



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

La configuración del objeto alfarero en los procesos de modernización de
Tzintzuntzan y Patamban

Fabricia Guimarães Sobral Cabral
Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Directores: Dr. Néstor García Canclini
Dr. Luis Bernardo Reygadas Robles Gíl
Asesores: Dra. Denise Berruezo Portinari
Dra. Paz Xóchitl Ramírez

México, D. F.

Julio, 2016

Agradecimientos

Agradezco a los alfareros que hicieron posible esta investigación, que me brindaron su tiempo y me recibieron en sus casas. También a los funcionarios institucionales que me permitieron acompañar las acciones de CASART, Michoacán, y FONART.

Mi especial agradecimiento a mis profesores y directores de tesis. Al Dr. Néstor García Canclini, por la contextualización del tema, pláticas y sugerencias de lectura durante el desarrollo de este trabajo. Al Dr. Luis Reygadas Robles Gil, por su presencia incondicional, comentarios y apoyo a la investigación etnográfica.

Agradezco a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil, sin cuyo apoyo económico por medio de la beca de doctorado pleno en el exterior esta investigación no hubiera sido posible. Así mismo, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en particular al proyecto CONACYT 47159-S, "Nuevas desigualdades, experiencia de la exclusión y nuevas desigualdades" y CONACYT 155440 "Procesos económicos emergentes: wikiempresas y nueva economía social" coordinados por el Dr. Luis Reygadas, por el apoyo recibido para el desarrollo del trabajo de campo y la elaboración de este documento.

A todos que me acompañaron en la elaboración de este trabajo. A mi familia que me ha dado un apoyo incondicional, principalmente mi madre y mi hermana Marianna, a mi tía Euro y mi abuela Nevinha y a mi padre y abuela Nivanda, que hacen parte de mí. A mis amigos y amigas que me permitieron formar una familia en México, Andrea, Steph, July, Diana, Paloma, Maria Ester, Juan y a Hugo. Especialmente agradezco a Andrea Muñoz por la lealtad y determinante apoyo en la finalización de este trabajo y a Ana Maria Jaramillo que me acogió como a una hija. Igualmente a la familia Sosa y Ávila. También agradezco a Soco que me ha apoyado en todos los trámites relativos al posgrado de antropología desde de mi llegada a México.

A mis papás, Margareth y Fernando
A mi hermana Marianna

Introducción	1
Capítulo 1: El modelo campo: obras culturales y sistema simbólico de poder	11
Punto 1. El punto de vista de la desingularización de la producción	11
Punto 2. El modelo y las relaciones de fuerza y de sentido	12
(i) El campo como un hecho social, un espacio de producción simbólica que se puede observar	
(ii) La caracterización estructuralista: el espacio social de relaciones objetiva	
(iii) Las relaciones de sentido implicadas en las relaciones de poder	
Punto 3. El modelo y el análisis del espacio social	15
(i) El modelo estructural-relacional y el funcionamiento del campo: el estado de lucha y las relaciones de fuerza	
(ii) La descripción: conceptos operatorios y sistémicos	
Capítulo 2: Historia y prácticas de fuerza y sentido sobre las artesanías en México en el siglo XX	22
2.1 Imágenes y sentidos: el período posrevolucionario	25
2.2 La integración estructural y económica: la segunda mitad del siglo XX	33
2.3. La pertinencia del análisis del campo de artesanías	39
Capítulo 3: La habilidad de construir la configuración moderna	45
3.1. Tzintzuntzan: el influjo moderno	46
3.1.1. El poblado turístico-moderno	51
3.1.2. La educación y la economía en el siglo XX	
3.2. Elecciones generacionales en el transcurso del tiempo	55
3.2.1. El paso de la loza blanca a la loza en alta temperatura	57
(i) Los Medina y Morales Peña y los ideales modernos	
(ii) Los Morales Gámez y la técnica de la loza en alta temperatura	
3.2.2. La diferencia en los modos de pintar la figura entre generaciones	69
Capítulo 4: Las adaptaciones al trabajo colectivo	90
4.1. Patamban: un poblado de alfareros	91

4.1.1. Un poblado en la Meseta Purépecha	91
4.1.2. Las clases de alfareros y los nuevos trabajos	95
4.2. La producción colectiva-familiar	99
4.2.1. El grupo y la técnica de producción	99
(i) Un trabajo alternativo a la producción de loza corriente	
(ii) La determinación por la técnica de alta temperatura	
4.2.2. El trabajo colectivo	111
(i) El taller colectivo y la casa-taller	
(ii) La administración del taller-colectivo	
(iii) Las asambleas: el ajuste entre perspectivas de inversiones en las relaciones de parentesco	
4.3.3. Los modos de construcción de la semejanza	124
(i) La técnica y la forma del cuerpo del objeto	
(ii) La técnica y la figura en la pintura	
 Capítulo 5: Concursos de Artesanías	 143
 5.1. Los concursos en Michoacán	 144
5.1.1. Los eventos estatales y locales	144
5.1.2. El ambiente de calificación de los objetos	148
5.2. La calificación como lucha simbólica	150
5.2.1. La calificación como un microcosmos	151
5.2.2. Algunas propiedades del juego de distinción	153
5.2.3. La conducta en los posicionamientos significativos	157
5.3. La valoración del objeto alfarero	161
5.3.1. La permanencia de los signos de maestría	162
5.3.2. Los signos de la adaptabilidad al mercado moderno	166
(i) El esmalte sin plomo y la dificultad técnica de los alfareros	
(ii) La cerámica en alta temperatura y la alteración en la posición significativa de los jueces	
(iii) La innovación y los dogmas del diseño para las artesanías	
5.4. ¿Cómo los alfareros participan en los concursos?	175
5.4.1. Los eventos y su inserción en los modos de vida del productor	175
5.4.2. Los significados de la participación en el reconocimiento y el apoyo financiero	
	177
Conclusiones Generales	187
Bibliografía	208

Introducción

Esta investigación doctoral es un trabajo etnográfico desarrollado sobre la configuración de objetos alfareros por dos grupos de productores de las comunidades de Tzintzuntzan y Patamban en el estado de Michoacán, México.

Este trabajo se justifica en la comprensión de los procesos de configuración del objeto alfarero y de la interacción de los productores con las instituciones públicas desde la perspectiva del productor y de su situación contextual.

La comprensión de estos procesos es importante porque ayudan a identificar las fortalezas, las dificultades, los retos y las estrategias de producción de los alfareros frente al mercado nacional y cómo éste último influye en la producción, configuración y comercialización de los objetos.

Por lo tanto los objetivos de esta investigación son conocer cómo se desarrolla el proceso de interacción entre productores de alfarería y las instituciones públicas dedicadas al fomento de las artesanías en el tema de la configuración de los objetos, caracterizar y analizar la acción institucional del Estado mexicano sobre la producción de objetos campesinos e indígenas, y caracterizar y analizar los modos y procedimientos de trabajo utilizados en cada producción investigada.

Para guiar este trabajo conceptual y etnográfico se inicia con la pregunta: ¿cómo se define la configuración de objetos alfareros elaborados por dos grupos de productores de loza en alta temperatura?

Es importante mencionar que la configuración se entiende como las partes que componen el objeto, y que son a la vez el resultado del proceso de su construcción. El construir un objeto y su resultado, la obra, son investigados en la antropología como actos relacionados con las formas sociales y culturales.

Por ello, a continuación se describen tres teorías que guían la interpretación de los datos etnográficos obtenidos en esta tesis:

(i) El concepto de hábito de Marcel Mauss y la práctica de construcción del objeto

En la teoría de los hechos sociales de Marcel Mauss (1979) se considera que el proceso de construcción del objeto es un acto inscrito en una técnica corporal que tiene una forma específica, que es social, es decir, “las forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional”; “Cada técnica propiamente dicha tiene su forma” (Mauss, 1979, pp. 337, 339).

La forma de la técnica y de otras actitudes corporales, tiene su fundamento en el sistema social al que la persona pertenece, un hombre que es sociológico, biológico y psicológico, un “hombre total” (1979, p. 340). De ahí surge el concepto de *hábito*, donde, a mi juicio, la técnica es vista como parte de un acto que tiene su razón práctica en el acoplamiento del “hombre total” a un sistema social.

Una definición del hábito es:

Estos «hábitos» varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, [...] (Mauss, 1979, p.340).

En esta teoría, la educación es considerada el hecho social que predomina en la definición de la forma de las técnicas corporales y su eficacia puede ser medida en la relación entre enseñanza y aprendizaje. Asimismo, la educación incluye la noción de imitación de los actos de los demás que trae como elemento social el prestigio:

...en cualquiera de los elementos del arte de utilizar el cuerpo humano, dominan los hechos de la *educación*. La noción de educación podía superponerse a la idea de imitación [...] imitación prestigiosa. El niño, el adulto imita los actos que han resultado certeros y que ha visto realizar con éxito por las personas en quien tiene confianza y que tienen una autoridad sobre él. El acto se impone desde fuera, desde arriba, aunque sea un acto exclusivamente biológico relativo al cuerpo. La persona adopta la serie de movimientos de que se compone el acto, ejecutado ante él o con él, por los demás. (Mauss, 1979, p. 340)

El elemento psicológico en la técnica del cuerpo se presenta en la adaptación del individuo al sistema social y en los actos del acoplamiento a su rol en la sociedad. Así, la técnica se ordena dentro de un sistema, donde se considera: “la noción de la actividad de la conciencia como un sistema, sobre todo, de montajes simbólicos” (Mauss, 1979, p. 343):

La adaptación constante a una finalidad física, mecánica y química (así por ejemplo cuando bebemos) está seguida de una serie de actos de acoplamiento, acoplamiento que se lleva a cabo en el individuo no por él solo, sino con ayuda de la educación, de la sociedad, de la que forma parte y del lugar que en ella ocupa. (Mauss, 1979, 343)

Por lo anterior, se entiende que la educación, como hecho principal, es parte del engranaje de la adaptación, del ordenamiento de una técnica corporal en el sistema. Dice Mauss (1979) que es necesario que sea un acto tradicional y eficaz para que una técnica del cuerpo sea inscrita como un hecho social, donde agrega: “No hay técnica ni transmisión mientras no hay tradición” (Mauss, 1979, p. 342).

Cabe mencionar que la calificación “tradicional” de Mauss se entiende, en esta tesis, como la reproducción de principios técnicos que son parte del sistema en cuestión; y la creación como la fundación de principios, que para el autor “son escasos y generalmente vienen impuestos por la educación o al menos por las circunstancias de la vida en común, por el contacto” (Mauss, 1979, p. 354).

Para verificar la función de la educación y su eficacia en la integración social, las técnicas corporales relativas a la configuración del objeto que se identificaron en su teoría son clasificadas de acuerdo a los principios: (i) de transmisión, que relacionan enseñanza y adiestramiento, por ejemplo: los gestos impuestos por una tradición en una sociedad; y (ii) de rendimiento, que relaciona el adiestramiento y su eficacia a un fin, a una habilidad. Por medio de tal clasificación, el autor sugiere que se pueden observar en las técnicas: adiestramientos, mutaciones y formas fundamentales del sistema, que hacen parte de los modos de vivir.

la palabra latina «habilis», mucho más adecuada para designar a quienes tienen un sentido de la adaptación de sus movimientos bien coordinados hacia un fin, para quienes tienen unos hábitos, para quienes «saben hacer». Es el sentido de las palabras inglesas «craft», «clever» (adiestramiento, presencia de espíritu y hábito) es la habilidad para hacer algo. Una vez más estamos en el campo de la técnica. (Mauss, 1979, p. 345)

(ii) La perspectiva del arte como parte de un sistema cultural de Clifford Geertz

En esta teoría se analizan los signos en la configuración del objeto (el color, la escaificación y la composición de la figura) y el significado que le da el productor. Este significado se relaciona con las redes de significados en los que están insertos, es decir, con el sistema simbólico local: “la conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva [reside] en un plano semiótico” (Geertz, 1994, p.123).

Al investigar la configuración de los objetos es necesario estudiar el sistema de las formas simbólicas, el plano semiótico, que se inscribe en un sistema general y en otro particular. El general que incluye a la cultura, las actividades sociales, los modos de vida, la concepción de vida; y el particular que contempla al arte como producción, creación, impulso estético, medio de expresión, sensibilidad y forma resultado de una técnica. Así propone mirar el plano semiótico en lugar del instrumental y funcionalista que era predominante en los estudios antropológicos anteriores y que lo define como: “las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales.” (Geertz, 1994, p. 122).

Con respecto a los actos de los productores, se entiende que en ellos estaría la comprensión de la unidad entre la forma y el contenido significativo en la configuración del objeto. Por ello, el autor sugiere observar las ideas que son visibles, audibles y tangibles por medio de los actos, para situarlos en las actividades sociales, donde emergen los marcos particulares de significación. El encadenamiento de las formas estaría entremezclado con la concepción de vida.

El principal problema que presenta el fenómeno general del impulso estético, en cualquier forma y como resultado de cualquier técnica en que pueda mostrarse, es cómo situarlo dentro de las restantes formas de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un modo de vida particular. Y situarlo de tal forma, otorgar a los objetos de arte una significación cultural, es siempre un problema local (Geertz, 1994, p. 120).

Al analizar el contexto de la investigación etnográfica realizada en este trabajo, las teorías mencionadas presentan un problema. La primera porque en el proceso de configuración del objeto, considera un engranaje de reproducción, donde los nuevos principios son raros, limitando la comprensión de actos de invención. La segunda porque asocia el proceso de configuración del objeto a los sistemas sociales, homogéneos o cerrados, donde señala una cierta constancia en los modos de ejecutar la construcción del objeto por encasillar el significado de la configuración del objeto para el productor a un sistema semiótico local, como se puede observar a continuación:

[...] el vocabulario de categorías lineales que los yoruba emplean coloquialmente para una serie de intereses más amplios que la escultura, es detallado y extensivo. Los yoruba no sólo graban líneas sobre sus estatuas, cerámicas y cosas así: hacen lo propio en sus caras. El corte, de profundidad, dirección y longitud variables, practicado en sus mejillas, se emplea como un medio de identificación del linaje, como adorno personal y como expresión del estatus; y las terminologías del escultor y del especialista en escarificaciones —diferencian los «cortes» de las «rasgaduras», y las «perforaciones» o «desgarramientos» de las «heridas abiertas»— son idénticas hasta un grado de precisión exacto. Pero todavía hay más. Los yoruba asocian la línea con la civilización: «Este país ha conseguido civilizarse» significa literalmente en yoruba «que esta tierra tiene líneas sobre su cara» (Geertz, 1994, pp. 121-122).

Pero lo que es de interés inmediato es el hecho de que, a pesar de que la pintura abelam oscila entre lo obviamente figurativo y lo totalmente abstracto [...], se halla principalmente conectada con el mundo más amplio de la experiencia abelam por medio de un motivo obsesivamente recurrente, un óvalo cerrado, que representa, y como tal es conocido, el vientre de una mujer. Evidentemente, la representación es, cuando menos, vagamente

icónica. Pero para los abelam, la fuerza del motivo no reside en eso (pues se trata de un éxito menor) sino en el hecho de que, gracias a esa representación, pueden estudiar una inquietud propia a partir de gamas cromáticas (por sí misma, la línea apenas se emplea entre los abelam como elemento estético, mientras que la pintura tiene un poder mágico), una inquietud que aplican de formas ciertamente distintas en el trabajo, en el ritual, en la vida doméstica: la creatividad natural de lo femenino. (Geertz, 1994, p. 124).

Esta perspectiva sería bastante adecuada si el estudio desarrollado en esta tesis fuera sobre los objetos producidos en el pasado histórico de esta región, el de los modos de vida adaptados al sistema del Imperio Purépecha. Tal intensidad simbólica entre configuración y modos de vida, no son observados en las comunidades estudiadas. No obstante, esta teoría es útil para la interpretación de la significación del alfarero acerca de la producción de los objetos, porque señala que los significados pueden ser observados en los actos de los productores y se pueden asociar a los modos de vida en contextos cambiantes, aunque el autor no los considere.

(iii) La perspectiva de las culturas populares de García Canclini

En la perspectiva de las culturas populares de García Canclini (2007) el objeto es examinado como parte de una producción cultural, que implica un proceso de producción, circulación y recepción, y que se desarrolla, en los casos estudiados, sobre un contexto socio-económico y simbólico con “desigualdades y conflictos entre sistemas culturales” (García Canclini, 2007, p. 69).

Esta visión es importante para el desarrollo de este trabajo porque considera que el contexto está en constante cambio. Es decir, en los contextos estudiados existen dos sistemas socioeconómicos y simbólicos, uno que es parte del proceso de modernización de Latinoamérica, y el otro que es el sistema de las comunidades. En el proceso de construir la modernidad, el primero intenta integrar al segundo a su sistema y dominarlo. Por ello las comunidades campesinas son entendidas como un sistema sociocultural subordinado, parte de las culturas populares:

[...] se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción, transformación real y simbólica de las condiciones generales y propias de trabajo y vida. (García Canclini, 2007, p. 90).

En la producción, mantendría formas relativamente propias por la supervivencia de enclaves preindustriales (talleres artesanales) y de formas de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales) en el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores. (García Canclini, 2009, p. 191).

En esta tesis se observa que las instituciones del Estado, entendidas como parte de un sistema de producción cultural, influyen en el proceso de producción y en los modos de vida de los productores alfareros. Cabe mencionar que García Canclini identifica a las instituciones como aparatos culturales que son parte de un poder cultural.

Los aparatos culturales son las instituciones que administran, transmiten y renuevan el capital cultural. En el Capitalismo son principalmente la familia, la escuela, pero también los medios de comunicación, las formas de organización del espacio y el tiempo, todas las estructuras materiales e instituciones a través de las cuales circulan el sentido. (García Canclini, 2007, p. 82).

[...] el poder cultural: a) impone las normas culturales-ideológicas que adaptan a los miembros de la sociedad a una estructura económica y política arbitraria [...]; b) legitima la estructura dominante [...]; c) oculta la violencia que implica toda adaptación del individuo a una estructura en cuya construcción no intervino y hace sentir la imposición de esa estructura como la socialización o adecuación necesaria de cada uno para vivir en sociedad (y no en *una* sociedad predeterminada). (García Canclini, 2007, p.79).

A partir de lo anterior se puede desprender la hipótesis de un campo de artesanías en México, supuesto que se desarrolla en el primer y segundo capítulo de esta tesis.

A continuación, como resultado de la investigación etnográfica, se presenta una breve descripción de los capítulos que contempla este trabajo.

En el primer capítulo se desarrolla el marco teórico y conceptual del campo de artesanías. Los puntos que se abordan son: la de-singularización de la producción; el modelo y las relaciones de fuerza y de sentido; y finalmente, el modelo y el análisis del espacio social.

En el segundo capítulo se presenta la hipótesis del campo de artesanías en México, en la que la historia tiene un lugar relevante, ya que enseñaría los indicios de la constitución del campo, entre los que se destacan: (i) las representaciones sobre los productores campesinos e indígenas y su producción estética; y (ii) el proyecto de modernización y la creación de instituciones dedicadas a la producción de artesanías en el siglo XX.

En el tercer y cuarto capítulo se exponen los resultados de la investigación etnográfica realizada a dos grupos de alfareros, uno de Tzintzuntzan y otro de Patamban. Estos dos grupos tienen en común, que además de habitar en la misma región geográfica, adoptaron la técnica de construcción del objeto en cerámica en alta temperatura, posterior a una capacitación realizada por la Casa de Artesanías de Michoacán (CASART). Este caso de interacción entre los alfareros investigados y las políticas públicas para las artesanías en esta investigación, fija un punto de cruce temporal y social entre experiencias y acciones estructurales desarrolladas en cada comunidad que son posibles de comparación.

A partir de la consideración de que éste es un contexto en constante cambio, el medio utilizado para examinar el proceso de configuración del objeto fue el estudio del proceso histórico y social que vivieron los productores en proceso de modernización. Cabe mencionar que esto fue realizado a través del análisis de documentos académicos e institucionales y del relato de los alfareros. Estos capítulos tienen una estructura semejante, al hacer la comparación entre los procesos de configuración de la loza desarrollados en cada comunidad.

En los primeros subcapítulos se describe el ambiente en que habitan los alfareros, entendido como el espacio físico-natural y social en que se desarrollan las unidades de producción investigadas, el cual es descrito, primero como un poblado, donde se anotan los datos estadísticos y escenarios; segundo, como

una comunidad que es un espacio de relaciones socio-económicas y simbólicas donde se desarrolla un modo de vida.

En seguida, el proceso de configuración de los objetos se analiza con relación al proceso de modernización de las comunidades. Las preguntas que guían el análisis es ¿qué llevó a estos alfareros a adoptar la producción de loza en alta temperatura?; ¿cómo la producción de objetos se desarrolla con relación a un contexto en constante cambio? El objetivo es identificar desde la producción las principales relaciones y condiciones sociales que influyeron en su producción y en su conocimiento.

Finalmente, en el quinto capítulo se presenta la etnografía de los concursos de artesanías que se realizaron en Semana Santa, el Día de Muertos y de Nuevos diseños en Michoacán y los concursos de Tzintzuntzan y Patamban, observados de 2008 a 2011. Estos concursos fueron analizados como parte del campo de las artesanías, lo que implica un espacio de prácticas de distinción de artesanías desarrolladas por agentes institucionales en el ámbito del Estado moderno.

El método

Los participantes de esta investigación son dos grupos de productores que habitan en dos poblados del estado de Michoacán: dos talleres de producción de loza en alta temperatura y dos taller de producción de loza blanca en Tzintzuntzan; y el grupo de productores parte de la Sociedad Solidaria de Alfareros de Patamban.

En esta tesis se utilizó la investigación histórica, la observación etnográfica, realizada entre los años 2008 y 2011, los apuntes de campo, las entrevistas y los registros fotográficos, para conocer el proceso de producción por parte de los alfareros y las principales redes y relaciones que se desprenden a partir de cada taller, así como para comprender las prácticas de fomento a las artesanías, desarrolladas por agentes de las políticas públicas.

Para la elaboración de las entrevistas se consideró el inventario de referencias culturales, que asocia el discurso del productor a la producción del objeto y a una región cultural definida geográficamente.

Para el análisis de los resultados se realizó la transcripción de los datos, su ordenamiento y clasificación. En cuanto a la interpretación de los datos empíricos, se desarrolló un análisis de conceptos utilizados en la antropología social con el objetivo de elaborar una guía de análisis. También se usó la perspectiva Emic en el análisis de los relatos, contemplando la interpretación del significado que los productores confieren a sus actos y la articulación de estos a los modos de vida. Este método también se utilizó en la interpretación de los datos etnográficos observados en el ámbito de las prácticas institucionales sobre la producción y atribución de valor a los objetos alfareros.

Capítulo 1

El modelo campo: obras culturales y sistema simbólico de poder

En este capítulo desarrollo diversas consideraciones que son indispensables para trazar el marco teórico y conceptual sobre el cual se fundamenta un campo de artesanías en la presente investigación doctoral. En concreto, los puntos que abordaré en las secciones subsecuentes son los siguientes: en primer lugar, la desingularización de la producción; en segundo lugar, el modelo y las relaciones de fuerza y de sentido; finalmente, el modelo y el análisis del espacio social.

Punto 1. El punto de vista de la desingularización de la producción

En el modelo teórico *campo*, las obras culturales son vistas como bienes simbólicos asociados a relaciones de poder. La mirada epistemológica de Bourdieu sobre los bienes simbólicos se inscribe en la toma de distancia de dos posturas sociológicas vigentes a mediados del siglo XX: la del “formalismo en el arte” —en el cual se enfatiza el privilegio concedido a los datos de la intuición sensible— y la del “reduccionismo” —que señala la reducción de las formas artísticas a las sociales. Con respecto a estas posturas, Bourdieu señala: “la alternativa de la interpretación interna y de la explicación externa, delante la cual se encontraban ubicadas todas las ciencias de las obras culturales, religiosas, historia del arte o historia literaria” (1989, p. 64). Donde la “explicación externa” está asociada al reduccionismo en el arte, mientras que la “explicación interna” lo está al formalismo.

En el terreno de la sociología del arte, la investigadora Natalie Heinich entiende las posturas a las cuales se refiere Bourdieu a partir de la oposición entre *régimen de la singularidad* y *régimen de la comunidad*. El primero hace referencia a un régimen de valoración de la creación artística que se basa “en la ética de lo excepcional, lo particular, lo individual”, en la autenticidad e irreductibilidad del autor y de la obra a lo social, mientras que el segundo se

trata de “un régimen basado en una ética de la conformidad, que tiende a privilegiar lo social, lo colectivo, lo impersonal, lo público” (Heinich, 2001, p. 15). Desde la perspectiva de Heinich, al estar inscrito en el marco epistemológico del arte como un “hecho social”, Bourdieu opera desde la “crítica de lo singular”, o del régimen de lo singular, llegando a una forma clásica de “desingularización” (Heinich, 2001, p. 18), en la cual las obras en cuanto bienes simbólicos, y una vez consideradas en relación al “hecho social”, pasan a ser vistas como implicadas en un campo, un sistema de producción simbólica que es, también, un sistema de poder regido por leyes propias que tiene una función político-social. Es en el marco de un campo que se opera la desingularización de la producción.

Punto 2. El modelo y las relaciones de fuerza y de sentido

Este apartado está compuesto de tres secciones: (i) El campo como un *hecho social*, un espacio de producción simbólica que se puede observar. (ii) La caracterización estructuralista: el espacio social de relaciones objetivas. (iii) Las relaciones de sentido implicadas en las relaciones de poder.

(i) El campo como un hecho social, un espacio de producción simbólica que se puede observar

Para Bourdieu, el fenómeno de la producción simbólica es un hecho social. De acuerdo con este autor, una regla metodológica para construir el objeto de investigación es considerar la propuesta de Emile Durkheim sobre el hecho social, de acuerdo con la cual “los fenómenos sociales son cosas y deben ser tratados como cosas” (Bourdieu, 2002, p. 217). Los hechos sociales, entendidos como “cosas”, se ofrecen a la observación y se presentan a la realidad por medio de datos. Donde por “datos” Durkheim entiende lo siguiente: los valores que se intercambian en las relaciones económicas; el conjunto de reglas que determinan la conducta; el carácter convencional de una práctica o una institución, así como hechos con carácter de constancia y regularidad (Bourdieu, 2002). Con respecto a la correspondencia entre el hecho social y los

caracteres de la cosa, Durkheim nos ofrece los siguientes ejemplos: “el derecho existe en los códigos”, “la moda en los trajes” y “los gustos en las obras de arte” (Bourdieu, 2002, p. 219).

Una vez que el campo es entendido como una realidad de producción simbólica, el siguiente paso en la metodología es determinar cómo conocerlo, qué herramientas han de ser utilizadas para construir el modelo e interpretarlo. Bourdieu efectúa esta operación epistemológica por medio del desarrollo de un modelo que identifica relaciones objetivas, entendidas como relaciones estructuradas que son susceptibles de ser examinadas a partir de presupuestos teóricos y de conceptos oriundos de la sociología de lo simbólico.

(ii) La caracterización estructuralista: el espacio social de relaciones objetiva

“El punto de vista crea el objeto” nos dice Saussure (Saussure, citado por Bourdieu, 2002), y el punto de vista de Bourdieu recae sobre el campo como un espacio de relaciones objetivas visto como una abstracción analítica. Teniendo esto en consideración, Bourdieu recomienda que, para conocer el campo, se deben diferenciar los objetos construidos en y por la lengua común —las prenociones que se presentan como un obstáculo epistemológico— del objeto científico. Se entiende aquí por “objeto” el campo, examinado por Bourdieu por medio de un sistema relacional estructuralista (Bourdieu, 2002). Tenemos, pues, que el campo es considerado como un espacio de relaciones objetivas que ha de ser interpretado en términos de modelos y leyes a partir de las relaciones entre sus propiedades.

Siguiendo a Miceli (2004) podemos decir, *grosso modo*, que en el modelo de Bourdieu el espacio social de relaciones objetivas se distingue en virtud de dos tipos de relaciones: *las relaciones de fuerza* y *las relaciones de sentido*. En la propuesta teórica de Bourdieu, tanto la caracterización como la distinción de la relación entre personas e instituciones se basan principalmente en la conciliación entre la teoría social de los sistemas simbólicos de Durkheim (asumida desde una perspectiva estructuralista), y los supuestos teóricos por

medio de los cuales Karl Marx y Max Weber tratan de explicitar su vínculo con las relaciones de poder.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, Bourdieu considera los sistemas simbólicos, los cuales son la fuente de las relaciones de sentido, tomando en consideración tanto sus rasgos *contingentes* como sus aspectos *funcionales*.¹ Los rasgos contingentes están asociados a la organización interna de los sistemas simbólicos y siguen un modelo: los sistemas de clasificación proporcionados por la sociedad y que son tales que asumen el carácter de formas sociales arbitrarias y socialmente determinadas. Los rasgos funcionales, por su parte, están asociados a los sistemas simbólicos como instrumentos de conocimiento y de comunicación, siendo éstos no más que lenguajes dotados de una lógica propia y, por tanto, objeto de análisis estructural como “estructuras estructurantes y estructuradas”, para usar una expresión conocida de Bourdieu (Bourdieu, 1989, pp. 61-63; Miceli, 2004, p. XX).

(iii) Las relaciones de sentido implicadas en las relaciones de poder

En los sistemas simbólicos, a la lógica formal –a las relaciones de sentido– se suma la perspectiva de instrumento de dominación, donde no sólo el modelo es proporcionado por la sociedad, sino que su generación misma es dada mediante una relación de poder, ya que un cuerpo de especialistas la genera, produce y reproduce. Podemos retomar en este sentido Bourdieu: las relaciones de comunicación son relaciones de poder que dependen del poder material o simbólico acumulado por los agentes o instituciones comprometidos en las relaciones (Bourdieu, 1989). De este modo, las relaciones de sentido entre personas son conciliadas con la teoría marxista, donde se convierten en relaciones de clase. Así, “las relaciones personales se convierten necesaria e inevitablemente en relaciones de clase y como tal se cristalizan” (Bourdieu, 2002, p. 33). De esta manera, el espacio de relaciones objetivas es entendido como un microcosmos de lucha simbólica entre clases. En el caso particular del

¹ Como sucede en la teoría de las formas sociales de Durkheim y en la teoría estructural de Saussure.

sistema capitalista, esta lucha se caracteriza por un trabajo institucionalmente organizado.

De acuerdo con Miceli, la producción ideológica y las posiciones de clase son ordenadas institucionalmente, lo cual es una condición que revela la función de disimulación social:

[...] la función de disimulación de las relaciones sociales vigentes a empresas simbólicas que poseen, a servicio de una actividad continuada, un cuadro de agentes especialmente entrenados, dotados de una competencia estricta, y cuyo trabajo se vuelve la producción de bienes cuyo carácter propio consiste, en último análisis, en “naturalizar”, “eternizar”, “consagrar” y “legitimar” al orden vigente. (2004, p. XXXVIII)

En esta misma línea de pensamiento, en el texto *Sobre el poder simbólico* (1989), Bourdieu hace explícito que considera los “sistemas simbólicos” como instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y conocimiento, es decir, como instrumentos simbólicos. Adicionalmente, estos sistemas cumplen la función política de instrumentos de imposición, o legitimación, de la dominación, al aportar el refuerzo de su propia fuerza (simbólica) en las relaciones de fuerza (de clase) que la fundan. La función social del sistema, según Sergio Miceli (2004), tiende a transformarse en política en la medida en que la lógica del sistema se subordina a la de diferenciación social y de legitimación de las diferencias. La función política sería un rasgo de la relativa autonomía de los sistemas simbólicos en el capitalismo moderno europeo, espacio a partir del cual el modelo campo fue pensando y retroalimentado con datos empíricos específicos de las últimas décadas del siglo XX.

Punto 3. El modelo y el análisis del espacio social

Esta sección está compuesta de las siguientes subsecciones: (i) El modelo estructural-relacional y el funcionamiento del campo: el estado de lucha y las relaciones de fuerza. (ii) La descripción: conceptos operatorios y sistémicos.

(i) El modelo estructural-relacional y el funcionamiento del campo: el estado de lucha y las relaciones de fuerza

Para Bourdieu la estructura del campo es el estado de la relación de fuerzas, y éstas pueden ser observadas en el espacio social. Las relaciones se dan entre los agentes e instituciones que intervienen en la *lucha* por la distribución del capital cultural que está en juego en el campo (Bourdieu, 1989, pp. 59-73; 1990, p. 110). ¿Cómo debemos entender aquí el concepto de lucha? La lucha es considerada a partir de la perspectiva de interacción que, a su vez, es condicionada por la posesión del capital y la posición de cada agente en el campo. En este caso, el modo de la interacción es objetivo, como lo es, para usar un ejemplo de Bourdieu, en el caso del campo religioso: “yo defendía una construcción del campo religioso como una *estructura de relaciones objetivas* que pudiera explicar la forma concreta de las interacciones que Marx Weber describía en forma de una *tipología realista*” (Bourdieu, 1989, p. 66).

De manera similar a como procedió Weber, para describir las relaciones objetivas Bourdieu adapta conceptos tomados de la economía con la finalidad de describir aquello que sería la forma específica que revisten en cada campo los mecanismos y conceptos más generales, por ejemplo, el concepto de violencia legítima asociado a la posesión de capital cultural (Bourdieu, 1989, p. 68). Es mi consideración que, para caracterizar las relaciones y las formas operatorias, Bourdieu utiliza estos conceptos, puesto que en el espacio social las relaciones objetivas se dan entre los agentes, que a su vez están ligados a sus posiciones e instituciones que intervienen en la lucha. Tomando esta postura de interpretación podemos notar cómo Bourdieu marca su distancia de la postura reduccionista presente en la sociología de los sistemas simbólicos.

En *Sociología y Cultura* (1990), Bourdieu añade que la lucha por la apropiación del capital cultural está asociada a la distribución del capital específico acumulado en luchas anteriores (su historia anterior), y que esta lucha orienta estrategias ulteriores (principio de su historia ulterior). Tal indicación es parte de la mirada hacia la historia que se hace manifiesta en el acuerdo entre autores clásicos de la sociología: Karl Marx entiende que las propiedades o consecuencias de un sistema están en su génesis o función histórica (Bourdieu, 2002), Durkheim apunta que la causa determinante de los

hechos sociales debe ser buscada en los hechos antecedentes (Bourdieu, 2002), y Weber indica el método comparativo y el análisis histórico en la construcción del hecho social (Bourdieu, 2002). De este modo, Bourdieu percibe a la historia como un entramado de formas objetivadas de la vida social que determinan la especificidad del campo —los aspectos morfológicos o institucionales— junto con las formas sociales.

La noción de especificidad del campo puede ser abordada desde una perspectiva general, y así ha sido hecho por García Canclini, quien pregunta: “¿cómo se ha constituido el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación?” (Canclini, 2009, p. 36), con lo cual problematiza el carácter distintivo de esta noción.

Un punto de suma importancia que debemos destacar en relación con lo dicho anteriormente es la hipótesis de las “homologías estructurales y funcionales entre todos los campos” que exhiben “leyes invariantes de la estructura y la historia; particularidades de sus funciones y de su funcionamiento” (Bourdieu, 1989, p. 67). Esta hipótesis se conecta con las relaciones objetivas y la especificidad del campo, y proviene de la aplicación de los principios aludidos en las investigaciones empíricas realizadas por Bourdieu, quien encontró que estas investigaciones arrojan datos que “denuncian” que hay leyes invariantes tanto de la estructura como de la historia de los diferentes campos así como de sus propiedades específicas. Podemos precisar, adicionalmente, que estas leyes son mecanismos universales que se especifican en función de variables secundarias, por ejemplo las variables nacionales.

(ii) La descripción: conceptos operatorios y sistémicos

Una vez que ha sido señalada de manera explícita una caracterización del espacio de relaciones objetivas, describiré los conceptos que Bourdieu utiliza para interpretar el campo, a saber: los *conceptos operatorios* y los *conceptos sistémicos*. Los conceptos operatorios son dos: el concepto de *campo* y el concepto de *habitus*. Estos conceptos se refieren a la estructura de la cosa misma (la producción simbólica), y tienen por objetivo describir dos aspectos que son complementarios de las relaciones de fuerza y relaciones de sentido, una especie de holismo. La noción de *habitus* complementa a la de campo, y

puede ser descrita brevemente como una especie de sentido del juego, similar al entendimiento que tiene Wittgenstein de juego del lenguaje (Bourdieu, 1989).

Una manera alternativa y más rigurosa de especificar lo dicho anteriormente es por medio de una definición:

[...] el sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conforme con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin. (Bourdieu, 1990, p. 114)

Según Bourdieu, el concepto de *habitus* le ha permitido alejarse de la postura del formalismo —también entendido como idealismo o singularidad— al referirse a las relaciones de sentido que cualifica como no-conscientes —marcando, de este modo, una diferencia de la noción del inconsciente en Lévi-Strauss. Tal diferenciación se basa en que la caracterización de las relaciones de sentido trae a colación una problemática kantiana: la concerniente a la intersubjetividad como acceso a la dimensión objetiva de la realidad simbólica a partir del consenso entre sujetos.² Bourdieu se opone a esta problemática vista desde la teoría del consenso, e intenta salir de sus implicaciones al postular, en el marco de la noción de *habitus*, el principio de la no-consciencia asociado a la determinación en los sistemas simbólicos (los cuales son también sistemas de poder). En la noción de *habitus*, el lenguaje simbólico, además de corresponder a una función de integración social, atiende a una función política.

[...] los “símbolos” son los instrumentos por excelencia de la ‘integración social’: en cuanto instrumentos de conocimiento y comunicación, hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social que contribuye

² Bourdieu acepta la teoría de los sistemas simbólicos implicada en la de las formas sociales de Durkheim y en la estructuralista de Saussure pero, como veremos, se rehúsa a aceptar “la teoría del consenso”, implicada tanto en la teoría de la acción del agente, en tanto soporte de la estructura (como “*Trager*” en la perspectiva althusseriana), y en la noción de inconsciente en Lévi-Strauss (Bourdieu, 1989, p. 61). Así, la teoría del consenso tal como es descrita, con la objetividad del sistema simbólico en el acuerdo de los sujetos, implica la problemática de la teoría kantiana del significado presente en la representación intersubjetiva.

fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración “lógica” es la condición de la integración “moral”. (Bourdieu, 1989, p. 10)

La no-consciencia, en tanto principio teórico, es una noción en la que convergen Durkheim, Marx y Weber. Estos autores estarían de acuerdo en que los fenómenos sociales —hechos sociales, producción social y sentido cultural, usando sus términos respectivamente—, y las acciones humanas están asociados a relaciones que son necesarias y determinadas de modo arbitrario, y su sentido está ligado a las intenciones subjetivas.³ Tal concordancia es aclarada en un pasaje en que Durkheim menciona a Marx, en el cual se indica que para explicar la acción social hay que mirar las causas que escapan a la consciencia humana: “la idea de que la vida social debe explicarse, no por la concepción que se hacen los que en ella participan, sino por las causas profundas que escapan a la consciencia” (Marx, citado por Bourdieu, 2002). El desplazamiento de la noción de *inconsciente* de Lévi-Strauss hacia la noción de *no-consciencia*, implica, de este modo, un margen de maniobra del agente. Así, en las palabras del autor, el principio de la no-consciencia impone que

[...] se construya el sistema de relaciones objetivas en el cual los individuos se hallan insertos y que se expresa mucho más adecuadamente en la economía o en la morfología de los grupos que en las opiniones e intenciones declaradas de los sujetos. (Bourdieu, 2002, p. 34)

Una vez que se entiende que

³ Anota Bourdieu: (i) los hechos sociales “tienen una manera de ser constante, una naturaleza que no depende de la arbitrariedad individual y de donde derivan las relaciones necesarias” [É. Durkheim, texto n° 7] ; (ii) dice Marx que “en la producción social de su existencia, los hombres traban relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad’, y también Weber lo afirmaba cuando proscibía la reducción del sentido cultural de las acciones a las intenciones subjetivas de los actores” (Bourdieu, 2002, p. 30).

[...] el sentido de las acciones más personales y más transparentes no pertenecen al sujeto que las ejecuta sino al sistema total de las relaciones en las cuales, y por las cuales, se realizan.

[...] las relaciones sociales [...] se establecen entre condiciones y posiciones sociales y tienen, al mismo tiempo, más realidad que los sujetos que ligan (Bourdieu, 2002, p. 33)

El segundo bloque de conceptos presentados por Bourdieu es el de los conceptos *sistémicos*. Tales conceptos son utilizados para caracterizar las relaciones que se dan en el campo: el concepto de *clase*, ubica la posición de los agentes en el espacio social; el concepto de *doxa* hace referencia a las creencias en juego, mientras que los conceptos de *ortodoxia* y *heterodoxia* sitúan la posición ideológica adoptada por el agente en función de su posición social; el concepto de *capital* mapea la producción simbólica en el campo y los recursos de los agentes involucrados en la lucha, y, finalmente, el concepto de *nomos*, como reglas del juego, se refiere a las relaciones de sentido.

En suma, en el espacio de relaciones objetivas las relaciones de posición se dan entre agentes e instituciones y, como en las relaciones de clase, éstas involucran la lucha por el capital simbólico. En esta misma lucha la toma de posición ideológica reproduce, bajo una forma transfigurada, el campo de las posiciones sociales (Bourdieu, 1989). Dado un *estado* de relación de fuerza — esto es, la toma de posiciones por los agentes—, quienes monopolizan el capital específico se inclinan por estrategias de conservación (ortodoxia) y los que disponen de menos capital se inclinan por estrategias de subversión (heterodoxia) (Bourdieu, 1990). Ortodoxia y heterodoxia se inscriben en un estado de doxa (el cual podemos entender como creencias y valores), en tanto que “los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego [...] a producir la creencia en el valor de lo que está en juego” (Bourdieu, 1990, p. 111).

Pero no sólo esto, los especialistas en la producción simbólica (considerando el pensamiento sobre el monopolio de la violencia legítima de Max Weber) poseen el poder de imponer (inculcar) instrumentos de conocimiento y de expresión (taxonomías) arbitrarias a la realidad social (Bourdieu, 2000). Brevemente dicho, los especialistas poseen el poder simbólico de imponer las reglas del juego y el espacio de las posibilidades

estéticas, dos aspectos del posible campo de las artesanías que observaremos a partir de datos en la historia.

Capítulo 2

Historia y prácticas de fuerza y sentido sobre las artesanías en México en el siglo XX

En la teoría de campo⁴ la historia tiene lugar relevante a partir de la hipótesis⁵ de homologías estructurales y funcionales entre todos los campos. Es una ley invariante junto a la estructura y, en su relación con ella, permite abrir paso por en medio de características que determinan la especificidad de cada campo.

A esa perspectiva de Bourdieu sobre la historia (la de la hipótesis de homología estructural) subyace el fundamento de la *reproducción* en el espacio social, que revela tanto los aspectos morfológicos como los aspectos institucionales del sistema de producción simbólico. El morfológico por medio de “la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor)” (Bourdieu, 1990, p. 112); el institucional, en el arte por ejemplo, en el “cuerpo de conservadores de vidas y obras” (Bourdieu, 1990, p. 111-112). Los registros históricos son, además, los que enseñarían los indicios de la constitución del campo.

¿Cómo abordar metodológicamente los registros históricos? En la explicitación de los principios teóricos en *El oficio de sociólogo*, los registros históricos son apuntados como “un conjunto de índices a partir de los cuales la interrogación científica puede constituir objetos de estudio específicos, ‘costumbres, representaciones colectivas, formas sociales’” (Bourdieu, 2002, p. 164).

Los documentos históricos, entendidos en sentido amplio, son los que ofrecen tales índices que revelarían las características generales del campo, una vez que permitirían inferir las características sistémicas. Características que son

⁴ Un concepto que en el capítulo anterior considero una abstracción sobre el espacio social bajo relaciones que asumo que son de fuerza y sentido.

⁵ Hipótesis de “homología estructurales y funcionales entre todos los campos: leyes invariantes de la estructura y la historia; particularidades de sus funciones y de su funcionamiento” (Bourdieu, 1989, p. 67)

indagadas en forma de interrogaciones en el texto *Algunas características sobre el campo* (1990): ¿cuál es el capital producido y la autoridad en la producción?; ¿cuáles son las posiciones de agentes e instituciones en el campo?; ¿cuál el poder simbólico, el que impone la visión y el sentido del mundo? También, ¿qué está en juego?, una pregunta inherente al juego de lenguaje y a los bienes simbólicos y materiales producidos en el campo (a las cosas que se generan) y ¿cuáles son los intereses?, como, por ejemplo, la necesidad de la creencia.

¿Qué miraremos en la historia para llegar a los elementos que nos permitan el esbozo de un campo de las artesanías? ¿Qué características nos interesan? Hay una multiplicidad de relaciones y aspectos que se podría analizar y describir al tomar un espacio de producción simbólica como un campo, como objeto de investigación. Sin embargo, no es el objetivo en este trabajo el estudio exhaustivo sobre un campo de las artesanías⁶. El interés en la historia es el de mapear: (i) las representaciones sobre los productores campesinos e indígenas y su producción estética, es decir, las referencias perceptuales, los discursos e imágenes que son parte del juego en el campo; (ii) el proyecto de modernización que ejerce fuerza y sentido sobre el productor campesino e indígena y la creación de instituciones dedicadas a su producción como artesanías. Iniciativas que se dan por medio del sistema institucional del Estado moderno en el siglo XX.

El objetivo es mirar espacios temporales donde emerge el *consenso* sobre el término artesanías que, como parte de la estructura estructurante, constituye el “principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu, 2004, p.191). Es mirar las representaciones, las obras y las creencias asociadas al término. Éste es el contenido que nos interesa y que determina lo que vamos a mirar en la estructura del campo.

¿Dónde buscar los índices en la historia? Asumiré una característica temporal implicada en el método de Bourdieu, la del periodo histórico-social en que se establece el espacio de posibilidades de un campo autónomo: el sistema moderno.

⁶ García Canclini (2007; 2009) describe la relación entre el *poder cultural*, que toca aspectos del campo y el contexto socio-económico y cultural de los productores artesanales en México.

Abordaré primero (capítulo 2.1. Imágenes y sentidos) las representaciones sobre artesanías en las obras modernas con función política ideológica. Específicamente la producción de discursos e imágenes sobre el productor y el objeto indígena y/o campesino en el sistema simbólico *raza mestiza* en la época pos-revolucionaria, un momento de una extensa producción cultural en la historia mexicana, donde grupos sociales de campesinos e indígenas productores de objetos pasan a ser significados y distinguidos como productores de arte popular y/o pequeña industria que son parte de la diversidad cultural mexicana.

En seguida (capítulo 2.2. La integración estructural y económica) analizaré la estructuración de instituciones que actuaron, y actúan, sobre la integración del productor y de la producción de objetos campesinos al sistema moderno y en su significación como artesanías; como parte de la representación cultural del país y, predominantemente, como parte de una estrategia para promover el desarrollo económico. Por lo demás, en la significación y estructuración social del artesano como una clase de productor pobre que necesita del apoyo del Estado.

2.1 Imágenes y sentidos: el período posrevolucionario

Los primeros índices relativos a la historia del campo reunidos en este apartado están situados en el periodo histórico posterior a la Revolución de 1910. En el contexto de reconfiguración del Estado moderno, en un México predominantemente rural y fracturado por movimientos sociales y políticos. Un proceso que por su extensión (temporal y social) trae varias perspectivas de análisis histórico.

De acuerdo al objetivo de este trabajo, me enfocaré en los índices sobre los productores indígenas y campesinos y sus productos en representaciones, obras y creencias: (i) en el discurso que los significa como parte de la diversidad cultural del país; y (ii) en el proceso de clasificación y exposición de estos grupos sociales y de su producción en obras académicas e imágenes pictóricas que valoran su aspecto estético. Índices que denotan la inclusión de indígenas y campesinos como parte de *la raza mestiza*, y que fueron incorporados en un periodo posterior como parte del sistema de las artesanías.

En el marco del entendimiento sobre el indígena en México los antropólogos Miguel Bartolomé (1996) y Rodolfo Stavenhagen (1979) registran que los pueblos prehispánicos, de la colonia hasta el período posterior a la independencia, fueron oficialmente excluidos como etnias por el gobierno y subsumidos bajo las categorías de *criollo* y *mestizo*. Un énfasis que se ha reflejado en la Constitución mexicana de 1817, la cual no registraba la existencia de etnias en el país. Esta invisibilidad supuestamente se invierte en el periodo posterior a la Revolución de 1910, que reconoce oficialmente la población indígena en el país, su producción y costumbres como elementos que compondrían la identidad mexicana, incluyéndolos como parte del signo *raza mestiza*.

Ese fue un proceso de reconfiguración de varios Estados-nación ⁷, temporalmente afín en Latinoamérica, parte del movimiento de reinvención de los Estados y de transnacionalización del sistema económico capitalista, que venía junto a un acelerado proceso de industrialización y que exigía un proyecto

⁷ En los años 1810, en 1850 y 1860 y por último en 1910-1920 (periodo pos-revolucionario) movimientos políticos resultaron en la destrucción de los estados entonces existentes y dieron lugar a la formación de nuevos estados, que implicaban diferentes perspectivas políticas, económicas y militares (Joseph y Nugent, 2002)

unificado de nación. En México este momento era el de reestructuración política interna en el cual los nuevos líderes se toparon con un sistema gubernamental obstaculizado por las diferencias geográficas, políticas, de clase y étnicas (Novelo, 1993; Lindauer, 1999; García Canclini, 2007). Para llevar adelante la implementación de la unificación del nuevo Estado, los líderes de entonces entendieron que la cultura mexicana sería el componente que iría a cohesionar las diferencias, principalmente por medio de la resignificación del indígena como habitante del país y como portador de cultura.

El acento en lo indígena traía un vínculo con lo prehispánico que, además de integrar la nación, estaba acorde a los intereses y a las pautas del desarrollo transnacional moderno, donde políticamente debería operar, en: (a) desvincular a México de su pasado europeo –al adoptar una posición opuesta, principalmente, a la de la era del Porfiriato, donde fue hegemónico un grupo cercano a los españoles y franceses y depuesto en el proceso revolucionario después de más de treinta años en el poder–; y (b) apartarse de la influencia de los Estados Unidos de América, un poderoso vecino (Novelo, 1993; Bartolomé, 1996; Canclini, 2007; Stavenhagen, 1979; Lindauer, 1999).

A partir de tales perspectivas un grupo de intelectuales que se movía entre los contextos político⁸, artístico y académico, trabajó en la creación del nuevo sistema simbólico de la nación. El escritor mexicano Carlos Monsiváis (1977), destaca que los artistas en esta época estaban, en general, involucrados con dos ideales: uno moderno y otro tradicional. El ideal tradicional estaba asociado al volverse hacia lo prehispánico como una fórmula válida para liberarse de la dominación occidental y reivindicar una producción afirmativa y verdaderamente nacional. Los ideales modernos, la producción de artistas con enfoques vanguardistas, estaban, principalmente, en el campo del arte, de la literatura y el cine. Sobre los ideales tradicionales, agrega Novelo (1993), había también la concepción política de liberación de los obreros del campo y de la ciudad.

Por ello en la reivindicación de una producción nacional se pretendía “inaugurar una auténtica cultura mexicana [que hasta entonces era] ajena a los mexicanos de clase media del siglo veinte” (Lindauer, 1999, p. 93). Una cultura

⁸ Bajo la perspectiva política, Barry Carr (1996) analiza el rol de estos artistas de izquierda y del Partido Comunista en las construcciones de identidades unitarias.

inexplorada por estar en el ambiente rural, la cual la clase media, que incluía estos intelectuales, desconocía. En tanto que para que la incorporasen era necesario conocerla. Dice el antropólogo Manuel Gamio en *Forjando patria*, en un pasaje destacado por investigadores que trabajan el tema de las artesanías por su representatividad en relación a los ideales de la época:

El indio continúa... cultivando la cultura prehispánica más o menos reformada y continuará así mientras no se procure gradual, lógica y sensatamente, incorporarlo a la civilización contemporánea. Se ha pretendido hacer esto inculcándole ideales religiosos, vistiéndole y enseñándole el alfabeto, de igual manera que si se tratara de individuos de nuestras otras clases. Naturalmente que ese baño civilizador no pasó de la epidermis, quedando el cuerpo y el alma de indio como era antes, prehispánicos. Para incorporar el indio no pretendemos 'europeizarlo' de golpe; por el contrario 'indianicémonos' nosotros un poco, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible. (Gamio, 1982)

El texto de Gamio, de vertiente antropológica, toma como motivación la mirada del otro, destacando el proceso de aculturación de los indígenas⁹ en México frente al proceso desarrollado desde la colonización del país. El antropólogo sugiere invertir la continuidad de este proceso por medio de la incorporación de signos indígenas a la imagen nacional y su posterior presentación a los mismos. Se podría decir que los intelectuales modernos pretendían digerir la cultura india –*indianizarse*– para presentarla por medio de la interpretación de los signos prehispánicos y de los signos entonces presentes en los modos de vida rural, confiriéndoles un sentido de continuidad histórica. Una especie de antropofagia hacia el pasado indígena. El entendimiento consistía en que estos signos eran resultado de la adaptación de los indios a siglos de dominación colonial y al entonces mundo contemporáneo. Así la producción indígena, más o menos mestiza y predominantemente rural, campesina y denominada mayormente arte popular y ocasionalmente artesanía,

⁹ Cultura prehispánica, campesinos y culturas populares son otras nociones también utilizadas.

fue entendida como un conocimiento histórico adaptado a las condiciones sociales vigentes.

Por ello entre 1910 y 1950, aproximadamente, intelectuales y artistas realizaron expediciones exploratorias en el ambiente rural del país ¹⁰ con la intención de conocer y registrar la producción cultural asociada a los grupos étnicos, al modo de vida indígena y campesino. Luego, las expresiones estéticas de los campesinos, entendidas como representativas, fueron colectadas, clasificadas e interpretadas por la clase intelectual y artística e incorporadas como elementos significativos del ideal y de la representación mestiza pos-revolucionaria. Tal práctica ha originado *obras* (en el sentido concedido por Bourdieu para mirar el ERO) en diversos tipos de plataformas que retrataban los grupos étnicos como productores de cultura, de artes o artesanías: la pintura de caballete y mural, dibujos e ilustraciones, carteles gráficos, cine, literatura, música, rituales oficiales y otros soportes. Se produjeron exposiciones y catálogos, publicaciones sobre el tema con reseñas críticas, se presentaron colecciones de objetos georeferenciados e interpretaciones en varias plataformas.

La primera producción oficial relevante enfocada en los productos campesinos e indígenas aparece temporalmente en 1921 con el sentido de arte popular, cuando, por ocasión de la conmemoración del primer centenario de Consumación de la Independencia (del estado español), en la capital del país, en el Distrito Federal, se inauguró la *Exposición de Arte Popular Mexicano*. La exposición fue ideada por los pintores Gerardo Murillo (Dr. Atl), Jorge Enciso y Roberto Montenegro, y su catálogo, además de presentar piezas emblemáticas anunciaba “el homenaje oficial del Gobierno de la República al ingenio y habilidad del pueblo de México”.

Por la misma fecha, y hasta mediados del siglo XX, se produjo un representativo número de publicaciones, pinturas murales, cuadros y obras literarias fruto de la convivencia entre artistas y escritores que interpretaban la

¹⁰ Comenta el escritor norte-americano Paul Bowles un evento de su vida que refleja la relación de los artistas que frecuentaban o vivían en México con el ambiente pos-revolucionario; “Sí sé que es preciosa [Oaxaca], lo creo, todos me decían lo mismo, que a mí me gustaría, y siempre lo supe, pero nunca fui. A Tehuantepec en cambio fui porque yo era amigo de Miguel Covarrubias, quien conoció Tehuantepec por Diego Rivera, él me llevó. Me gustó mucho, hubiera querido vivir allí.” (Carvajal, 2001, p.19)

producción de los grupos étnicos del país. En la academia, las recién abiertas unidades de educación e investigación en antropología, han producido conocimiento, conceptualizando, definiendo y documentado esta producción como cultura mexicana (Novelo, 1993). En el arte una publicación, que emerge en específico en esta investigación, es el método de dibujo de origen mexicano *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, elaborado por el artista Adolf Best Maugard (1923).

El libro se basa en una investigación sobre la iconografía de grupos étnicos mexicanos que denota elementos comunes clasificados por el autor como siete elementos primarios¹¹. Además, fue pensado como un sistema de enseñanza y utilizado en la educación primaria y secundaria del Distrito Federal en la década de los años veinte.

Para esta investigación, es relevante los indicios de que tal método también fue utilizado en las Misiones Culturales¹², un proyecto de educación de comunidades campesinas e indígenas; los indicios son: (i) la alusión a Best Maugard en una publicación de FONART (Ryan Galton[coord.], sin fecha, pp. 11, 12), donde se comenta que él se ocupó de la intervención en la cerámica mexicana en la Misión, configurándose como la primera intervención de diseño en el arte popular mexicano; (ii) el etnógrafo George Foster (1972) registra que en el año de 1931 en Tzintzuntzan llegó una Misión Cultural formada, entre otros, por maestros de artes plásticas y “pequeñas industrias” y que para

¹¹ Los siete elementos anotados son: la espiral, el círculo, combinaciones del círculo partidas a la mitad, medios círculos que se asemejan a la letra ese, línea ondulada, línea en zig-zag y línea recta.

¹² El documento de Fonart cita que la Misión Cultural fue “un programa creado por Vasconcelos en 1923 con el fin de llevar la alfabetización, el conocimiento elemental y la instrucción básica sobre las ciencias, las artes y los oficios a las más apartadas comunidades del país y a la gente que no tenía la fortuna de recibir los beneficios de la educación. El programa duró 15 años y tuvo una importante influencia en el desarrollo y producción artesanal.

De hecho representa la primera intervención de diseño en el arte popular. El programa las Misiones Culturales fomentó la revalorización de los productos artesanales, estimuló el perfeccionamiento de las técnicas y el diseño en distintas ramas del arte popular y su incorporación en el mercado. Inspirados en el pasado prehispánico, artistas como Roberto Montenegro y sus discípulos diseñaron nuevos motivos ornamentales para las vasijas de Tonalá y las bateas de Uruapan; Jorge Enciso se dedicó a los bordados de Michoacán y Adolfo Best Maugard se ocupó de la producción de cerámica y laca en distintas regiones de la República.” (Ryan Galton, sin fecha, pp. 11, 12)

realizarla trajeron de las villas cercanas a sesenta maestros rurales que recibieron preparación en el dibujo y la pintura.

Se suma a tales publicaciones un repertorio que define e ilustra gráfica y visualmente el sistema de representación *mestizo* desde que fue formado en 1923 el *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Esculturas*, en el que participaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, entre otros. Orozco en su autobiografía comenta que el manifiesto estaba dirigido a “la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía” (Tibol, 1973, p. 57). Según el manifiesto redactado por Siqueiros el objetivo estético del grupo era “socializar las manifestaciones artísticas”, repudiando el arte burgués que tiene como plataforma el caballete y el cenáculo y exaltando “las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública” (Tibol, 1973, pp. 58-59). El arte burgués pervertiría el gusto de la *raza* mexicana y ellos pretendían “presentar un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte... una finalidad de belleza para todos de educación y combate” (Tibol, 1973, p. 58-59). El medio era el de la creación de imágenes, monumentales, plasmadas en muros que retratan al indígena y/o sus modos de vidas en escenas, y que a veces incluyen a los objetos, trayendo sus costumbres y gestos como campesinos u obreros revolucionarios, en ocasiones junto a los mismos artistas que los han pintado.

El manifiesto ha influenciado por décadas a los muralistas, no sólo a los que en él participaron, sino también a los jóvenes pintores mexicanos, que deberían enseñar a obreros, campesinos y soldados el camino a seguir en la renovación cultural. Ese camino siguieron varios artistas de la época. Frida Kahlo en sus auto-retratos viste trajes y accesorios de grupos indígenas, principalmente del estado de Oaxaca. Estado en que han incursionado el pintor Rivera y el ilustrador Miguel Covarrubias. Este último también ha dibujado indígenas, sus trajes y modos de vida, y además ha sistematizado el dibujo de los bordados en los textiles de la misma región, los huipiles principalmente. Tales imágenes, en general, cumplían con el objetivo de traer al ambiente de la clase media urbana del país al indígena, sus objetos y sus costumbres. De otro modo se destaca el grabador José Guadalupe Posada, sobre el cual Rivera

escribió un texto¹³ que además de resaltar la importancia del grabador recupera sus ideales como activista político. El texto es *La connotación popular de la muerte en Posada*, que es representada por los personajes El Catrín y La Catrina. Estos personajes integran crónicas sobre las fiestas populares y el cotidiano urbano y rural de la década de los años veinte y treinta, además son considerados por Rivera como un “valor positivo” sobre el arte nacional, el arte del pueblo que ha quedado alejado de las influencias de otras naciones. La muerte parrandera, que pelea y baila, que participa de la vida disfrutando víveres, objetos y costumbres prehispánicos todavía hallados en el país –el mole, el pulque– y que se unen al llorar y al convivir con el muerto en los cementerios. Tales imágenes creadas por Posada posteriormente pasan a ser utilizadas en campañas publicitarias del gobierno como representación de la tradición indígena y van a guiar un considerable número de interpretaciones de la muerte por los productores investigados en este trabajo y muchos otros.

Estas imágenes, junto con muchas otras, llenan de referentes el nuevo sistema *mestizo*. Para García Canclini (2007) tal sistema lleva un acento diacrítico de un México auténtico y tradicional, que en el primer momento ha asumido un rol inclusivo. Considera el autor a éste un momento necesario de afirmación de la propia cultura que cumple una función ideológica,

¹³ “En México han existido siempre dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas, una de valores positivos y otra de calidades negativas ... que tiene como base la imitación de modelos extranjeros para proveer a la demanda de una burguesía. [...] La otra corriente, la positiva, ha sido obra del pueblo, y engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se ha dado en llamar “arte popular”. Esta corriente comprende también la obra de los artistas que han llegado a personalizarse. [...] La producción de Posada, libre hasta de la sombra de una imitación, tiene un acento mexicano puro. Analizando la labor de Posada, puede realizarse el análisis completo de la vida social del pueblo de México [...] Posada: la muerte que se volvió calavera, que pelea, se emborracha, llora y baila. La muerte familiar, la muerte que se transforma en figura de cartón articulada y que se mueve tirando de un cordón. La muerte como calavera de azúcar, la muerte para engolosinar a los niños, mientras los grandes pelean y caen fusilados, o ahorcados penden de una cuerda. La muerte parrandera que baila en los fandangos y nos acompaña a llorar el hueso en los cementerios, comiendo mole o bebiendo pulque junto a las tumbas de nuestros difuntos [...] Todos son calaveras, desde los gatos y garbanceras, hasta Don Porfirio y Zapata, pasando por todos los rancheros, artesanos y catrines, sin olvidar a los obreros, campesinos y hasta los gachupines.” (Diego Rivera)

principalmente en relación con quienes producen artesanías, y que el problema más bien estaría en su posterior utilización esencialista y acrítica.

2.2 La integración estructural y económica: la segunda mitad del siglo XX

Hacia mediados del siglo XX puede ubicarse el período político y social que tematiza la producción indígena y campesina en México como producto de la diversidad cultural útil en el desarrollo material de la nación. Período de continuidad de la integración del indígena y campesino al sistema y proyectos de desarrollo nacional, que inicia a la par de la inclusión simbólica e incluye acciones de integración estructural física y económica de la persona, así como de su producción, al sistema nacional. Todo esto acorde a lineamientos transnacionales.

Ese periodo, posterior a la creación de los Estados-nación, es donde la noción de artesanías examinada se despliega en las políticas institucionales mexicanas. Sin embargo, es una definición pensada en y por organismos transnacionales, como la Unesco y/o la OEA, en la que participan los Estados a ellos asociados, con el objetivo de estructurar una política de cultura y patrimonio –términos en los que se asienta la noción de artesanías.

Privilegiaré en este período el análisis de la integración estructural del productor al sistema nacional por medio de la creación de instituciones que trabajan sobre su producción como artesanías. Describiré las instituciones llevando en consideración el eje Distrito Federal, como centro político desde el cual se define el desarrollo cultural y económico del país, y Michoacán, como centro de la investigación etnográfica.

Empezando por la integración del ser humano, del productor, considero como antecedente las acciones llevadas en el ámbito de la educación. Desde mediados del siglo XIX ya se había implementado la enseñanza laica y gratuita en México. Después de la Revolución, en la Secretaría de Educación Pública, se estimulan las misiones rurales y otras campañas contra el analfabetismo (entendido como la carencia del idioma castellano y de valores modernos), que tenían la finalidad de alcanzar las comunidades campesinas. Anota Monsiváis (1977: 346-347) que en 1924, había más de 100 Misiones Culturales y unas mil escuelas rurales federales orientadas hacia la lengua castellana y actividades manuales –como el cultivo de la tierra y las pequeñas industrias, entendidas

como actividades manuales—, con principios básicos de historia y geografía, higiene y medicina moderna.

En las comunidades con predominancia indígena su lengua no podría ser instrumento educativo y era incluso prohibida en clase. Para los científicos sociales Bartolomé y Stavenhagen, que entienden la lengua como uno de los principales rasgos culturales, esta sería una búsqueda por un estado-nación “moderno” (entendido como occidentalización) que ha suprimido la heterogeneidad cultural del país. Una política que daba continuidad a la condición de inferioridad y subordinación del indio, en relación a los blancos y a la cultura occidental, que solamente ha sido matizada en 1976, con la institucionalización de la educación bilingüe-bicultural por medio de la creación de la Dirección General de Educación Indígena (Bartolomé, 1996).

El objetivo del indigenismo posrevolucionario fue la integración de los indígenas a la sociedad nacional; "mexicanizar al indio". El proceso de aculturación representaba el símbolo de la identidad nacional, puesto que legitimaba científicamente al mestizaje cultural [Aguirre Beltrán, 1976] Aculturación y cambio fueron considerados sinónimos de evolución y desarrollo. (Bartolomé, 1996)

Simultáneo a esas acciones, en el gobierno del presidente michoacano Lázaro Cárdenas (entre 1934 y 1940), dice el científico político Arnaldo Córdova (1976, p. 177-181) que se ha establecido un régimen de síntesis del desarrollo capitalista con el socialista, promoviendo lo que entendía por conciliación de clases. Ahí las contradicciones entre explotador y explotado podían y debían ser controladas por el Estado, ya que la lucha producía anarquía y la clase capitalista era necesaria para el progreso del país. Apunta Lindauer (1999) que de este pensamiento salen acciones efectivas para la integración nacional del indígena, que ya no era entendido como un ser estático, sino como clase baja, en un enfoque también tutelar del gobierno, esta vez encaminado al desarrollo.

En este periodo, además de la distribución de los ejidos y bienes comunales, un esquema prehispánico que asume un cuño socialista, se ha implementado el desarrollo en el interior del país. Acción que conjuntamente ha

vinculado al campesino a la organización social en “grupos solidarios” para recibir préstamos gubernamentales, lo que le incluye como prestamista en el sistema capitalista. A la vez que se insertaba al indígena en el sistema crediticio también se abría paso a la integración física de sus comunidades. Se construyeron carreteras que facilitaron la llegada de personas y capitales externos a los pueblos, el turismo nacional y extranjero, los comerciantes de artesanías a los pueblos, pero también que han posibilitado la llegada del campesino a los centros urbanos con más facilidad.

[...] inmensas cantidades de tierra para los campesinos de varias formas, construyó escuelas y caminos, y en general, promovió el desarrollo del campo en México. Sus reformas agrarias virtualmente liquidan las haciendas y el peonaje y ayudan a crear un mercado interno para un rápido crecimiento de la industria... (Lindauer, 1999, p. 135)

También con la mirada hacia el turismo, en la misma época, se crean mercados de artesanías por todo el país. Por ejemplo, el mercado de las comunidades investigadas, Tzintzuntzan y Capula, y el de la Ciudadela, creado en 1965, en la colonia de Balderas, un paso casi obligatorio para quienes visitan ella Ciudad de México.

Aunada a la integración simbólica (iniciada en el período posrevolucionario), lingüística, financiera y física, la antropóloga Victoria Novelo (1993) marca a partir del 1948 la creación de instituciones dedicadas exclusivamente a los indígenas y a las artesanías, que es cuando el término se consolida como el nombre que va a identificar la producción de objetos indígenas y campesinos. Instituciones que, según la autora, promueven las artesanías o como muestra de genuina mexicanidad o como salvación económica de estos grupos. La primera institución anotada por Novelo es el Instituto Nacional Indigenista (INI), creada en 1948, ocho años después del primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro. Remarca Novelo (1993), que en el INI las artesanías eran trabajadas como objetos de museo y como mercancías para la venta, por ser originadas desde una herencia cultural

vista como inventiva, productiva, creadora de empleos y lucrativa en la esfera comercial.

La descripción y la exposición de los objetos producidos por estos grupos como herencia cultural y como recurso económico fue multiplicada en varias instituciones del país. El Museo Regional de Artes e Industrias Populares creado en 1938, en Pátzcuaro, enseña la artesanía ambientada en los hogares campesinos, con énfasis en los comedores, donde se exhibe un gran número de piezas en barro y metal como fruto del ingenio y habilidad de pobladores de la región, los indios-mestizos.

En 1964 se crea el Museo Nacional de Antropología en el Distrito Federal, una construcción imponente y moderna en un área de clase media alta y de espacios emblemáticos, el bosque de Chapultepec. El museo, paso obligatorio de quien visita al país, posee un imponente acervo de piezas de la cultura prehispánica y lo expone considerando la etnia y la región de origen. Si en el piso se presenta lo prehispánico con la formalidad que impone distancia, vidrios y etiquetas descriptivas de las piezas, en la parte posterior del museo, con menor énfasis e importancia hacia los objetos, se presentan escenarios que simulan los modos vida actualizados de los grupos étnicos. Un escenario teatral que trae los objetos en un probable contexto de uso.

De otro modo, bajo una perspectiva de documentación etnográfica, en 1982 se crea el Museo Nacional de Culturas Populares en Coyoacán, Distrito Federal. El museo fue fundado y dirigido por el antropólogo Guillermo Bonfil, que se dedicó a estudiar la diversidad de los modos de vida y producción de los grupos étnicos, así como la interculturalidad, a partir del lema del contacto cultural. En esta institución se trabaja desde entonces con exposiciones temporales y temáticas que buscan recuperar una perspectiva tanto histórica como contemporánea de los grupos étnicos sobre su producción. Además, desarrolla programas de educación y realiza actividades culturales, configurando un ambiente donde el visitante accede además de a las salas temáticas, a conferencias, a presentaciones de grupos artísticos y folclóricos, a ferias que son organizadas en las áreas abiertas del museo que contemplan la venta de productos y comidas por los propios productores, entre otros.

Otros dos espacios en que circulan las artesanías en México y que relato brevemente son dos museos creados en el año de 2006 en el centro de la capital, el Museo de Arte Popular y el Museo del Estanquillo.

El primero es de economía mixta, cuenta con el apoyo del gobierno federal –Consejo Nacional para las Culturas y las Artes– y con aportes privados. Su dinámica es la de una exposición permanente que tematiza las artesanías como arte, destacando el objeto y su productor de manera individual, aunque lo presente como parte de una producción estética colectiva. También realiza exposiciones temporales y talleres de capacitación –con enfoque en la transferencia de conocimientos– para el público general, principalmente niños, y para artesanos.

El segundo, el Museo del Estanquillo, se basa en la colección particular del escritor Carlos Monsiváis y presenta la artesanías como arte popular o como objeto parte de la vida cotidiana de México, por medio de una producción artística que la retrata – maquetas, piezas en miniaturas, dibujos, grabados, caricaturas y fotografías son los medios principales.

Las siguientes instituciones listadas son objeto de esta investigación, por lo tanto interesan de manera más directa, y toman forma a partir de los años sesenta. La perspectiva es la gubernamental de promover exclusivamente las artesanías como un producto útil al desarrollo. Su consolidación se da asociada a la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), dedicada al desarrollo social e inclusión de sectores sociales entendidos como desprotegidos, marginados, y se configura a partir de programas integrales de asistencia técnica, crediticia y comercial. Tal mecanismo en la esfera nacional es operado por el Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART), creado en 1974, y en las esferas estatales por las Casa de Artesanías (Casart).

Tales instituciones intervienen en la promoción de los objetos por medio de su exposición y comercialización en el país y el exterior. También, con talleres propios, intervienen en el proceso de producción por medio del financiamiento de cambios estructurales en la producción y en el producto. Compran y venden artesanías entendidas como tradicionales y como contemporáneas, rurales o urbanas, seleccionando de acuerdo con los criterios asociados a la tradición y maestría, adaptabilidad, calidad y manualidad. La política de Casart Michoacán en la diferenciación de los productos artesanales

de otros procesos de creación se fija también en la manualidad y en el aspecto cultural y “tradicional”, distanciándolos, en seguida, de la producción industrial y en serie. Tal diferenciación sostiene la delimitación, obtención y concesión de préstamos que mueven la promoción y el apoyo a la producción de lo que se denomina artesanías.

2.3. La pertinencia del análisis del campo de artesanías

¿Es pertinente entender la acción institucional en México sobre la producción indígena y campesina como un campo de artesanías? Según Bourdieu, por medio del instrumento teórico campo lo que se pretende captar y explicitar es la lógica inmanente en la producción de un bien simbólico. El objetivo no es el de preguntarse, por ejemplo, ¿qué es arte?, sino ¿cómo se produce el arte? Si seguimos su pensamiento, la pregunta formulada sería: ¿cómo se producen artesanías? Una pregunta que, de acuerdo al método, tiene el potencial de distinguir el proceso de producción del objeto en el ámbito campesino e indígena, investigado aquí como alfarería, de la producción de un signo por el Estado, las artesanías.

En la relación entre la producción del objeto en el sistema comunitario y el signo en el sistema institucional emerge la visibilidad sobre la diferencia entre alfarería y artesanías; entre la producción estética comunitaria, más o menos individual, de alfarería –u otros objetos– y el sistema simbólico que guía la selección, clasificación y legitimación de estos objetos como artesanías. Desde tal perspectiva es factible pensar sobre una producción simbólica de artesanías, un concepto que es el sujeto de un sistema que se refiere, o predica, sobre objetos creados en otros sistemas, legitimando taxonomías definidas en el ámbito institucional. Una diferenciación que señala que algunos objetos producidos en sistemas comunitarios, a partir de lenguajes comunitarios, son seleccionados y legitimados en un segundo sistema, el nacional, a partir de una taxonomía que, sobretodo, es encaminada a la clasificación. Un segundo sistema que es de producción de sentido sobre la producción comunitaria y que está inmerso en relaciones de fuerza y sentido operado por Estado.

Pero el método campo presenta un problema: el cuestionamiento sobre la autonomía de la producción simbólica. Respecto a la autonomía, considera Bourdieu que la producción simbólica que se da en un campo es un proceso que incluye, de manera autónoma, las etapas de producción, circulación y consumo de las obras. Comenta García Canclini que la autonomización metodológica del campo se justifica en la independencia relativa del campo artístico en la historia occidental a partir de los siglos XVI y XVII, (García Canclini, 1990, p. 12-13),

mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, en occidente la burguesía crea “instancias específicas de selección y consagración”, donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por “la legitimidad cultural”. Un tiempo en que la producción simbólica se configura como si fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía desconocida en cualquier otra época.

Se podría decir que la relación entre el sistema conceptual campo y el espacio social que lo posibilita, la delimitación operacional del campo al régimen moderno, es la primera dificultad en adoptar la hipótesis sobre un campo de las artesanías en México. Esta dificultad consiste en lo que García Canclini apunta como *multitemporalidad* de regímenes históricos. La multitemporalidad es una noción implicada en el concepto de *hibridación* (Canclini 2009) y, para el autor, es un reflejo de la modernidad contradictoria no sólo en México, sino también en el contexto latinoamericano.

La contradicción se inscribe en la circunstancia espacio-temporal donde varios regímenes históricos y modelos de pensamiento pasan a coexistir a partir de los ideales del proyecto moderno y de su ejecución en estos países. Circunstancia que en la relación entre teoría y datos empíricos es examinada a partir del término operativo *proceso de modernización*. Así García Canclini interpreta Latinoamérica como un contexto: (i) con un modernismo exuberante y una modernización deficiente; (ii) con la ausencia de formación de mercados autónomos para cada campo artístico, de profesionalización extensa y de un desarrollo económico capaz de sustentar la democratización cultural; (iii) una modernización y una democratización que abarcan a una pequeña minoría haciendo imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos¹⁴ (Canclini, 2009, p. 65-66). Sin embargo, nos interesa apuntar que si consideramos que la producción simbólica sobre las artesanías se

¹⁴ Sobre la autonomía de los campos, que para García Canclini implica autocontención, el autor en *Sociedad sin relato* (2011) señala que en los campos del arte estudiados por Bourdieu (aproximadamente entre los años 60 y 90) había una sujeción de la definición del arte al campo que se ha desvanecido en los últimos años. También el concepto de *fuerzas oblicuas*, como elementos del espacio multitemporal, como las formas concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional y las nuevas tecnologías de la comunicación, parece influir en la percepción del autor sobre el desdibujamiento de los campos

da, principalmente, en las instituciones estatales y que éstas son el cuerpo del Estado-nación que ha pasado por un proceso de modernización, se sigue que estos espacios, como operadores de producción simbólica por lo menos se estructuran bajo la utopía de un espacio autónomo¹⁵.

Se si considera, según Bourdieu, que la autonomía del campo se basa, también, en el poder de definición de una taxonomía cultural que entra en el juego de legitimación, en un mercado que distingue obras a partir de la singularidad de modos de expresión considerados como culturalmente pertinentes al campo. Se puede inferir que la autonomía relativa en lo que remite a las artesanías se basa en el poder para seleccionar, clasificar, valorar, ratificar y modificar el signo artesanías, (re)evaluando los productos y (re)interpretando la producción de la cultura popular bajo principios contruidos entre agentes e instituciones, en el espacio de relaciones objetivas. Una acción que genera una taxonomía y que entre los años setenta y el inicio de este siglo ha sido desarrollada casi exclusivamente por el aparato institucional. Instituciones que aún son dominantes, aunque en los últimos años organismos no-gubernamentales y proyectos financiados por entidades de origen diverso y de financiación privada, crowdfunding, de manera puntual seleccionan y difunden las artesanías. Además, los propios productores, individualmente o asociados, difunden sus productos como arte popular y/o artesanías en las redes sociales.

A partir de tal inferencia examinaré en los siguientes capítulos acciones específicas de FONART y Casa de Artesanías de Michoacán, instituciones creadas a partir de los años setenta que funcionan por medio de programas de asistencia técnica, crediticia y comercial. Si nos permitimos percibir el campo como un conjunto, las instituciones que examinamos se configuran como un subconjunto, y las prácticas examinadas como otro subconjunto dentro del anterior. Pero aquéllas no son cualquiera, el subconjunto FONART y Casart

¹⁵ ¿Pero en el campo de las artesanías la estructura autónoma se basa en términos de la utopía de cultura moderna? Utopía entendida como el objetivo de “construir espacios en que el saber y la creación puedan desplegarse con autonomía” (Canclini, 2009, 32). Al parecer no, y esto tiene el potencial de comparación con el campo de los productos de origen en Francia. Donde la relación entre la circunstancia contextual y la autonomía del campo apuntada por García Canclini es evidenciada de manera más clara. Esta percepción es objeto de un futuro artículo.

Michoacán sería el que institucionalmente tiene mayor fuerza sobre el mundo de la alfarería examinado. Las prácticas que componen el recorte de la investigación empírica son las que tienen, por lo menos, como objetivo influir en el proceso de creación de los alfareros.

Finalmente, el material teórico-empírico producido en este capítulo orientará la interpretación de las prácticas examinadas a seguir en que están en juego: (i) la transferencia de conocimientos técnicos y valores estéticos modernos a los alfareros en las capacitaciones, y (ii) el proceso de valoración, clasificación y distinción de los productos campesinos e indígenas como objeto-signo ejemplar de las artesanías en los concursos.

Por lo demás, el uso del instrumento teórico campo induce a un tipo de narrativa que por veces asume un tono sumamente abstracto, que se acerca más al lenguaje de la epistemología que al de la antropología. En contrapartida, este mismo tono nos posibilita ampliar el análisis a partir de su potencial para comparar estructuras. Además, interpretar la producción institucional como un campo nos permite abrir camino para entender cómo funcionan las instituciones y nos hace pensar sobre cómo generalizar posiciones en los procesos examinados y en la producción simbólica en general.

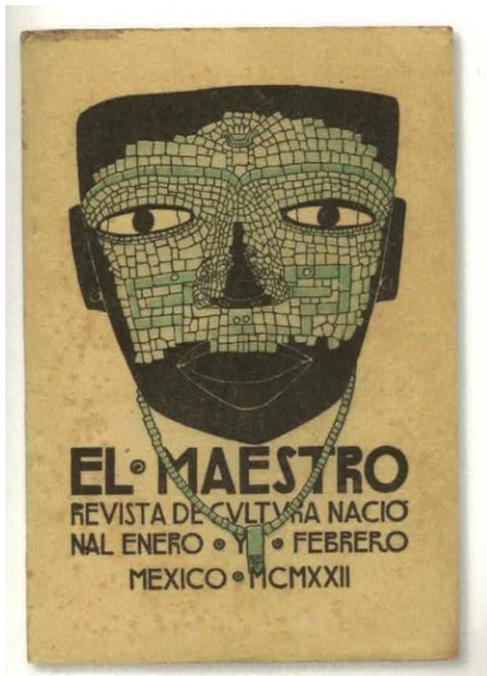


Figura 1: México ilustrado, 2010.

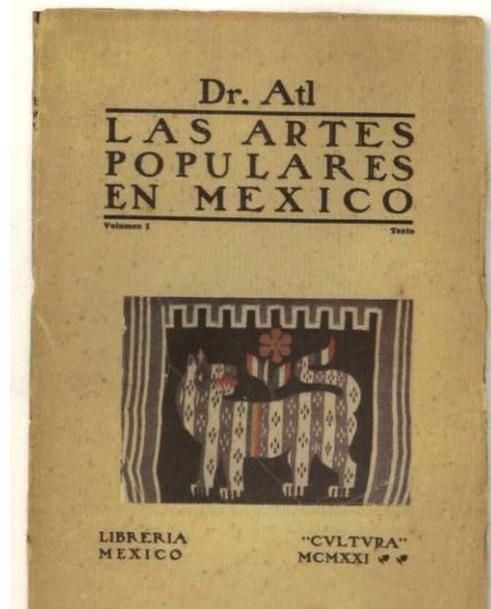


Figura 2: México ilustrado, 2010.



Figura 3: Diego Rivera, 1947, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, (fragmento).



Figura 4: Portada de revista promocional de la Noche de Muertos, Michoacán, 2010.



Figura 5: José Guadalupe Posada, 1910, *El jarabe en Ultratumba*.



Figura 6: Diego Rivera, 1953, *La piñata*.



Foto 1: Pieza presentada en el concurso de Noche de Muertos, Pátzcuaro, 2009.

Capítulo 3

La habilidad de construir la configuración moderna

En este capítulo se desarrolla la investigación etnográfica con el grupo de alfareros productores de loza en alta temperatura en Tzintzuntzan, e incluye los datos sobre dos talleres de producción de loza en alta temperatura y dos talleres de producción de loza blanca.

En el primer subcapítulo (3.1. Tzintzuntzan: el influjo moderno), describo el ambiente en que se desarrollan las unidades de producción investigadas en Tzintzuntzan. Las características y escenarios del poblado y de la comunidad de alfareros, su proceso histórico accesible mediante la revisión de documentos académicos e institucionales. Proceso donde una comunidad caracterizada por un estilo de vida que reproducía el modelo campesino de unidad familiar asociado a la agricultura y a la producción de objetos pasa a ser instruida en la adaptación de su modo de vida a las prácticas y valores modernos.

En el segundo subcapítulo (3.2. Elecciones generacionales en el transcurso del tiempo), formalizo el estudio etnográfico sobre la posibilidad de existencia del objeto en alta temperatura, en cuanto representación y técnica, en esa producción familiar. El centro del análisis es la construcción del objeto, donde está en juego no sólo la técnica aludida sino también otras modificaciones que pasan a formar parte de la configuración de la loza y de los modos de pensarla y construirla. Como la pintura de la loza que, al mismo tiempo y bajo los mismos términos sociales que el de la técnica, se desarrolla en medio del proceso de modernización de Tzintzuntzan. Espacio en que se da el paso de la figura “libre” pintada por los Medina a la figura gráfica pintada por los Morales Ríos. Nuevos modos de construcción del objeto, así como de significados, que van surgiendo a la par del cambio en los modos de vida de los alfareros en el proceso de modernización de la comunidad.

3.1. Tzintzuntzan: el influjo moderno

En la primera sección de este capítulo, (3.1.1. Tzintzuntzan, un poblado turístico-moderno) describo sumariamente un lugar que, de los siglos XV al XVIII, fue centro de dos poderes políticos y religiosos en el territorio al occidente de México, el purépecha y el español colonial. Luego, en el siglo XX cambia de poblado campesino a municipio protagonista en el proceso de modernización de la región del Lago de Pátzcuaro. En la segunda sección (3.1.2. La comunidad de alfareros, la educación y la economía en el siglo XX), se registran programas y proyectos ejecutados por agentes institucionales en la comunidad a lo largo del siglo. Acciones que asociaban prácticas sociales modernas a ideales sobre el desarrollo de los modos de vida en una comunidad que en los años treinta era mayoritariamente de alfareros.

3.1.1. El poblado turístico-moderno

Tzintzuntzan es un poblado habitado por 3,534 personas y situado a la orilla del Lago de Pátzcuaro. También es cabecera municipal desde los años treinta, una jurisdicción del estado de Michoacán que incluye la representación política de las tenencias de Ihuatzio, Cucuchucho, los Corrales y más de 32 localidades (INEGI, 2010), sumando una población aproximada de 13,556 habitantes.

Se encuentra a 50 kilómetros de Morelia, en la región política y económica del Lago de Pátzcuaro y es un lugar protagónico en el pasado histórico de la región por haber sido: (i) el centro de poder del Imperio Purehpecha¹ y (ii) la primera capital de la colonia española fundada en la zona. Por ello, en la actualidad, el poblado también se destaca como (iii) un centro turístico de Michoacán.

Los purépechas o tarascos son los pobladores que en el periodo Posclásico Tardío (1250 – 1521 d.C.) dominaban el occidente de México al ejercer el dominio político, religioso y bélico de esta región. En los estudios históricos y arqueológicos –Flores Villatoro (2004); Pérez de los Reyes (1980), Zavala (1980)–, consta que llegaron a los alrededores de los lagos de Pátzcuaro,

¹ Purépecha es la grafía utilizada en lenguaje contemporáneo.

Zirahuén y Cuitzeo y que se mezclaron con los pobladores ya existentes, imponiendo su lengua y costumbres y formando varios “señoríos”.

En el siglo XIII, por medio de ofensiva militar, el grupo expandió su poder sobre este territorio tornando hegemónicos los señoríos de Pátzcuaro, Hiuatzió y Tzintzuntzan, y con ello logró la integración territorial conocida como los tres reinos de Michoacán, “país de pescadores” (Pérez de los Reyes, 1980, p. 81; Zavala, 1980, p. 154). Entre 1450 y 1530 el señorío de Tzintzuntzan, “lugar de colibríes” (Flores Villatoro, 2004, p. 13), se sobrepuso a los demás por su poder militar, fijándose como la capital de un Imperio con 40,000 habitantes, llegando a dominar las regiones hoy conocidas como estados de Colima, Guanajuato, Guerrero y Nayarit.

El Imperio Purépecha estaba asociado a la religión y al poder bélico como fundamento del poder del emperador, que además de gobernar y encargarse de la administración y justicia, era el responsable por oficio, de “traer y hacer traer leña para los fogones y víctimas para los sacrificios” (Pérez de los Reyes, 1980, p. 79). Los sacrificios se realizaban en los templos de culto, los “cúes” o “yácatas”, de formas redondas y escalonadas, que eran palco de rituales donde los protagonistas eran emperadores, señores de guerra y sacerdotes, que hacían conjuros y predicciones, predicaban, cantaban y tocaban tambores y flautas, se encargaban de las ceremonias, procesiones y sacrificios (Pérez de los Reyes, 1980, p. 78).

En el siglo XVI, cuando los purépechas estaban en pleno proceso de expansión territorial, se da la guerra que marca el proceso de colonización del territorio por los españoles, conocido como un violento proceso de dominación.

Con la caída del Imperio, la localidad pasó a ser la primera capital de provincia española en la región, aunque por poco tiempo, ya que en el mismo siglo XVI la capital fue transferida a Pátzcuaro y en el paso del siglo XVII al XVIII a Morelia.

Al ser la primera capital de la región, allí se edificaron las sedes del nuevo poder político, donde el conjunto arquitectónico denominado convento San Francisco fue la primera construcción. El conjunto fue erigido por los misioneros españoles y ocupado por el Obispo Vasco de Quiroga, a quien se atribuye el apaciguamiento de la situación de guerra y la educación de los pueblos purépechas.

La acción de educación coordinada por Vasco Quiroga tuvo como base los “hospitales”, en lengua tarasca taperas o Yorishio, que eran espacios dedicados a la labor civilizatoria y a la atención a las poblaciones indígenas. Estos espacios fueron construidos al lado de las iglesias, y su existencia es documentada en Santa Fe de la Laguna, Charapan y, además, hay registros de que en 1586 existían hospitales en la mayoría de los poblados (Gouy- Gilbert, 1987, p. 10). Los hospitales fueron las bases prácticas de ejecución del proceso que pretendía adaptar los grupos étnicos a los cuidados del cuerpo, a la organización social y al pensamiento europeo, un proceso de aculturación de los pueblos por medio de la implementación de un nuevo y diferente orden político y social.

En los años 30 del siglo XX, el poblado asume un nuevo protagonismo en la historia regional, cuando deja de ser una tenencia de Uruapan y es ascendida oficialmente a municipio del Estado de Michoacán. En este periodo se da su irrupción política y económica en este siglo, cuando el poblado pasa a ser palco de proyectos de desarrollo y posteriormente valorado como un centro turístico, por ser representativo de la cultura mestiza, tanto por su historia como por las imponentes construcciones que la representan: las Yácatas y el conjunto eclesiástico colonial.

Actualmente las Yácatas es un sitio histórico y arqueológico abierto al turismo, un espacio reducido a construcciones testigos de los tiempos prehispánicos. Como sitio arqueológico es parte de la lista de atractivos naturales y culturales de la región². El INAH³ en 2010 clasificó a las Yácatas de

² Entre las atracciones naturales de Michoacán están el Santuario de la Mariposa Monarca, el Parque Nacional en Uruapan, el volcán de Parícutín y los lagos de Pátzcuaro, Camécuaro y Zirahuén. Las atracciones culturales están relacionadas a las comunidades y a modos de vida Purhépecha, es decir, la gastronomía, las fiestas, las ferias y las tradiciones que se encuentran principalmente en los pueblos. Asociado a esta mirada están los programas, o productos, Ruta Don Vasco y Pueblos Mágicos en Michoacán. También es común entre los turistas que hacen recorrido por los pueblos, ya sea en camiones fletados o que prestan servicios especializados al turismo y en transporte público. En cuanto a las distinciones concedidas por el sistema de gobernabilidad global, el Estado posee cinco elementos reconocidos por la UNESCO como bienes patrimoniales de humanidad: (i) el sitio histórico, Centro Histórico de Morelia; (ii) el bien natural, Santuario de la Mariposa Monarca; y tres bienes incluidos en la nueva legislación del patrimonio inmaterial o intangible: (i) “la cocina tradicional mexicana, paradigma Michoacán”, (ii) “PIREKUA, canción tradicional Purhépecha”; y **(iii)** “Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos”.

³ <http://www.estadisticas.inah.gob.mx>

Tzintzuntzan y a su museo de sitio como la zona arqueológica más visitada de la región. Entre los cinco museos bajo su cuidado, este sitio quedó con el porcentaje de 51.20% de las visitas en el Estado y las Yácatas en el poblado de Ihuatzio, jurisdicción de Tzintzuntzan, quedó en tercer lugar con 11.81%. Por su parte el museo de Artes y Oficios⁴ en Pátzcuaro, fue el cuarto más visitado, recibiendo 8.76% de los visitantes.

El conjunto eclesiástico San Francisco es la construcción central alrededor de la cual se desarrolla la vida en el pueblo. Estéticamente se destaca por la mezcla de los estilos plateresco⁵ y barroco que muestran los modelos vigentes de la época, y tiene como base estructural adobe y piedra. Parte de las piedras utilizadas en la construcción tienen 42 de los 58 *ch'anamu*⁶ grabados que fueron identificados como originalmente pertenecientes a las Yácatas, lo que añade a la construcción eclesiástica elementos simbólicos prehispánicos.

Al pie de la colina, donde se asienta la zona arqueológica de Tzintzuntzan, está ubicado el convento de San Francisco; su establecimiento data desde el siglo XVI y con el tiempo llegó a conformar un conjunto monumental. Está delimitado por una barda ancha de piedra, las construcciones que lo integran son del mismo material y se disponen en dos atrios. En el principal, y de mayores dimensiones, existen pequeñas ermitas para la celebración del Vía Crucis, una cruz atrial, la antigua sede del monasterio, la capilla abierta de San Camilo, las iglesias de San Francisco y de la Virgen de la Soledad, la residencia actual de los frailes, una portada aislada y numerosos olivos. La

⁴ Este museo reproduce los modos de vida en una casa michoacana y allí se presentan las artes y oficios por medio de productos de la región. En los cómodos, la producción de alfarería es representada por medio de las lozas, que se exponen principalmente en los comedores y las cocinas –como también se encuentran en la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo en la Ciudad de México.

⁵ “Bajo la influencia de las grandes familias españolas puestas en contacto con Italia por la política expansionista de los Reyes Católicos, se introdujo en España, de donde pasaría a Latinoamérica, el repertorio ornamental de renacimiento, que vino a sumarse a las complejidades y exuberancia decorativa del estilo Isabel. Este amalgama dio origen a un estilo –italiano de concepción y español de ejecución– denominado plateresco en razón de las similitudes que presenta con la orfebrería [...]” (Diccionario Internacional del Arte. España, 1979, p. 1231).

⁶ El término purépecha Janumo [o *ch'anamu*, piedra volcánica porosa, ligera] se refiere a piedras volcánicas, de basaltos, pulidas y cortadas aproximadamente de 45 x 32 x 15 centímetros y estos traen imágenes grabadas o en bajorrelieve por los antiguos purépechas (Hernández Díaz, 2006).

capilla de hospital es el edificio más importante del segundo atrio, ahí se ven también una cruz atrial, una pila bautismal y la fachada lateral del templo de la Soledad. Los edificios virreinales del convento datan desde la década de 1570 hasta 1805, año inscrito en el remate del segundo cuerpo del templo de la Virgen de la Soledad (Hernández Díaz, 2006, p. 202).

En los cincuenta a este conjunto protagónico se añade el Mercado de Artesanías, construido en la alameda que colinda con el atrio franciscano. La alameda es el punto central del pueblo ordenado alrededor de la iglesia y del andador donde se ubica la jefatura municipal y los servicios administrativos del municipio siguiendo relativamente el modelo de traza.

En la contemporaneidad, desde la alameda el visitante tiene acceso al atrio del conjunto eclesiástico y al andador, separado por la Carretera Federal 120, que lleva a la colina donde están las Yácatas. En el espacio que colinda con el atrio y al lado del mercado, productores de la región tienden sus objetos sobre el piso o en puestos desmontables. Los que venden sus productos provienen de Tzintzuntzan o de los poblados de la región que hacen parte de esta cabecera municipal, estos tienen el derecho de comercializar allí. La producción de objetos abarca alfarería, cestería y Madeira, lozas, canastas, juguetes, objetos decorativos que se mezclan, en los mismos puestos, con productos estandarizados del comercio popular.

Cerca del conjunto eclesiástico también está el panteón, que figura como punto central en la Noche de Muertos michoacana, ofrecida a miles de turistas junto a la isla de Janitzio. La celebración para los muertos ocurre en gran parte del territorio mexicano y en 2008 recibió, por UNESCO, el título de patrimonio cultural intangible al ser inscrita como “Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos”. La fiesta de Tzintzuntzan junto a la de Janitzio es la que atrae el mayor flujo de turismo en la región michoacana, aunque cada pueblo o isla la conmemoren.

En la mancha urbana central de Tzintzuntzan se encuentran⁷, además, una biblioteca con sala de lectura en un segundo piso, escuelas, pequeños

⁷En su estructura moderna, el municipio de Tzintzuntzan, con sus 36 pueblos, abarca sesenta y siete escuelas y dos bachilleratos. Hay dos bibliotecas, dos unidades de cuidados médicos hospitalarios –una federal asociada al IMSS y otra asociada a la Secretaría de Salud del Estado. También existen establecimientos de hospedaje de

comercios como farmacias, abarrotes, cafeterías, papelerías que venden material escolar con computadoras en renta que incluyen servicios de internet, pequeños comercios para el turismo y para surtir el mismo pueblo. Sobre el andador que da paso a las Yácatas y alrededor de la Presidencia Municipal hay tiendas que venden maderas y productos asociados a la construcción civil como puertas, pero también esculturas en madera y piedra y artesanías –objetos de alfarería, pinturas, textiles, entre otros. Sobre la carretera están también las edificaciones modernas que ampliaron la mancha urbana del pueblo, casas de clase media, restaurantes y servicios de hotelería, que incluyen a la clase media y alta, como un hotel boutique.

3.1.2. La educación y la economía en el siglo XX

Con el paso del tiempo en Tzintzuntzan, las condiciones que conforman las principales características relacionadas a la actual comunidad de alfareros, se dan en los inicios del siglo XX. Época en que la localidad todavía era un pueblo habitado mayoritariamente por personas dedicadas a la alfarería y a la agricultura y en que se inicia el desarrollo de acciones asociadas a políticas que tuvieron por finalidad integrarla a la estructura del país en proceso de modernización.

Bajo este escenario, en los años treinta, llegan a Tzintzuntzan los agentes de la Misión Cultural⁸, los maestros encargados de desarrollar el programa de

varios tipos, seis hoteles de lujo, incluyendo un hotel boutique, y tres docenas de cuartos populares. Respecto a la economía y el consumo, emerge en las estadísticas oficiales del SNIM que 83% de las 3173 viviendas habitadas en 2010 tiene radio, 89% televisión, 42% teléfono celular y 18% teléfono fijo, 8% posee computadora y 2% internet. De las tres comunidades trabajadas en el tiempo de la investigación (2008-2012) Tzintzuntzan era la única que ofrecía servicio de renta de internet. Con relación a la ocupación económica consta en la bibliografía (Foster 1972; Foster 2000; Kemper 1995) que los habitantes del poblado se dedican principalmente a la milpa, a la pesca y a la alfarería como actividades tradicionales, y consideradas recientes en la mitad del siglo pasado están el trabajo de bracero y de jornalero. También en el INEGI se encontró que de las 3,173 viviendas habitadas, una total de 1,395 reciben auxilio del Programa Oportunidades (INEGI, 2003-2011).

⁸ Gestada en el gobierno posrevolucionario y a cargo de José Vasconcelos, la Misión fue creada en 1923, como fruto de la política de educación de la Secretaría de Educación Pública del Estado. Según Monsiváis (1977) y Tinajero Berrueta (1993), en

educación indígena y campesina de la Secretaría de Educación Pública del Estado. Anota el etnógrafo que trabajó en el pueblo en la época, George Foster, que éste fue el primer acontecimiento que despertó la curiosidad de los tzintzuntzeños, que “tuvieron menos temores frente a extraños” (1972, p. 36). Relata que trajeron de las villas cercanas a la comunidad “sesenta maestros rurales para que recibieran preparación en dibujo y pintura, canto, elaboración de jabón, conservación de alimentos, corte y confección de trajes, higiene elemental. Juegos en grupo y otras técnicas y actividades sencillas que pudieran ser enseñadas en las escuelas primarias” (Foster, 1972, p. 34).

Por esta época el poblado ya tenía el status de municipio, pero todavía la literatura lo describe como un espacio con una vida pueblerina. La Misión Cultural, aunque no tuvo una mayor influencia sobre los alfareros, fue el primer proyecto que trajo al poblado ideas sobre prácticas y modos de vivir lo moderno, el cuidado del cuerpo, la idea de limpieza, el dibujo y la pintura en el sistema escolarizado. También por estas fechas se inaugura la escuela de educación primaria, Escuela Rural 2 de Octubre. Al mismo tiempo que se cambiaban prácticas cotidianas, se implementaron en la comunidad programas económicos parte del gobierno del presidente de la república Lázaro Cárdenas (entre 1934 y 1940) para el ambiente campesino y se inicia el programa de braceros, una cooperación con el gobierno de los Estados Unidos.

Hay indicios de los proyectos de Cárdenas en la región en la distribución de los ejidos y bienes comunales, en la organización social en “grupos solidarios” para recibir préstamos para la agricultura y en el acceso moderno a la comunidad abierto por medio de la carretera 120. La carretera fue construida

ese entonces la educación empezaba a ser considerada como un problema social prioritario. El programa tenía por base las Misiones Rurales creadas para enseñar al indígena el idioma castellano y ya en 1922, anota el escritor mexicano Carlos Monsiváis (1977, pp. 346-347), centraron su enseñanza en actividades manuales como el cultivo de la tierra y las pequeñas industrias (artesanías y otras). Las primeras actividades en 1921 fueron ambulantes y llevadas a cabo por seis misioneros; en 1922 la acción se llevó con setenta y siete misioneros y 100 maestros –donde Tinajero (1993) señala que las necesidades del país demandaban elevar el número de misioneros a 300 y se requerían 20,000 maestros. En octubre de 1923 las Misiones Culturales son oficialmente establecidas como programa por el Presidente General Álvaro Obregón y el misionero se establece como un tipo de maestro, cuya primera labor era visitar los centros rurales y en forma especial las comunidades indígenas, de estas visitas rendían informes a las autoridades educativas y trataban de reclutar maestros rurales para destinarlos a trabajar con las poblaciones más necesitadas.

entre 1938 y 1939 y en los años cincuenta fue ampliada para adecuarse al intenso flujo de coches, autobuses y camiones. Dice Foster, la carretera y el transporte asociado amplió el comercio de alfarería y trajo movilidad para los moradores del pueblo, el traslado a Morelia pasó a ser de una hora, en lugar de un día a caballo, y a Pátzcuaro de veinte minutos en lugar de tres horas en burro (Foster, 1972).

El programa de braceros fue un acuerdo iniciado en 1942 entre los gobiernos de México y Estados Unidos y tuvo por objetivo llevar campesinos mexicanos para proporcionar la mano de obra masculina en el mercado agrícola estadounidense, que escaseaba en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. El programa en 1960 había llevado a casi 200 hombres de Tzintzuntzan (cerca de 50% de los hombres adultos de la comunidad) a los EUA. Al respecto Foster sugiere: “Me parece que esta exposición a otro ambiente, más que cualquier otro acontecimiento, ha cambiado al pueblo” (1972, p. 37). ¿Qué ha cambiado? El autor relata que el acceso al dinero ha posibilitado a la comunidad de moradores invertir en tierra y en la mejoría de las casas y acceder a bienes como camiones y ropas norteamericanas. Estas prendas han llegando a sustituir los modos de vestir, “antiguos pantalones blancos (calzones) que usaban los hombres prácticamente han desaparecido, y la pesada falda tarasca de lana, plisada y con numerosas enaguas (telar), y la blusa, todavía muy usada en 1945, han pasado al olvido” (Foster, 1972, p.38).

En los años cincuenta Tzintzuntzan tenía una vida pueblerina en vías de modernización, un proceso que fue intensificado con la llegada del CREFAL. El entonces Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina⁹ tenía formato de organismo multilateral y funcionó en cooperación de trabajo con la FAO, la OMS y la OIT y participación de la OEA y la UNESCO, establecido en la Quinta Eréndira en Pátzcuaro. En 1953 empezaron sus acciones en Tzintzuntzan, sus dirigentes eligieron el poblado como localidad piloto para la realización de proyectos de desarrollo económico y social de la institución. En la etnografía elaborada sobre la época y en los documentos institucionales del CREFAL, se considera que éste fue el periodo donde, hasta

⁹Hoy la institución se constituye como Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)

entonces, más se había trabajado sobre la producción y los modos de vida comunitarios, que en el poblado la mayor parte era de alfareros y agricultores.

El ambiente comunitario al que nos acercan los documentos del CREFAL (1956, pp. 5-6; 1958, p. 11) es el de una comunidad rural en la que ha llegado un grupo de especialistas para desarrollar actividades que enseñarían a los habitantes valores y modos de organización de la vida moderna. Las actividades, en un plan general, consideraban los siguientes ejes temáticos: mejoría de la infraestructura local; organización de grupos sociales; formación de hábitos de higiene y de uso de servicios de salud.

Entre la serie de acciones económicas y actividades de educación social ejecutadas, tres reglas – u objetivos de ejecución– son ilustrativas de lo que en los proyectos se pensaba como modernización de modos de vida. En el rubro *economía de hogar*, se realizaron por ejemplo, desde acciones de préstamos bancarios como el “Crédito Avícola Supervisado” hasta la construcción de letrinas, instalación de botiquines, introducción de mobiliario en las casas y otras acciones denominadas civilizatorias. En el rubro *escuela* constan acciones sobre la Escuela Rural fundada en 1939, que incluían desde la atención a la nutrición de los alumnos hasta la reparación de la estructura del edificio. En la asociación entre el trabajo en la escuela y los modos de vida locales, las metas incluían la mejoría del aspecto físico de los alumnos y de los maestros; la organización de actividades sociales como Club de Madres y Comité de Padres y el fomento al deporte. Por último, el rubro *comunidad* abarcó desde la formación de líderes hasta acciones en el medio ambiente y en la infraestructura, la reforestación de la región, reinstalación y mejoramiento de agua potable, reapertura del Centro de Salud, mejoría de la plaza, construcción de baños públicos, de calles, banquetas y de carreteras – las cuales incluían la de acceso a las Yácatas.

También consta en los documentos la creación de una Biblioteca y de un Centro de Alfabetización, la organización de actividades sociales y recreativas en un Centro Social para las mujeres con la exhibición de películas y la realización de obras de teatro. En relación a lo que serían las artesanías las actividades del organismo se concentraron en una tarea conjunta con el Instituto Nacional Indigenista en la área de capacitación y de comercio. Una tarea que incluyó la construcción del Mercado de objetos típicos (el Mercado de Artesanías) en la

alameda central y la ejecución de talleres artesanales de carpintería, bordado, tejido y cerámica en alta temperatura. Bordados que hasta hoy son producidos en la comunidad.

A finales del siglo XX, la comunidad de Tzintzuntzan puede ser caracterizada por la coexistencia de estilos de vida enseñados por los agentes modernizadores y los modos de vidas comunitarios. Generaciones de alfareros tienen entre sus hijos además de migrantes, como es común allí y en las demás comunidades, técnicos, ingenieros, economistas, biólogos y otras formaciones ofrecidas en las universidades de la región. La producción de objetos “locales” al pasar de poblado a municipio se encuentra dividida entre la alfarería, los bordados y textiles, los objetos en paja (popotes) y en madera. En el poblado, en la comunidad de alfareros, predomina la producción de loza en la técnica de vidriado y de bruñido. Una producción en la que apuntan como destacadas técnicas específicas desarrolladas en el ámbito familiar. Así destacan: la loza vidriada blanca elaborada por los descendientes de Andrea Medina, producida actualmente en los talleres de la familia Rendón y de la familia Morales Gámez; la loza bruñida de configuración prehispánica y las esculturas elaboradas por la familia Molinero; la loza en alta temperatura, *cerámica gres*, producida en dos talleres de las familias Morales y Ríos; y la loza vidriada sin plomo elaborada por la Cuiriz. También hay alfareros que producen en casi todas las técnicas como los Chichipan, que trabajan la loza bruñida, blanca, negra y la alta temperatura. No obstante, también hay los productores que producen loza de calidad y loza corriente.

La alfarería como un modo de producción con características desarrolladas en el ámbito generacional emerge de manera predominante en esta comunidad. En las próximas páginas verificaremos cómo uno de éstos va asumiendo características asociadas a los procesos de modernización en la comunidad.

3.2. Elecciones generacionales en el transcurso del tiempo.

Anota el etnógrafo George Foster sobre el año 1960 en Tzintzuntzan que la comunidad presentaba 376 “cabezas de familia”, de éstas 206 producían alfarería y sacaban de ahí la mayor parte de su ingreso y un 10% de la población

se beneficiaban de su comercio (1972, pp. 43-49). La producción presentaba tres tipos de técnicas: la loza vidriada en rojo, en verde y en negro, la loza blanca y la bruñida. Los objetos la mayoría eran contruidos para fines utilitarios, ollas, cántaros, cazuelas y comales, aunque existían las estatuillas y las “chucherías”, que son la loza en miniatura para jugar, adornar.

Este apartado fue escrito a partir de la investigación etnográfica con la familia de productores de loza vidriada en blanco, sobre todo los que decidieron adoptar el modelo de loza en alta temperatura.

Como marco de investigación histórica se parte del modelo de producción de loza blanca de Andrea Medina, quien la producía en Tzintzuntzan hacia la mitad del siglo pasado. Andrea tuvo seis hijos¹⁰, dos hijas produjeron loza blanca en su núcleo familiar: Natividad Peña con su esposo Vicente Rendón; Carmen Peña y su esposo Guillermo Morales (Foster, 2000, pp. 127, 450). Natividad tuvo tres hijos, en la contemporaneidad Consuelo Rendón continua produciendo loza blanca en Tzintzuntzan. De los hijos de Carmen Peña, Miguel Morales y su esposa Ofelia Gámez, en los ochenta producían loza blanca y en alta temperatura en la localidad. En la primera década del siglo XX, posterior a su muerte, su esposa producía loza blanca con sus hijas y un nieto y el núcleo familiar de uno de sus hijos, Manuel Morales y su esposa Guadalupe Ríos, producían alta temperatura.

En los subcapítulos siguientes (3.2.1. El paso de la loza blanca a la loza en alta temperatura y 3.2.2. La figura entre generaciones) se aborda el proceso de configuración de la loza con respecto a la experiencia de esas tres generaciones. Unidades de producción que interpreto bajo el supuesto teórico de que la configuración del objeto alfarero se define en la relación de implicación entre modelo de producción y modos de vida. En este caso, específicamente, la producción se diversifica como consecuencia de elecciones generacionales, por parte de cada cabeza de producción, implicadas en un contexto de inserción de prácticas e ideales modernos vigentes en la comunidad en el siglo XX.

¹⁰ Descendientes de Andrea Medina: Faustino (hijo más grande) y Panchita (nuera), Lucia (nieta); Gabino (hijo más pequeño); Jesús (hijo), Macaria (nuera) y Celia y Adolfo (nietos); Wenceslao (hijo), Ofelia (nuera), Esperanza y Miguel (nietos).

3.2.1. El paso de la loza blanca a la loza en alta temperatura

En este subcapítulo analizo el proceso de adopción de la técnica de cerámica gres (loza en alta temperatura) por la familia Morales. Un proceso que se da en relación al contexto comunitario de Tzintzuntzan, donde emerge la idea de modernización de la producción y la representación de la loza en alta temperatura, así como el deseo y la posibilidad de producirla a partir de capacitaciones del campo de las artesanías. Por ello, brevemente, se desarrolla el estudio sobre: (i) la familia Medina y Morales Peña y los ideales modernos en la producción de loza en tiempos del CREFAL; (ii) el trabajo de la familia Morales Gámez, los ideales del CREFAL y el proyecto de loza en alta temperatura de CASART.

(i) Los Medina y Morales Peña y los ideales modernos

Desde el tiempo en que Lázaro Cárdenas fue Presidente de México (1934-1940) hay registro de la estada de ceramistas en Tzintzuntzan que intentaron trabajar con alfareros de la comunidad. Uno, es el del maestro que pasó un año tratando de enseñar a la gente el uso de nuevos colores y barnices e intentando promover el uso del torno alfarero (Foster 1972). No obstante, para los descendientes de Guillermo Morales y Carmen Peña la acción de mayor impacto sobre la producción familiar fue la del CREFAL. También para el etnógrafo que trabajó la región las prácticas ejecutadas a mediados del siglo XX representaron para la comunidad de alfareros de Tzintzuntzan un cambio. Sobre ello, destaco la afirmación sobre un cambio en los modos de pensar: “aprendieron que no era necesario apegarse a lo que una vez hicieron los padres y los abuelos” (Foster 1972, p. 275).

Los primeros documentos registrados en el CREFAL sobre los alfareros de Tzintzuntzan mencionan al yerno de Andrea Medina, Guillermo Morales, como líder local. Su nombre está entre los participantes del proyecto de Crédito Avícola y de la Cooperativa de producción de loza en alta temperatura (Crefal 1953; 1958).

La Cooperativa funcionó en un galpón edificado en los años cincuenta en el segundo atrio del conjunto eclesiástico de Tzintzuntzan, en la salida a la calle

Taricuari; fue ejecutada con recursos del Banco Nacional de Fomento Cooperativo y dirigida por técnicos¹¹ de las Naciones Unidas (ONU) y de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) adscritos al Centro. En la justificación de su ejecución consta la necesidad de construcción de hornos adecuados a la utilización de combustible líquido, para atender al problema de que en la región no había leña suficiente para alimentar a los hornos a cielo abierto.

Entre los objetivos, están documentados: la introducción de prácticas cooperativas y enseñanza de nuevas tecnologías que facilitasen el trabajo del alfarero, el aumento de la producción y la introducción de nuevas técnicas. Foster sopesa que el objetivo era “simplificar parte de las arduas tareas del oficio e introducir mejoras técnicas tales como el torno, el uso de hornos de combustible mineral y el empleo de nuevos barnices” (1972, p. 38). Sobre la cooperativa, relata el nieto de Guillermo que el CREFAL “ponía materias primas y el uso de los hornos” en un taller con cinco tipos de hornos y una bodega donde se almacenaban los productos para la venta; el dinero que se ganaba se compartía entre los alumnos.

Los documentos institucionales (Documentos I, II, III, 1957 [1]; Memoria, 1957, [2]; CREFAL, 1954) contienen relatos sobre la difícil operación de coordinación de los objetivos del proyecto. Los técnicos encontraron resistencia de los alfareros en las actividades contables generales, desde los criterios de pago de la mano de obra de los participantes hasta el control de utilización de materia prima. Sobre la comercialización de las piezas, las ventas realizadas a extranjeros y la gestión de los servicios de aduana fueron un reto no superado.

El proyecto ha funcionado durante cuatro años, entre 1954 y 1957, y previsto su final los técnicos elaboraron otro proyecto con el objetivo de consolidar la producción de alta temperatura en unidades familiares. Este segundo proyecto consistía en que cinco unidades de producción familiar, entre los capacitados, accediesen al apoyo crediticio del Banco Nacional de Comercio Exterior para construir hornos a petróleo en su casa-taller. No hay registro

¹¹ Gabriel Ospina, experto en Desarrollo y Organización de Comunidad de la ONU; Gerard Salomón, experto en artesanías, y Antonin Brejnik, experto en cerámica, ambos de la OIT (Crefal, 1954, p.7).

sobre alfareros que hayan dado continuidad a la producción de objetos en alta temperatura. El entendimiento de los técnicos es que el proyecto de la cooperativa fracasó no sólo en el estímulo al trabajo cooperativo sino también en la transferencia de conocimiento técnico.

Al tejer relaciones entre las informaciones contenidas en los documentos institucionales y la vivencia de los alfareros presentada en la etnografía de Foster (1972; 2000), es perceptible que las dificultades presentadas por los técnicos se enfrentan con costumbres enraizadas en los modos de vida de la gente. Cabe observar que si tomamos categorías empleadas en el proyecto – contabilidad de gastos, cálculo de materia prima y uso de fórmulas, cooperación y control del trabajo colectivo, gestión de la venta de mercancía– a excepción del uso de fórmulas las demás categorías no hacen parte, hasta la actualidad, del horizonte cultural de los alfareros de Tzintzuntzan.

¿Cómo los alfareros llevan la contabilidad de sus gastos y realizan el cálculo de la materia prima y sus mezclas? Aún persiste entre los alfareros investigados en Tzintzuntzan la práctica de cálculo por tanteo (un término parte del lenguaje comunitario), se tantea la elaboración de la tierra, de los barnices, de la tinta para la pintura de la loza. Foster al describir el proceso de Andrea Medina describe tal práctica como un proceso “instintivo”: “El barnizado es, de cierto modo, la parte más difícil del proceso de elaboración de la alfarería [...] Doña Andrea, sin embargo, y muchos otros alfareros, como una cocinera experta, pueden calcular sus ingredientes instintivamente, y no se molesta con la balanza” (Foster, 2000, p. 136).

Lo mismo se puede decir respecto al costo de las piezas que se calcula por hornada, se estima la cantidad de loza que cabe en el horno y a partir de este cálculo se define el retorno financiero esperado. Anota Foster que en los años 50: “el horno puede acomodar 4 pesos de alfarería” (2000, p. 134).

Hasta la actualidad la mayoría de los alfareros que son parte de los grupos investigados en Tzintzuntzan, Patamban y Capula, llevan la contabilidad de lo que necesitan para continuar produciendo y manteniéndose como familia por hornada. En la relación costo *versus* hornada, Manuel Morales, por ejemplo, entiende que para producir una quema completa (que consiste en dos etapas: la de la loza y la de la pintura) gasta 12 mil pesos y en media salen unas 80 piezas. Para que no tenga pérdidas él debe de ganar entre 60 y 80 mil pesos;

"Si bajo de 60 mil quiere decir que algo anda mal [...] ¿Cómo le hago para sacar los costos? Pues digamos... lo calculo de manera imaginaria, no estoy con el lápiz, pues tengo que hacer otras cosas".

¿Cómo los alfareros de la comunidad ven la cooperación o el trabajo colectivo? El trabajo cooperativo también es una práctica ajena a la producción. Los alfareros en la producción de las piezas desarrollan sus actividades generalmente en familia y cuando se apoyan es en el proceso de comercialización de los productos. En la comunidad continua existiendo lo que Foster identificó como una desconfianza en relación al otro.

La vida en estas comunidades se describe como caracterizada por la desconfianza y la sospecha por la incapacidad para cooperar en muchas actividades, la sensibilidad al temor a la vergüenza, la inclinación al criticismo y al chisme, y por una idea general de que la gente y el mundo son potencialmente peligrosos. (Foster, 1972, p. 92)

[la gente] no es dada a agruparse en asociaciones [...] La gente se muestra renuente a colaborar en lo que no sean los actos cívicos más tradicionales, tales como fiestas religiosas y las cívicas nacionales, y aun en esto se cuidan, temerosos de que otros aprovecharán la ocasión para sacar, de algún modo, una ventaja personal [...] La sospecha y la desconfianza limitan la capacidad de los miembros para trabajar en conjunto, pues temen que los demás saquen mayores ventajas de la situación." (Foster, 1972, p. 99)

El proyecto del Crefal efectivamente no ha resultado en la producción de alta temperatura en Tzintzuntzan, los hornos financiados por el Banco Nacional no se encuentran produciendo loza en la comunidad. El rumor es que en estos tiempos terminaron sirviendo para abrigar la cría de pollos, prevista en el proyecto avícola, y que desde entonces han sido deshechos y reutilizadas sus partes con otra finalidad. En el espacio en que se realizó la Cooperativa se encuentran almacenados en la parte superior herramientas y experimentos utilizados desde aquella época.

En el enfrentamiento entre el modelo de producción que el Crefal intentó implementar y los modos de vida vigentes en Tzintzuntzan están los indicios de la dificultad de apropiación del proyecto moderno por los líderes alfareros. De

otro modo, quedó su impacto sobre el imaginario de la comunidad que se ve reflejado en la búsqueda de un nuevo modo de producción y objeto. También la presencia del etnógrafo “doctor Foster” marcó la comunidad que abre la puerta con facilidad a los investigadores y presenta su modo de vida. En el ámbito de la alfarería un personaje de este tiempo es el señor Brejinik, “un maestro en cerámica que vino de Checoslovaquia”. En general Foster y Brejinik son motes en el discurso sobre la importancia de la formación universitaria de los hijos, así como del sacrificio necesario a su concretización.

(ii) Los Morales Gámez y la técnica de la loza en alta temperatura

La segunda fase de estímulo a la alta temperatura en Tzintzuntzan data de 1982, cuando los técnicos de Casa de Artesanías¹² llegan con el proyecto de enseñar la técnica en el galpón antes utilizado por el CREFAL. El proyecto se realiza en la misma época que el de Fonart en otras partes de la república y traía objetivos semejantes ¹³. Su justificación era comercial: la dificultad de

¹² Si bien el taller fue realizado por una institución pública no fueron encontrados documentos oficiales, como en el caso de la Cooperativa del Crefal. Los funcionarios de la institución comentan que los documentos fueron extraviados, lo que reduce el ámbito del análisis al relato de los participantes del proyecto y/o de personas a ellos cercanas.

¹³ Relato del técnico de Casart sobre el proyecto de Fonart: “Llega este proyecto, que es como una nave espacial, con su técnicos, con todos estas facilidades, con un barro ya funcionando y en un año empiezas a tener producción... yo creo que, para mí, lo más importante de cualquier apoyo que des, es que pueda reproducirse en la comunidad sin que estés tú, —así sea que les enseñes con un trapo a hacer el bruñido—, y si es una técnica válida, que sea capaz de reproducirse, sin que necesiten de ti. Ese es mi punto de vista. Para Alberto [técnico de Fonart] no, lo que le interesaba era tener en el país banderitas en Yucatán, en Guanajuato, aquí en Capula o en la Sierra de Chihuahua, todo con el mismo proyecto, el mismo tipo de horno, el mismo barro, las mismas técnicas de reproducción. [...] Ése es el concepto: vamos a hacer alta temperatura en todo el país, es la misma fórmula, es un barro de Puebla, que se los ponían ahí. [...] En el momento en que se acabó el proyecto Fonart, con ese dinero, con ese arrastre de material de Puebla a Chihuahua, cuando se acabó ese subsidio, ya no supieron qué hacer los artesanos. Dizque se empezaron a organizar como cooperativas, pero eran cooperativas más por conveniencia, en el sentido de que les estaban pagando becas para poderlos capacitar y les estaban comprando, de una u otra manera, la producción que estaban haciendo, pero todo venía en subsidio, no había nada que fuera autosustentable, reproducible sin uno. Se acabó esa política y prácticamente todos los talleres de alta temperatura de Fonart desaparecen” (Fernando Luis Mérito)

exportación de la loza vidriada producida en la región por el uso del componente óxido de plomo en el vidriado establecido en tiempos de colonia.

El proyecto de Casart fue implementado en varias comunidades, entre ellas Tzintzuntzan y Patamban, y su meta fue la enseñanza de la técnica de construcción de moldes, el uso de tornos y la producción de loza en alta temperatura, específicamente la cerámica *gres*. Los primeros profesionales que llegaron como maestros del proyecto fueron los de torneado, posteriormente los alcanzaron ceramistas. Respecto a los alumnos, en Tzintzuntzan habían siete que eran constantes y que estaban becados, entre ellos los nombres mencionados son los de Miguel Morales, Emilio Molinero¹⁴ y Luis (asecas).

Estaba Emilio Molinero, que estaba becado, era ya mayor, y le daban un salario, pero no estaba interesado en eso; estaba Luis para tornear, que también ya caminó, era policía, se fue luego a Estados Unidos, llegó a ser muy buen tornero; estaba otro viejillo que también hacía bruñido, pero que realmente no le interesaba [...] Era un grupo muy fantasma, sobre todo cuando empezó, nadie quería acercarse a Miguel, porque era “Miguel Morales” y porque era un artesano de excelencia.

Entrevista a Luis Fernando Mérito, ceramista y técnico de Casart.

La narrativa sobre Miguel Morales empieza, casi siempre, en la alusión a su excelencia técnica. Se dice que desde niño, como nieto de Andrea Medina, participó en la elaboración del barro y de la quema, y aprendió las técnicas de barnizado de la loza blanca y de la loza vidriada en verde y negro. Una consecuencia del *hábito* ((Mauss 1979, p.340) en la casa-taller y del modelo de organización espacial de familia extensa. El hábito como aprendizaje adquirido en la imitación de gestos y procedimientos, como una forma cultural aprendida

¹⁴ Emilio Molinero también es considerado un alfarero destacado de la localidad por su loza bruñida que tomó como estilo los rasgos de los antiguos purépechas, pero se cuenta que no tenía interés en adoptar la técnica sino en trabajar con esculturas. De manera general el relato sobre el taller y la adopción de la cerámica gres en alta temperatura en Tzintzuntzan gira alrededor de la excepcionalidad de Miguel Morales. Un hombre adulto en la ocasión del proyecto de Casart que vivió cuando niño en el ambiente de efervescencia de las transformaciones del Crefal en el poblado, probablemente junto a otros talleristas.

desde la infancia, es un modo de transmisión de conocimiento parte del modelo de producción familiar de los alfareros y es considerado la base de la formación. A esto se debe que en la producción de alfarería el conocimiento en juego se basa mayormente en el sistema de enseñanza personal en el ámbito familiar.

El aprendizaje familiar sobre la producción de loza es el único constante en la estructura comunitaria hasta la actualidad. En esta dirección, las capacitaciones, que ocurren de manera ocasional y de acuerdo a los intereses y tiempos institucionales, traen conocimientos y procedimientos técnicos que pueden, o no, ser incorporados a la producción. No obstante, no constituyen un sistema de enseñanza en la comunidad o para la comunidad de alfareros. Por ello, se entiende que, si formas parte de una familia de buenos alfareros esto se refleja en las habilidades y procedimientos ejecutados en el taller y, consecuentemente, en la loza.

En los relatos sobre la capacitación el desempeño de Morales emerge como asociado a la formación familiar y a su interés personal en la producción de alta temperatura anterior al proyecto de Casart. Su hijo, Manuel Morales, sugiere que estaba relacionado a la experiencia del Crefal y a la impresión que le causó el maestro de cerámica checo de la OIT desde su niñez; de otro modo, su esposa lo asocia a una exposición que asistió en el Estado de México, donde “vio una piezas que... no me acuerdo cómo se dice, que son muy burdas, pero bonitas. Bueno, vio piezas deformes, pero artísticas y de ahí empezó: ‘Yo tengo ganas de hacer piezas de alta temperatura’, dijo”.

En la práctica, anterior al proyecto de Casart, en la década de los años setenta, Miguel logró el financiamiento de 60 mil pesos para construir un horno de gas con el objetivo de producir loza en alta temperatura. Lo consiguió con “un señor de Monterrey, Nuevo León. Le traía un presupuesto para campesinos [...] para alfareros no, pero anduvieron en juntas y en juntas, hasta que le dieron el presupuesto” (Ofelia Gámez). El horno fue construido en la casa-taller de la familia y no se produjo alta temperatura a partir de él, cuenta su esposa, por un detalle técnico que no conocía, la diferencia entre el tabique aislante y el refractario; “Este sirve para la baja temperatura porque en la alta temperatura no sirve, se contraería mucho y este no, este es firme” (Ofelia Gámez).

El intento de producir loza en alta temperatura, como un conocimiento diferente al establecido en la producción familiar, se caracteriza en la

comunidad de alfareros por la investigación y experimentación de nuevas técnicas. Práctica recurrente en los talleres, es un modo de adquirir conocimiento que viene unido a la inversión de trabajo y dinero como procedimiento base y se resume en la expresión “aprender echando a perder”. Sobre Miguel su esposa relata que perdía hornadas enteras de cerámica para saber si el barro, la temperatura o el color funcionaban, una conducta que ella asocia al querer “dominar” todo el tipo de alfarería por el “hecho de saber” ya que su objetivo era “trabajar para ver cuanto se puede tardar a hacer cada pieza”. En el echar a perder subyace el interés en aprender nuevos recursos para la producción que rebasa la preocupación con los gastos necesarios.

Sí, todo lo que era alfarería él más o menos lo dominó: hacer loza verde, la café, la azul, la amarilla, la blanca, el vaciado, el bruñido... Todo lo llegamos a trabajar por ver cuánto se podría tardar en hacer cada pieza. Supimos hacer la bruñida negra. (Ofelia Gámez)

La práctica de investigación y experimentación de nuevas técnicas y tecnologías de producción también puede ser interpretada como la búsqueda de diversificación de la producción. Sobre el tema, Foster anota que en los cincuenta los productores de alfarería en la comunidad adoptaban dos posturas. Una era la del grupo que se resistía a cambiar su proceso de producción de loza, una vez que cada etapa (la preparación del barro, el barnizado y la quema) exigía ser minuciosamente elaborada con vistas a no echarla a perder. Otra, la de los alfareros que intentaron diversificar su producción y venderla en la carretera.

La carretera fue el incentivo a la diversificación de la producción para el etnógrafo, quien observó que ésta después de mejorada pasó a recibir un gran flujo de coches y que los alfareros se dieron cuenta que los automovilistas que se detenían a comprar artesanías pagaban más por novedades. Los alfareros que siguieron este flujo, dice Foster, se ponían a buscar los papeles arrugados donde estaban anotadas las enseñanzas de los proyectos de alfarería en tiempos de Cárdenas y del Crefal (Foster 1972, pp. 36, 274).

Regresando al intento de Miguel de aprender alta temperatura por medio de la investigación y experimentación, no ha funcionado. El horno de aquella época hasta la actualidad es empleado en la producción de la loza blanca por Ofelia, su hija y un nieto, una loza sin plomo debido al proyecto de desarrollo de esmalte con los alumnos de la UAM en los noventa. El conjunto de habilidades y procedimientos necesarios para la producción de objetos en alta temperatura, como la fórmula del barro y el manejo y la tecnología del horno con conos pirométricos, etcétera, Miguel solamente los adquirió por medio del aprendizaje en el taller-escuela de alta temperatura de Casart.

En el taller de Casart los maestros traían por principio trabajar con materiales locales, lo que se vincula a la necesaria cooperación con los alfareros en el aporte de conocimiento sobre el barro de la región. Esta cooperación emerge en los relatos obstaculizada por diferencias de los alumnos con el maestro. Una situación que se presenta de manera semejante y consta como dato en la construcción de la teoría de la imagen del bien limitado¹⁵ por Foster. Tal teoría consiste en que los moradores de Tzintzuntzan compartían la creencia que la ventaja de alguien, incluso como maestro, se da a expensas de otro. “El profesor de cerámica del Crefal... puede estar sólo creando competidores adicionales [...] supuesto que no si puede producir más bien del que ya existe, la cooperación es una actividad que carece de sentido, es el capricho de extraños quienes, sin duda, tienen algún motivo ulterior” (Foster, 1972, p. 136).

El relato sobre la relación de Miguel con el técnico de Casart va en otra dirección: surge la práctica de cooperación desde la búsqueda de la materia prima en los cerros hasta las pruebas. Este proceso de desarrollo de la técnica en conjunto en la actualidad da pauta a disputas autorales sobre las fórmulas ejecutadas en el taller, de la cerámica y de los esmaltes.

¹⁵ “El hombre ideal que, en una empresa cooperativa, no toma nada de sus vecinos, puede no ganar nada, pero se arriesga, a través de la participación en la cooperativa, a ser explotado por parte de los que pueden ser menos escrupulosos. El tzintzuntzeño... ve los más grandes esfuerzos cooperativos como amenazas personales, y no como recursos para mejorar la vida de la comunidad [...] reflejo de una creencia que cada uno está en competencia directa con cada uno de los demás, y que el adelanto de parte de alguien se considera como hecho a expensas de los otros.” (Foster, 1972, pp. 136-137)

Las disputas se dan principalmente al nivel de la comunidad de alfareros, que llegan al galpón ocupado por los Morales para cobrar las fórmulas y alegando que son de la gente por ser resultado del proyecto. Queja que gana fuerza a partir de la comprensión de que están ocupando un edificio comunitario, perteneciente a CASART y parte del conjunto eclesiástico, como maestros y para enseñar a la gente. Sobre si las fórmulas fueron desarrolladas por los Morales o por agentes de la institución Casart, o sobre a quién pertenecen, la narrativa del ceramista que fue maestro en el proyecto oscila:

Yo con Miguel fui a los cerros a bajar los barros de aquí y de allá y estuvimos preparando fórmulas. Le dije que teníamos que llenar el horno, porque si no, no podíamos prenderlo. Estuvimos trabajando, produce y produce para poder trabajar en el taller y llenar el horno.

Yo no les enseñé eso [la loza que hoy se produce], yo sólo dejé un horno funcionando, el manejo de barro y cómo mezclarlo, no me acuerdo si 60 o 40 de barro y estabilizadores, sílice y caolín.

Yo no iba a enseñarle alfarería a Miguel Morales, sería mucha pretensión. Él en la baja temperatura, en sensibilidad y en manejo del barro tenía una carrera muy larga.

Yo a lo único que llegué fue a darles un concepto de vidriados, sobre cómo manejar vidriados, y ver las problemáticas que pudieran presentarse en distintas hornadas... y en eso yo me fui.

En el relato familiar sobre la producción la enseñanza del ceramista es reconocida, no obstante encuentra su lugar en un proceso más amplio de conocimiento. El aprendizaje de la técnica en alta temperatura por Miguel es visto como una mezcla, el taller-escuela sería un espacio en que se proporcionó un recurso que complementa a lo que él ya sabía o se disponía a aprender de manera independiente. En el relato sobre la producción familiar, Miguel en el taller aprendió a "tornear, porque dibujo él ya sabía, ya había dibujado aquí muchísimo" y en cuanto a la técnica en alta temperatura "él estaba aprendiendo hacer esas cosas. [...] Sí, pero decía él que el maestro no sabía. Él compró libros [...] para aprender alta temperatura, y aprendió, pues" (Manuel Morales).

Dejar en la sombra el origen del conocimiento necesario para la elaboración de una nueva técnica o configuración de un objeto legítima al productor. Una actitud registrada por Cécile Gouy-Gilbert (1987) en Ocumicho y sobre la que comenta Foster (1972, p. 142) en su definición del hombre ideal: “nadie admite haber aprendido nada de sus vecinos”, sigue “es claro que un alfarero debe negar que la idea sea de otro Confesar que se ha ‘tomado prestada’ una idea es confesar que se ha tomado algo que no es propio legítimamente”. Sobre la querrela en Tzintzuntzan, el maestro ceramista de Casart entiende que el proceso de apropiación del conocimiento es común en las comunidades de alfareros¹⁶.

No obstante la discusión del origen y del derecho sobre el conocimiento, es ilustrativo considerar la dinámica de los proyectos de capacitación. En este tipo de curso el proceso de enseñanza y aprendizaje queda obstaculizado por el tiempo insuficiente de su realización. También es recurrente en los relatos de los alfareros que los que optan por producir lo que es propuesto en las capacitaciones, tanto por Casart como por Fonart, requieren una costosa inversión de tiempo y dinero. Los alumnos que están interesados en la nueva técnica complementan los cursos con soluciones encontradas por medio de la investigación y la experimentación, la práctica de aprender echando a perder, relatada junto a las dificultades generadas por la enseñanza a medias.

¹⁶ “A mí Manuel Morales me ha matado varias veces, yo no existo para él, de alguna manera. En primer lugar, yo no trabajé con él, yo trabajé con su padre, pero a veces las comunidades y los artesanos van haciendo su historia, eliminan esos factores para que ellos mismos sean como los creadores de todo lo que está ahí (Fernando Luis Mérito)

Obviamente, hubo un problema en la última hornada, todavía alcancé a enterarme: me dijo Solórzano que, según Miguel, no eran las fórmulas que le había dejado. La contesté que sí eran las fórmulas, que son las que usamos en éstas y otras piezas. Miguel y otros jugaban a ser mártires. Recuerdo que fui con Miguel y le pregunté que qué pasaba. “No, no, es que no me entendió bien Solórzano”. Yo no supe qué había entendido Solórzano, pero a final de cuentas es muy válido que te quieran borrar de la historia, que lo único que pueden hacer para decir “es mi técnica”. Y está bien, porque yo no fui ahí para estar por siempre al frente del taller. Yo quería estar seis meses, y en seis meses enseñé, hasta aquí... y ya no me necesitas.

Bueno, los Morales es un familia de excepcional, sobre todo por esa capacidad de hacer tuyas la técnicas y hacer propuestas con barro.” (Fernando Luis Mérito)

Éste es el sentido de los relatos en que Miguel tuvo que aprender a manejar el horno y adecuar el barro y lo enseñado en el curso: “Ellos venían por teorías, es mejor conocer la presión que uno debe de darle y por teoría hay grados y que esto y lo otro”; “compraban el barro ya hecho, nada más para trabajar, pero salía muy caro. Lo que hicieron con Manuel fue buscar aquí el barro, casi el 90 por ciento es de aquí [...] sin saber leer –sabía leer y escribir, pero no mucho– hacía fórmulas, y todo lo fue apuntando con fórmulas” (Ofelia Gámez). Si Miguel buscó la fórmula del barro local con el técnico de Casart o con el hijo Manuel no es objetivo de esta investigación averiguarlo.

Interesa resaltar que el conocimiento previo y la inversión personal del alfarero son los elementos que en el relato familiar autorizan la apropiación del conocimiento. Hubo una inversión y un desarrollo personal sobre las técnicas enseñadas en la capacitación y por ello se entiende que la técnica es familiar, así las fórmulas a que Miguel llegó son guardadas en este ámbito.

Posterior al curso de Casart la producción de alta temperatura de Morales pasó a incluir una serie de piezas elaboradas en torno, con cuerpo cerámico más delgado y varias formas de jarros, tazas y etcétera. Las piezas producidas inmediatamente después del curso, buenas o malas, fueron compradas por la institución.

Con el término del proyecto Miguel Morales fue contratado como asesor en alfarería por Casart y como encargado del galpón en donde el curso fue impartido. Como encargado asumió la responsabilidad por “el torno eléctrico, el horno, este torno de pedal” (Manuel Morales) propiedades de Casart y más todo el material dejado por Crefal y almacenado en el lugar desde los años cincuenta. La asesoría a la que pasó a dedicarse era no sólo en Tzintzuntzan sino en todo el Estado. Al regresar de una asesoría en Capula un accidente de coche culmina en su muerte, momento en que su hijo, Manuel Morales, asume la responsabilidad sobre el taller de Casart y sobre la producción de loza de Miguel Morales con su esposa, Guadalupe Ríos, que ya trabajaba con ellos.

3.2.2. La diferencia en los modos de pintar la figura entre generaciones

En los antecedentes de la producción de la familia Morales hay un modo de pintar la loza blanca identificable desde la producción de Andrea Medina. Este modo está asociado a su misma descripción, el: “dibujo libre, que es como el que dibujan mis hijos, monitos y flores, lo que sea, pero se inspira uno en lo mismo que uno ve” (Ofelia Morales). *Inspirarse en lo mismo que uno ve*, en el contexto del relato de Ofelia es la aprehensión de algo visto, de lo que veo. En la producción de Consuelo Rendón, semejante a la de Medina, lo que Ofelia nombró dibujo libre retrata casitas, venados, burros, perros, pescados, pájaros. Éstos pueden ser interpretados como elementos figurativos retirados de parte de las escenas que los alfareros vivencian en su cotidiano. Como se lo describe la misma Ofelia: “mi esposo utilizaba la greca, el dibujo de monitos, porque desde que vivía su papá hacía mucho dibujo libre, así, de monitos, o sea, como escenas cotidianas, de diario, todo eso hacían ellos” (Ofelia Gámez). Sobre el proceso de pintura, Consuelo tiene sus dibujos y la hija los suyos: “ella casi no puede hacer pájaros, entonces yo los hago, hago casitas, venados, burros, perros; yo le digo cómo debe hacer los pájaros”; “esos pescados o esos patos, eso lo hace ella, lo gordo” (Consuelo Rendón).

Las figuras son dibujadas directamente a mano y con pincel grueso sobre el esmalte y su disposición espacial en la pieza sigue una regularidad: son ligeramente sueltas, ya que los bordes de los objetos son enmarcados por líneas o grecas. Este modo de pintar la loza, remitido a Andrea Medina, fue predominante en la producción de sus descendientes directos hasta la mitad del siglo XX; tanto en la producción de Natividad Peña y su esposo Vicente Rendón como en la de Carmen Peña y su esposo Guillermo Morales. Actualmente este modo es vigente en la producción de los Rendón.

En esta sección examinaré modificaciones concernientes al modo de la pintura de la figura en las siguientes generaciones: la de Morales Gámez y la de sus hijos que se dan a la par del proceso de modernización descrito a lo largo de este capítulo.



Figura: Loza blanca Andrea Medina, Foster (1972, p. 146).



Foto 2: Loza blanca Consuelo Rendón



Foto 3: Loza blanca Miguel Morales



Foto 4: Loza blanca Angélica Morales

Una primera alteración en el modo de pintar la figura en la loza puede ser interpretada en la producción de los Morales Gámez. Ésta, desde una perspectiva simbólica, puede ser clasificada como el paso del dibujo de figuras parte de la vida cotidiana al dibujo de figuras que representan signos institucionales. Desde la perspectiva práctica, la del trabajo, puede ser interpretada como un nuevo modo de pensar la figura dibujada en la pieza, también nuevos modos de construirla. Este evento en la producción está asociado al proceso de aprendizaje específico al que pasó ésa generación de productores en los cursos del CREFAL.

En los documentos del CREFAL se encuentran registradas las principales figuras que se añaden a la producción de la familia, las grecas e imágenes prehispánicas, y otras figuras concernientes al Curso de Economía Artesanal (1962) y el Programa de dibujos y trabajos prácticos de artesanías regionales. En el registro del Programa, constan imágenes de las figuras pintadas en los objetos alfareros producidos en la época del proyecto e imágenes propuestas por los capacitadores.

Las figuras pintadas por la familia de Andrea Medina aparecen en el documento clasificadas como motivos decorativos contemporáneos; las figuras de las lozas vidriadas y bruñidas aparecen en el modo de nombrar local de los alfareros “simplachuche”, “floreado”, “caracoles”, “ramitos”, “cruzaditos”, “palmitos”, “grecas”, “culebra con ojitas”, tal cual en la etnografía sobre la comunidad (Foster, 2000, pp. 140- 144). Las figuras propuestas en el curso siguen tres clasificaciones: motivos inspirados de la mitología tarasca, con figuras prehispánicas colectadas en la región; motivos decorativos prehispánicos, que incluyen figuras colectadas en el “museo de México”; motivos decorativos modernos, que reproducen figuras del libro de Best Maugard (1923).

En el relato de las alfareras Consuelo Rendón y Ofelia Gámez el paso entre pintar la figura tomada de lo cotidiano y pintar la figura signo se identifica en la diferencia entre el nombrar la figura pintada “casitas” al describirla y contextualizarla históricamente. Se podría decir que el modo de describir la figura ya no es de dibujo “pájaros” que uno ve en su entorno, sino de “lo prehispánico”. El dibujo del “lo” que abarca un conjunto de figuras relacionadas

estéticamente y que pueden ser encontradas en varias localidades y explicadas en la historia.

Sí, ella es la que me ayuda a dibujar, todo, todo lo que es la hornada, las dos nos sentamos a dibujar, cada quien pinta sus dibujos, lo que uno quiere. Por ejemplo, ella casi no puede hacer pájaros, entonces yo los hago, hago casitas, venados, burros, perros; yo le digo cómo debe hacer los pájaros. (Consuelo Rendón)

[...] lo prehispánico sí lo he conocido y hay dibujos que son muy parecidos, el dibujo griego, el dibujo de aquí, de Michoacán, y el peruano se parecen, casi todos hacen las mismas formas. Como algunos han sido navegantes pintan las olas, entonces lo griego se parece mucho al dibujo de México, de toda la República, porque el dibujo es de caracol y de vueltas, idas y vueltas así, es parecido, entonces no hay más que hacer algunos cambios y ya sale otra cosa. (Ofelia Gámez)

Relativo al modo de construir la figura, Consuelo Rendón trabaja con la elección de figuras que son parte de la rutina de producción y que van “de la cabeza” directamente a la pieza. Ofelia, como generación que participó en los cursos del CREFAL, aprendió a coleccionar y registrar imágenes, el dibujo de figuras-signos en papel. Una de las tareas del curso, dice Ofelia quien participó en la especialidad bordado, era encontrar dibujos prehispánicos para bordar. A la vez enseña una colección de dibujos organizados en una carpeta, que son utilizados para inspirarse en la pintura de la loza. La carpeta la formaron ella y su esposo, yendo a las Yácatas y a otros lugares, como los museos, con un cuaderno y copiando los dibujos que encontraban, también copiando de libros como el del Dr. Atl. Esto, en términos de procedimiento de trabajo, significa recurrir a un repertorio de figuras materializado. Lugar en que la imagen bidimensional pasa a ser utilizada como mediadora de la figura a ser plasmada en la pieza.

Las imágenes coleccionadas por la familia de alfareros están asociadas a la producción simbólica que circula en el estado mexicano bajo el signo mestizo y representa, en el campo de las artesanías, lo que se espera de la producción campesina e indígena. Así el curso emerge como uno de los espacios donde se enseñan las obras del campo simbólico “mestizo” sobre el productor campesino

e indígena, que pasan a hacer parte del trabajo y del relato del alfarero. Podemos decir que el modo de construcción de la figura pasa del *ve* escenas cotidianas al *ve* signos parte del sistema simbólico nacional.

Otra modificación puede ser interpretada en la misma generación de los Morales Gámez: la aparición del lenguaje sobre el arte –entendido aquí como un campo de conocimiento. Una práctica común en el ambiente del taller alfarero es la plática. Esta costumbre permanece en el modelo de los Morales y el lenguaje del arte puede estar asociado, en este caso, a las pláticas de Ofelia con dos de sus hijos que, bajo distintos términos y enfoques, recibieron educación en esta disciplina.

Ofelia y su esposo Miguel Morales estudiaron hasta la secundaria, en el sistema de educación rural, y optaron por educar a sus hijos en el sistema escolar moderno hasta el nivel superior. Sobre el sistema de educación accesible a los moradores de Tzintzuntzan¹⁷ relata Kemper, etnógrafo que trabaja sobre la región:

La participación de los tzintzuntzeños en los programas educativos aumenta cada año. Casi todos los jóvenes asisten a las escuelas primarias y secundarias locales, mientras que otros van a Quiroga, Pátzcuaro, o Morelia para asistir a escuelas secundarias, preparatorias, o universitarias. Los padres de familia siguen haciendo grandes sacrificio para que sus hijos e hijas puedan seguir con los estudios. Aunque la gran mayoría de los tzintzuntzeños que han cursado preparatoria o universidad no regresan a vivir a su pueblo natal, algunos sí lo hacen para establecer farmacias, consultorios médicos, bufetes, notarías, etc., mediante los cuales ofrecen servicios importantes a la gente. (Kemper, 1995, p. 137)

El núcleo familiar Morales Gámez no es diferente. Los dos, como muchos de la comunidad, se sacrificaron para mantener sus hijos en la escuela y el

¹⁷ El total de escuelas en educación básica y media superior en 2011 son: veintitrés al nivel preescolar, veinticinco primarias; once primarias indígenas; seis secundarias. Los estadísticamente jóvenes, entre 15 y 24 años, en 2010 presentaban una tasa mayor a 90% de alfabetización. En términos generales, la población de personas mayor a cinco años, 11,953, casi 50%, exactamente 5.349 tenían la primaria, 516 nivel profesional y 60 personas posgrado. En el 2011 constan 265 alumnos egresados de la primaria, 84 de la primaria indígena. Ya el número de egresados de la secundaria fue 156 y 41 del bachillerato. (Inegi)

resultado fue que de seis hijos¹⁸ tres llegaron a los cursos superiores, uno de ellos en la época de esta investigación estaba en el doctorado en ingeniería, en “rocas”. Angélica fue educada sobre arte con un cura, de los muchos que llegaron a México en la segunda mitad del siglo pasado con formación artística y que se dedicaban a enseñarla. Manuel se formó en los cursos de pintura y grabado de la Casa de Cultura de Morelia. De esos tres hijos de los Morales Gámez que hicieron parte de lo que Kemper (1995) ha llamado “población extendida”¹⁹ como estudiante, dos regresaron a vivir en Tzintzuntzan y se sostienen, así como a su familia, con la producción de alfarería. Dice Manuel Morales, al casarse, la necesidad de mantener a su familia lo trajo de vuelta a la alfarería.

Lo que interesa remarcar en esta investigación es el paso de la indicación de lo que se pinta o que se compone, de las figuras en producción por los Rendón, a la descripción del proceso de creación de imágenes, sea el proceso de transformación de la figura vista sea el de la figura imaginada a partir de la literatura. Espacio en que el sentido sobre *lo que uno ve*, en el relato de Ofelia, aparece asociado a la actividad ejercida en el imaginario.

Sí, con ella nos enseñamos, mi hija tiene una pintada, eso sí, me ayuda a pintar, pero a trabajar con lo frío no. Esos son dibujos míos, éstos. Éste es dibujo de mi hija, cada quien hace sus dibujos, ella me ayuda a pintar, por ejemplo, esos pescados o esos patos, eso lo hace ella. (Consuelo Rendón)

¹⁸ Leticia, alfarera ocasional; Alejandra migrante; Angélica, alfarera y artista plástica; Manuel, licenciatura incompleta en economía y psicología, con cursos en arte y alfarero; Teresa bordadora; Miguel doctor en ingeniería.

¹⁹ Kemper (1995) categorizó como “población extendida” la que por su movilidad no vive completamente en Tzintzuntzan, la que en 1990 se presentaba en 30% de las casas : “Esta “población extendida” comprende las siguientes categorías: los alumnos universitarios en Morelia, capital del estado de Michoacán, y en el Distrito Federal, quienes regresan a Tzintzuntzan los fines de semana y las vacaciones; los maestros que trabajan durante la semana en escuelas dentro del estado y quienes -al igual que los alumnos- regresan a Tzintzuntzan los fines de semana y vacaciones; los hombres que trabajan en las zonas industriales de la Ciudad de México y regresan a visitar a su familia cada quincena (cuando reciben su pago); y, por fin, las personas (hombres, mujeres, y familias enteras) que han viajado a los Estados Unidos para trabajar temporalmente en los campos agrícolas o en empresas comerciales urbanas, pero regresan a pasar varios meses en Tzintzuntzan cada año. [...] También hay que recordar que quien se identifica como “extendida” actualmente pueda convertirse en ‘emigrante’ o ‘residente’ en el futuro.” (Kemper, 1995, p. 139)

Ésos los saqué yo, éstos son míos. Ése es el molde del ángel chiquito, por eso es muy laborioso, porque nada más así sale, yo tengo que ponerle alas, manos, cabellos, cabeza, todo, porque no tiene nada, así nada más sale, el puro cuerpo a mí me toca componerlo. (Consuelo Rendón)

Una vez vio uno en forma como de ganso y me preguntó de dónde lo había sacado. Le dije que era el mismo pato, pero lo transformé. O sea que hago otra cosa, veo una greca y yo le dibujo otra cosa. Sobre lo mismo que veo es lo que voy dibujando. Pero copiarlos, copiarlos de alguna parte, no. (Ofélia Gaméz)

...porque luego saco alguna cosa que leo y pienso... por decir, ir a la profundidad del mar, ver los peces así, bien feos, que tienen algo bonito en su fealdad, por eso a veces algo se me queda grabado; hago algún dibujo y sacó un dibujo que haya visto. Por eso me dice “de dónde sacas eso”. No sé, de lo que veo. (Ofélia Gaméz)

El tono del discurso del arte utilizado en la descripción de la figura por Ofelia probablemente esté relacionado a la convivencia con sus hijos, a las pláticas que se escuchan en el taller, en la producción de loza. Pero también, o además, puede estar relacionado a la práctica de lectura de libros, una vez que ella señala ser una activa lectora también de temas como el nacionalismo y los artistas de la época. No obstante a lo anterior, como regularidad la transmisión de conocimiento del ambiente escolarizado al taller, de la hija hacia la madre, se repite en la generación siguiente. Guadalupe Ríos, nuera de Ofelia, no sólo aprendió el modo de crear figuras con su esposo, Manuel Morales, sino también con su hija. En los horarios libres de su curso universitario, biología en la UNAM de Morelia, Lucy asistía a clases de dibujo y pintura a óleo, como su padre y su hermano, en la Casa de Cultura de Morelia.

El conocimiento que Guadalupe adquiere sobre el modo de pintar la loza por medio de la familia Morales se da sobre un nuevo modo de construcción de las figuras asociado al arte. Está es la tercera modificación interpretada²⁰ y que está asociada a Manuel Morales, alfarero que fue enseñado a formar figuras,

²⁰ La tercera, y contemporánea, modificación en los modos de construir la pintura se da en la generación siguiente por medio de los que recibieron formación en arte. Esta podría ser interpretada en los talleres de Manuel y Angélica Morales, sin embargo, por el tema de este capítulo está asociado a la loza en alta temperatura, analizo solamente la producción de Manuel Morales y Guadalupe Ríos.

también, en los cursos de arte. En esta generación, al mirar estrictamente la figura, la producción pasa a incluir conocimientos, principalmente, parte del modelo del diseño gráfico; la figura pasa a ser vista de elementos cotidianos, imágenes o signos a ser vista como un elemento gráfico, las figuras pasan a formar una composición.

Este conocimiento, sobre nuevos modos de construcción de la figura, viene unido a la utilización de un nuevo lenguaje para describirla. Pero, en el caso de Manuel Morales, no sólo esto; el modo de describir la figura y la pintura en la pieza viene entremezclado con una serie de experiencias. Manuel Morales continua la producción de alfarería a partir de un modelo que puede ser llamado práctico-familiar, aprendido de su familia, esto si consideramos ciertas características que dan una cierta estructura a este modelo. En términos de construcción del objeto se añaden nuevas formas de construcción de la figura, que será detallada adelante, pero el lenguaje para describir el proceso y los cuestionamientos sobre el trabajo de creación del objeto se amplían considerablemente.

En su segunda carrera iniciada, educación, su propuesta de tesis²¹ tiene como pregunta: “¿Cuáles son los aspectos educativos que estimulan la creatividad de los adultos dedicados a la producción artesanal?” Pregunta que el documento revela como asociada a la disyuntiva que observa entre el conocimiento familiar del alfarero y el gusto –el modelo de objetos– impuesto en el mercado de la moda. Donde observa el cambio “en las necesidades utilitarias y estéticas” como una puesta en “indefinición a grupos productivos”. Los grupos a los que se refiere son los de alfareros, en los que él participa, observa y por medio de los cuáles justifica la preservación de la tradición por medio de un aprendizaje que nombra creativo. En sus relatos, cada curso y cada capacitación es un recurso creativo adicional en la producción. Considerando su experiencia personal, defiende la importancia del aprendizaje en el taller de alfarero de niño y la importancia de cursos y capacitaciones en la fase adulta del alfarero.

En su propuesta de tesis, para defender el modelo de aprendizaje del alfarero, vincula su formación en el taller a su convivencia de niño con los

²¹ La propuesta de tesis fue presentada en Instituto Michoacano de Ciencia de la Educación en Santa Clara del Cobre, Michoacán.

maestros generacionales, los padres y abuelos. En su relato, su posicionamiento emerge entre la experiencia en el modelo práctico y el lenguaje académico, vincula el aprendizaje de niño y el conocimiento de los procedimientos aprendidos en el ámbito familiar a términos que en su tesis están vinculados a Vigotsky. Así valora y describe los procedimientos y los recursos a los que tuvo acceso de niño en el taller de su familia por medio de términos como *juego e inculcar*.

[...] yo considero que mi papá y mi abuelo que eran buenos alfareros, entonces como son buenos alfareros nosotros nos desarrollamos en el taller e, incluso, sin saber que estamos aprendiendo, en realidad estamos aprendiendo con el juego, [...] cuando él tiene 16 años, sabe de todo el movimiento. [...] Como artesano, yo siempre escuché este gozo del barro, los colores, el momento del secado, el por qué se rompen las piezas, y supongo que no aprendí todo, pero habían cosas que eran nuevas para mí cuando yo empecé hacerlo, pero ya sabía cómo arreglarlo, pues, aún sin haber ido a la escuela.

A mí, por ejemplo, mi papá me inculcaba que hiciera bien las cosas: “Tienes que limpiar bien el plato, porque de lo contrario no va a pegar bien el color o cuando lo metas al horno, si le ponemos esmalte, se va volar el esmalte”. [...] Recuerdo los comentarios que hacía mi mamá con mi papá: “¿Y por qué se te rompió? La verdad no sé, a la mejor no me diste bien la tierra. No, si yo me di bien la tierra!, pues ¿Entonces qué paso? Pues la verdad no sé. A la mejor estaban muy frescos, cuando los blanqueé”. Así decía mi mamá o mi papá, “¡Pues la verdad no sé!”. Sucedían cosas que nosotros escuchábamos siempre.”

Los esmaltes que se utilizaban en el taller de mi papá o se utilizaban, eran más sensibles todavía, o sea, como que debes tocarlos sin tocarlos, tienes que saber cómo tomar las piezas, de lo contrario se van a caer los esmaltes y eso les va a afectar.

Los procedimientos ejecutados en la casa-taller serían recursos creativos y cuanto mejor la base mejor para el alfarero. La justificación sobre la importancia del aprender procedimientos adecuados en el taller estaría en la práctica de producción: saber el momento exacto de cada procedimiento y la

manera de ejecutarlo si no la loza se rompe, el esmalte se vuela y otros problemas.

En cuanto a su modo de describir la construcción de la figura, Manuel Morales parte de términos relativos del arte y el diseño. Así nombra y describe la recolección de imágenes que hace su madre como *registro de entornos*: “lo que hace mi mamá es eso: hacer un registro de todos los diseños que hay o que va encontrando, entonces, hacer un registro es importantísimo”. También sugiere que aprendió en el taller de su padre por medio del ejercicio de *soltar la mano*: “mi papá nos ponía a ayudarlo a pintar puros puntitos en los ceniceros que entregaba en los hoteles, eran mil o dos mil piezas, que no las hacíamos en un día, tal vez en quince días o en un mes, pero era estar pintando, pintando, haciendo puntitos solamente”.

Los argumentos a favor de la formación del alfarero adulto, Morales los desarrolla apoyado en su experiencia. Por ello, hace consideraciones y comparaciones sobre el proceso de aprendizaje que ha predominado en la vida de su padre y en la suya. Llega a la conclusión de que las capacitación de adultos es ahorro de inversiones y de tiempo en la producción. Así compara la experiencia del aprender echando a perder, parte de la vida de su padre, a la del aprendizaje guiado, como el del ceramista, personas que aprenden nuevos recursos y procedimientos de producción en espacios institucionalizados y bajo orientación técnica.

Si alguien que aprende o aprendió echando a perder sus cosas, ese es el ejemplo de mi papá. Si quiero aprender a hacer cerámica tengo que echar a perder, y de verdad que echaba a perder hornadas para saber que ese color funcionaba y si funcionó, pues de cualquier manera me servía. Y si no funcionó, pues ahí seguimos otra vez jodidos, buscando otro color, buscando y echando a perder.

Cuando yo conozco un maestro de cerámica me da las herramientas más importantes, me enseña, por ejemplo, que no necesito hacer una pieza bien terminada, que se me va a echar a perder si no conozco los materiales, sino que debo hacer pequeños muestras para saber el escurrimiento, para saber la reacción que tiene este color sobre el blanco o la reacción que tiene el negro sobre esos dos, el blanco y el gris. Entonces todo eso de manera técnica debo aprenderlo o me puede encaminar un buen técnico.

Si, yo, por ejemplo, voy y quiero conocer la forma de usar otros colores, obviamente sí tengo que ir a un curso donde se den las expectativas que quiero, como artesano voy a hacer un curso de diseño de esmaltes, digamos, y obviamente me va a interesar mucho y lo que va a hacer es que me va ampliar mi rango de coloridos que tengo o posiblemente haga otro tipo de piezas.

También comenta la importancia del aprendizaje guiado valorando su propia experiencia en la pintura de la loza. Para ello, describe el aprendizaje sobre dibujo a mano libre, perspectiva, uso correcto del color y tintes en pintura en la Casa de Cultura de Morelia; además describe cómo los usa en su producción. De otro modo menciona las técnicas que aprendió en el Curso de Diseño Artesanal Rubín de la Borbolla en el CREFAL. Técnicas de formación de imágenes y de creación de productos que son parte del campo del diseño industrial, como diseño de entorno , *brainstorming* y la técnica de análisis y comparación morfológica.

[...] los cursos de la Casa de la Cultura me enseñaron a dibujar bien, o sea, si veo un jarrón lo dibujo y trato de seguir las líneas que tienden a hacer ese dibujo, por ejemplo, un bodegón, lo voy a hacer y tratar de respetar las líneas como yo las quiero; me enseñaron un poco lo que es la perspectiva, el uso del color, los colores primarios, secundarios, terciarios, a usar el pincel, cuándo aplicar el color, cuándo diluirlo, esas cosas aprendí. El maestro que tuve ahí en la Casa de la Cultura nos decía “aplicar color”, lo que estás haciendo es barrer y sí, lo que hago ahora es aplicar color, entonces, lo que aprendí fue a usar los materiales y ponerlos: si quiero poner una plasta, pues pongo una plasta, si quiero poner una degradación de color, pues veo la forma de cómo puedo degradar el color o que se vea degradado en cerámica, pues.

Cuando yo empecé a pintar, por ejemplo, esto, pues pintaba primero con agua, pero lo pintaba totalmente todo, o sea, hacia dos veces el diseño. Hoy puedo hacer como un croquis ¿sí?, Pensar que ya me va salir bien porque hice un modelo x, que no es un diseño terminado, pero que un avance para que mi diseño me salga bien.

[...] en el curso de Rubín de la Borbolla aprendí muchas cosas que yo ya hacía y que tenían un nombre. Una de las cosas importantísima —que ya hacía— era el registro del entorno.

En el tiempo que yo tomé este curso me sirvió, además de las prácticas que teníamos, nos pedían de repente una serie de dibujos, pero “para mañana”, 20 dibujos diferentes. Yo estaba muy lento, estaba desesperado porque no podía, totalmente cerrado y de repente... los hice. Si ya los había hecho antes, por qué no iba a poder hacerlos ahora. Entonces con pocas líneas hago una diseño y lo hago en dos horas, es cuestión de hacerlo rápido, pensar rápido y llevarlo a la práctica. Me sirvió el curso para soltarme.

En México se llaman cajitas de Olinalá, unas que abres y huelen bonito, la madera es muy olorosa y por fuera están laqueadas, si se puede, son dos o tres colores o más, los básicos son de dos colores, aplican una pasta y sobre esa plasta aplican otra de diferente color, con una aguja van sacando el diseño, arriba queda un color y abajo queda el otro. Cuando yo veía eso pensaba que podía aplicarlo en cerámica. Luego me preguntan que cuántos esmaltes uso, pues uso dos nada más. Lo que hago es que baño con el esmalte blanco, después pongo el esmalte negro o el esmalte azul o el café, lo que hago es rallar con la aguja y saco los diseños. No se parecen a las cajitas de Olinalá, pero es un trabajo que se ve en cerámica, la cuestión está —pensé yo— en que podía usar otros métodos en el diseño y los hacía.

Sobre la descripción de la decoración de la loza que produce, la posiciona como un estilo. Un modo de creación de imagen creado a partir de lo que un diseñador llamaría de estudio bidimensional o de composición de la imagen, donde se basa en la creación de imágenes a partir del juego con elementos plásticos básicos y de la composición visual, de los estudios en percepción visual y Gestalt. Así relaciona las grecas creadas por su padre con su saturada composición al describir cómo compone la imagen a partir del curso de Diseño Artesanal.

[...] el curso era dibujo y pintura, no era dibujo para la cerámica o el arte popular, como le llaman, sino... cuando yo llegué al taller vi que a las piezas se les podía poner otras cosas más que los diseños que nos enseñaban. Mi papá, por ejemplo, hacía una greca en la parte de arriba y se veía bonita la pieza, pero a mí me parecía que en la parte que quedaba hasta abajo la podía utilizar para poner más cosas, entonces lo que pensé —una greca es una línea— era llenar de líneas hasta abajo.

Entonces repetir y repetir conceptos, digamos, que así empecé a hacer mis diseños: una pequeña línea repitiendo infinidad de veces y acomodando en diferentes posiciones, o sea, el primer diseño que hacía era éste, triangulitos, pero después fui rellenando así nada más, otros triangulitos más pequeños.

Aquí lo que estoy haciendo es repetir una dirección de las líneas. Después lo que sigue de esto es ir rellenando, no con líneas sino con color, después hago el contraste con el rojo y con el negro y me doy cuenta que esto me proporciona una infinidad de posibilidades. Entonces ya no nada más es un triángulo, sino que es un cuadro o un círculo. Y al círculo lo hago también en sus diferentes características, que puede ser un círculo vacío o lleno, o una sola línea gruesa, o una sola línea delgada, o un punto en medio del círculo. Te digo, yo siempre he hecho eso: repetir conceptos.

En esta investigación, la figura pintada en la loza de Manuel Morales constituye un giro gráfico y discursivo, comparada con el proceso y con la figura pintada en el modelo familiar que hasta entonces había pasado por modificaciones. En su relato sobre el modo de pintar la loza los términos utilizados para describir el proceso son mayormente parte de la disciplina del diseño gráfico. Términos que a la vez nombran las técnicas que utiliza en el dibujo de la pintura. Ya no se pintan figuras, sino que se crean composiciones gráficas. El modo de ejecutarla es por medio, por ejemplo, de la malla que delimita la superficie a ser pintada, el croquis con agua que orienta la pintura, los elementos gráficos elegidos para componer la pieza; elementos gráficos que tienen posibilidades visuales, el círculo entero o seccionado, lleno o vacío, y si está vacío el tipo de contorno.

Este conocimiento fue transmitido a su familia, a su entonces esposa y sus hijos, en cuanto técnica de producción de figuras y modo de pintar la loza. El modelo de creación de figuras de Guadalupe Ríos viene de esta relación, con el divorcio de la pareja y el establecimiento de una producción independiente con sus hijas, su desarrollo se da con ceramistas y vendedores de esmalte por medio de los cuales añade una u otra fórmula. En la creación de nuevas figuras añade el conocimiento sobre el dibujo en el arte transmitido por su hija. No obstante, es relevante marcar una diferencia, la familia de Manuel ejecuta la técnica en el plano de la práctica, lo que permite una infinidad de composiciones, y él la ejecuta y además fundamenta en cuanto composición visual.

Al comparar el trabajo de Manuel con el de las generaciones anteriores es significativo que la atención de Manuel está dirigida a la creación conceptualizada. Una diferencia que puede estar asociada al hecho de que forma parte de la segunda generación que decidió vincular la producción familiar, en lugar de la agricultura, a los recursos modernos disponibles en la localidad y,

además, vincular su desarrollo personal en la producción de loza a saberes institucionalizados. Manuel se dedica exclusivamente a la alfarería y tiene en su mesa libros sobre cerámica y composición de imágenes. También tiene libros y fotografías con Foster y se nombra a sí mismo de acuerdo a los varios signos que le atribuyen: alfarero, artista, maestro, artesano. Como ejemplares tiene una carpeta con recortes de periódicos y una selección de revistas y catálogos en que es destacado como maestro artesano y otros títulos distintivos.



Foto 5: Loza en alta temperatura Miguel Morales



Foto 6: Loza en alta temperatura Miguel Morales



Foto 7: Loza en alta temperatura Manuel Morales

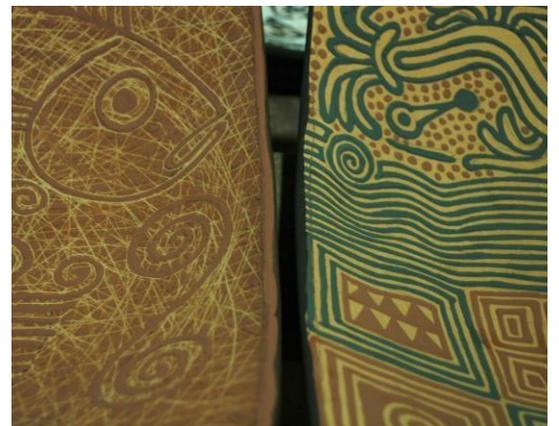


Foto 8: Detalle loza en alta temperatura Manuel Morales



Foto 9: Taller en alta temperatura Manuel Morales



Foto 10: Manuel Morales



Foto: 11 Mesa de trabajo Manuel Morales



Foto 12: Manuel Morales



Foto 13: Ernesto Morales



Foto 14: Guadalupe Ríos



Foto 15: Lucy Morales



Foto 16: Frida Morales



Foto 17: Guadalupe Ríos



Foto 18: Manuel Morales



Foto 19: Lucy Morales



Foto 20: Consuelo Rendón



Foto 21: Ofelia Gámez



Foto 22: Loza elabora por Ofelia Gámez secando al sol.



Foto 23: Guadalupe Ríos y el grupo de la capacitación en la Ruta Vasco de Quiroga



Foto 24: Loza comercializa en la alameda de Tzintzuntzan

Capítulo 4

Las adaptaciones al trabajo colectivo

En este capítulo se desarrolla la investigación etnográfica con el grupo de alfareros productores de loza en alta temperatura en Patamban, la Solidaria de los Alfareros de Patamban.

En el primer subcapítulo (4.1. Patamban: un poblado de alfarero) desarrollo una breve descripción del ambiente en que vive el grupo de alfareros investigados. En la primera sección (4.1.1. Un poblado en la Meseta Purépecha) considero el escenario y las características generales del poblado de Patamban, que ubicado en un ambiente predominantemente rural reproduce, aunque con alteraciones, formas de vida campesina. En seguida (4.1.2. Las clases de alfareros y los nuevos trabajos) menciono la perspectiva teórica que ubica a los alfareros en clases sociales (Gouy-Gilbert 1987) e interpreto el lugar en el que la alfarería se va situando como opción de trabajo frente a la educación institucionalizada y a otras actividades remuneradas. Elementos contextuales que parten del proyecto de integración de las comunidades rurales al proyecto nacional, que ganan fuerza en la comunidad a partir de mediados del siglo XX.

En el segundo (4.2. La producción colectiva-familiar), observo e interpreto las condiciones históricas y sociales de formación y consolidación de la producción de la loza en alta temperatura en Patamban. En la primera sección (4.2.1. El grupo y la técnica de producción) interpreto las condiciones de formación del grupo y describo el proceso de adopción de la técnica. En la segunda sección (4.2.2. El trabajo colectivo) desarrollo consideraciones sobre la estructuración del grupo y de la producción, al analizar el proceso de adaptación entre el modo de trabajo y las relaciones sociales en la casa-taller y en el taller colectivo. En la tercera sección (4.2.3. Los modos de construcción de la semejanza) examino el proceso de definición de la configuración de los objetos producidos por el grupo.

4.1. Patamban: un poblado de alfareros

4.1.1. Un poblado en la Meseta Purépecha

El poblado de Patamban se encuentra en la Meseta Purépecha, en un cerro a 3,500 metros de altitud en la desviación de Tangancícuaro, entre la capital Morelia y Zamora, en la carretera federal 16. Es una localidad subordinada políticamente a Tangancícuaro, centro urbano con 15,068 habitantes, que como municipio contabiliza 32,677, un número que incluye cincuenta localidades, entre ellas Patamban con 3,280 (SNIM, 2010).

Esta región geográfica es rural, de bosques, y el camino que le da acceso hasta el año de 1972 era de terracería. En general, pese a tener un número de habitantes aproximado a los de Tzintzuntzan, en este poblado el modo de vida predominante es campesino y calmado. Su configuración atiende al plan urbanístico de traza ¹ donde los poderes civiles y religiosos, en la colonia, estaban ordenados alrededor de la plaza central y de la iglesia. En Patamban el poder civil ocupa, junto con pequeñas tiendas de abarrotes², los galpones de adobes construidos alrededor de la plaza. Construcciones de estilo entre rural y costumbrista, con anchas terracerías y techos altos. La iglesia, que es la principal edificación, fue construida en estilo franciscano y tiene su atrio con acceso a la calle lateral. Alrededor de la plaza están los primeros barrios que concentran la mancha urbana con las construcciones más antiguas. Las casas construidas en adobe, unas pintadas y las más sencillas dejan aparente la estructura, también hay las de cemento que presentan el estilo “americano”³.

¹ El modelo de traza atiende a una lógica espacial-ideal asociada al control de las poblaciones adoptado desde el siglo XVI por los españoles. Este modelo se presenta en la mayoría del país y de la región, como en Tzintzuntzan. El proyecto urbanístico tiene la plaza como el elemento central que dirige el plan de ocupación, sea de la ciudad o poblado, donde a la orilla de las plazas, o de los zócalos en los grandes centros, se ubican los edificios representativos del poder civil y religioso y las principales actividades comerciales.

² Pequeños negocios locales.

³ La casas construidas por los que migran a los Estados Unidos tienen piso de cerámica, paredes pintadas con cal y con cerámica en baños y cocina, algunas tienen pórticos centrales, también puertas y ventanas elaboradas con frisos metálicos, generalmente de colores negro y dorado o plateado.

Si el poblado de Tzintzuntzan se caracteriza por edificaciones históricas y estructuras modernas, Patamban se caracteriza por el paso del tiempo. El tiempo pasa despacio en una dinámica reforzada por el aspecto calmado de los habitantes. El comercio es muy reducido y los servicios de transporte salen diario desde la orilla del pueblo. Combis que llevan a los habitantes a las freseras de la región, a Tangancincúaro y Zamora, las ciudades más cercanas donde la gente trabaja, estudia. De otro modo hay el movimiento de coches en el poblado y de los que se desplazan por la meseta en la carretera que corta la sierra⁴.

Otro movimiento en el pueblo es el del tiempo marcado por el sistema de comunicación establecido en la iglesia. Las campanas marcan las actividades eclesiásticas y los megáfonos, situados en la torre del campanario, comunican eventos religiosos, institucionales, anuncian bautismos, muertes y nacimientos y la llegada de agentes de las instituciones gubernamentales, donde son frecuentes los asociados a los programas de ayuda a la pobreza o al campo. La excepción a este ritmo cotidiano son los jueves de tianguis, el domingo de trueque y las fechas de las fiestas de Cristo Rey.

El jueves de tianguis⁵ y el domingo de trueque, en menor dimensión, son días en que el comercio es activado y el poblado se llena. En estos días los moradores y productores de la región instalan el mercado en la plaza y a su alrededor. Lo que llama la atención es la cantidad de pescado y panes, que se venden junto a frutas y verduras, alfarerías, cesterías, loza y otros. También se venden productos que comerciantes traen de otras regiones: hierbas, objetos y alimentos elaborados en la región, utensilios y productos industriales— de

⁴ Por esta carretera, en la noche, también se hacen visibles los coches asociados al narcotráfico que afectan la región; un conjunto entre tres y cinco camionetas del mismo modelo, blindadas, y del mismo color. Narcotráfico que en 2009 afectaba las relaciones entre las alfareras que tenían sus hijos por primera vez involucrados en peleas que condujeron a la muerte.

⁵ El tianguis es un mercado itinerante que se instala en una fecha fija en lugares predeterminados por días de semana en un sistema de rotación entre localidades. En esta región los tianguis obedecen a un sistema de comercialización itinerante que se alterna en los pueblos, una práctica que se atribuye a los tiempos prehispánicos. Para los alfareros de las tres comunidades trabajadas estos son esenciales en la venta de loza —donde los más mencionados son los de Pátzcuaro y Uruapan— pero también son importantes en la obtención de productos alimenticios y otros, sea por medio de la compra o del trueque.

plástico, de limpieza y alimenticios y una serie de objetos para uso personal y para la casa, como cubetas, jabones, etcétera. Las personas foráneas que frecuentan el tianguis son productores, campesinos y consumidores principalmente de los pueblos vecinos.

Otros días en que el movimiento en el pueblo se intensifica son los de fiestas. En Patamban la comunidad conmemora dos fiestas, la Fiesta de Cristo Rey y la Fiesta “chica” de Cristo Rey. La Fiesta es una celebración católica del santo patrono local, el Cristo Rey. La finalidad es recibir la procesión del Cristo que sale desde el atrio de la iglesia y va recorriendo el pueblo hasta llegar al cerro del mismo nombre en el barrio alto. La forma es la de la práctica de procesiones católicas con tapetes decorados por la comunidad de fieles, un ritual de convivencia y formación de figuras que incluye compartir los materiales que le dan forma. La composición del tapete y los detalles del ritual dependen del lugar y de la época de la celebración.

En Patamban, los tapetes son elaborados mayormente con flores, además se usan aserrín, semillas, cáscaras y otros materiales encontrados en el bosque, o en el mercado, que sirvan para rellenarlos. Las figuras tienen forma de mosaicos y figuras libres, ranas, flores, corazones, etcétera, que generalmente reciben bordes. Estos tapetes son elaborados por los moradores y migrantes que regresan al pueblo, aunque se conceda al turista el relleno o pequeños espacios para que forme sus figuras. También se decoran las calles con altares, banderolas y otros materiales.

La Fiesta grande es realizada en octubre, la “chica” es realizada semanas después y es la repetición de la fiesta anterior, se dice, a consecuencia del turismo. En la grande las calles del pueblo se llenan hasta el punto de ser difícil acompañar la procesión, por esta razón dicen que se estableció la costumbre de repetirla semanas después. Un cura decidió replicarla para que los moradores la “aprovechasen mejor”. En la fiesta grande en el año de 2009, por ejemplo, en el día anterior empezó el concurso y con él llegaron turistas, extranjeros, investigadores, como yo, personas para filmar las fiestas, los agentes institucionales y los jueces del Concurso. También llegan los compradores de artesanías de concurso, camiones de Fonart, Casart, etcétera. Por otro lado, llegan los comerciantes, los juegos mecánicos y comercios populares.

Patamban no es un lugar turístico como Tzintzuntzan, sin embargo tiene importancia en el turismo del interior del Estado, es el pueblo de la fiesta de flores. Está en panfletos de turismo y en las recomendaciones entre los habitantes de Morelia y Zamora; destacan en la región: las máscaras y los diablos de Ocumicho, las piñas de San José de Gracia y el poblado de la fiesta que es Patamban. También en el ámbito más especializado en artesanías se citan los cántaros de allí, las cocuchas, ollas y tinajas, de Cocucho y otros poblados y sus especialidades. Este turismo también está asociado a la costumbre de “pueblar”⁶ entre los moradores de los centros urbanos de México. En la comunidad no hay mercado de artesanías para el turismo, como en Tzintzuntzan, tampoco hay alfarería expuesta en la plaza a diario, solamente delante de algunas de las casas-taller. Sin embargo hay la tienda-museo⁷ de Neftaly Ayunga, alfarero y artesano distinguido como maestro, que es anunciada en un cartel con logotipo de Fomento Cultural Banamex en el inicio de la carretera en Tangancícuaro.

Respecto a la estructura y el consumo moderno, en los datos estadísticos consta un total de cinco escuelas: una primaria y un pre-escolar indígena, una primaria general pública y otra particular, una secundaria técnica forestal. La escuela primaria, que es administrada por monjas, está entre los barrios alto y bajo y es reconocida por la calidad de su enseñanza. Los moradores de Patamban también suelen frecuentar la Escuela de Enfermería en Tangancícuaro, incluso varios de los alfareros mencionan tener una enfermera en la familia.

De las 1,027 viviendas, en 2002: 1023 tenían electricidad, 975 televisión y 643 refrigerador. En 2010 una media de 30 casas tenían computadora. Sin embargo aún en 2008 el servicio de internet era lento, lo que dificultaba el acceso a la información que circula en los medios virtuales. No obstante, desde 2013 los moradores de Patamban mantienen una página en la red social Facebook, que divulga fotos sobre acontecimientos cotidianos y noticias sobre las costumbres, los eventos e intereses locales.

⁶ El término se refiere a pasear de pueblo en pueblo, una práctica común entre los habitantes de centros urbanos mexicanos.

⁷ La tienda-museo queda adentro del taller de la familia, donde la producción de loza también se ofrece a la mirada del turista.

4.1.2. Las clases de alfareros y los nuevos trabajos

En el entorno purépecha Patamban es conocido como un pueblo de alfareros y campesinos. En el censo de población realizado por el IMSS en 2002, se contabilizó un total de 4,813 habitantes en la localidad, 810 alfareros, 547 agricultores, 49 se dedicaban a la cría del ganado y 8 a la pesca, habían además 417 jornaleros, 100 con empleo o profesión, 190 se dedicaban al comercio y 946 a otras actividades.

Los jóvenes estudian bachilleratos y migran, los hombres en general para los Estados Unidos, como un modo de ganar dinero establecido desde el tiempo del programa de braceros. Los campesinos trabajan en parcelas propias o rentadas en los ejidos comunales. Los alfareros trabajan generalmente en su casa, taller que queda cercano a la cocina o a la milpa. El taller cercano a la milpa es el caso de los pocos alfareros que tienen su parcela de tierra y ahí construyeron su casa. Parcelas que están integradas al pueblo y a cuyo alrededor están los bosques y los ejidos.

Algunos alfareros producen su propia loza y otros producen para otros alfareros, también hay dos unidades de producción donde se paga al alfarero por hora de trabajo. Entre los que optan por el trabajo remunerado disponible en la región, están actividades como: jornalero en la fresa, trabajador en el comercio, en clínicas o en la congeladora en Tangancícuaro y en Zamora, empleos en la administración pública, en la tenencia o en el municipio.

Relativo a la comunidad de alfareros, dice Gouy-Gilbert (1987, pp. 34-38) quien estudió el poblado, que en los años ochenta el poblado tenía en la cima de la pirámide social a los agricultores y de cinco a ocho por ciento de los alfareros que “ganan bien”. Alfareros que describe como los que tenían acceso independiente al mercado nacional e internacional, espacio en que la cerámica “especial” había cobrado importancia gracias al apoyo de FONART. Entre estos cinco a ocho por ciento estarían los alfareros de los barrios bajos, que conformarían la “elite” de la artesanía local. Los demás alfareros, los del barrio alto, estarían restringidos a la demás producción que es de loza utilitaria. Esta diferencia social para Gouy-Gilbert (1987, p. 49) viene unida a una diferencia de recursos, “en base a la desigualdad en la distribución de las habilidades técnicas”.

Sobre las diferentes habilidades entre los barrios, Gouy Gilbert apunta como indicios la historia sobre los distintos orígenes étnicos de los grupos que fundaron el poblado. Dice Pozas (1949, p. 115), que en el proceso apaciguador de la violenta colonización en el siglo XVI, cuatro grupos étnicos que estaban refugiados en la sierra se asentaron en lo que hoy serían los cuatro barrios del pueblo. Estos son los grupos que podrían ser asociados a los desiguales tipos de recursos y habilidades entre los alfareros. No obstante, esta investigación doctoral apunta hacia que esta diferencia puede estar relacionada al modo de distribución de conocimiento en el orden familiar, a las relaciones de parentesco –ya que también emerge en Capula.

En los años ochenta el pueblo seguía teniendo los cuatro barrios, pero con otros nombres, que vienen a ser: en lo alto La Morenita y Cristo Rey, y al nivel de la iglesia los barrios bajos Sagrado Corazón y San Francisco (Gouy-Gilbert, 1987, p. 34). En estas primeras décadas del siglo XXI, en las calles de Patamban se distinguen mujeres con rebozos de finos listones azul y negro en la cabeza. Las de cuerpo endomorfo usan anchas faldas de algodón. Las de cuerpo ectomorfo, usan angostas faldas de algodón hasta la rodilla. Entre las más jóvenes es común la mezclilla. La diferencia entre los dos tipos de estructura corporal puede ser indicio de la teoría de que distintas etnias fundaron Patamban.

¿Qué es lo que cambia desde los ochenta? ¿En qué consiste la producción de alfarería? Entre otras cosas, cada vez hay menos alfareros/agricultores. En el grupo social de los alfareros investigados, el factor que emerge en los últimos años que viene a modificar los modos de vida y la composición del taller es, en menor medida, la formación académica y la carrera profesional y, con mayor frecuencia, el día de trabajo remunerado. La idea de trabajo asalariado fuera del ámbito familiar y su ejercicio a partir de los puestos disponibles en el entorno, es un factor que llega a cambiar la comprensión del trabajo para el alfarero. Sobre los productores, los de loza “de calidad” serían los que tienen dominio de la técnica de producción en cerámica vidriada en verde y en natural, decorada con dibujos de flores, pájaros, petatillos, grecas y otros elementos gráficos, o decorada con la técnica de pastillaje. El vidriado se aplica por ambos los lados en color verde, pero también se aplica en color natural. En los últimos años se incorporan a esta loza tipologías de objetos direccionados al mercado moderno,

como el juego de té, de café, vajillas, etcétera. Estos parecen ser los alfareros que emergen en la investigación de Gouy Gilbert, como los que están en la cúspide de la pirámide social. También son los que son señalados por el ceramista de Fonart, que “Dicen ‘somos de Patamban y la única loza buena es la verde’. Dentro de ellos hay una organización social en que el que hace loza verde es el *top* del grupo, de la comunidad, quien hace bruñido es otra cosa, igual que el que hace la roja” (Luis Merigo).

Como otro tipo de loza de calidad emerge en las últimas décadas la loza “especial”, que tiene por finalidad el uso decorativo y es elaborada principalmente para los concursos. Entre la loza especial están las “piñas”: un gran cántaro que pone en juego el trabajo y la dificultad en elaborar sus dimensiones que llegan a más de un metro y el trabajo minucioso de la técnica de pastillaje, técnicas que junto al vidriado color verde y otros elementos decorativos hacen que la pieza se asemeje a la fruta piña. Otra pieza especial son las “torres”, donde lo que está en juego es la precisión para elaborar y equilibrar (visual y físicamente) conjuntos de cazuelas, de cántaros o de platos superpuestos, piezas que pueden alcanzar hasta un metro de altura o más.

La loza “corriente” incluye: la loza por encargo, la “gruesa”, “bruta”, “cruda” y la “por ahumar”, bañadas con greta roja por adentro; los cantaritos y los cántaros, vidriados con greta roja o bruñido. La vidriada y pintada son las cazuelas y los cántaros, vidriada en verde o bruñida. Otra loza producida en la comunidad es la de alta temperatura, que no participa en la clasificación de la comunidad de alfareros y recibe el estigma de “loza de forasteros”. Pero, ¿quien la produce? La produce la Sociedad Solidaria de Alfareros de Patamban, a la que están afiliadas dos docenas de alfareros locales, la mayoría parientes directos, y que en la jerarquía comunitaria originalmente son productores de loza corriente o sus descendientes.

En este ambiente pueblerino la comunidad de alfareros vende su producción mayoritariamente en sus casas, donde el taller está unido a o muy cercano a la cocina. Un arreglo que la caracteriza como “casa-taller”. Se dice que los camiones de compradores de distintos orígenes “llegan a las casas”. Así son frecuentes uno u otro camión de compradores de alfarería en el pueblo. Casi todo el tiempo hay camiones de carga particulares por las calles con la parte trasera cargada de loza, a la intemperie o cubierta con lona. En tiempos de

eventos, o desplazándose por la sierra, se perciben los camiones institucionales, que se destacan por traer en la parte trasera un cajón cerrado, a veces con logotipos impresos en su superficie, de Fonart, Casart y el de Fomento Cultural Banamex.

La conexión con las instituciones de fomento trae beneficios económicos directos y simbólicos para algunos alfareros, como los préstamos y las posiciones destacadas. Los préstamos son el espacio de todos los alfareros, lo que incluye a la loza “corriente” y a los considerados “artesanos pobres”. También hay el trabajo institucional sobre la circulación de los objetos como apuntó Gilbert en los ochenta, que se atienden principalmente a los productores de loza destacada. El porcentaje de estos alfareros continua siendo mínimo, como del cinco al ocho por ciento apuntado por Gouy-Gilbert.

4.2. La producción colectiva-familiar

4.2.1. El grupo y la técnica de producción

En esta sección considero las condiciones que han posibilitado la formación del grupo de productores investigados y la técnica que los caracteriza.

El primer tópico (i. Un trabajo alternativo a la producción de loza corriente) se refiere a la interpretación de la formación del grupo como una alternativa financiera para estos alfareros. No obstante, contextualizo que, desde los años setenta hasta la actualidad, parte de estos productores buscan alternativas a la producción de loza corriente, lugar en que sugiero la correspondencia entre la asociación y la búsqueda de trabajos con remuneración superior a la de la producción de esta loza.

El segundo (ii. La determinación por la técnica en alta temperatura) es sobre la decisión de trabajar con esta técnica y el proceso de su adopción por parte del grupo de productores. Determinación que se dio a partir de la capacitación en esta técnica, como una acción desde las políticas públicas, ejecutada desde los setenta para la exclusión de la greta, esmalte utilizado por estos alfareros para vidriar la loza, con contenidos considerados tóxicos por las autoridades estadounidenses y mexicanas desde los años ochenta del siglo pasado. En México se establecieron normas para su uso, vigentes desde el año 2002⁸.

(i) Un trabajo alternativo a la producción de loza corriente

En la década de los setenta llegan a los poblados de Michoacán, por medio de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), cerca de 70 jóvenes reclutados como maestros rurales. CONASUPO es una institución del gobierno de México que en aquella época se encargaba de la comercialización de productos rurales. Sobre el reclutamiento, dice el maestro rural que llegó a Patamban: “nuestra misión era organizar cuerpos para la comercialización de productos básicos” (entrevista a Ricardo Calderón). A los seis meses los jóvenes son desligados del programa iniciado en 1974; “al gobierno no le interesaba

⁸En: <http://alfareria.org/sites/default/files/images/InformePbAlfareria2010.pdf>

organizar a un grupo de agricultores o gente de la comunidad, porque cualquier organización genera mayores demanda [...] tuvimos problemas con la institución y acabó corriéndonos” (entrevista a Ricardo Calderón).

De acuerdo al relato de Calderón, él y otros jóvenes desligados de CONASUPO, fueron invitados a participar en la producción de esculturas para el Museo de Arte Moderno de México en la comunidad de Santa Clara del Cobre, con Ana Pellicer, James Metecaf y productores de objetos en cobre de la comunidad. Pellicer, es una artista mexicana que también venía de la Ciudad México, había llegado a Santa Clara años antes para aprender la técnica de escultura con Metecaf, un escultor americano allí establecido con quien se casó. Para Ricardo Calderón el proyecto fue fundamental en su decisión de trabajar con los alfareros de Patamban; “conocí de más cerca el proceso de producción artesanal y me encantó”. A partir de esa experiencia decide trabajar en la producción de macetas en un proyecto que incluía a alfareros de Patamban y tejedores de Ihuatzio⁹.

Si en Santa Clara el trabajo se desarrolló con enfoque artístico, el de esculturas para museos, en Patamban el trabajo cooperativo se desarrolló sobre el ideal económico productivo. Lo que estaba en juego era el ideal de cooperación con una vertiente politizada en una economía rural. Al regresar a Patamban, Calderón se reunió con alfareros con los que ya había trabajado en el proyecto de CONASUPO y formó un grupo que desarrollaría la actividad de producción y comercialización de forma colectiva, integrantes que, en su mayoría, eran productores de loza corriente que vivían en el barrio alto. El grupo de productores de maceta integró a 32 unidades familiares de alfareros y tejedores, tal como se ilustra a continuación.

[...] diseñé como cinco tipos de maceta para que se pudiera forrar con su tapa, con la técnica del bruñido, que es lo más económico y sacamos una producción más o menos buena con cierta calidad [...] yo me dediqué a sacar

⁹ Calderón se juntó con otro joven desligado de Conasupo, que coordinó el trabajo en Ihuatzio. Éste es un caso entre otros sobre jóvenes o artistas que se establecieron en poblados de la región para trabajar con productores. Como ejemplos están los mismos Pellicer y Metecaf que vivieron y produjeron sus esculturas en Santa Clara del Cobre, el escultor Juan Torres que vive en Capula y desde allí produce sus esculturas artísticas, en Erongarícuaro la producción de muebles con Steve Rosenthal y su esposa.

moldes [...] Yo les decía, “usted quiere trabajar conmigo, sí, mire: yo le doy estos moldes sin ningún costo y le voy a pagar a tal precio la pieza”. Y con base en la unidad familiar artesanal, llegamos a tener un camión completo. Se le llevaba a Mario y él lo repartía también a unidades familiares que lo forraban. [...] Se acabó lo de las macetas y un poco cada quien tuvo que buscar por su cuenta. (Ricardo Calderón)

[...] me acuerdo, que cuando era pequeño, Ricardo, que era de México, venía a comprar piezas, como macetas, floreros de barro, pero no de alta temperatura, él las mandaba a hacer con personas del pueblo y se las llevaba a vender a la ciudad de México. Yo vi cómo que le fue interesando cada vez más lo que era el barro y todo eso. Empezó a vivir aquí, empezó a formar un taller, trabajaba la loza vidriada, trabajaba roja, verde. Ya después empezó con la alta temperatura. Yo estuve presente cuando empezó la alta temperatura. (Margarito Lorenzo)

¿Qué lleva a los alfareros a participar del grupo de producción colectiva? Si nos guiamos por sus relatos, la unión entre los alfareros de la época se conformó como una opción de ingreso a la loza corriente.

La loza corriente es la loza utilitaria que es producida de modo predominante en la comunidad. Esta loza incluye: los cántaros bruñidos y las cazuelas, ollas y otros objetos vidriados, que pueden ser pintados y son elaborados a partir de un molde en dos partes. También incluye la loza “por ahumar”, una producción que recibe una cama de esmalte en la parte interior, que los alfareros describen como “bañada con greta por dentro”. Los productores de estas lozas se subdividen entre los que la producen por completo y los que elaboran parte del proceso por encargo. Estos últimos son los que trabajan la loza cruda denominada “bruta”, que otros alfareros compran para terminarla.

En la época de la formación del grupo la loza corriente ya se presentaba como una loza “mal pagada” y para los alfareros que se unieron al grupo, la producción en conjunto con Calderón y otros alfareros significó una alternativa económica.

La búsqueda de mejores alternativas financieras desde aquella época también fue motivo de salida de alfareros del grupo, ya que para ellos lo que se obtenía no era suficiente. Por ejemplo, un alfarero cuenta que migró a Los

Estados Unidos y otros dos prefirieron desarrollar trabajos mejor remunerados en la región, en el ayuntamiento y en la tenencia, aunque estos últimos continúan utilizando la estructura y material del taller en sus tiempos libres para la elaboración de piezas que representan una ganancia extra: “Tengo dos años que me salí, de hecho vengo unas dos o tres horas, vengo en ratos, como tres horas. [...] dedico más al agua, me quita mucho tiempo, por eso no tengo tiempo de venir a hacer algo” (Julián Reyes Chávez).

Cabe mencionar que más allá de lo referido al trabajo de este grupo, hay otros alfareros que no participan de esta agrupación y que han optado por ser jornaleros “en la fresa” en Tangancícuaro o que se van a trabajar a Estados Unidos, una situación que es frecuente en los habitantes de la comunidad. La relación económica entre el trabajo de jornalero en la fresa en Tangancícuaro y el de jornalero en “la pisca” en Estados Unidos –de tomate, de chile y pepinillo en Florida, Georgia y Ohio–, la describe a continuación uno de los alfareros, que salió de la cooperativa para migrar y en su último regreso al poblado, en la época de la entrevista, trabajaba en la fresa.

Lo que pasa es que quería salirme de aquí, porque el sueldo que me pagaba no me alcanzaba, sentía que era muy poquito el sueldo que me daban y decían que en Estados Unidos se ganaba mejor, de ahí mi decisión de dejar el taller e irme a Estados Unidos. Porque en verdad que sí se gana más allá que aquí. No se compara el sueldo que le pagan aquí al de Estados Unidos. (Margarito Lorenzo Alonso)

Sí, en la fresa, 120 pesos. Te paras a las cinco de la mañana o cinco y media, en la mañana te gastas 15 o 20 pesos, en un café o un pan, la comida, son 25 pesos, un refresco nueve pesos, son 35, son como 55 pesos que te gastas en un día. Qué te queda, 65 pesos, que es lo que te gastas quizá en la comida más tarde. No te queda mucho. En Estados Unidos está bien, hay veces que ganamos 120 dólares, trabajamos por contrato, con 50 dólares comes toda la semana y aquí no comes con 50 pesos. Todo está mejor, tienes todo, tienes todos los servicios, tienes dinero para comer, tienes ropa, tienes zapatos, tienes todo. Aquí es difícil tener todo. (Margarito Lorenzo Alonso)

En la actualidad, para las mujeres que se integraron al grupo, frente a las condiciones de producción de loza corriente y la falta de ofertas de trabajo en la

comunidad, la sociedad de productores significa además de una alternativa una oportunidad. Estas alfareras mencionan como ventaja el poder llevar a sus hijos, bebés y niños en edad escolar al taller; además de que en este trabajo no necesitan preocuparse de las condiciones que se requieren para producir un objeto, es decir, en el taller está todo listo para trabajar.

[...] me gusta y es mejor paga de la loza la que aquí se hace que la del pueblo. Me gusta porque nosotros no le invertimos, ya que el que está encargado del taller compra el material para todos y en la casa hay que invertir para comprar el material y por eso me gusta estar en el taller. Allá está mal pagada, casi no se vende, ya casi no la compran. (Gloria Méndez Álvarez)

Otra ventaja señalada es que no hay un horario fijo en el taller y las ganancias se basan en lo que se produce, esto implica gestionar el tiempo de producción de acuerdo a lo que se espera ganar. Por ejemplo, cuando se acerca la graduación de los hijos de las alfareras, éstas trabajan más horas para obtener el dinero para la fiesta que por costumbre se desarrolla en la comunidad. Para estas festividades se compran vestuarios y se promueve la celebración del paso de etapa escolar.

(ii) La determinación por la técnica de alta temperatura

Una vez consolidado el grupo de alfareros surgió la inquietud sobre los objetos que pudieran tener una salida en el mercado. La técnica de producción que dominaba este grupo era la loza bruñida y vidriada categorizada como corriente, y la que intentaron producir fue la loza vidriada en verde y en café, diferenciada como loza de calidad en el sistema comunitario. En el grupo se menciona la dificultada técnica de producir loza semejante a de los alfareros que producían objetos más especializados y por ello de concurrir comercialmente como productores de loza vidriada de calidad.

No obstante, desde aquella época los productores de loza vidriada, independiente de la categoría, empezaban a enfrentar en su contexto de comercialización el problema del plomo. Un problema indicado en la greta, el esmalte utilizado en el acabado de la loza que caracteriza el vidriado.

La técnica de vidriar la loza con greta es un aprendizaje introducido desde la época de colonia y es trabajada por la mayoría de los alfareros de Michoacán. A mediados del siglo pasado las dificultades de comercialización de esta loza se resumían a la de cualquier otro producto en barro: reducción entre los compradores campesinos por el reemplazo de objetos industriales, dificultad de comercialización a largas distancias, por lo que implica la fragilidad del barro, los empaques y los trámites de envío. Entre los años setenta y ochenta la producción de loza corriente ya era vista como un trabajo “mal pagado”; con el evento del plomo, esta loza y la vidriada de calidad pasan además a ser vistas como una loza de difícil comercialización.

La primera dificultad de comercialización surge cuando se crean barreras comerciales desde la aduana de los Estados Unidos, cuando se indica desde las autoridades en salubridad pública que uno de los componentes del esmalte utilizado para vidriar la loza en México, el plomo, es tóxico, lo que representaría un riesgo tanto para quien la produce como para quien la utiliza. Después, se crean en México los programas de salubridad dirigidos a la exclusión de la greta, en donde se informa a la población sobre sus riesgos. Esta fue una acción que creó un impacto en el consumo de los turistas nacionales y extranjeros. Como parte de los programas creados en México para la exclusión del plomo también se desarrollaron capacitaciones a los alfareros, donde se enseña el uso de un nuevo esmalte para substituir la greta.

Para una gran parte de los alfareros entrevistados que fueron capacitados, el cambio a esmalte sin plomo ha representado un esfuerzo, ya que les ha exigido el aprendizaje y dominio de la técnica, e inversión de tiempo y dinero en experimentación e investigación para encontrarla. Además, inquietudes de si este esfuerzo ha sido necesario y si existe o no toxicidad en la greta. Sobre esto hay dos narrativas que son comunes en la comunidad de alfareros, que ilustran estas inquietudes.

Es común la negación de la toxicidad del plomo tomando como ejemplo la longevidad de las abuelas que han trabajado y usado la greta, así como la justificación sobre la temperatura necesaria para que el plomo asuma una condición contaminante.

La vidriada no tiene mucha venta porque dicen que tiene mucho plomo, que hace mal el plomo, que ya no se debe cocer en ollas de vidriado... que da cáncer. Pero mi mamá y mi abuelita nos cuentan que ellas desde chiquitas han cocinado en ollas de greta, comen en platos greteados, hacen tortillas en comales de greta, el agua la almacenan en cántaros de greta, ellas están sanas, no tienen enfermedades ninguna. Nadie tiene cáncer. [...] Cuando mi mamá me mandó unas ollitas a Estados Unidos para un americano, ya no quisieron en el correo, ya no las dejaron pasar... Mucha gente, como han pasado en televisión de que la loza vidriada no sirve para cocinar, ha bajado la venta. (Margarito Lorenzo Alonso)

Las personas la ocupan ésa para ponerla en el fogón, hacer atoles, para tamales, nixtamal, para las tortillas, calentar agua. [...] Decían de esta loza que la greta hace daño, porque es de baja temperatura, tiene 900 grados, casi tiene mil grados. Ese Juan Cantú que venía aquí, ese traía un termómetro para tomar la temperatura, me dijo la temperatura que alcanza la greta, 900 grados. Decía que era de alta temperatura, 900 grados. Sí, pues, en una estufa o en el fogón no pasa de 150 grados, 200 grados cuando mucho, pues qué le quita los 900 grados, nada. Hay otra, con lo de peltre y aluminio, si no quitan la comida pronto de ahí, hace daño. En estas la pueden tener hasta que de plano ya no sirven, pero no pasa nada. Con el cobre, el cobre sí es malísimo. (Wenceslao Ortiz González)

De los alfareros que participaron de las capacitaciones para la exclusión de la greta en su producción, muchos llegaron a considerar que la sustitución del esmalte no es ventajosa: “porque no da vista, no da brillo, no le gusta a la gente” (Wenceslao Ortiz González). Una práctica vigente es que no se producen los objetos que se cree que no se van a vender, por lo que muchos alfareros han regresado a la greta con plomo o producen dos tipos de loza. Esto representa una disyuntiva entre enfocar la producción hacia el gusto de los consumidores del mercado popular, que prefieren la apariencia de la loza con plomo, y los consumidores mexicanos de clase media urbana, turistas locales y extranjeros, que en su mayoría no la compran por la información de los riesgos que representa.

En la actualidad, a esta disyuntiva se suman las sanciones promovidas en el campo de las artesanías. Una sanción, por ejemplo, es la del programa de Marcas Colectivas. Sobre este programa, los alfareros de Capula informaron en

2008 que el uso del esmalte sin plomo es exigido para que puedan inscribirse en la asociación que regula el uso de la Marca a nivel local ante el Instituto Mexicano de Propiedad Industrial. Inscribirse en este programa, a su vez, representa para el alfarero ser beneficiado con préstamos y maquinaria. Es un acuerdo que los alfareros que no usen plomo reciben un apoyo para adecuar la estructura del taller, donde se otorgan préstamos para la construcción del horno. Otro ejemplo de sanción se da en los Concursos de la Casa de Artesanías (CASART), Michoacán, donde la loza utilitaria con plomo tiene por regla implícita no ser premiada. Parece ser que el único programa que abarca sin restricciones al alfarero que trabaja la loza con plomo es el programa de préstamos personales.

En este escenario dibujado desde los años sesenta, que abarca el trabajo de loza utilitaria corriente, con o sin plomo, en 1982 llegan a la comunidad los agentes de CASART con la propuesta de capacitación en la elaboración de moldes y en la técnica de loza en alta temperatura, un proyecto asociado al programa de exclusión del plomo.

Para estos alfareros la capacitación en alta temperatura se configuraba como una oportunidad de encontrar una técnica de producción. Sin embargo, los agentes de CASART no aceptaron capacitarlos en el inicio del proyecto. Cuenta uno de los técnicos ceramistas que, en el desarrollo de esta capacitación, ellos tenían dos restricciones: no trabajarían con familias ni con este grupo de alfareros conocido como “el grupo de Calderón”. Esta restricción se fundamentaba en que Ricardo Calderón, como productor, no era aceptado por los líderes alfareros de la comunidad y por extensión, tampoco a los alfareros que con él trabajaban. La decisión de los dirigentes institucionales fue no crear problemas con los líderes locales. Por ello, les encargaron la formación de otro grupo de productores para ser capacitado en alta temperatura.

En Tzintzuntzan la capacitación en alta temperatura también fue formada por líderes locales, dos líderes fueron capacitados en aquella época. Después del taller, se estructuró la producción del líder Miguel Morales. En Patamban, la capacitación con el grupo formado por líderes se desarrolló durante alrededor de un año, sin embargo, ninguno de los participantes llegó a producir loza en alta temperatura. El ceramista que los capacitó, señaló que el “fracaso del proyecto” (Fernando Luis Mérigo) podría estar asociado al poco

tiempo destinado por la institución para la implementación de la capacitación y a la falta de integración entre los participantes, lo que podría estar asociado a problemas entre los líderes.

...¿qué fue lo que encontré cuando llegué a Patamban?, que fue donde me asenté hace casi, casi, 27 años: una comunidad totalmente dividida, que la gente que me contrató para organizarlos no participaba, ellos llegaban, y él que estaba encargado de la participación hacía una asamblea, les hablaba: les decía que se les iba a enseñar una nueva técnica y se les iba a comprar todo lo que hicieran. (Fernando Luis Mérito)

Cita 2. ...pero, ¿cuál es la comunidad? Es difícil que se junten. Están los Gil y otras de la familias, que no se pueden ver entre ellos [...] Entonces yo les dije, por qué juntarlos así, mejor vamos a trabajar a nivel familiar. “No, porque no queremos polarizar nuestra intervención en la comunidad”, me contestaron. (Fernando Luis Mérito)

En 1984, Ricardo Calderón volvió a solicitar el apoyo de CASART para la capacitación en alta temperatura del grupo con el que trabajaba. Esta vez los dirigentes de CASART, quienes ya enfrentaban dificultades para implementar el proyecto en la comunidad, acceden a capacitarlos. En ese momento, cerca de diez alfareros del grupo ya habían participado en el Taller de Moldes.

La perspectiva de los técnicos acerca de estos alfareros es que tenían muchos problemas técnicos y poca experiencia en el trabajo de alfarería, sin embargo, era un grupo consolidado con el que se podía trabajar.

...era un grupo armado, eran una cooperativa que, de una u otra manera, hacían lo que Casa de Artesanías quería hacer en sólo seis meses. Ellos llevaban años trabajando en eso. Entonces, el primer acercamiento que tuve con Ricardo y Catalina era para conocer los problemas que ellos tenían, problemas técnicos muy serios, estaban trabajando la baja temperatura, estaban ahogando los hornos, no tenían ninguna experiencia con la cerámica, pero tenían un trabajo interesante con la comunidad, que eran los alfareros de tradición, de las colonias más pobres de los suburbios del mismo Patamban, esto generó una dinámica muy fuerte dentro de la comunidad, generó muchas envidias y cosas de esas. (Fernando Luis Mérito)

Los alfareros del grupo capacitado entienden que CASART no proporcionó el conocimiento suficiente para la reproducción de la técnica. Relatan que el curso, tal como los alfareros capacitados en Tzintzuntzan señalan, fue introductorio: “Lola y Ezequiel se retiran o los cambian... Mériigo es el que queda más tiempo, con él iniciamos la primera hornada de alta temperatura, es él que nos pasa los primeras fórmulas de barnices, nos da algunas pistas” (Ricardo Calderón).

Sobre los recursos financieros cuentan que no hubo presupuesto para la construcción de un horno a gas adecuado a la producción, y que dieron un pequeño apoyo en “Fibra y cerámica para el primer horno muy chiquito” (Catalina Boni).

Aunque el grupo consideró que el curso no fue suficiente, conocieron las bases de una tecnología y un método de construcción de objetos que consolidó una producción diferenciada de lo que venían haciendo y de la existente, hasta ese momento, en la comunidad.

Una vez terminada la capacitación se inició un proceso de experimentación en el grupo que los condujo a la técnica que hoy utilizan. Buscaron una mezcla con el barro local e investigaron fórmulas de barro y de esmalte. Cabe señalar que para la fórmula del esmalte solicitaron el apoyo de la familia de Catalina Boni, esposa de Ricardo Calderón, que son pintores de vitrales de las iglesias en Francia, considerados *maestros vivos*, parte del patrimonio inmaterial.

Semejante proceso de investigación se desarrolló después de la capacitación en Tzintzuntzan. El método de aprendizaje utilizado representó inversión y pérdidas, que en este caso fue aminorado con la compra de las piezas por parte de CASART. Por ello el grupo de Patamban considera que el apoyo financiero institucional más efectivo que recibieron en la producción en alta temperatura, fue la compra de las piezas, buenas o malas, en proceso de experimentación, con el fin de consolidar la producción.

Luis viene en septiembre una semana, nos da un cursito rudimentario de ocho días, hacemos como tres hornadas en este horno chiquito que Ricardo acababa de hacer, que era de láminas y fibra, muy sencillo. (Catalina Boni)

Pero en ese tiempo que empezamos a hacer esa loza de alta temperatura fue también de riesgo. No sabíamos pues, Ricardo sí le entendía [...] De ese modo fue que empezamos a trabajar eso de la alta temperatura. [El riesgo] era compartido. Todavía estábamos dentro del taller-escuela. El director de la Casa de Artesanías nos cubría las pérdidas. (Wenceslao Ortiz González)

...el [Solórzano] nos dice apoyamos todo lo que hagan, bueno y malo, Casa de Artesanías se los compra. Efectivamente, cumplieron, las primeras hornadas que salían cosas bonitas o cosas feas, mal horneadas, nos las compraban. Fue ahí cómo el arranque y fuimos capitalizando. (Ricardo Calderón)

La historia de la producción en alta temperatura empezó en 1984, de manera precaria, con cerca de 15 alfareros. En 1987, Ricardo Calderón supo de un financiamiento de la Embajada de Holanda en México, como parte de los programas de apoyo al desarrollo de países considerados de tercer mundo. Para obtener el préstamo se exigía la constitución legal del grupo. Se forma, así, la Sociedad Solidaria de los Alfareros de Patamban y se construye un horno de gas grande.

“...encontramos, por unos amigos de Colonias Populares de México, que la Embajada de Holanda estaba dando apoyos por este acuerdo de que tal porcentaje de su PIB lo destinan al desarrollo de países de tercer mundo [tuvimos que ir] a Morelia y Zamora. Fuimos a Relaciones Exteriores. Entonces constituimos esta Sociedad de Solidaridad Social, que requería mayor número de miembros, pero incorporamos a las parejas, a los esposos de las señoras, que aunque no estaban en el proceso de producción los incorporamos formalmente en la sociedad para poder cumplir los requisitos, que eran 25 socios. Con esta sociedad sí nos pudimos movilizar para poder conseguir recursos externos, logramos que la embajada de Holanda, después de una gestión como de seis u ocho meses, que nos otorgara 15 mil pesos.” (Ricardo Calderón)

A modo de conclusión, para este grupo de alfareros la capacitación en alta temperatura aparece como una solución técnica a su producción de objetos

en conjunto. Esta solución es determinada por los intereses institucionales en la exclusión del plomo.

Asimismo, la elaboración de objetos en alta temperatura surge como una producción que elude la regulación del conocimiento y la clasificación comunitaria de productores de Patamban. Esto se debe a que los alfareros de este grupo, anteriormente productores de loza corriente, pasan a ocupar un nuevo lugar social al elaborar un objeto que se destaca junto a los de la producción considerada de calidad, ya sea en los medios institucionales, comerciales o virtuales.

Estos artesanos que trabajaban con nosotros, menospreciados por los artesanos aristócratas de la comunidad, pues se sienten en un buen estatus. Toman prestigio. Porque mientras hicimos baja temperatura, en realidad nunca fuimos buenos (Ricardo Calderón).

Frente a los productores locales y quizás fortalecido por lo anterior, los alfareros integrantes de la Sociedad Solidaria son estigmatizados como productores de “loza de afuera”, elaborada “por los de afuera”, “loza de forasteros”, “loza de franceses”, “loza de los ricos”, loza que “no es de aquí”. Éste es el significado de la técnica en alta temperatura para muchos de la comunidad, que se fundamenta en el origen del dirigente de la cooperativa y su esposa, y se extiende a la loza y en consecuencia a sus productores. Este rechazo, para algunos de los alfareros del grupo, se considera como chisme.

Casi toda la gente de Patamban trabaja la artesanía. No sé si conozca Pátzcuaro, va gente a vender de diferentes lados, y siempre dicen: “Lo mejor es lo que yo trabajo”. Pues yo también siento que esto es lo mejor que otra cosa, pero quizás lo digo porque yo he trabajado aquí, me gusta este tipo de loza. Cualquiera otra persona que la trabaja a lo mejor dice que esto no es bueno, que no está bonita, que no está bien. Son habladurías de la gente. Siento que lo que es la cerámica es lo que me gusta. (Margarito Lorenzo Alonso)

Por otro lado, este grupo siente que gana reconocimiento en la comunidad ya sea por medio de ganar premios en concursos, de los encargos que otros productores les hacen, como por ejemplo la construcción de tarrajas o de nuevos moldes de vasijas. No obstante, se sabe que este reconocimiento desaparece en las asambleas de alfareros locales, donde lo que está en juego es la disputa por los préstamos y apoyos institucionales a los artesanos.

4.2.2. El trabajo colectivo

Esta sección habla del proceso de adaptación entre el modo de producción en la casa-taller y la producción asociada propuesta por Ricardo Calderón.

El primer tópico (i. El taller colectivo y la casa-taller) se refiere al cambio del espacio de trabajo, de la casa-taller familiar a un taller colectivo. El segundo (ii. La administración del taller colectivo) se refiere a la administración de la colectividad por una sola persona, proceso donde se define el modo de producción. En el tercero (iii. Las asambleas: el ajuste entre perspectivas de inversiones en las relaciones de parentesco) el enfoque recae sobre las asambleas entre los asociados, donde, entre otras dinámicas, se regula la entrada de alfareros en la sociedad por medio de las relaciones de parentesco.

(i) El taller colectivo y la casa-taller

Con la formación de la Sociedad Solidaria de alfareros y el establecimiento de la técnica en alta temperatura, se inició el proceso de adaptación entre el modo de producción propuesto por Calderón y el de los alfareros asociados. En este proceso, una vez que el horno estuvo listo y funcionando, el grupo comenzó a producir loza en un taller colectivo, lo cual significó un conflicto a la hora de conciliar las actividades que se realizaban como parte del modelo familiar, es decir, el cuidado de familia, el trabajo en el campo y en el taller.

En esta producción el cambio de espacio laboral se relacionó con el empleo del horno en alta temperatura, ya que condiciona que la loza sea producida en el mismo lugar en donde se realiza su quema. Inicialmente

algunos alfareros intentaron producir objetos en su casa y transportarlos para ser quemados en el taller, pero por el peso y la fragilidad de la loza cruda no funcionó. Por ello estos últimos decidieron salir del taller y optaron por trabajar en su casa. Esta elección es el segundo motivo frecuente de salida de alfareros de la Sociedad Solidaria.

Entre las mujeres las razones para salir del grupo, a consecuencia de este cambio, se asociaron a reglas y funciones sociales adoptadas, al parecer, desde la época de la colonización ¹⁰. Entre éstas se destacan: (a) el lugar de la muchacha en el taller familiar del esposo, ya que es una regla que cuando las mujeres se casan se van a vivir y trabajar con la familia del esposo; y (b) la función de la mujer en el cuidado de la familia. Esto se inscribe en la afirmación de algunas pintoras de la Sociedad que comentaron que estaban trabajando porque su marido las dejaba ir; o en la de que a muchas jóvenes que estaban aprendiendo a pintar la loza en el taller, cuando se casaban: “Ya no las deja venir el marido” (Teresa Valentín Ventura). Con respecto a las mujeres que salieron de la Sociedad por tener que cuidar de la casa y de la familia, el trabajar en el taller, les imposibilitaba cumplir las funciones de producción y a la vez de cuidado familiar.

En lo que era la loza vidriada, con lo de la alta temperatura, se me hace que mi mamá trabajó un tiempcito todavía con lo que es la alta temperatura. Se tuvo que salir del taller, ya no le gustó. [porqué] Pues una era que éramos más hijos de familia, cuando trabajaba aquí éramos yo y dos hermanos más, y ya después tenía más familia. Ya no alcanzaba a atendernos, mandarlos a la escuela y venir al taller, por eso decidió salirse y dedicarse al hogar. (Margarito Lorenzo Alonso)

Para los hombres la salida del espacio colectivo se relacionó con beneficios prácticos y económicos al trabajar en su casa-taller. Por ejemplo, uno de los alfareros consideró importante el control que tenía sobre su tiempo de trabajo y el bajo costo de producción al poder extraer recursos del terreno en el que trabajaba como agricultor.

¹⁰ Idealiza Moro: “las mujeres, al casarse, van a la casa de sus maridos, formando parte de la nueva familia” (Moro, 1971).

Nada más que nos retiramos luego de ahí [su hermano y él] porque no era lo mismo trabajar allá, que trabajar aquí. Aquí [en su casa-taller] se avanza más, aquí agarra las cosas a la hora que uno quiere, hasta la hora que quiere, como uno quiere. Y allá no, eran horas..., entraba uno a las ocho, no me acuerdo a qué horas entrábamos, pero vamos a suponer que a las ocho, y salíamos a las dos, para regresar a las tres o tres y media, y dejar como a las cinco de la tarde. Aquí no, hay veces que —ahí tengo el foco— hasta la noche estoy trabajando aquí y se avanza más. (Wenceslao Ortiz González)

Anteriormente, un horno como ése, una hornada de ese grande, andaban saliendo unos mil 800 pesos, de cuando estaba López Portillo como presidente. Con mil 800 pesos compraba uno mucho. Ahorita anda dando casi los tres mil [por hornada], pero está muy bajo el precio. [...] Eso es lo único que se ahorra uno [el material], porque como todo esto yo lo acarreo, yo traigo la leña y todo esto que estoy haciendo, que voy al molino a que me lo muelan...Todo eso es lo que me vengo ahorrando...La greta es la que compro. Entonces, estuve sacando cuentas de lo que aquí hacemos, pues casi no ganamos. Más bien lo que uno viene ganando es de lo que yo me traigo la leña, me traigo la piedra. Eso es lo que viene quedando, porque también la greta está muy cara. Viene quedando muy poquito.

[la loza fina] No lo hago porque no lo pagan... Es que si con esa olla duro una hora pintándola, una finita casi me lleva todo el día, para que la vengán pagando igual que esta, no conviene. (Wenceslao Ortiz González)

No obstante, este alfarero y su hermano son una excepción en el grupo, ya que tienen más recursos financieros, son propietarios de una parcela, viven en un barrio de mayor poder adquisitivo y son competentes en la producción de loza corriente utilitaria. Para un alfarero con este perfil, la Sociedad Solidaria es un apoyo pero no es una solución a su modo productivo, ya que no retribuye financieramente lo que esperaría.

(ii) La administración del taller-colectivo

¿Cómo se conforma la administración en el taller colectivo?; ¿qué diferencia podría ser observada con relación al modo de producción familiar?; ¿qué significa esta modificación para los alfareros?

Al iniciar el trabajo en el taller colectivo, se observó una aglomeración de unidades de producción familiar en el mismo espacio, cada una con su cabeza de familia. Frente a esta situación, Ricardo Calderón se hace cargo de la administración del taller.

Según Calderón la finalidad de que la administración del grupo fuera realizada por una sola persona fue la de mantener la constancia en las condiciones de producción, es decir, mantener el proceso de trabajo y el ingreso financiero.

porque la unidad familiar artesanal, cada vez que termina un proceso, con la hornada, con el esmaltado, generalmente, la mayoría de ellos, solamente el artesano muy organizado, muy disciplinado más que organizado, necesita a volver a restablecer todas las condiciones primeras para iniciar su producción. Entonces, venden y regresan a comprar tu barro, secarlo, molerlo y amasarlo... Aquí lo que ha cambiado de hábito, que es el éxito del taller (lo que te decía que tuvimos la confianza y el apoyo de los artesanos), es el beneficio económico directo. Si no hay un beneficio económico concreto, yo creo que no se forma ningún grupo, porque todo el tiempo ha estado a flor de tierra la necesidad de comer. Dentro del taller sí logramos tener siempre, ésa es una de mis tareas, que estén las condiciones materiales concretas de producción para todo el tiempo estar en el proceso. Entonces, cualquiera de ellos puede faltar, regresar y encontrar que estén listas las condiciones para trabajar, puede encontrar una pieza para decorar, tener su barro para forjarlo y manufacturar su pieza, no se tiene que preocupar por la quema, que es donde más se pierde o previamente en la quema, hay un espacio específico para trabajar. La unidad familiar artesanal, los artesanos, no tienen un espacio bien acondicionado. (Ricardo Calderón)

Para administrar la constancia de la producción fue necesario ajustar la unidad técnica y formal entre los objetos elaborados por el colectivo. Por unidad técnica y formal se entiende la continuidad de la apariencia entre los objetos, lo que se da a partir de la repetición de elementos en su configuración. Tal necesidad se asocia a dos factores: (a) la diferencia técnica entre los alfareros con conocimiento originado en diferentes unidades familiares y la experimentación en el taller colectivo; y (b) las exigencias en el consumo en cuanto a la técnica y la fidelidad a la forma del objeto encargado.

A propósito de las diferencias técnicas, una característica en la conformación del grupo son las distintas formaciones en el trabajo de la loza:

...hay gente que se forma como artesano con nosotros y nunca había hecho loza, y con nosotros empieza. Aunque conociendo, porque todo el mundo conoce más o menos el proceso, pero de meter las manos al barro y sacarlo y forjar, había por lo menos dos que no sabían nada. Los otros eran artesanos que trabajaban para otros artesanos, venderles lozas al tiempo, loza cruda con mala calidad. Con muy mala calidad, de hecho esos han sido nuestros problemas como taller, de que hay artesanos que empezaron mal y no se les ha podido corregir la calidad. Por el contrario, hay unos que están bien formados por sus papás, con ellos no había ningún problema. (Ricardo Calderón)

En cuanto a las exigencias en el consumo, éstas se asocian al impacto que tienen los programas institucionales de valoración de las artesanías en los clientes. Este nuevo cliente que emerge a partir de la difusión de las artesanías, busca generalmente loza de calidad y se preocupa por la unidad técnica y formal en el conjunto de productos que compra por encargo. Asimismo puede pagar por un platón en alta temperatura 400 pesos en Patamban, mil quinientos pesos en Tzintzuntzan o tres mil pesos por un platón de Capula.

En términos de la administración de la producción, para ajustar las diferentes habilidades entre estos alfareros, se adoptó la especialización en el trabajo de construcción del objeto. Para la mayoría esta especialización implicó elaborar sólo el cuerpo o la pintura.

Al principio teníamos también la idea de que no hubiera una división del trabajo, sino que todos participáramos en todo el proceso, lo que también nos acarreó muchos problemas para el control de calidad, porque la misma persona que hacía, engobaba, decoraba, esmaltaba, entonces había muchas manos y eran muy dispares, no había control. Dentro de la organización interna hemos pasado por muchos errores. Después hicimos equipos de tres artesanos, un equipo tenía a cargo una cosa, un producto, no, no... hicimos cantidad de fórmulas y combinaciones. Tratábamos de hacerlo lo más democrático. (Ricardo Calderón)

...resultaba muy difícil para la comercialización de repente encontrar, un cliente quería determinada tacita, entonces había que buscar que hizo doña Cecilia y que había pintado zutanita, para reproducirla era un merequetengue. Aún hoy tenemos el problema que un cliente quiere esas piezas. Pues nunca resultan igual. (Ricardo Calderón)

Por otro lado, en este proceso también se implementó la elaboración simultánea del cuerpo y de la pintura de la loza. Esta simultaneidad implicó a su vez detallar el costo de producción por pieza y la constancia del suministro de materia prima, de la disposición del espacio de producción y de la remuneración por el trabajo. Así la administración del taller colectivo asume la tarea de dejar todo listo para que cada alfarero asociado llegue y trabaje con cierta independencia.

Entre los costos de producción se destaca el valor del trabajo del alfarero, que antes, en la casa-taller, se definía por la hornada y el precio de venta de los objetos, y que hoy, en el taller colectivo, se determina por hora de trabajo en actividades como la construcción del objeto y la ejecución o prestación de servicios por tareas especializadas (administración de la asociación, esmaltar, traer el barro de la mina, entre otros).

...los precios los sacamos basándonos en 25 pesos la hora, que para Patamban está bien, porque 120 es lo que ganan en Tangancincuaró, pero saliendo a las cinco de la mañana y regresando a las cuatro. Neftalí aquí pagaba 70 pesos el día, no sé ahorita cuánto pague. (Catalina Boni)

...el pago al trabajo ha sido un proceso, lo que Catalina me dijo es que cobren lo justo. Entonces, por experiencia, hemos encontrado el precio al trabajo de cada producto. Sacando la asistencia y cuánto gana cada uno

encuentro que estamos muy parejos todos, tomando en cuenta horas de trabajo. Incluso yo, que gano más pero trabajo mucho más. (Ricardo Calderón)

Hubo un tiempo en que habíamos cuatro o cinco asalariados. Fidel, Manuel... Preparaban la tierra, amasar, limpiar, empacar, guardar la loza. Todo el trabajo que no puedes contabilizar por pieza. (Ricardo Calderón)

[...] 217,453 pesos [entrada de dinero en el 2007]. Entonces más o menos vendimos, porque también tenemos libros de entradas y salidas 450 mil pesos de ventas, que es la mitad de trabajo y mitad para pago de insumos, y algún ahorro que tenemos, por eso se puede comprar alguna herramienta. (Ricardo Calderón)

A título de comparación

En cada casa-taller la administración de la producción la desempeña el cabeza de familia: el hombre o, en su ausencia, la mujer, definen los procedimientos de producción. Esta práctica, relativa al modo de producción familiar, es parte de la administración de un conjunto de otras actividades que involucra el cuidado de la familia y para algunos alfareros, no tantos como en el pasado, la labor en el campo.

Asimismo, en cada casa-taller se elabora el cuerpo del objeto, se quema, se pinta y se quema nuevamente. En algunos de los talleres-familiares que siguen el modo de producción más antiguo, se considera a las condiciones climáticas en el trabajo de la loza. Un ejemplo es, en tiempo de frío y/o de lluvia no se maneja el barro, ya que se contrae y deforma la pieza. En cambio, otros talleres que adoptan medidas para contrarrestar las condiciones climáticas, como por ejemplo cubrir la loza con plástico en el tiempo frío, atienden a la época en que se realizan las ferias para comercializar sus productos, por ejemplo: la feria de Semana Santa y la Fiesta del pueblo.

En cuanto a los clientes de los productores de la loza clasificada en la comunidad como corriente, los clientes de estos últimos son los compradores de loza utilitaria. Un ejemplo son los comerciantes, dueños de camionetas que llegan a comprar loza de varias casa-taller de Patamban. Es parte de la relación de los alfareros con estos clientes, exigir que la loza esté lista el día que lleguen por ella, además de que sirva para preparar las comidas ejecutadas en las

cocinas y puestos de comida de la región. Se exige que la loza sirva, funcione y presente la apariencia a la cual están acostumbrados, exigencias que están asociadas a un sentido funcional-práctico.

Es una de las razones, porque hago otras ollas así de grandes y como casi siempre tengo, vienen de un pueblito que se llama La Cantera, de Aricuat, de Zamora, de Charapan, hasta de Paracho, de varias partes vienen. Saben que aquí hay loza, pues cuando hay, hay, aquí hay. Esa es la razón. (Wenceslao Ortiz González)

Aquí está esa camioneta que está cargando, va hasta arriba de loza roja. Va revuelta, pero de ésta lleva más. Las personas la ocupan ésta para ponerla en el fogón, hacer atoles, para tamales, nixtamal, para las tortillas, calentar agua. Pueden hacer un atole en una olla de peltre, de aluminio, no es lo mismo que en una de éstas, que sale mucho mejor, hasta los frijoles salen más sabrosos. (Wenceslao Ortiz González)

Con respecto a los costos en el modo de producción familiar, por ejemplo, en la producción en alta temperatura en Tzintzuntzan, posterior a la última quema y con base en las piezas comercializables –siempre hay piezas que se “echan a perder” en esta etapa conocida como la que da el último toque al objeto–, se define cuánto se tiene que ganar por hornada para reiniciar el proceso de producción. Estos costos no son pormenorizados, es decir, “no se llevan las cuentas en la punta de la pluma”. En el caso, por ejemplo, de una producción de Capula, en la que la quema es realizada en la casa del cabeza de familia –el abuelo, el padre, el suegro–, se cuentan las piezas de cada núcleo familiar en el horno.

El valor para reiniciar la producción, que es lo que se gana por hornada, es el valor del trabajo de la unidad familiar, a partir del cual se va a definir cuánto va a ser reinvertido en materia prima, en la manutención de la familia, cuánto va a recibir cada alfarero y cuánto va a invertir en la producción.

(iii) Las asambleas: el ajuste entre perspectivas de inversiones en las relaciones de parentesco

El establecimiento de la Sociedad Solidaria de Alfareros en Patamban requirió la constitución legal de la agrupación y una estructura física para la producción. Con ello los asociados pasaron a tener bienes en común (un edificio y maquinarias), donde cada uno sabe lo que le corresponde, pese a que surjan dudas en cuanto al derecho a estos bienes, ya que finalmente la repartición estaría condicionada al fin de la Sociedad.

Las iniciativas de producción y otras formas de trabajo colectivo en las comunidades de Michoacán suelen ser asociadas a historias sobre desconfianza. En la región son comunes las anécdotas sobre el alfarero que engaña a otro alfarero o a un grupo entero, así como alfareros que tuvieron que salir de su pueblo por cuentas mal esclarecidas. Por ello se dice que es difícil que los alfareros se unan para una empresa en común. No obstante, es frecuente que se reúnan en asambleas. Estos productores se congregan para aclarar dudas sobre proyectos institucionales, se coordinan para definir los puestos en los tianguis – aunque esta definición atienda a una lógica compleja de beneficiados y representen conflictos en la comunidad–, se organizan para pedir préstamos y posicionarse frente a instituciones y agentes del Estado.

Para aminorar la desconfianza en el grupo, Calderón desde el inicio fomentó la realización de reuniones y la presentación de los números de producción y comercialización de las piezas. En un principio, esta acción tampoco fue suficiente para disminuir tal suspicacia y la salida de alfareros del proyecto, ya que involucraba la retirada de un porcentaje del dinero sobre cada pieza comercializada, con el objetivo de crear un fondo de ahorro e inversiones colectivas.

Desde el principio yo...quise formar un grupo. Entonces a cada artesano le hacía una hoja de control con la producción que le entregaba, el precio de compra, el precio de venta y teníamos un pequeño ahorro; bueno de este precio de venta vamos a hacer un ahorro colectivo, un capital social para comprar. Varias veces se compró maíz con ese ahorro que yo manejaba, [...]

en tiempos difíciles la gente del grupo iba por su medida para sus tortillas.
(Ricardo Calderón)

cada quien trabajaba en su casa y algunos de ellos que no les gusta trabajar en colectivo, porque había que dejar un dinero para ir formando un capital. Hubo artesanos que decían no, “no... eso de que me quiten, no estoy de acuerdo”. Bueno, “pues váyanse”, y se fueron. Se quedaron los que realmente tienen más necesidad, los que vislumbran, aquí con Catalina y Ricardo, que algo podían avanzar. (Ricardo Calderón)

Posteriormente, se empezaron a realizar asambleas para la toma de decisiones y la resolución de conflictos relativos a la producción y al dinero colectivo. En éstas se lleva un registro de los participantes y de sus decisiones. También se discute sobre el derecho de los alfareros asociados, se deciden las formas de pago del trabajo, las maquinarias e insumos que se comprarán, las estrategias de comercialización de los productos, de dónde surgirán los ahorros, los préstamos que se realizarán a los asociados, y quiénes entrarán a la Sociedad y por qué.

Los conflictos que emergen con más contundencia en las asambleas se relacionan con la inversión en maquinaria y la entrada de los nuevos integrantes.

Con respecto al primer punto, cuando un alfarero asociado deja la producción en alta temperatura el acuerdo explícito es que, como fundador, tiene derecho a parte del capital de la Sociedad. Sin embargo, este acuerdo se podría cumplir sólo cuando la Sociedad llegue a su fin, lo que trae de modo recurrente exigencias sobre la devolución del capital invertido en herramientas. Por ejemplo, una alfarera, hija de una socia-fundadora, se queja que su madre se salió de la agrupación y no recibió sus derechos. Asimismo, otro alfarero que también la dejó, cuenta que allí tiene sus herramientas.

Aunque él diga que no es el dueño, nosotros siempre lo vemos como dueño, no lo vemos como socio, al menos yo lo veo así. A mi mamá siempre le dijo también que eran socios. Cuando se salió Ricardo nunca le dio nada como socia fundadora, ni las gracias, se salió y ya. Yo también el día que me vaya.
(Teresa Valentín Ventura)

...aunque yo me retiré de ahí, yo tengo parte en las herramientas que hay ahí. Todo era de todos, nada más que yo no las necesito, para qué las quiero. Aquí [en su casa-taller] no, aquí entre más trabaja uno, más gana. No trabaja uno porque no quiere, no gana nada. (Wenceslao Ortiz González)

Para la compra de herramientas se utiliza el capital que se ahorra en la producción, ahorro que se implementa por medio de la retirada de un porcentaje del precio de las piezas. Esta compra se justifica como inversión en la producción, la que al ser resarcida a largo plazo es poco palpable para la mayoría de los alfareros, ya que la mayoría “vive al día”. Así se mantiene la desconfianza sobre si realmente cada asociado va a recibir su parte cuando finalice la Sociedad.

Pero ¿qué pasa realmente cuando los alfareros se van de la asociación? Si nos preguntamos quiénes y cómo entran a la producción surge como respuesta el capital social que representa la participación familiar en el taller. En este sentido, si algunos alfareros no reciben su capital en herramientas al salir de la Sociedad, mantienen su inversión por medio de la participación de sus parientes.

Cabe destacar que en este espacio de producción colectiva, los asociados intentan reproducir la lógica de participación familiar que antes utilizaban. Existe un flujo de entrada y salida de alfareros, observable a lo largo de casi tres generaciones, en el que la entrada de los nuevos integrantes en la Sociedad se da por medio de los padres, del esposo o de la suegra del nuevo integrante. Es decir, hablar del flujo de entrada y salida de alfareros en el taller es hablar de relaciones de parentesco.

[...] los socios fundadores. [tres] Ya no están, pero de esos tres, una dejó a su hija, de la otra está su nuera y otra señora no tiene a nadie, se murió su esposo que trabajaba aquí con nosotros, nunca supimos bien de qué se murió, de sus hijas, una es enfermera de la clínica y la otra se fue a Estados Unidos. [...] De los otros sólo sus retoños, los socios fundadores son los que empiezan a traer a sus hijos o a sus nueras. (Ricardo Calderón)

Yo entré como pintor, nada más, para decoración nada más, es lo primero que me enseñé...Mi mamá, es una fundadora del taller, una fundadora del grupo. (Julián Reyes Chávez)

Mi mamá aquí trabaja con Ricardo. Ella le dijo a Ricardo que si no podía yo venir. Le dijo que sí. Mi mamá me metió. Ella se salió y quedé yo. (Teresa Valentín Ventura)

Luego mi señor me dijo que me invitó a que viniera yo a trabajar. Le platicó a don Ricardo. Un día Ricardo fue para en casa de mi suegra y me dijo que si no gustaría ir a trabajar al taller. Yo le dije que Pablo ya me había comentado. Y sí, como a la siguiente semana siguiente empecé a trabajar... (Eloísa Ventura Soto)

Cuando yo empecé a venir aquí mi suegra aquí trabajaba, yo empecé a venir con ella...Pues el maestro nos enseñaba a trabajar y a pintar. [...] como me casé bien chica, pues no hacía loza y mi mamá trabajaba con el maestro, hacían macetas y otras piezas antes de estuviera el taller.(Yolanda Suárez Ambriz)

La disposición espacial de los alfareros en el taller se establece de acuerdo a las relaciones familiares. Por ejemplo, en la parte de abajo del edificio se ubican los mayores que descienden de la familia Valentín, son hermanos, primos-hermanos y sus parejas: actualmente trabajan las primas Juana y Cecilia, y el esposo de esta última, Fidel. En la parte de arriba, en la sección de pintura, las familias se dividen en dos salas. En la primera se encuentra la familia de Angelita, cuñada de Cecilia, y Manuel Chávez, hermano de Juana, quienes salieron de la Sociedad e invitaron a sus parientes, entre los que se encuentran: Teresa (hija de Angelita), Ana María, esposa de Julián (hijo de Juana), Consuelo (hija de Manuel Chávez). En la segunda sala se ubican los parientes de Eloísa, otra fundadora que ha salido de la producción, su hija Yolanda y su nieta Ana, y su otra hija María con su esposo Martín¹¹. Esta trama enlaza las relaciones de parentesco a la producción colectiva.

¹¹ A partir de estas mismas relaciones emerge otra motivación de salida del taller, el desacuerdo, las intrigas y las peleas familiares. Este el caso de la salida de una de las fundadoras por desacuerdos con su cuñada y la prima de su esposo. “No, es que casi todos somos parientes los que trabajamos aquí, le empezaron a decir cosas y se

A partir de lo anterior, se entiende que hubo un intercambio entre la aceptación de que no iban a recibir su inversión en herramientas a corto y mediano plazo por el derecho a elegir quiénes entraban en la Sociedad. Un intercambio en que el capital invertido se convierte en la extensión, por medio de un familiar, del derecho al trabajo asalariado, visto principalmente entre las mujeres como una oportunidad de trabajo en el pueblo.

Es importante mencionar que por medio del conocimiento que circula en la asamblea respecto a la administración de la Sociedad, los asociados se posicionan con seguridad sobre la producción. Reconocen las ventajas de llegar al espacio y encontrar todo listo para trabajar, e indican que el sueldo que pagan a Calderón como administrador es para esto. Los asociados muestran conocimiento sobre la dinámica de producción y de gastos, y se ven relativamente conformes. Saben cuánto se paga por hora de trabajo y por qué, para dónde va el dinero del ahorro y con qué finalidad, qué insumos se compran y cuáles se utilizan en la producción de sus objetos, cuáles son los que están incluidos en los costos y cuáles tienen que pagar por afuera como por ejemplo los pinceles industriales que son más caros.

De manera general, cada alfarero puede seguir el flujo del dinero y distinguir cuánto gana el asociado por hora de trabajo y la diferencia entre el sueldo que se paga por servicio, por administración y las obligaciones y relaciones de poder implicadas. Las pintoras calculan su sueldo por hora de trabajo, ellas laboran tres o cuatro horas al día aproximadamente, cada hora se paga a veinticinco pesos, es decir, un promedio de 1,500 pesos al mes. Saben que si trabajan menos, ganan menos, saben que si laboran con mayor frecuencia o incluyen la elaboración de la pieza y la pintura pueden llegar a ganar tres mil pesos en un mes. Pero también saben que no pueden llegar a ganar más porque no hay un flujo de dinero para pagar sueldos más altos ni para admitir nuevos alfareros en la Sociedad, ya que existe una dificultad para vender la loza que ya producen.

Al mismo tiempo que existe claridad en el manejo de la administración, señalan que Calderón es el dueño de la Sociedad por su posicionamiento en las salió [...] doña Cecilia es tía mía, es hermana de mi papá. Doña Juani es prima de mi papá... Sí, la enfadaron. Aunque mi mamá es de “me dicen te digo”, también les decía, pero ella era sola y aquellas eran dos, no pudo.” (Teresa Valentín Ventura)

asambleas. Comentan una situación en la que se determinó el préstamo de dinero a uno de los integrantes del grupo para que construyera un horno de pan en su casa, sin embargo, este préstamo se realizó pese a que en esa época la asociación no tenía dinero. Asimismo relacionan la decisión de incluir a Ana, la hija de una alfarera, en el trabajo de la pintura de la loza, y la de disminuir las horas de trabajo de Fidel, ya que estaría provocando pérdidas de dinero en la producción por la disminución en su rendimiento relacionada a la vejez. A pesar del posicionamiento de Calderón frente a esta última situación, el grupo decidió no disminuir las horas del asociado. Por este tipo de desacuerdos, remarcan: “Ricardo es el dueño, él es quien decide”.

4.3.3. Los modos de construcción de la semejanza

En esta sección desarrollo consideraciones sobre el proceso de configuración del objeto en el taller colectivo. Proceso que involucra el trabajo de los alfareros, la producción del objeto y la búsqueda de la unidad técnica y formal en la construcción de sus partes, con el objetivo de conferirles semejanza.

El primer tópico (i. La técnica y la forma del cuerpo del objeto) versa sobre el modo de construcción del cuerpo cerámico y la diferencia de la estructura física del taller-colectivo en comparación con la casa-taller. El segundo (ii. La técnica y la figura en la pintura) trata sobre la técnica y el proceso de pintura de los objetos por parte de los alfareros.

(i) La técnica y la forma del cuerpo del objeto

En la Sociedad Solidaria, uno de los problemas en la producción del objeto fue la diferencia de habilidades técnicas entre los asociados. Con el objetivo de uniformar los conocimientos en la técnica en alta temperatura, Calderón se constituyó como maestro de los productores, lo cual se dio a partir de lo que aprendió con estos alfareros, de la capacitación que recibió con los ceramistas y de la sistematización de su experiencia. No obstante, para algunos del grupo, lo

que posibilitó su formación fue la capacidad de movilidad, es decir, el poder ir de un lado a otro para aprender la técnica.

...al principio fue difícil porque nosotros estábamos aprendiendo la técnica, no es lo mismo que tú llegues como ceramista formado, entonces así es más fácil guiar a la gente. Al mismo tiempo el otro proceso estuvo muy padre, muy rico en experiencia con la gente, porque fue también aprender la técnica con ellos mismos, pero como siempre inicias junto y después te empiezas a despegar, pues hay que seguir estudiando, tomar notas, sistematizar la información y sí en un principio el artesano sabía más que nosotros, después de un rato nosotros sabíamos más que ellos y realmente nos constituimos en maestros del nuevo taller, sobre todo cuando empezamos a hacer alta temperatura, porque cuando estuvimos manejando la baja temperatura, todo el tiempo había el dilema: “le decimos o no le decimos”, porque hay secretos artesanales. (Ricardo Calderón)

Ricardo empezó a traer barro de Puebla, de ese barro importado. Aquí utilizábamos del barro del de aquí, dos barros fueron los que funcionaron para la alta temperatura. Era para 100 kilos, no... para 50 kilos un cinco por ciento del importado. No llevaba mucho, era poco lo que llevaba. Pero en ese tiempo que empezamos a hacer esa loza de alta temperatura fue también de riesgo. No sabíamos pues, Ricardo sí le entendía, iba pues, para allá. A él se le facilitaba más porque iba a México, aprovechaba para ver cómo se trabajaba, investigaba todo eso. (Wenceslao Ortiz González)

Las técnicas para construir el objeto son el molde en yeso en dos partes, la tarraja y, en menor medida, el torno, conocimientos adquiridos por los alfareros en el taller familiar, en las capacitaciones o en el mismo grupo.

El procedimiento utilizado para elaborar la forma del objeto es la copia de otras piezas. Ejemplos de ello son la búsqueda de revistas para copiar los modelos de lozas que aparecen allí, y la compra o el dibujo de los productos que se encuentran en el comercio de la región: “me traen alguna pieza que vieron ellos en algún lado, tomaron la nota en dibujo o traen una pieza en físico que les gustó en plástico o en yeso, y me dicen: ‘¿maestro, por qué no hacemos una pieza así?’” (Calderón). Otro caso es el de una alfarera mayor que en una feria compró varias alcancías de cochinito en yeso para revenderlas, y debido al éxito en las ventas, decidió llevarlas al taller para que las replicaran en barro:

Quería uno de barro y le pide a Marcela mi hija, y le hace unos chiquitos. Que no le gustaron a Cecilia, quería unos grandes y como los de yeso, que son los que ha visto que se venden. Ahora hizo uno más grande, a ver si sale bien. (Catalina Boni).

Para la mayoría de los alfareros, el proceso de construcción del objeto en alta temperatura comparado con lo que se hacía anteriormente, significó una adaptación a los nuevos procedimientos. La experiencia que han tenido en la elaboración del barro en baja temperatura, les ha permitido adecuarse a la textura de la cerámica en alta temperatura, cuya fórmula –“Tiene 40% de agregados de tierra foránea, 60% local, entre sílice, caolín y feldepató” (Ricardo Calderón)– presenta una pequeña diferencia con respecto al barro, este último es “más aguadito”.

En cuanto a los procedimientos de elaboración del objeto, estos productores consideran que la humedad adecuada es casi la misma en ambas técnicas, al igual que en la de molde en dos partes. La diferencia reside en el uso de la tarraja y del torno, maquinaria que pocos alfareros saben utilizar. Por las similitudes entre estas técnicas, los alfareros de más edad y los que ya conocían el proceso en baja temperatura, continuaron su trabajo en la construcción de objetos.

A mí no se me hizo difícil trabajar, yo sentí que era lo mismo. (Margarito Lorenzo Alonso)

... si no supiera trabajar el barro en la baja temperatura en mi casa, si me haría más difícil como para hacer la mezcla del lodo, del barro, se me haría más difícil, porque en baja temperatura, en la loza tradicional, uno hace el lodito más aguadito y aquí lo tenemos que hacer más duro, para que cuando le sacamos el aire quede como aguadito. (Eloísa Ventura Soto)

La producción del objeto es realizada en la planta baja del taller colectivo, la cual posee un espacio para la construcción de moldes, que incluye mesas de un metro de alto, tarrajas y herramientas. Hay otro espacio en el que se

encuentra un horno chico y un horno grande, cubetas con esmaltes y áreas de secado y almacenamiento de la loza. Hay un tercer espacio para la elaboración de las piezas que contempla mesas de trabajo individual con tarraja y silla. Para el diseño de este último se consideraron algunos aspectos de la ergonomía, como por ejemplo en la disposición del mobiliario y la altura de las mesas: [antes] “se ponían sobre sus propias piernas nada más un petate, flexionaban sus piernas y estaba la tabla muy bajita, y así torteaban” (Ricardo Calderón).

La parte superior del taller se destinó para la pintura de las piezas, actividad que efectúan los más jóvenes, la mayoría, mujeres. Este espacio consiste en dos salones construidos sobre el taller de moldes, al cual se accede por una escalera de madera. La primera sala es más grande que la segunda, ambas tienen ventanas para el exterior e interior del taller, por donde entra luz natural, siendo más soleada que la planta baja. En cada una de las salas, hay mesas con la parte superior blanca para trabajar la pintura de la loza, estanterías para el almacenamiento de los objetos listos para esmaltar y de los que ya están pintados; también hay un librero, una estantería con material de dibujo y pintura (lápices, pinceles, hojas de papel oficio y vegetal, entre otros) y una mesa con una impresora y un equipo de fax. En la conexión entre las dos salas hay una cubeta con engobe, una pasta blanca que es utilizada para revestir el cuerpo cerámico sobre el cual se elabora la pintura, también denominado esmalte.

A partir de lo anterior se observan diferencias entre el taller colectivo y la casa-taller de los asociados en cuanto a los recursos que se disponen, las relaciones sociales que se originan a partir del trabajo y la disposición espacial del mobiliario y de la maquinaria, que en el caso del taller colectivo implica una sectorización de las tareas. En el taller familiar, el espacio de trabajo se encuentra cercano a la cocina o en el patio de la casa, poseen menos recursos y las relaciones de trabajo son entre el núcleo familiar.

(ii) La técnica y la figura en la pintura

Al finalizar la primera quema de los cuerpos cerámicos en el horno a gas, éstos son llevados a la planta alta del taller, en la que nueve alfareros, ocho mujeres y un hombre, trabajan en la formación de la figura y su pintura. Este trabajo consiste en lijar y engobar los objetos, y dibujarlo y pintarlo por completo, o solamente una parte.

Para Ricardo Calderón lo que confiere una diferencia entre la loza producida en el taller colectivo y la loza comercializada en la región, con quien compiten, es el color del esmalte y la iconografía utilizada en la pintura. Cabe mencionar que el color del esmalte es el resultado del proceso de revestir con engobe un cuerpo cerámico elaborado con una mezcla de barro de color rojo, encontrado en Patamban.

El color de nuestro terminado en la cerámica, porque la mayor parte de la cerámica a alta temperatura utiliza un cuerpo claro o un recubrimiento, como el que tiene Tzintzuntzan, que recubre todo el cuerpo o un cuerpo blanco. Esto de haber encontrado un engobe, correr sobre el engobe sobre un cuerpo rojo, pues le da un matiz. También los temas que manejamos, que siempre es la constante desde que nos consolidamos como taller de alta temperatura, que ha sido la pintura de paisaje, costumbrista o naif. (Ricardo Calderón)

La utilización del engobe significó para los alfareros un mayor cuidado en los procedimientos a la hora de pintar el objeto. Para esto es importante lijar bien la superficie del cuerpo cerámico para que la pasta blanca con la que se va a recubrir el objeto se adhiera, y al secarse tenga una apariencia uniforme para ser pintada. Posteriormente el objeto debe ser manipulado con cuidado debido a que del engobe no se pueden eliminar las marcas y los errores de pintura.

Pues el plato es rojo, así quedan de la primera horneada y después le damos una lijada para quitarle los puntitos que tenga el barro y para que se puedan rayar, porque si no se lija se va muy chueca la punta... Si quedan unos granos, así como ésta, ya se pueden rayar. Los lijamos para que no se vaya

chueca la punta, después los limpiamos con una esponjita y ahí está la tina de engobe, ahí los engobamos, los agarramos así y los metemos ahí en la tina, ése es el que da el color blanco. (Martin Alonso Molina)

El uso del engobe se consolidó desde el inicio del taller, cuando quienes pintaban eran las mujeres mayores que producían los cántaros. Éstas dibujaban o “decoraban”, con un pincel sobre el engobe, figuras como pájaros, caracoles, venados y grecas, además de reproducir un grafismo denominado petatillo. Estas mujeres pintaban sin dificultad a mano libre, “a pulso”, el objeto.

Parte del repertorio de imágenes utilizado en la loza de Patamban contempla las figuras pintadas por estas alfareras, que a su vez son una iconografía barroca enseñada por los colonizadores españoles de la región. En poblados y ciudades de estados vecinos, algunos productores en alta temperatura adoptaron iconografías semejantes, probablemente por las mismas razones históricas. Estos son originarios de unas zonas de ceramistas con prestigio y que sobresalen en el uso de esta técnica, lo que representó para la Sociedad Solidaria una dificultad a la hora de competir en el mercado de la zona central de México.

En baja temperatura ensayamos mucho de eso y en alta temperatura también seguimos en esta línea, pero ya con el cambio de técnica de esmalte de apariencia, pues se prestaba a que buscáramos otro estilo, porque también ya está como técnica a alta temperatura Jalisco, Tonalá, Tlaquepaque y es un centro alfarero muy rico, porque tiene tanto la técnica prehispánica como la de la greta, como la alta temperatura, con sobre y bajo barniz, ahí manejan todas las técnicas. Y está lo del dibujo popular: pajaritos, el petatillo, que ya tenían un prestigio increíble, estaba difícil competir con ellos. También el mercado un poco nos impone. (Ricardo Calderón).

A partir de tal dificultad, en el transcurso del primer cambio de generación del taller colectivo, se redefinen las figuras que se van a utilizar en la producción. Sin embargo, las pintoras de cántaros continúan desarrollando las mismas figuras, son los jóvenes en proceso de formación los que elaboran las

nuevas. Estas últimas son parte de una técnica impartida por Catalina Boni, en la que la imagen elegida por cada alfarero es la guía para dibujar la figura en la pieza.

...con las señoras de nuestra edad, las que pintaban al estilo Patamban, decían “yo no puedo”, y al mismo tiempo seguían pintando lo tradicional y era aceptado, entonces no había por qué violentar esa pintura. (Ricardo Calderón)

Las señoras que sabían pintar, pues seguían pintando sus pajaritos. Cuando entran los jóvenes se nos ocurre enseñarles otras cosas. Trabajan con plantillas. (Catalina Boni)

Muchas de las imágenes seleccionadas por los alfareros provienen de una pequeña biblioteca que incluye una colección de libros con fotografías y dibujos de cerámicas de varios lugares del mundo, estantería que se ubica entre las dos salas de pintura.

Tal biblioteca se compone de libros reunidos por Catalina Boni y Ricardo Calderón a partir de una investigación que realizaron sobre la estética del dibujo mexicano. Esta colección incluye imágenes de cerámicas naif y popular europea, y de cerámicas de comunidades campesinas de varios países, además del método de dibujo de Best Maugard, el cual se dio en un curso de dibujo básico y perspectiva para los alfareros dedicados a la pintura.

hubo un tiempo en que quisimos apoyarnos en la técnica de Best Maugard, que fue un pintor de la época de 1934, cuando se empiezan a sentar las bases de la educación nacional en todo el país, Best Maugard saca un método de dibujo a partir, según él, de siete elementos muy sencillos, línea, curva, curva mixta, caracol... él decía que era la base de dibujo popular y que a partir de este método se podía desarrollar. (Ricardo Calderón)

Con los jóvenes había el proyecto de ampliar su conocimiento en composición, conocer los elementos básicos del dibujo, también tuvimos clases de dibujo, de perspectiva, primer plano, segundo plano, aprendieron mucho diciéndoles: “ustedes van a copiar esto no lo trastoquen, por observación, esto está más chiquito en este plano que acá o viceversa”. Con

el naif, en un principio se jugaba con eso, como es la ingenuidad, puedes hacer una vaca muy grande al lado de un señor muy chiquito. Con los alumnos que tuvo Catalina hubo un grupo de muchachas que nunca entendieron muy bien la formalidad de la perspectiva y de los planos, acabaron ellas como pintoras naif, así encontraron su estilo, como Marta o Concha, dos hermanas. Resultó muy bonito su estilo, porque también encontraron ellas composición de color (Ricardo Calderón)

antes de lo naif hicimos muchas flores, nos apoyamos mucho en el arte popular de Francia, los chinos, los japoneses, hay una época en que nuestra loza se ve muy ajaponesada, vemos ahora las fotos de entonces y pues sí. (Catalina Boni)

Hemos probado de todo, copiado de todo. En Francia a los culturistas yo siempre les decía, bueno, aquí el arte popular de Patamban lo trae Vasco de Quiroga de España, si vemos libros de cerámica popular española es lo mismo. Loza así verde, café con pajaritos, entonces yo me puse a imitar arte popular suizo, alemán, de distintos lugares. [...] así como trae Vasco Quiroga el arte popular de España, Ricardo y Catalina llevan y enseñan a los alfareros la cerámica popular de varios lugares, suizo, alemán, japonés...(Catalina Boni)

Una vez que los pintores eligen la imagen comienza el proceso de calco, es decir, la transferencia del contorno de la figura a un papel translúcido -papel vegetal- y después al objeto. Para realizar esta práctica de dibujo se utilizan dos maneras: (i) se imprime la imagen en papel vegetal, se perforan pequeños puntos que marcan el contorno de la figura, y finalmente se coloca tiza en tales puntos para calcarla en el objeto; y (ii) el papel se coloca sobre la imagen y se marcan los bordes de la figura con lápiz grafito, luego se pone el papel sobre el objeto y se fija la marca del lápiz. Esta técnica se denomina plantilla y posibilita transferir la figura -que está en la imagen- al objeto. Posteriormente, la figura se marca con incisiones en el engobe de la pieza, y comienza el proceso de pintura.

Preparas tu plato, a engobar, sin poner tus dedos, respetando que no haya gotas. Después trabajar limpio, con el lápiz, la punta, quitar el polvo en todo el proceso. Yo sí tenía la idea que era más fácil aprender con plantillas, pero ahorita se usan muy poco las plantillas, bueno, Chelo sí. Esto de la plantilla

lo vi en la manufactura de en Francia, para tener un trabajo más preciso.
(Catalina Boni)

Sí, una plantilla, que es como ésta, sobre esa picábamos y con el tizne ya se ponía en la charola y nos íbamos guiando para saber cuál flor era más grande, la hoja y el tallo. Pero ahorita ya tengo como dos años pintando esto, y ya lo tengo grabado y ya nada más voy directo con la punta, voy acomodando la más chica y la más grande. (Gloria Méndez Álvarez)

Después de que están rayadas les quitamos todo lo que está suelto ahí. Después de limpiarlos les ponemos el color y ya cuando están bien pintados don Ricardo otra vez los baja y los vuelve a meter a esmaltar, allá está otro esmalte, va la vidriada para volverlos a meter al horno. (Martín Alonso Molina)

Muchas veces aunque vas a hacer un nuevo diseño de decorado empiezas por dibujar en papel para después pasarla a cerámica con una plantilla, porque el engobe no te permita, ni el decorado sobre barniz, equivocarte, por eso el uso de la plantilla. (Ricardo Calderón)

Si las piezas las hacíamos mal, teníamos que lavarlas para volverlas a decorar y sí, era muy difícil. (Gloria Méndez Álvarez)

A partir de la observación del proceso de pintura, se puede interpretar que lo que caracteriza la configuración de los objetos es el procedimiento utilizado en la elaboración de las figuras y los colores seleccionados por los alfareros.

Aunque se identifica un modo común de dibujar y pintar el objeto en el taller colectivo, cada alfarero desarrolla su proceso individualmente, el cual tiene matices en su procedimiento. Hay unos que utilizan la técnica de la plantilla, otros que suprimen una parte y otros que tienen su propio modo de pintar el objeto. Por ejemplo, hay dos alfareros que dibujan y pintan paisajes. Uno se dedica a buscar imágenes en libros y a dibujar con el apoyo de instrumentos que le ayudan en los detalles del dibujo. En cuanto a los colores, elige los que observa en la naturaleza, en lugar de utilizar los que ve en los libros. En cambio el otro alfarero se guía por la observación de la naturaleza para dibujar y pintar estos paisajes, dibujando a “pura mano”.

Sí, todo esto lo usamos, para hacer círculos o formas redondas.[...] Regla curva para hacer las curvas, con éste se marca en la pieza, hacia dónde va a ir la curva. [...] La brocha para limpiar, el lápiz para hacer el dibujo, una navaja para sacar punta, el compás, pinceles de varios números, ya sean delgados o gruesos, por ejemplo, pinceles de cola de ardilla, éste sirve para ponerle en el borde color, casi siempre le ponemos color azul de éste del fuerte. [...] también tenemos reglas de metal para hacer líneas como ésta y varios colores. (Martín Alonso Molina)

Para pintar casitas se necesita un pincel más delgadito [...]Uno se da la idea de qué casita es y el color que pide...es como la naturaleza, si un árbol es verde, pues verde; si una piedra es café, así como está la naturaleza, los tejabancitos de las casas son cafés, negros, los blancos, hay lámina blanca, de ahí es donde agarramos los colores. Y los monitos, como uno se viste, verdes, blancos, lo vamos forrando de color, como éstos, les pinté los pantalones azules y la camisa verde, amarillo, del color que a uno le gusta. (Martín Alonso Molina)

era a pura imaginación lo que yo dibujaba, era pura imaginación. A pura mano. Pues la decoración, es un poco difícil, o sea darle la imagen a un paisaje, comparar, poner los colores, no tener un plano para el paisaje, eso es lo difícil. Era el trabajo. (Julián Reyes Chávez)

Otro ejemplo son las pintoras que repiten figuras simples como flores y peces. Una que dibujó flores con plantilla por mucho tiempo, aprendió a trazarlas directamente en el objeto, y hoy en día su atención está dirigida a la experimentación con distintos colores. Otras dos que todavía sienten dificultad para desarrollar la plantilla, suelen dibujar figuras como colibrís o peces, y decorar los alrededores casi sin guías. Estas últimas refieren que cada nueva figura implica más tiempo de trabajo, por lo que prefieren repetir el uso de una misma plantilla.

Primero lo lijo y después le pongo el esmalte así, le rayo con esta punta para irle poniendo el dibujo, le sacudo con una brocha, para que nada más queden las florecitas, para ir las rellenando de color cada hoja, cada flor. Yo hago mis flores, porque yo siempre pinto estas flores. Cada una tiene lo que va decorando, va variando. (Gloria Méndez Álvarez)

No sé hacer el diseño, se me dificulta mucho [...] Con plantillas también se me hace difícil. No sé por qué. Se me hace trabajoso el diseño. La pintada ya no. Si me los dan rayados pues ya no, los pinto más o menos [...] de todo me gusta pintar. Como tengo hartos moldes de éstos, pues se me hace más fácil, hago más rápido éstos, porque nada más son dos., y hasta que no se me secan, andarlos vaciando, me entretengo más, y como éstos son más, es por eso. Así nos las estamos pasando aquí. Ése fue el diseño que pinté como yo quise. (Eloísa Ventura Soto)

Primero pongo la plantilla y lo rayo con un clavo, luego lo pinto. Ahorita lo más fácil es el colibrí, el más difícil es el otro. Rayo los colibrís, lo demás lo hago con puro pincel. Hace poco vino una persona que me preguntó cuánto tenía aquí trabajando. Le dije que tenía 15 años. Ricardo me dijo que 15 años y no poder dominar el pincel a pura mano. Yo veo que hay gente que domina el pincel sin rayar, sin plantilla y sin nada. (Teresa Valentín Ventura)

Lo que resalta como proceso compartido y observado entre los pintores es el de trazar y pintar con distintos pinceles y colores en un orden preestablecido por cada alfarero. En lo descrito por el primer pintor se observa cómo va asignando los colores en la figura. En la descripción de la segunda pintora se deja entrever el proceso de pintura por capas de colores y la utilización de los pinceles.

- ¿Cuál es el orden de pintura?, ¿va del pincel más grueso al más delgado? - Es la más gruesa, después va lo finito, abajo va lo más grueso con este pincel y después es lo más finito. -¿Qué pones al último? - Son dos colores que pongo, el color negro y el verde, como los pinitos, los árboles, los últimos colores [...] Ésa es una decisión de cada quien, porque a muchos les gusta empezar con otros colores primero, yo todo el tiempo empiezo con el amarillo o con estos dos y de ahí voy agarrando para irle cambiando de color, uno va viendo cuál sigue, como ahorita que acabé, voy a seguir con el amarillo y el plato nos va pidiendo los colores. (Martín Alfonso Molina)

Sí, voy a pintar de color, le pongo primero el verde a las hojas y luego le pongo el amarillo y después las azules y después los tallos de café y después este verde, como verde tierno. [...] tengo pinceles de diferentes tamaños, depende de las hojitas. Tengo estos pinceles que son con los que decoro, si es para estas líneas chiquitas uso este pincel delgado y depende del tamaño

de la flor que uso el pincel, porque depende mucho del tamaño de las flores.
Como éste, lo ocupo para las más grandes. (Gloria Méndez Álvarez)

Para los maestros en la técnica, Calderón y Boni, el modo de usar los colores en la figura permite identificar al pintor que trabajó la pieza, tal como se ilustra a continuación.

Dentro de toda la generación que Catalina enseña, que ya va a enseñarles los otros jóvenes que enseñó Catalina, sí ha habido la oportunidad de que cada uno encuentre sus colores, más que la composición en el dibujo, la combinación de color.

Yolanda, le gustan los colores suaves, según veo, reconoces en todos su platos sus colores, que tiran más al pastel; a Martín le gusta más el rayado, la línea de su dibujo, entonces nunca la desaparece, siempre la está confirmando, no le pone tanto color o colores tan calientes, es más matizada la combinación de su color.

Consuelo [...] está más en el gusto formal de la loza verde, que es casi monocromática con grecas muy bien hecha, hace muy bien eso, pues ha seguido por esa línea. Gloria puede aprender lo que tú le digas, Catalina le puso estas flores y resultó premiada, un año seguido tuvo varios premios, tuvo aceptación y se siguió, pero no lo hacía mal tampoco en lo otro.

En otro orden de cosas, es importante mencionar que el trabajo de la pintura fue revalorado en las asambleas del grupo debido a la premiación en dos concursos nacionales de FONART, de piezas pintadas por una alfarera, que estaban en líneas de producción. En estos concursos los premios fueron de ocho mil y veinte cinco mil pesos. Estas entradas extras de dinero llevaron a redefinir las condiciones de repartición de los premios entre los que elaboraron la pieza, ya que con las reglas que existían la premiación significaba una entrada de dinero desproporcionada para quien la elabora, considerando el conjunto de actividades y circunstancias que hicieron posible que la pieza fuera galardonada.

Tuvimos varias modalidades, últimamente, por lo que nos pasó con Gloria, en un concurso para FONART de gran premio, no teníamos gran cosa, una pieza o dos, de unas hornadas veo una pieza que sale bien, por suerte, porque estuvo muy bien engobada, bien esmaltada, el lugar en el horno, salió muy bonita, de la producción que estábamos haciendo escogí una pieza de Gloria, que realmente salieron bonitas, y dije que las iba a mandar a concurso. Ganaron, “que qué buena suerte ahí te va tu premio”. Luego volví a hacer lo mismo ... los dos eran de FONART, una vez de ocho mil y la otra de 25 mil. Entonces la segunda vez le dije “Gloria no te lo voy a dar todo, la otra vez sí, porque ahorita se ve mal y no pusiste ningún empeño en particular. Entonces nada más te vas a llevar la mitad o menos de la mitad o la tercera parte”... A partir de eso, porque Gloria se puso furiosa, empezó a difamarme por toda la comunidad: “que yo le quitaba el premio, que yo era un cabrón”. (Ricardo Calderón)

Antes del caso mencionado, el valor del premio del concurso se dividía entre el que hacía la pieza y el que la pintaba y el diez por ciento se daba al taller. Posterior a este evento se redefinió al valor del premio de acuerdo a la constancia de configuración del objeto en la producción, es decir, si la pieza estaba en línea de producción, una cuarta parte sería para el pintor y las tres partes restantes serían para el taller. En el caso de una pintura intencionalmente elaborada para un concurso, una cuarta sería para el taller y las tres partes que restan serían para el pintor. Si el cuerpo y la pintura son creados para el concurso, regresa al orden inicial, mitad para el que hace la pieza, mitad para el que la pinta y el diez por ciento para el taller.

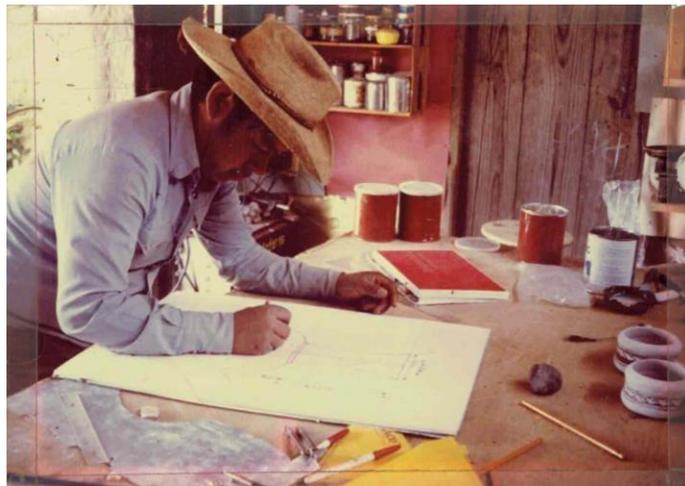


Foto 25: Alfarero dibujando un molde, foto cedida por Ricardo Calderón, sin fecha.



Foto 26: Loza en alta temperatura producida en los primeros años del taller, sin fecha.



Foto 27: Alfarera pintando la loza en alta temperatura, sin fecha.



Foto 28: Planta baja del taller colectivo, espacio de elaboración del cuerpo cerámico.



Foto 29: Julián preparando el cuerpo cerámico.



Foto 30: Espacio de trabajo de la alfarera Juana.



Foto 31: Primer piso del taller, espacio de elaboración de la pintura, sala 1.



Foto 32: Mesa de trabajo de la pintora Gloria, sala 1.



Foto 33: Detalle del rayado del dibujo.



Foto 34: Detalle de la pintura, segunda capa de azul.



Foto 35: Primer piso del taller, espacio de elaboración de la pintura, sala 2.



Foto 36: Primer piso del taller, espacio de elaboración de la pintura, sala 2.



Foto 37: Primer piso del taller, espacio de elaboración de la pintura, sala 2.



Foto 38: Libros de pinturas naifs y plantillas elaboradas a partir de ellos.



Foto 39: Calco de la plantilla por el pintor Martín.



Foto 40: Elaboración de la pintura por Martín.



Foto 41: Pieza en alta temperatura pintadas a mano libre, primer etapa del taller.



Fotos 42-45: Piezas en alta temperatura pintadas con plantilla .

Capítulo 5

Concursos de Artesanías

Este quinto y último capítulo de la tesis, (5) *Concursos de artesanías*, consta de cinco partes que son resultado de la interpretación de la etnografía de los concursos realizada en Michoacán. Estas partes fueron escritas a partir de dos miradas epistemológicas, la del trabajo etnográfico realizado en este Estado y la del trabajo de análisis plasmado en el capítulo primero de esta tesis.

La etnografía en cuestión comprende los concursos de Semana Santa, de Día de Muertos y de Nuevos Diseños –eventos estatales realizados en Uruapan, Pátzcuaro y Morelia– y los concursos de Tzintzuntzan y Patamban, observados por tres años consecutivos, de 2008 al 2011.

Los concursos son interpretados como un espacio de prácticas de distinción de objetos realizadas por agentes institucionales en el ámbito del Estado moderno; dicho de otro modo, como un espacio de relaciones objetivas que es parte de un campo de artesanías. Por ello, el capítulo es una intersección entre la interpretación etnográfica y el ejercicio teórico-analítico de analizar los concursos como un campo.

Lo que se observa en este capítulo es el proceso de distinción de los objetos alfareros. El objetivo es ordenar datos que informen sobre el juego de calificación de un conjunto de objetos campesinos e indígenas como objetos de concursos, objetos que son distinguidos como arte popular y artesanías de calidad.

5.1. Los concursos en Michoacán

Este apartado es una introducción a los concursos realizados en Michoacán por la institución Casa de Artesanías y se divide en dos secciones que describen: (5.1.1) *Los eventos estatales y locales*; (5.1.2.); *El ambiente de calificación*. La primera sección es una introducción a los concursos, se trata de la descripción general de los eventos de acuerdo a los datos etnográficos e institucionales. Una descripción que incluye lugares, fechas y tiempos de realización, tipos de premios, cifras asociadas y público. En la segunda, describo el ambiente en que se realizan los dictámenes sobre las piezas: las calificaciones. El objetivo es semejante al de la sección anterior, introducir al lector en las escenas de calificación, describir los elementos que la componen y las conductas asociadas. Un ambiente donde las características generales y temporalidades se especifican de acuerdo al tipo de evento, el estatal o el comunal.

5.1.1. Los eventos estatales y locales

Los Concursos de Artesanías en Michoacán son eventos que tienen por objetivo distinguir objetos producidos, principalmente, en comunidades rurales e indígenas y son promovidos durante todo el año por CASART, institución que forma parte de la estructura del Gobierno del Estado. Funcionan por medio de convocatorias distribuidas entre los representantes de los productores, o líderes locales, donde se anuncia la realización del evento a cada comunidad local involucrada. En total, se realizan cada año cuarenta y siete concursos, cinco en el ámbito estatal y cuarenta y dos en localidades específicas.

El año de implementación de los concursos, 1970, es el mismo de la de creación de la institución Casart en Michoacán. El concurso de *Domingo de Ramos* en Uruapan, el más antiguo, figura junto al de *Día de muertos* en Pátzcuaro, como los mayores y principales en el ámbito estatal. Ya los eventos en las localidades fueron implementados en diferentes épocas y atienden a la producción de la comunidad de artesanos comprendida en una jurisdicción. Concretamente, si es cabecera municipal incluye a los productores de los poblados que de ella hacen parte, como es el caso de Tzintzuntzan, de otro

modo, si es un poblado comprende a los productores allí residentes, como son los casos de Patamban y Capula.

Las cifras documentadas en CASART sobre los concursos realizados en Michoacán oscilan de acuerdo con el alcance e importancia de cada evento; el cuadro siguiente reproduce la información relativa a los concursos observados. En total, tres concursos estatales realizados en las localidades Uruapan, Pátzcuaro y Morelia y tres locales realizados en Tzintzuntzan, Patamban y Capula. El periodo de la etnografía comprende tres años consecutivos, de 2006 a 2008.

Localidad / Números	Año	Uruapan	Pátzcuaro	Morelia	Tzintzuntzan	Patamban	Capula
Jurados	06	11	-	-	3	-	3
	07	11	10	5	3	5	3
	08	11	11	6	3	4	4
Artesanos Inscritos	06	1,064	-	415	105	-	79
	07	1,188	-	403	87	111	91
	08	1,243	-	294	98		111
Comunidades participantes	06	54	-	38	-	-	-
	07	61	55	35	-	-	-
	08	51	-	33	5	-	-
Piezas inscritas	06	1,710	-	682	174	-	142
	07	1,991	-	654	139	183	153
	08	2,073	-	577	169	-	196
Premios otorgados por CASART	06	118	-	52	30	-	52
	07	118	82	51	31	56	68
	08	118	116	51	30	56	63
Monto, premios otorgado por CASART (pesos mexicanos)	06	247,000	-	105,900	38,500	-	88,800
	07	353,200	-	123,500	41,000	95,700	89,800
	08	350,000	-	123,500	50,000	95,700	100,800
Premios especiales	06	No mencionado	-	-	No mencionado	-	-
	07	20	9	-	1	-	3
	08	10	13	-	1	-	2

Monto, premios especiales (pesos mexicanos)	06	60,000		-	10,000	-	-
	07	120,200		-	12,000	-	15,000
	08	66,000		-	No mencionado	-	15,000

Cuadro elaborado a partir de documentos oficiales pertenecientes a la Unidad de Concursos de la Casa de Artesanías de Michoacán.

El ítem que menciona “premios especiales” alude a la premiación que es inconstante y se otorga por decenas de instituciones en la ocasión y de acuerdo con la época de cada evento. Instituciones que, generalmente, utilizan la estructura del concurso para distinguir a los productores en el tema de su interés. En los eventos locales los premios son regularmente concedidos por la Presidencia Municipal y por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); mientras que en los estatales se anotan en las actas instituciones parte de Michoacán o que actúan a nivel nacional, como la Secretaría de Turismo, Cultura y Desarrollo Económico del Estado, el Fondo Mixto para el Fomento Industrial de Michoacán, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en Michoacán, Fomento Cultural Banamex, Arte Mexicano para el Mundo, FONART y otras. El FONART participa tanto en los concursos estatales como en los locales y concede premios especiales para la alfarería que utiliza el esmalte sin plomo y para las artesanías con nuevos diseños. Por medio de los permios especiales, variadas instituciones tienen el poder de añadir su mirada sobre la producción en juego al valorar piezas que van acorde a su doxa e, incluso, hay casos en que las piezas son derivadas de sus proyectos de intervención. Una práctica en que emerge el poder institucional en la selección y distinción de objetos específicos– aunque de manera indirecta por medio del intercambio de premios y favores¹.

Los eventos regularmente son realizados en días festivos, los estatales ubicados en edificios públicos u otro lugar emblemático y los locales en la plaza del pueblo. Es destacable que la dinámica de la realización de los concursos estatales sea distinta de la de los locales, desde la magnitud y temporalidad

¹ En el concurso de Uruapan un agente en el cargo de dirección de una institución acordó con otro, en la misma posición, el intercambio de premios institucionales. El objetivo consistía en no dejar visible que estaba premiando una pieza derivada de un proyecto de su institución junto a los alfareros de Santa Fe de la Laguna.

hasta los aspectos que configuran la participación de productores y la calificación de las piezas. En lo que se refiere a la magnitud de los concursos estatales, se realizan en edificios coloniales que son patrimonio histórico, se construyen tianguis festivos en la plaza principal de las ciudades y los premios son entregados por autoridades locales de manera pública y solemne a cada productor de la pieza distinguida. Específicamente el de *Día de muertos*, en Pátzcuaro, es realizado del viernes al domingo en una carpa en la parte de enfrente del antiguo Colegio Jesuita (siglo XVII); el de *Domingo de Ramos*, en Uruapan, inicia el sábado y concluye en domingo de ramos, en la antigua Fábrica de San Pedro (siglo XIX); el de *Nuevos Diseños*, en Morelia, es realizado en dos días comunes el mes de febrero, en el interior de CASART que ocupa el convento de San Buenaventura (siglo XVI-XVII).

Los tianguis festivos instalados en las plazas, como la Plaza Don Vasco en Pátzcuaro, también son promovidos por CASART, que cede a cada comunidad un número determinado de puestos, los cuales los dirigentes comunales distribuyen entre los productores. Esta repartición es motivo de disputa entre los alfareros de cada comunidad, ya que las ventas en los tianguis de noche de muertos en Pátzcuaro y Semana Santa en Uruapan son las principales fuentes de ingreso en el año para muchos de ellos. En cuanto a la temporalidad, los estatales llevan por lo menos tres días para finalizarse. El primer día es de inscripción –entrega de las piezas por los artesanos a los funcionarios de CASART–, el siguiente de calificación y el tercero de entrega de premios. Al final, con los productos premiados exhibidos en plataformas y los demás productos expuestos, el espacio es abierto para las ventas.

En cuanto a los concursos locales, el de Patamban es realizado el sábado que antecede a la fiesta grande de Cristo Rey, a finales de octubre, en la plaza principal de la comunidad; el de Tzintzuntzan el domingo que antecede la fiesta de honor al Señor del Rescate, en enero, en el patio frente a la catedral; el de Capula, en la fiesta del 25 de julio, día del santo patrono del templo el Apóstol Santiago, también en la plaza. La temporalidad en el caso de estos eventos es más rápida, todo pasa en un solo día, en la plaza y sin acto solemne y no necesariamente en el mismo orden.

De manera general, por su realización en días festivos y como movilizadores de productores de buena parte del estado o de la comunidad, los

concursos junto a los tianguis y actos conmemorativos, se convierten en la ocasión en que los comerciantes, los migrantes de visita y los turistas son los principales consumidores de las artesanías en los concursos, tianguis festivos o puestos callejeros.

5.1.2. El ambiente de calificación de los objetos

La calificación es el espacio donde se juzgan las piezas y la principal dinámica de los concursos se establece allí, cuando las fuerzas y el sentido están en movimiento y caracterizan la acción de los agentes en la valoración de los objetos. Tres son los elementos principales anotados que se diferencian de acuerdo al tipo de evento estatal y local: los jueces, el espacio y el tiempo.

En lo que respecta a los jueces, los documentos de memoria de los concursos muestran un término general para identificarlos, “conocedor del arte popular”, seguido por el término “estudioso del arte popular” y nombramientos por cargos, director, gerente, coordinador de instituciones públicas y privadas; de otro modo, en la interacción personal se añaden nombramientos por formación, como antropólogo, restaurador, técnico, artesano, aficionado, etcétera. Además, en los concursos locales intervienen funcionarios de la propia CASART, jefe y auxiliar de compras, por ejemplo.

El análisis de actas de consecutivos concursos revela la asiduidad de los calificadores. Con frecuencia los dictaminadores de cada evento local se repiten cada año, así como los de los estatales. La variación, generalmente, sucede con la sustitución de uno o dos participantes. De otro modo, se sustituye el nombre de los ocupantes de cargos políticos, que cambian de acuerdo con el sexenio. Lo que significa que los que están cada año en los concursos ya tienen familiaridad con relación al ambiente y a los compañeros de la calificación. En ese contexto emergen las reglas y las visiones sobre la producción campesina e indígena en la calificación. Pero este suceso es matizado por las particularidades de los concursos, especialmente las que modelan la diferencia entre los concursos estatales y locales.

La calificación en los concursos locales es más rápida y las condiciones para la votación contribuyen para tal característica. Poseen un número reducido

de jurados, piezas y ramas artesanales, que son subdivididas y adecuadas a las características locales. Valga como ejemplo el concurso de Tzintzuntzan, en 2009, con tres jueces y 169 piezas inscritas, y que contempló alfarería, fibras vegetales y textiles. En la rama alfarería estuvieron la categoría de sin plomo y la alta temperatura, el vidriado y el bruñido que, a su vez, presentaban la división de nuevos valores y maestros artesanos, distinguiendo aprendices de maestros.

El local de la calificación es abierto, cuando no hay un toldo u otro tipo de protección la votación ocurre bajo el fustigante sol. Es un maratón. Los jurados empiezan a juzgar, aproximadamente, desde las doce horas hasta las tres de la tarde; están todo el tiempo de pie y, de un lado a otro, comparando las piezas (que arregladas en el espacio por los artesanos no siempre presentan una orden o una división por la rama a ser votada). Terminada la votación, los jurados comen con funcionarios de CASART y, después, algunos participan de la entrega de los premios. Tal ambiente induce al escaso nivel de los debates, cuando los hay. Las cuestiones se desvanecen fácilmente, las perspectivas sobre los objetos son expuestas, pero no son profundizadas. Otro aspecto significativo es que el concurso local acontece bajo la mirada del público. Los productores se posicionan cerca de sus piezas, incluso muchos son reconocidos por los jurados.

El concurso estatal, por el contrario, posee un abrumador volumen de piezas y de ramas artesanales –que pretende incluir todas las del estado– y cuenta con un mayor cupo y prestigio de los jurados invitados. A saber, en el concurso de Pátzcuaro de 2008 fueron calificadores los directores de instituciones no sólo públicas, sino también privadas de diversos estados y de la Republica Mexicana. En cuanto al número de piezas fueron cerca de 2,000 piezas producidas entre cincuenta y cinco comunidades. Éstas fueron distribuidas en dos toldos a partir de veintisiete ramas, entre las cuales seis dedicadas a la alfarería. Cada rama contempla primero, segundo y tercer lugar y además fueron otorgados nueve premios especiales. Para dar seguimiento a la votación fue necesario dividir a los once calificadores en tres mesas especializadas por las ramas artesanales. Con todo, los mismos aún se sentían agotados al evaluar tantas piezas seleccionadas.

No obstante, la calificación es más pausada. Los funcionarios de CASART, en el día anterior al evento, organizan las piezas de acuerdo con subdivisiones de la votación. Los jurados llegan a este sitio poco antes de las

diez de la mañana; hay una presentación, informan respecto al otorgamiento de premios especiales y comienza la votación. En la tarde hay un lapso para la comida; luego la votación sigue hasta las siete u ocho de la noche. En ese contexto, los calificadores no están al alcance de la mirada de los productores, sus pares proporcionan la oportunidad de compartir y validar conocimientos e impresiones y, además, el ambiente es más comfortable. En amplios edificios coloniales, con mesa, sillas y botanas.

La elección de las piezas principia con un recorrido de los jurados por rama y subdivisión de acuerdo con la pieza evaluada, que está espacialmente determinada. A continuación, cada calificador apunta la pieza de su interés y un funcionario de CASART la aparta en la mesa en la que se analizará de cerca cada pieza. También los funcionarios guían a los jueces por piezas específicas, “éste es el primer año de esta comunidad en el concurso”, por ejemplo es una de las justificaciones. En el caso de que la pieza sea difícil de mover, cada jurado lleva al grupo para observar y discutir sobre el objeto seleccionado. Esa secuencia se repite hasta que termine la votación de todas las ramas.

Tal circunstancia propicia debates sobre las piezas y las miradas que involucran la votación. Delante del objeto seleccionado, cada punto de vista es razonado, corroborado o cuestionado. Algunos aprovechan la oportunidad para disertar sobre un tema con sus pares, por considerar el espacio propicio al intercambio y demostración de conocimiento, lo que complementa la comprensión de valores en juego que quedan implícitos en los concursos comunales. Así los concursos estatales permiten una mejor comprensión sobre el sentido del juego que determina qué va a ser validado.

5.2. La calificación como lucha simbólica

Este apartado es dedicado al estudio de la calificación como un microcosmos, como un espacio de reproducción de mecanismos y propiedades parte del campo de artesanías. La pregunta general es: ¿Cómo los objetos son distinguidos como parte del conjunto artesanías de concursos? La primera sección, (5.2.1) *La calificación como un microcosmos*, es un ejercicio de respuesta a la pregunta: ¿Cómo observar la calificación como un microcosmos

de lucha simbólica? La segunda sección, (5.2.2) *Algunas propiedades del juego de distinción*, describe reglas que son parte del juego y la estructuración de algunas prácticas de distinción. El orden institucional en las reglas y en la determinación de las posiciones de fuerza, la estructuración de la práctica del juez, las creencias como parte de una relación de integración y reproducción social. Lugar donde emergen el juez, los premios y la argumentación como centro del juego. La última sección, (5.2.3.) *La forma de los posicionamientos significativos*, es donde se ordenan formas sociales y conductas que se repiten cada año en la distinción de los objetos.

5.2.1. La calificación como un microcosmos

¿Cómo observar la calificación como un microcosmos de lucha simbólica?; ¿cuáles son las propiedades específicas del microcosmos examinado, el de la calificación?

En el primer capítulo de esta tesis vimos que el campo, como un espacio de relaciones objetivas, tiene leyes de funcionamiento invariantes: mecanismos universales y propiedades específicas. Los mecanismos universales son los que conforman las relaciones de fuerza y de sentido.

La relación de fuerza es la que tiene función política y que como orden institucional caracteriza la lucha en un espacio social en que se implican: producción ideológica, posición de clase de los agentes y poder económico. La relación de sentido es la que tiene su forma contingente en las formas sociales y su aspecto funcional en el lenguaje, en cuanto modo de comunicación y conocimiento.

Las propiedades específicas de este mecanismo se dan en función de las variables locales. Donde, considerada la existencia de un campo de artesanías en México, se especifican en función de la historia de esta producción simbólica y de las variables nacionales.

Al considerar otro nivel de reducción, el Estado, las propiedades que se investigan en este capítulo serían parte de variables del universo Michoacán. En virtud de lo anterior, y a mi juicio, los concursos de CASART son posibles de ser examinados como un microcosmos del campo. Por ello, los datos empíricos parten de los eventos etnografiados en Michoacán y son utilizados en las

secciones siguientes con el objetivo de reconocer las relaciones de fuerza y sentido.

En este apartado la calificación pasa a ser vista como un microcosmos de reproducción social donde se da una lucha simbólica en que es posible reconocer: el sistema estructurado de las prácticas de los agentes en la toma de posición objetiva, las posiciones de poder y los posicionamientos significativos; las conductas y el conocimiento práctico de los principios del juego; los intereses y las creencias de los agentes en juego.

¿Qué está en juego en el microcosmos calificación? En el apartado anterior, donde se describen los eventos organizados por Casart-Michoacán, fueron identificados algunos elementos que hacen parte del proceso de distinción: el local y el ambiente de las prácticas, comunidades de productores y tipologías de objetos participantes (alfarería, textil, mobiliario, joyería, etc.), premios pre y pos definidos, agentes, estructuras de exposición y de ventas de objetos. La repetición de estos eventos cada año, por décadas, es considerada en este apartado la reproducción social que pone en escena, entre otras cosas, la lucha por la distinción de los objetos.

¿Cómo los objetos son distinguidos como parte del conjunto “artesanías de concursos”? En un hecho social las reglas determinan conductas; en un microcosmos de lucha simbólica las conductas son identificables en el funcionamiento, en la interacción entre los agentes. En la interpretación etnográfica las conductas que emergen con más fuerza en el proceso de distinción del objeto son las que son parte del acto de juzgar, de evaluar. Alrededor de esta conducta se dibuja el escenario y las formas, el lenguaje y el orden institucional que determina el modo en que los objetos van a ser distinguidos.

¿Cuáles son las reglas del juego?, ¿cómo se estructuran las prácticas de distinción? Estas preguntas guían la sección siguiente de este apartado, donde el objetivo es caracterizar las relaciones en el proceso de distinción del objeto. Lugar donde emergen el juez, los premios y la argumentación como centro del juego. ¿Qué formas sociales y conductas observadas se repiten cada año en la distinción de los objetos?, es la pregunta que guía la última sección, donde el objetivo fue identificar el *modus operandi* (Bourdieu, 1989) en la valoración de los objetos.

5.2.2. Algunas propiedades del juego de distinción

Al considerar la calificación como un espacio estructurado, las posiciones de los agentes se reconocen en la regularidad de las prácticas de distinción de objetos. Quien predica y hace que funcione el juego de valores sobre los objetos en distinción son los jueces, las autoridades en las conductas de seleccionar, clasificar y asignar el título.

En la observación etnográfica fue posible reconocer que se repiten cada año jueces con las siguientes características: cargo de dirección o de representación en instituciones que actúan en el campo de las artesanías y de las culturas populares; posición destacada en la discusión sobre el tema, en el ámbito académico y/o institucional; personas que son parte de la red de influencia de políticos al nivel del gobierno del estado.

Las formas de presentación de los objetos y su productor en este microcosmos son pieza y artesano. Las reglas explicitadas son la de no aceptar la inscripción de piezas que no entren en la clasificación que incluye rama artesanal, comunidad y tipo de objeto ² ; no premiar piezas distinguidas en eventos anteriores; no premiar al mismo artesano, ni a los de la misma familia³.

La fuerza institucional más contundente emerge a partir del otorgamiento de premios, lo que define las instituciones que figuran como participantes en los concursos organizados por CASART. Las instituciones participan en los concursos de cuatro modos: por medio de su nombre asociado a un premio; por medio de su nombre asociado a un premio y a la configuración de un objeto; por medio de la participación de sus agentes en las prácticas asociadas al concurso; y/o por medio de la acumulación de los anteriores. La participación más regular de los agentes institucionales está en las

² La convocatoria del concurso relaciona georeferencia, evento estatal o comunitario, tipo de objeto que se pueden inscribir y las ramas artesanales.

³ Aunque, para esta última norma, hay excepciones relacionadas a la escasez de piezas en la categoría juzgada, a la rama artesanal definida en el juego y a la extensión del concurso; por el poco número de objetos presentados en alta temperatura, por ejemplo, la misma familia lleva uno o dos premios principalmente en los eventos locales.

calificaciones. En seguida está la participación de agentes asociados a la política local, por ejemplo, en los eventos de apertura o de cierre y entrega de los premios.

En cuanto a los agentes que nos interesan en este apartado, los jueces, su fuerza emerge asociada a los recursos, al capital, con que entran en el juego. Así se distinguen dos grupos: los jueces que participan en juego con fuerza institucional y significativa y los que participan apenas con la significativa. Los jueces con fuerza institucional equivalen a aquellos con el poder económico de otorgar premios especiales en nombre de una institución del campo. Esta práctica tiene un poder simbólico más amplio cuando se designa la configuración del objeto a ser premiado.

Con menos fuerza está el grupo de jueces que ocupan una posición con fuerza significativa, los que hacen parte de asociaciones culturales, que ocuparon algún cargo directivo en las instituciones del campo, los conocedores y estudiosos del tema. También están los jueces que participan ocasionalmente, por medio de un intercambio institucional entre estados, por haber desarrollado un trabajo destacado en el campo, por estar asociados a un agente con posición de poder en el Estado –un gobernador, un director institucional u otros.

Las posiciones significativas de este grupo de agentes son identificables en el proceso de distinción del objeto: selección, argumentación, clasificación y validación. Un proceso en donde la argumentación emerge como una conducta que es centro de fuerza en el juego y donde se percibe la incidencia de posiciones. Esto por medio del acto de cada agente a favor o en contra la distinción de un objeto. Una conducta que se complementa por medio de gestos corporales, donde el juez logra la adhesión que culmina en acuerdos tácitos o implícitos, o de otro modo, se desarrolla la contra-argumentación en la distinción de una pieza.

La argumentación pone de manifiesto la influencia, el capital cultural, la habilidad oral y el posicionamiento relativo a la conservación o subversión de los valores del campo. Así, por medio de esta práctica los jueces expresan creencias y valores al determinar qué representa, o qué características debe de tener el objeto “arte popular”.

Sin embargo, el juez que determina está él mismo determinado, esto de acuerdo al principio de la no-consciencia; donde la determinación es parte del

saber en estado de doxa, que Bourdieu señala como la relativa determinación del campo sobre los agentes inscrita en el habitus (Bourdieu, 1990). Si consideramos que los valores en juego defendidos por los agentes emergen en medio de posiciones de conservación o subversión de los valores, tenemos que éstos a su vez están relacionadas con el rol de la historia en la definición del objeto. Bourdieu (2000) señala que la historia como huella se refleja en la obra y en la vida del productor y como disposiciones constituidas explica el efecto de campo, la función histórica.

En el microcosmos calificación la historia como huella y efecto de campo más que presentarse como reflejo en el producto campesino e indígena evidencia posiciones en la distinción del objeto “arte popular”. Esto porque, si bien aceptamos que la moda existe en los trajes y el arte popular existe en los objetos, el arte popular no es exactamente producido a partir de un habitus de productor que es parte del campo, que incluye sus valores en el proceso de creación por medio de su inculcación en instituciones específicas, sino que son producidos por clases de productores populares a partir de su universo simbólico y relaciones sociales. Un sistema de producción independiente del campo, pero a la vez incluido, donde los productores se relacionan a partir de una desigual interacción con valores y agentes del campo⁴.

Los que distinguen los objetos campesinos e indígenas, los jueces, también traen sus creencias a la calificación, creencias que motivan acciones. La creencia predominante del juez que emerge en el juego de la calificación es la de la eficacia de las piezas distinguidas sobre la producción de otras semejantes⁵, donde surge su creencia de ser emisor de mensaje. El conjunto de oraciones

⁴ La diferencia reside en que los trajes son ellos mismos producidos por agentes del campo de la moda a partir de valores que expresan y/o que desafían, las convenciones estéticas del campo, por ejemplo Dior. Ya los objetos que participan en el espacio de distinción del arte popular, artesanías, son producidos por campesinos e indígenas que no siempre conocen los valores del campo.

⁵ Al final del capítulo vamos a relacionar tal creencia a la noción de poder simbólico, en su asociación al poder institucional por medio de los concursos. El poder simbólico de imponer taxonomías y el espacio de las posibilidades estéticas (Bourdieu, 1989), que respecto a las piezas premiadas tiene por efecto el influjo en la creación de nuevos productos principalmente entre los productores que de él participan. El poder simbólico del concurso emerge fuera del escenario de la calificación, emerge en la producción de formas orientadas al concurso o tomadas como modelo en el ámbito de la producción de nuevos objetos alfareros para el mercado moderno.

que se presentan abajo, pronunciadas a lo largo de las calificaciones en los concursos aludidos, la ilustra:

O1: “Si gana algo que no es tradicional es malo, si se lo premia en el otro año sólo hay esto”

O2: “tú premias y estimulas” ; “hay que quitar [no premiar] piezas que sobran, así mandamos mensaje al artesano”

O3: “están saliendo de los diablos”...“por la acción de las monjas”; “hay que equilibrar y reforzar la expresión de mucho tiempo”...“iconografía o discurso de los que son de Ocumicho” [comentarios sobre la elección entre una escultura que retrataba la Santa Cena ⁶ y otra que retrataba un diablo-monstruo]

O4: “esfuerzo que viene de la tradición, hay que premiar para motivar” [comentarios sobre problemas técnicos en alta temperatura y su incorporación por una familia entendida como tradicional]

O5: “La tradicional es la media, la grande la aventamos los jurados hace veinte años, por la proeza tecnológica. Las artesanas entendieron que cuanto mayor mejor” [sobre las “cocuchas” de Cocucho]

La creencia está ligada al efecto y función de los objetos elegidos sobre la producción campesina e indígena. A partir de la observación de esa relación, los jueces se posicionan como emisores de mensajes que por medio del objeto indican lo que debe ser producido como artesanías. Alertan, entre ellos, que tienen que saber qué mensaje quieren pasar a los productores y que el objeto debe portarlo. Se señala que cuando se premia un objeto su configuración es multiplicada y hasta se repite en el año siguiente. Asimismo, si algún objeto nombrado no agrada a algún miembro del grupo, éste indica que espera que para el próximo año no esté lleno de piezas similares a éste.

Así emerge la consideración entre los mismos jueces del objeto premiado como un mensaje a ser emitido por los jurados y a ser leído por los productores. Por ende, los jurados intentan empujar los objetos en dirección a los sentidos de

⁶ Habría que investigar si la cantidad de Santas Cenas presentadas en el concurso está asociada a las monjas o al eje temático que es la Semana Santa. Otra observación es una Santa Cena que reproducía la pintada por Leonardo da Vinci, que señala el flujo de estas imágenes entre los alfareros.

lo que entienden por artesanías en la lucha, a sus valores y creencias. Desde esta perspectiva se puede decir que los valores son reconocibles en los fundamentos de la argumentación, a partir de una historia institucional que tematiza la producción campesina e indígena. Una historia que en el capítulo segundo de este trabajo, emerge asociada a los modos de clasificación estética y a los delineamientos sobre las artesanías como recurso económico⁷.

5.2.3. La conducta en los posicionamientos significativos

¿Cómo se define el “arte popular” y las “artesanías de calidad”? Las conductas de los jueces cuando son ubicadas bajo el concepto de agentes indican la posición objetiva de los evaluadores en la interacción. Esta posición que es de fuerza y sentido a la vez es comprendida en cuanto forma específica en la lucha, de conservación y subversión, que se define en la definición de la cosa en juego. En este caso en la definición del arte popular y de la artesanía de calidad que existen en el objeto, en el producto campesino e indígena, al que se adhieren los términos que la definen.

En los concursos hay un universo de objetos que son inscritos como productos artesanales, pero solamente un conjunto de ellos es seleccionado y

⁷ En el capítulo segundo, trabajé sobre la historia institucional en la que imágenes sobre el indígena y el campesino mestizo, bien como su producción, fueron creadas por artistas e intelectuales en el período posrevolucionario. También vimos, que estas imágenes son signos que se refieren al objeto elaborado por tal población como parte de una producción que se actualiza desde el tiempo prehispánico hasta el siglo XX, una referencia al proceso de continuidad técnica y estética. Por fin, concluyo que tales imágenes a su vez fueron apropiadas como referentes por agentes del campo de artesanías. Un campo que se consolida a partir de la creación de instituciones y que añade en el ámbito de las políticas estatales la idea de la producción indígena y campesina como un recurso comercial, como artesanías. En el núcleo de las dos miradas está el conocimiento de la producción indígena y campesina a partir del georeferenciamiento de la producción ¿Qué se produce y adónde? Es la pregunta que orienta un conocimiento sobre esta producción plasmado en análisis y documentaciones con imágenes que ilustran el estado de la producción indígena y campesina en el siglo XX. También emerge el saber pautado en la especialización sobre una técnica o sobre una cultura. El estudio de técnicas, de tejido, de joyería, de alfarería y otros; el estudio de una cultura, de la purépecha, de la popular, de la mexicana. De una u otra manera se coleccionan imágenes sobre las artesanías.

juzgado. Muchos de estos objetos inscritos también son tomados como referentes de lo que no puede ser aceptado como artesanías. También es importante considerar que varios objetos campesinos e indígenas ni siquiera pueden ser inscritos para participar en la calificación a causa de reglas sobre la restricción de productos preestablecidas institucionalmente. Así tenemos que no todo producto campesino e indígena es objeto apto en este juego de distinción.

El objetivo de esta sección es contestar ¿cómo funciona la acción argumentativa? Tal pregunta conduce al modelo de clasificación en boga, al estado de doxa en que se reconocen los intereses y los valores en juego, tanto como al modo en que el lenguaje emerge asociado al objeto.

Se pudo observar que cada objeto en la calificación pasa a representar un concepto o un término que asociado a la oración argumentativa lo desplaza al lugar de signo. Dicho de otro modo, cada producto es trabajado como un objeto-signo parte de la imagen que va a configurar el conjunto artesanías de concursos. Un juego en donde los evaluadores intentan relacionar su concepción de artesanías con la configuración de los objetos.

En ese proceso hay siempre un concepto, o un término, que resalta en relación a los demás⁸ y que asociado a la oración o al conjunto de objetos adquiere significado.

Los términos identificados como regulares en el juego son: *tradición* e *identidad*. Sin embargo, éstos más que términos son conceptos que se usan en las oraciones y se expresan en relación a la configuración de un objeto que debe circular como artesanía. Emergen en la votación de todas las ramas artesanales y juntos ejercen fuerza sobre lo que es deseable en la configuración de las artesanías.

Según los jurados, tradición e identidad son lo que se espera de las artesanías y es lo que deben representar. Por ello, cuando se reconoce en el objeto lo que caracteriza estos dos signos no se discute, solamente se apunta: “eso es de Capula, eso es de Cocucho, eso es de Ocumicho”.

⁸ Sobre esta consideración, ella fue formulada por Roland Barthes (2001) quien, podríamos decir, resalta que siempre hay un término que destaca en la emisión del mensaje.

El reconocimiento de las características de una tradición y/o de una identidad en los objetos se da a partir del encuentro de elementos en la configuración que señale lo que se entiende por cada concepto. Tradición asume, regularmente, el sentido de una técnica producida “desde hace mucho tiempo” en una localidad o en el ámbito generacional, familiar.

La argumentación sobre la identidad se sostiene, la mayoría de las veces, en lo que se reconoce como iconografía producida en una localidad y los objetos, como referentes, deben expresarla. En los dos casos técnica e iconografía son entendidos como partícipes en una relación entre tecnología, formas de expresión, tiempo en la historia y localidad de producción que culminan en la configuración del objeto y los jueces son los que deben reconocer si éste representa tal conexión.

La acción del juez de reconocimiento se da por medio de una caracterización de los elementos figurativos en el objeto. Un juez identifica elementos que remiten a los conceptos y delante de sus pares discute sobre éstos. Los espectadores de la acción reconocen en la argumentación su posición y, a su vez, o validan el argumento del juez que enuncia o contra-argumentan para conducir el juego hacia su posición.

Estos conceptos son parte de las formas de evaluar las artesanías y los diferentes matices de sentido que adquieren son construidos en el campo. *Habitus* y campo son circulares.

Los matices sobre estos conceptos son precisados de acuerdo a las posiciones institucionales. Los jueces que actúan, por ejemplo, en instituciones dedicadas a la investigación en comunidades, como el Museo de Culturas Populares, los posicionan por medio de un conocimiento y un posicionamiento etnográficos que abarca los modos de vida en las comunidades. Los dictaminadores que actúan en Fonart y Conaculta se guían en signos regionales, en la relación forma abstracta nacional y conocimiento sobre el producto regional.

Los agentes particulares que se repiten por la validación de su conocimiento sobre el campo o su poder político o económico, tienen su direccionamiento de acuerdo a su práctica profesional o académica en el campo. Por ejemplo, los jueces que trabajan en lo cotidiano con el turismo de lujo tienen una mirada hacia la posibilidad de la comercialización del objeto que

representa tradición y/o identidad en su tienda u organización, lo imaginan como parte de la decoración de lujo de un hotel o una casa. Los jueces que actúan como crítico de arte prefieren el carácter inventivo y articulador de la realidad a la reproducción que se entiende por tradición, esta última valorada en el grupo conservador, por ejemplo.

5.3. La valoración del objeto alfarero

En el apartado anterior vimos que la conducta de argumentación del juez opera por medio del reconocimiento de conceptos y términos en cuanto signos en la configuración de los objetos. También que los conceptos constantes en el juego de distinción son tradición e identidad. En este apartado examino las relaciones alrededor del sentido funcional del lenguaje en el concurso; cómo estos conceptos son utilizados y articulados, junto a otros términos, en la construcción de los valores reconocibles, también, en las conductas de los jueces.

El objetivo es la comprensión del orden en que emergen conceptos y términos en la valoración de un objeto específico, la alfarería, y lo que está en juego ¿Cuáles los principales valores en el proceso de distinción?; ¿cómo se articulan a los conceptos y términos? ¿Cómo se eligen los objetos que van a hacer parte del conjunto “arte popular”, “maestría” o “artesanías de calidad”? En medio de estas preguntas el proceso de distinción de los objetos es reconocido a partir de la valoración del estado de la *permanencia* o de la *adaptabilidad* verificado en el objeto.

En la primera sección de este apartado, (5.3.1.) *La permanencia de los signos de maestría*, se examina el proceso de valoración del estado de permanencia. En este proceso el concepto de tradición se refiere a la identificación de una técnica en el objeto que implique su producción en el tiempo. El de identidad se caracteriza en la imagen que plasmada en el objeto implique una iconografía comunitaria. Por medio de uno u otro concepto el significado de la permanencia va hacia la representatividad del objeto como parte de una producción de alta calidad técnica y estética por los campesinos e indígenas. Un proceso en que el objeto es distinguido como signo de *maestría* y en que subyace la persistencia de una producción que es documentada e interpretada como signos parte de la raza mestiza.

En la segunda sección (5.3.2.) *La adaptabilidad del objeto al mercado moderno*, se estudia el proceso de valoración del estado de la adaptabilidad en el objeto. Está en juego en este proceso la valoración de la adecuación de la producción campesina e indígena a la tecnología, a la estética y a la función en

boga en el mercado comercial moderno y que se concreta en los valores adecuación e innovación.

El mercado comercial moderno al que se destinan estos objetos, que también abarca el conjunto de signos asociados a la permanencia, es el de consumidores de artesanías de concursos. Éste, es formado por un sistema de consumidores que participan, directa o indirectamente, de una red de comerciantes acorde a las políticas institucionales de fomento a la comercialización de artesanías: las tiendas institucionales, los propietarios de tiendas en locales turísticos, de boutiques de artesanías y arte popular y los coleccionadores. Subyacen a la adaptación, los intereses y la creencia en la necesidad de un producto de alta calidad para circular en este mercado.

5.3.1. La permanencia de los signos de maestría

Esta sección apunta hacia la conducta de los jueces que valora la alfarería a partir de la permanencia de lo que se entiende por maestría. Esta posición es orientada hacia la permanencia, en ella los conceptos de tradición e identidad son identificados en cuanto signos en los objetos como valores positivos mientras la configuración presente determinadas características.

El concepto de tradición asume su carácter específico cuando los jueces relacionan las técnicas de construcción del objeto a la constancia de la producción en el tiempo. Este tiempo en el proceso de distinción emerge en tres formas, y más que asociado a la permanencia de la producción por años, décadas o siglos, se justifica en la permanencia de signos que son parte de la historia del campo.

De acuerdo a lo anterior emerge como temporalmente más lejano el signo prehispánico, donde permanencia no implica continuidad de la producción en el tiempo, sino que emerge asociado al rescate de técnicas otrora ejecutadas. Dos oraciones son ilustrativas de la asociación: (O1) “un buen trabajo de rescate en Zinapécuaro, en que nasce una tradición”; (O2) “la inventó, el rescate lo hizo ella, casó y empezó a hacer alfarería e innovó”. En la primera frase el término rescate se refiere a un objeto creado a partir de un proyecto de investigación puesto en práctica en la comunidad de Zinapécuaro, el de la técnica

prehispánica de gravado al negativo; en la segunda a un objeto desarrollado por una alfarera de Patamban.

El rescate de las técnicas prehispánicas se debe a que los objetos rituales y los objetos utilitarios en barro producidos en tiempos del imperio purépecha, registrados en la Relación de Michoacán y los cuales podemos hoy observar en los museos, han sido sustituidos en cada comunidad por producciones uniformes con tipologías dirigidas al uso utilitario de acuerdo a la técnica y estética del colonizador. Con la posterior exaltación de lo prehispánico como parte del sistema simbólico mestizo y en las políticas para las artesanías, a partir del siglo XX, los alfareros empezaron a reproducir estos objetos. Una práctica en que subyacen proyectos de investigación a partir del modelo moderno o de la práctica de investigación presente en el modelo familiar, la conducta de aprender echando a perder.

Como signo de la continuidad de la producción en el tiempo emerge la permanencia del tipo de objeto y la estética implementada en el proceso de colonización, otro elemento del signo mestizo. El reconocimiento de los signos del tiempo colonial opera principalmente por medio de la relación entre tipología de objeto y local de producción. Un georefenciamiento que se basa en el proceso histórico de especialización de cada comunidad en la producción de un tipo de objeto que atendía a la función de uso, de trueque y comercial.

El tercer signo que señala la relación de continuidad de una producción está asociado a distintas temporalidades y eventos históricos y sociales, muchas veces no identificables, donde un tipo de objeto emerge como producción local. Los signos de producción de estos objetos son reconocidos por medio del conocimiento práctico sobre la producción de la región o, de otro modo, por mapeos de la producción en la localidad.

El concepto identidad es un atributo caracterizado a partir de la iconografía considerada parte de una producción comunitaria. Así un objeto representa la permanencia de una identidad cuando una imagen plasmada en la pieza, más que la técnica utilizada para realizarla, es referida a una localidad. Es decir, cuando un repertorio iconográfico es asociado a un lugar. Esto queda visible principalmente en el señalamiento negativo, cuando para los jurados la imagen no representa visualmente la localidad de producción la pieza es desclasificada.

Las oraciones abajo son ilustrativas de esa dinámica:

(i) Sobre imágenes creadas en la técnica de grabado al negativo en una pieza de alfarería elaborada en Zinapécuaro:

O1: “Qué linda tu pieza [elegida por ti]. Técnicamente el grafiado, el bruñido... tiene todo para ser una buena pieza, pero no tiene identidad”.

O2: “si la elijo voy a estar promoviendo otras culturas”.

O3: “esto es de Chiapas, es lo que tiene que ver”.

O4: “podría ser de África, o de Colombia que intervino un diseñador filipino. Muy chino... Interpreto como bien hecho, pero en fin...”

(ii) La imagen pintada en un conjunto de loza de Capula:

O1: “tiene valor patrimonial en la técnica”

O2: “pero tiene una iconografía que no representa el lugar”

O3: “pero la técnica tiene un valor”

(iii) Sobre dos esculturas figurativas elaboradas en la comunidad de Ocumicho:

O1: “no deberían recibir [inscribir] brujas”

O2: “gatos milagros sí, están en el museo”

(iv) Sobre un elemento presente en una escultura de Ocumicho:

O1: “este sol es de Walt Disney”

(v) Sobre la decoración en un conjunto de cántaro y vasos elaborado en bruñido en Patamban:

O1: “está bien hecha, pero esto es un payaso, no es de aquí”

Entre las oraciones agrupadas por tópicos, en las del primero y segundo los jueces buscan un posible origen de la imagen plasmada en la alfarería fuera de la comunidad productora, haciendo constar que una y otra corresponden a una imagen distante.

En el tercer tópico el reconocimiento de la configuración de un objeto escultórico como producción comunitaria es afirmada a partir del encuentro de un facsímil en una colección museológica, el gato. A la vez, el objeto vecino que configura una bruja, sin apoyo documental, es empujado hacia la no-pertenencia.

En el tópico siguiente, se atribuye un sol incrustado en un objeto escultórico al universo de imágenes producidas en Walt Disney, ratificando la no-pertenencia. Un sol que puede tener su origen en el universo iconográfico apuntado por los jueces, pero también se asemeja al sol con finalidad decorativa elaborado en gran profusión por varias comunidades alfareras mexicanas. Soles que colgados en las paredes externas de las casas traen varias versiones y casi siempre son expuestos al lado de una luna.

El tópico cinco sigue la misma lógica de argumentación de los anteriores, no obstante la mirada que lleva a la identificación de un payaso en el cántaro bruñido de Patamban es una equivocación. Es un efecto de Gestalt, de una imagen que aparenta otra. La imagen plasmada en el cántaro es una greca que por medio de la proximidad de sus elementos trae la imagen de un payaso; qué ves: ¿una mujer o una vieja?, ¿una greca o la figura de payaso?

En el caso de los objetos juzgados entre los tópicos uno y cuatro, los jurados no cuestionan la exposición de los productores de la localidad al flujo de imágenes derivados de procesos de comunicación modernos y migratorios. Aunque es sabido que los productores de la meseta purépecha, región a la que pertenecen las comunidades de Ocumicho y Patamban, participan de ellos desde mediados del siglo XX, así como los demás productores de gran parte del estado de Michoacán.

En general los préstamos de elementos figurativos entre comunidades y locales, cercanos o distantes, son evaluados, regularmente, como la promoción de la deslocalización. Esta posición que defiende que la producción de campesinos e indígenas en un mundo de representación encerrado en la localidad a lo largo de los años ha sido combatida principalmente en el campo

de las ciencias sociales y antropología, el concepto de culturas híbridas (García Canclini, 2009) es un ejemplo. Sin embargo en los concursos se mantiene de modo predominante la mirada de que la variación en la iconografía de una comunidad y fruto de la apropiación libre del alfarero no es bien vista.

Por fin, en el posicionamiento hacia la permanencia es donde los jueces utilizan de modo más contundente los conceptos tradición e identidad para llegar al valor máximo maestría. Una vez corroborados entre los jueces esos signos emerge un par de términos por medio de los cuales se juzgan signos secundarios relativos a la ejecución y al uso de las piezas, bien hecho, mal hecho, sirve, no sirve.

También se considera el signo de innovación en esta categoría, que es aceptado mediante pequeñas alteraciones en la configuración del objeto. Así la alfarería que en el conjunto de objetos de concursos representa la maestría es considerada como representante de la producción de objetos de alta calidad técnica y estética que permanece en el tiempo. Un conjunto de objetos en que subyace la permanencia de signos que corroboran el sistema simbólico nacional.

5.3.2. Los signos de la adaptabilidad al mercado moderno

En la valoración de la permanencia y de la adaptabilidad lo que está en juego es la forma de pensar la alteración en la configuración de los objetos.

En la posición significativa hacia la permanencia la alteración es vista de dos maneras: (i) como discontinuidad de la técnica de producción identificada como de una comunidad; y (ii) como deslocalización de la imagen y en consecuencia de la identidad del objeto.

En la posición significativa hacia la adaptación entra en juego la aceptación de la alteración de la técnica y de la imagen. En ella la alteración del objeto es bien evaluada siempre que se relacione con intereses específicos del campo. En este caso, el de promover la circulación de las artesanías en el ámbito del mercado comercial moderno.

El mercado al que se destinan los productos de la adaptación son las tiendas institucionales, tiendas para el turismo, las boutiques de artesanías y arte popular. Subyacen las creencias en la necesidad de circulación de la

alfarería en el mercado moderno y de su adaptación para que sea efectiva tal circulación, una vez que el consumidor moderno exigiría un otro tipo de producto que el comunitario.

Las capacitaciones para adecuar los procesos de producción o de construcción del objeto alfarero al mercado son la puesta en práctica de estas creencias y del fomento a la alteración de la producción. Un proceso de enseñanza-aprendizaje conducido por medio de proyectos ejecutados en el ámbito de diferentes instituciones asociadas a las políticas estatales y federales.

En los concursos la extensión de estos proyectos de capacitación son los premios: el premio alfarería sin plomo en la rama de alfarería vidriada, el premio de alfarería en alta temperatura y los premio de nuevos diseños. Premios que encuentran su fundamento en la acción institucional sobre la tecnología y la configuración del objeto alfarero.

En los eventos se percibe que son pocas las piezas que presentan en esta categorías cuando comparadas con las producciones comunitarias. En la conductas de los jueces la diferencia se marca en la relación de interacción entre los jueces y los pocos productores de los objetos presentados en estas categorías. Una situación que puede pasar en la votación de otros objetos pero que aquí asume regularidad. Son constantes los jueces que tuvieron una relación directa con el productor o con el proyecto, sea como ejecutor, sea como concurrente.

Una consecuencia específica relacionada a la alteración en el posicionamiento significativo es la adaptación de los conceptos y de los términos en juego de acuerdo al premio.

El esmalte es valorado con un razonamiento técnico y de gestión institucional parte de las políticas de exclusión del óxido de plomo. La adopción de la técnica en alta temperatura por medio de las implicaciones técnicas y de la imagen. De otro modo, el nuevo diseño, es evaluado por medio del pensamiento y creencias presentes en los programas de nuevos diseños, que prima por el uso de imágenes de la iconografía local en la adaptación formal y funcional del objeto alfareros al mercado.

(i) El esmalte sin plomo y la dificultad técnica de los alfareros

El premio alfarería sin plomo surge a partir del fomento a la exclusión del óxido de plomo en el esmalte utilizado en la alfarería en Michoacán. Este es un programa con proyectos desarrollados en el ámbito de distintas instituciones asociadas a las políticas estatales y federales de desarrollo. En ello, alfareros que esmaltan desde hace mucho tiempo sus piezas con la greta⁹, el esmalte con plomo, recibieron capacitación desde los años setenta para la sustitución de la técnica por la de esmalte sin plomo, principalmente los productores de lozas utilitarias.

Una regla implícita en la calificación de la categoría sin plomo es: no se puede premiar vajillas u otro tipo de piezas utilitarias que utilicen plomo. Pero tales criterios se trasladan a la premiación de la categoría alfarería vidriada no utilitaria, la que se presume que acepta el uso del esmalte con plomo. Una restricción que influye tanto en la premiación de objetivos utilitarios como decorativos: esculturas, candelabros, “*piñas*” y otros.

En la calificación la mesa de votación refleja la dificultad técnica y el esfuerzo de los alfareros en implementar el cambio del esmalte, pero también la resistencia a tal política. Las dificultades técnicas emergen, por ejemplo, en los distintos tonos que presentan conjuntos de vajillas, en las manchas, en el aspecto “lechoso” o craquelado. La resistencia a la sustitución del esmalte aparece cuando es aplicada la prueba desarrollada para detectar el uso del plomo, donde son encontrados resquicios de él como indicio de la quema concomitante de loza con los dos esmaltes.

Por ello, las exigencias sobre lo bien hecho, aplicadas en las demás ramas artesanales, son minimizadas en la categoría sin plomo para estimular la apropiación de la técnica y no sólo premiar a quienes la dominan, unos pocos productores, entre ellos los que por dominarla se constituyeron como artesanos-

⁹ Esmalte introducido en la época de la colonia, utilizado para vidriar la loza en varias comunidades de Michoacán, que contiene plomo y es conocido como *greta* u óxido de plomo.

capacitadores de FONART. Dos oraciones son ilustrativas de las afirmaciones anteriores: (O1) “no hay nada de calidad”; (O2) “muy buena técnica, pero es instructor de FONART, no podemos premiarlo”.

La resistencia al uso de la técnica también está en el hecho de que por el tiempo de ejecución del programa es irrisoria la cantidad de alfareros en el Estado que sobresale con el dominio de la técnica de esmaltar sin plomo. Esta situación se refleja en los eventos. Entre 2008 y 2010 fue perceptible el aumento en el número de piezas sin plomo presentadas en el concurso, principalmente en el ámbito de la comunidad de Capula. No obstante se pudo verificar que el aumento de piezas en el evento no siempre refleja un aumento en la producción.

Esto es lo que sugiere la venta de alfarería en los tianguis festivos, donde en el mismo año de 2010 fueron identificados un reducido número de productores de ollas, conjuntos de vajillas o platos utilitarios con esmalte sin plomo¹⁰. La disparidad entre la proporción de loza con esmalte sin plomo en el espacio del concurso y en el tianguis (fuera de la esfera de juzgamiento) es significativa. Al parecer la dificultad en implementar la técnica —por cuestiones técnicas o financieras— así como la resistencia, tanto por parte de los productores como de los consumidores, se confirma en la diferencia entre lo que concursa y lo que se vende en los tianguis.

(ii) La cerámica en alta temperatura y la alteración en la posición significativa de los jueces

El surgimiento de la categoría cerámica en alta temperatura en los concursos es parte de la misma política con el objetivo de combatir el uso del óxido de plomo, y vestigio de la política federal (FONART) y estatal (CASART) de introducción de hornos de alta temperatura, también, en la década de los setenta. Por el alto costo de la quema —que utiliza gas como combustible—, difícil manejo del horno y resistencia a la técnica, pocas familias capacitadas la desarrollaron. Por

¹⁰ En el tianguis en Uruapan en 2010 encontré uno pocos productores de loza sin plomo. Unos cuantos productores de Capula de la clase de loza fina y semi-fina; otros dos de Patamban y el puesto de loza blanca artística-utilitaria de Tzintzuntzan. Entre ellos, la alfarera de Patamban que vendía un plato para botanas, explicó que lo mismo tenía residuos de plomo por haber sido quemado junto con las ollas con plomo.

ello, esta categoría es la que presenta un menor número de unidades de producción en el concurso.

En Michoacán hay unos pocos talleres que la elaboran y éstos están distribuidos entre diferentes comunidades. Entre estos talleres son constantes en los concursos apenas cuatro producciones ¹¹, la de dos familias de Tzintzuntzan¹² y la de la Asociación de Alfareros en Patamban. El número de piezas generalmente está asociado al productor individual, donde cada producción presenta varios objetos, uno o dos de ellos asociados generalmente a la persona que lo pintó.

En esta categoría delante de la atribución de valor a características en los objetos que parecen contradictorias a las de permanencia, y que sin embargo son convenientes. El uso del concepto de tradición pasa del significado de técnica producida en el tiempo al origen del productor, hacia la condición de ser “tradicionalmente” de familia de alfarero. El enfoque sale de la técnica en el objeto y va hacia la condición del productor.

Por otro lado, la caracterización de la identidad pasa de la búsqueda de imágenes producidas desde iconografías locales a la correspondencia de la figura plasmada en la pieza con lo popular o con la imagen nacional. Lo que conduce a un desplazamiento el modo de juzgar desde la iconografía a la figura.

En esta operación de distinción es perceptible la oscilación en las conductas de los jueces en la valoración de la técnica y la valoración de la

¹¹ La loza en alta temperatura presentada en los concursos son las estudiadas en esta investigación y la de una familia con un proceso de aprendizaje de la técnica independiente. Capula pese a que tiene tres talleres de producción de loza en alta temperatura sus productores no las presentan en los concursos. La alta temperatura en Capula surge en un proyecto de FONART, en un proceso distinto de lo que pasó en Patamban y Tzintzuntzan, y sus productores tienen un enfoque más comercial. Este enfoque puede explicar la ausencia de las piezas en los concursos. En la producción de Capula se utiliza la iconografía de la loza punteada o pequeñas variaciones.

¹² En Tzintzuntzan hay tres talleres de cerámica de alta temperatura que pertenecen a dos familias de alfareros. Una familia, capacitada por Casart, utiliza una decoración saturada que recurre a diseños de la loza blanca de Tzintzuntzan, grecas y dibujos prehispánicos y escenas consideradas de la localidad –como el tianguis de semana santa, pescado blanco del lago de Pátzcuaro y otros–. La otra, que aprendió alta temperatura en un proceso autónomo, trabaja varias técnicas en la alfarería y apenas empieza con la alta temperatura y se inspira, también, en escenas de la localidad, el lago de Pátzcuaro y otros.

imagen donde lo que es fijo es la referencia a la unidad de producción que participa en el juego.

En la calificación de la categoría en el concurso Uruapan en 2009, por ejemplo, en la consideración de la técnica entre dos piezas una quedó en tercer lugar porque un juez consideró que ya no eran aceptables los problemas técnicos de sus productores, por el tiempo que ya tenían utilizando la técnica. En contrapunto, la pieza calificada en el segundo lugar, decían que tenía muchos problemas técnicos pero que era importante incentivar por apenas ser producida por una familia, un esfuerzo asociado a la tradición.

En Uruapan en 2010 el jurado que tenía la voz más fuerte privilegió los objetos de una unidad de producción “con problemas” técnicos en detrimento al de otra “sin problemas”, alegando que la primera era “muy delicada” en contrapunto la otra era “lo mismo” desde hace un tiempo. Así cada evento parece presentar tergiversaciones en los criterios de elección de esta rama, más que de un concurso a otro, de un jurado a otro.

La mirada hacia los problemas técnicos, hacía lo bien hecho asumen una especie de protagonismo en esta categoría, junto a la figura plasmada en la pieza. En la mirada hacia la técnica los jueces que traen conocimiento práctico sobre la técnica, los ceramistas, intervienen y ponen en entredicho el signo bien hecho en la categoría. Un ejemplo es el cuestionamiento sobre la característica de la técnica a partir de la observación del esmalte. El esmalte que escurre o presenta gradación de colores en la cerámica de alta temperatura, ¿qué representa, la falta de dominio de la técnica por el productor o una característica de la técnica? Tal tipo de pregunta casi nunca encuentra resonancia. En una perspectiva cambiante de acuerdo con quien evalúa, la gradación de colores sería un efecto de la técnica que enriquece la pieza y que no interferiría en su evaluación; de otro modo, la degradaría y sería motivo para bajarla de clasificación o desconsiderarla.

(iii) La innovación y los dogmas del diseño para las artesanías

La alteración en la producción alfarera encuentra el sentido positivo a partir del término evaluativo “innovación”, ésta es consentida siempre y cuando esté dentro de una escala límite de (a) variación-evolución de la técnica, (b)

adaptabilidad de la función del producto y (c) la utilización de nuevas figuras, cuando son consideradas parte de la iconografía local o nacional adaptada a la modernidad. Un pensamiento que encuentra base en la mirada del campo de diseño hacia el objeto considerado artesanal.

Algunos ejemplos muestran estas modalidades de cambios aceptadas por los jueces. En la evaluación de la variación-evolución de la técnica, por ejemplo, una olla de barro bruñido con elementos escultóricos traía pequeñas figuras de animales que antes eran fijas encajadas en la pieza. La pequeña variación celebrada fue el paso de la figura fija a la encajada, considerada por los jurados una “invención funcional” que vendría a facilitar el transporte y la comercialización de la pieza. En la evaluación de la adaptación de la función está el caso de una Cocucha monumental transformada en parrilla; dijeron los jueces: “la parilla se usa y se vende”. Por fin, la alteración en las figuras plasmadas en las piezas que son aceptadas por los calificadores incluyen, por ejemplo, las apropiaciones de la mariposa monarca por las ramas artesanales en general (por ser considerada un signo distintivo del estado de Michoacán); de las redes y de los pescadores del lago de Pátzcuaro y del pescado blanco; las representaciones que componen la obra del grabador José Guadalupe Posada como representaciones asociadas a la noche de muertos y los elementos prehispánicos en general.

No obstante, es en el concurso de Nuevos Diseños donde se revela lo que subyace a la mirada de la innovación de la configuración de los objetos en los concursos. Espacio donde la alteración es medida a partir de la adaptación de la forma y de la función del producto al mercado moderno, bajo dogmas propios del campo del diseño para las artesanías.

El concurso de Nuevos Diseños es relativamente nuevo – el 2010 fue el cuarto año de su realización– y contiene una serie de diferencias en relación a los demás. En él los jurados anuncian que van a priorizar las innovaciones y el “objeto en sí” (en el sentido de lenguaje del objeto), una inversión de valores donde los términos tradición e identidad se llegan a desvanecer en la calificación.

La composición del grupo de jurados, mayoritariamente formada por diseñadores y profesionales en mercadotecnia, y la anterior puesta en escena de los ejes ordenadores de la votación aclaran lo que va a estar en distinción:

propuesta de diseño, proceso técnico, calidad, estética, funcionalidad, uso de materiales y facilidad de comercialización. También se dice que la innovación tendría por medida el grado de rompimiento de un “esquema de pensamiento” fundado en la tradición que se presentaría en el objeto.

El entendimiento del diseño industrial en el concurso está circunscrito al dogma anglosajón forma-función, originario de la escuela alemana Bauhaus, significando que la configuración del objeto, exenta de excesos decorativos, debe reflejar y atender a la función a que se destina. Tal mirada en la calificación es visible en el constante intento de los jurados en comparar la configuración del producto en juego a los dogmas que fundan la disciplina del diseño industrial y que son revelados en los productos como referencias prácticas de la actuación de los diseñadores sobre las artesanías. Como ejemplo de esta relación están: (a) la conversión de la función de los objetos campesinos en objetos modernos, la transformación de las fajas parte de la vestimenta tradicional en camino de mesa, una pieza utilizada en las casas modernas; (b) la reducción de la saturación de elementos figurativos, como la disminución de la cantidad de bordados¹³ y de la gama de colores en los manteles y rebozos, atendiendo al gusto moderno formado en el dogma menos es más; (c) la inserción de modelaje en las piezas de vestuario, un modelaje que atiende al cuerpo y al modo de vestir idealizado desde Occidente.

En las ramas de vestuario y mobiliario emergen los términos modelaje y ergonomía como sinónimos de funcionalidad. Si es una blusa, la manga debe estar bien acomodada, la altura del brazo de acuerdo al cuerpo y al modo de vestir occidentalizado. La bolsa debe adecuarse al cuerpo y cargar, de modo adecuado a su función, los objetos con seguridad. La silla debe ser confortable, segura y atender a las medidas de los usuarios (la antropometría). Además, regularmente la pregunta ¿para qué sirve? se asocia al lenguaje propio del

¹³ La reducción de elementos configurativos de los productos tradicionales, decorados y bordados, es una de las metas de los programas de capacitación en diseño. La justificación es disminuir el tiempo de elaboración del producto y mantener el precio de venta. De otro modo opera por medio del reconocimiento de la iconografía barroca en el objeto. El popular es barroco, dice Ariano Suassuna (2008) sobre la estética de la producción popular latinoamericana y también es lo que señala Serge Gruzinski (1994) en su investigación en México.

diseño industrial asumiendo el significado de usabilidad¹⁴. Como ejemplo está el caso de dos piezas derivadas de un proyecto de diseño y enseñadas por una funcionaria a un juez como de productores que participan el primer año en el evento: un conjunto de tetera y quita sol de carrizo y fibra vegetal: (o1) “¿Para qué sirve? No lo apruebo.”; (o2) “en esto metieron diseño, y no me engañan es de la UAM”. Del mismo modo, está el ejemplo de una pieza de barro de Zinapécuaro que reproducía un molcajete: (o1) “parecer otra cosa para mí es un defecto”; (o2) “pensemos ¿tú la comprarías?”. Así, si es un juego para café o té debe almacenar el líquido, debe posibilitar que el usuario lo eche en la taza con facilidad y seguridad, aparte, todos los componentes tienen que presentar equilibrio y proporción.

Una pieza que simula otra pieza de otro material y que no atiende a la misma utilidad, no es elegida. De ahí, la funcionalidad ¿para qué sirve un molcajete de barro o un juego de té y un quitasol de carrizo? Subyace a los análisis de este concurso el examen sobre la posibilidad del producto para alcanzar un nuevo mercado. Una finalidad, también, definida en las intervenciones de diseño en las artesanías: diversificar la producción artesanal viabilizando nuevos canales de comercialización.

¹⁴ Definición de usabilidad según la norma ISO 9241-11: "El grado en el cual un producto puede ser usado por unos usuarios específicos para alcanzar ciertas metas especificadas con efectividad, eficiencia y satisfacción en un contexto de uso especificado".

5.4. ¿Cómo los alfareros participan en los concursos?

Este apartado nos remite a las prácticas y vivencias de los alfareros en los concursos. Los que participan en los eventos están bajo el campo de fuerza de este microcosmos, adquiriendo a lo largo del tiempo una especie de *habitus* a partir de la práctica. Los alfareros como participantes en la posición dominada, participan en la reproducción de los eventos y observan la calificación. Por medio de la reproducción de cada evento en el ámbito comunal y estatal, los concursos han sido incorporados a los modos de vida de los alfareros investigados, ejerciendo un campo de fuerza sobre los que participan en ellos.

¿Cómo los alfareros participan en la reproducción social de los eventos? ¿por qué los alfareros participan, inscriben sus piezas, en los concursos? Son las preguntas que guían las secciones (5.4.1) Los eventos y su inserción en los modos de vida del productor; (5.4.2.) Los significados de la participación en el reconocimiento y el apoyo financiero.

5.4.1. Los eventos y su inserción en los modos de vida del productor

De un modo general tres son las formas en que los concursos están presentes en los modos de vida de los alfareros entrevistados: como un evento incorporado a la celebración comunitaria y a la fiesta celebrada en los vecinos centros urbanos—Pátzcuaro, Uruapan y Morelia, en el caso—; como un espacio de visibilidad de la producción comunitaria; como un lugar de comercialización que funciona junto a los tianguis festivos y a la afluencia temporal de los turistas.

La dinámica de participación en el concurso en los centros urbanos conlleva a la organización de un viaje por el alfarero para llevar sus piezas o el pago de los costos para que las lleven, con el objetivo de inscribirlas ante el funcionario del sector de concursos. En cuanto termina la inscripción, los que regresan a casa quedan a la espera de un contacto que les comunique si fue premiado o si vendieron sus piezas.

Los que se instalan en los tianguis festivos quedan atentos a la finalización y al resultado de la calificación, donde entre los productores participantes se corre la voz sobre los premiados. Dependiendo del resultado, implica para los premiados arreglarse con la mejor vestimenta y desplazarse para la ceremonia de premiación para recibir el diploma y el dinero del premio que le toca.

Por otra parte, participar en un concurso comunal significa vivenciarlo en su misma comunidad como una de las actividades que hacen parte de la fiesta comunitaria. Es salir temprano de casa y prepararse para pasar todo un período del día dedicado a tal evento. En las primeras horas del día, los alfareros se dedican a los últimos arreglos a las piezas y las cargan hasta el local del concurso. Algunos, incluso, llegan a pasar la noche en claro cuidando al horno.

Cuando llegan al espacio del evento, seleccionan un buen lugar para exponer sus obras, las inscriben y esperan en el local – limitado por una cuerda – la calificación. Durante el juzgamiento, se quedan atentos. Si algún jurado se aproxima a una de sus piezas, igualmente se acercan, para aclarar una duda del juez, para escuchar los comentarios que emiten u observar las expresiones que marcan el indicio de aprobación o desaprobación del jurado sobre su objeto. Asimismo algunos, si los calificadores no observan sus piezas, les llaman la atención asegurándose que las miren y garantizando que sean consideradas en la votación.

Pasada la tensión de la calificación, viene el momento de compartir con amigos y familiares, hacer contacto con compradores y, abierta la cuerda, vender los productos. Después de todo, es esperar el resultado de la premiación con la esperanza de la recompensa por su “trabajo”, principalmente si hay alguna pieza que está, para él o para ella, a la altura del premio.

La incorporación del concurso a los modos de vida se hace visible en la alteración de la dinámica de un evento. En el concurso de Uruapan en 2010, conmemorativo de los cincuenta años de su realización, quedó clara la relación entre la costumbre que se crea a partir de la reproducción relacionada a las prácticas de los alfareros. Por ser conmemorativo el concurso y presentar un número mayor de premios, los organizadores esperaban una participación más activa de los productores que en los años anteriores, pero lo que hubo fue una reducción –en 2009 concursaron 1328 artesanos de 56 comunidades con 2211

piezas; en 2010 concursaron 1088 artesanos de 49 comunidades con 1895 piezas. El motivo de la reducción fue el cambio de fecha de entrega de los productos a concursar. Muchos de los productores llegaron, como de costumbre, el viernes y no pudieron inscribir los productos, ya que en esa ocasión ya se había iniciado la calificación.

El día viernes que antecede el domingo de ramos fue la fecha de entrega de los productos en las cuarenta y nueve versiones anteriores del concurso, tal cambio, por más que fuera divulgado, creó confusión y dejó a productores fuera del evento. Unos, que supieron de la alteración días antes, no tuvieron tiempo de terminar sus piezas, principalmente los alfareros de quemarlas, y otros no sabían del cambio de fecha de entrega.

5.4.2. Los significados de la participación en el reconocimiento y el apoyo financiero

¿Por qué los alfareros participan de los concursos? Resalta entre los alfareros entrevistados el concurso como una oportunidad para ser reconocido y su relevancia como apoyo financiero. Para ellos participar en el concurso es significativo, principalmente en el estatal, por la oportunidad de exponer su trabajo y venderlo a buen precio, y, en otra instancia, es el reto de competir con artesanos para recibir una distinción de prestigio.

Con una cierta regularidad los matices del reconocimiento se presentan en tres sentidos: inclusión, visibilidad y competencia.

El de inclusión reposa en ser incluido en el rol de alfareros que participan en los concursos, el sentido de posibilidad de inscribir una pieza en el evento y de participar como artesano y productor de artesanías aceptados en el evento. Este sentido cuando emerge entre los alfareros que trabajan con la loza de alta temperatura en Patamban se extiende al reconocimiento de ellos como productores del pueblo, como aclara el habla de una de las alfareras asociadas a la cooperativa.

En el concurso de la feria del pueblo, no querían que nos calificaran porque el concurso era para la loza del pueblo y casi toda es la del pueblo. [...] Pero los de Morelia no ven que es un taller y que no le hace que nosotros compitamos. Nos dieron tres premios, aunque la gente no quería, reconocieron que era una artesanía igual que la del pueblo. De ahí no hay más nada que nos pueda afectar.

Entrevista a Gloria Méndez Álvarez, Patamban

Tener un producto participando en el concurso comunal de Patamban y su validación como artesanías por la autoridad CASART lleva a la autoafirmación de las alfareras como alfareras locales. Además les proporciona un elemento simbólico para que enfrenten el rechazo (que se presenta en la acusación de que producen alfarería “ajena” a Patamban y de que son “ricos” y no necesitan de apoyo institucional) expresado por algunos de los alfareros en de la comunidad. Rechazo que en los concursos pone en juego la competencia por los recursos financieros de las instituciones gubernamentales.

Otro sentido del reconocimiento es el de visibilidad, el sentido de hacer conocido su producto y hacerse conocido como productor por medio de la participación en el concurso. La aspiración de ser visto tiene por objetivo que su trabajo sea conocido y que los jurados y los compradores lleguen hasta el productor culminando en las ventas. Los trechos de las siguientes entrevistas en que aparecen las expresiones “dar a conocer” y “para que la gente conozca” muestra estos sentidos:

Pues me gusta dar a conocer mi trabajo en los concursos, no solamente en lo nacional, sino también en lo internacional. Aunque no gane están presentando parte de mi trabajo, con eso me siento satisfecha, porque se da a conocer mi trabajo.

Entrevista a Guadalupe García Ríos, Tzintzuntzan

[...] para que la gente conozca la loza de aquí y vengan a comprarnos, y tengamos más trabajo, eso pienso yo.

Entrevista a María Suarez Ambriz, Patamban

Por fin está el ser reconocido en el sentido de competencia, que va desde el reconocimiento del valor de su creación, por medio de la premiación y a partir de la clasificación otorgada por los jurados, al de reposicionamiento como productor en la comunidad de alfareros.

La premiación es el elemento que representa la exteriorización del “reconocimiento” e indica, para el alfarero, la recompensa por su esfuerzo creativo que se materializa en la distinción del trabajo y que, a la vez, permite el beneficio de su participación en el grupo exclusivo de los laureados elegidos por los jurados, el de la clase de productores de loza de calidad. El privilegio de presentar su pieza en la exposición junto a los vencedores y de ostentar el diploma en su taller, un signo de distinción colgado en la pared.

Sí, porque tenía que llevar mi pieza y se veía bonita en la exposición en Uruapan o Pátzcuaro, mis piezas también quería tenerlas ahí.

Entrevista a Manuel Morales, Tzintzuntzan

Bueno, va a decir que... más que el dinero me gusta el reconocimiento [...]
Sí, que se reconozca mi trabajo, sí...

Entrevista a Guadalupe García Ríos, Tzintzuntzan

Pues participar en un concurso es que va uno a competir con varios artesanos, que se están disputando un trabajo, y se va diciendo yo también sé trabajar, se le echan más ganas, porque ahí participan artesanos que tienen más experiencia, que quieren salir adelante, somos como ciento y tantos artesanos que estamos peleando un premio. [...] Al participar en un evento de éstos y ponerse al tú por tú con los artesanos más altos, es una satisfacción que uno dice, al competir con tanto artesano fregón y llevarse un premio, es decirle que yo también tengo calidad.

Entrevista a Raquel Ayala Martínez, Capula

Al reposicionamiento como productor en la comunidad de alfareros subyace el insertarse en el rol de los alfareros que producen loza de calidad por medio de la premiación en los concursos. Una situación que asume relevancia entre los alfareros de Capula, comunidad que posee un disputado sistema de distinción de productores por clases. El premio lleva a los alfareros que son de la clase de productores de loza semi-fina a medirse en relación a lo que producen la loza fina, la de calidad. Lo que conlleva, además, reubicarse dentro del sistema de status de la comunidad regulado por el tipo de la producción. En esta equiparación muchos alfareros, contrariamente, por no vislumbrar la posibilidad de ganar, dejan de participar de los concursos.

Sí, pero son los compadres de los que ganan, conocidos, amigos, entonces cuando ven las piezas ya saben de quién son y les dan el premio, que sí son piezas de calidad, pero cuándo le van a dar oportunidad a la gente que va empezando. Ellos ya son maestros [...] pero así se desanima uno. Además que se pierde todo el día, porque desde un día antes del concurso hay que llevar las piezas, y mejor no participo.

Entrevista a Jacinto Montañés Peña, Capula

Entre los alfareros en la premiación en los concursos subyace la confrontación con el sistema comunitario y con los pares. Una comparación que se da en relación a los más próximos, frente al tipo de producción y el espacio físico y temporal en que están ubicados. Para los de alta temperatura en Tzintzuntzan la disputa es entre dos familias, Morales *versus* Chichipan. Para los de Capula la disputa alcanza la especialidad de la producción por clases, lo mismo en Patamban. Para los que producen alta temperatura en Patamban la disputa ocurre en el interior de la cooperativa.

Al lado del concurso como reconocimiento lo que destaca es su importancia como apoyo financiero para el alfarero, como una oportunidad para el aumento de ingreso y de su capacidad de consumo. Eso se debe a dos factores que mencionan. Uno es el valor de la premiación que el artesano recibe y otro es, si encuentra comprador, el valor que alcanza la pieza. El precio de venta de la pieza entregada para concursar quien lo pone es el alfarero, CASART

gestiona la venta y, en esta ocasión, no trabaja con comisiones y no hace cobros adicionales ni a artesanos ni a compradores. El sólo hecho de que el producto pueda concurrir como artesanía en los concursos estatales para los alfareros representa la posibilidad de venta. Además el grupo que es premiado y participa de la exposición de los ganadores, si vende la pieza se suman los valores.

Otra ventaja del premio es, explica la mayoría, que puede expresar a su clientela que ganó concursos. Así también es importante en el contexto de la comercialización lo que representa la pieza que recibe el título. El hecho de haber sido destacada muchas de las veces la exime de una posterior evaluación en la hora de la compra: para muchos clientes el título habla por sí mismo. Por lo tanto la pieza gana una sobrevida y pasa a ser objeto de encargo por los clientes. “Es importante, porque cuando ven mis diplomas, me llegan a pedir piezas que han ganado en los concursos. Esa es la importancia, no solamente lo material” (Entrevistas a Rogelio Martínez Barocio, Capula).

El dinero que el artesano recibe junto a la premiación es considerado un recurso excedente. Por lo tanto es lo que viene a posibilitar la compra del extra o a viabilizar la realización de un proyecto. Lo que incluye la compra de ropas o calzado para los hijos, de insumos para las artesanías, de material para la construcción de la casa y otros:

Económicamente es importante ganar el premio, porque con eso se puede comprar más material.

Entrevistas a Rogelio Martínez Barocio, Capula

La casa que tenemos, tu casa, se ha hecho por concursos de Roberto o míos. Dan el premio y luego luego, a invertirse para hacer la casa.

Entrevista a Angélica Morales Gámez, Tzintzuntzan

Sí es importante porque necesitamos y de ahí ya nos viene una ayudadita.

Entrevista a Martín Alfonso Molina, Patamban

Para los alfareros que participan en los concursos estos eventos configuran un espacio privilegiado de comercialización. Un espacio en que representantes de instituciones, comerciantes de varias regiones de la república, coleccionistas y jurados¹⁵ reservan sus presupuestos para comprar las piezas que concursan. El evento termina por moldear una clientela que lo considera un espacio para comprar piezas variadas y de buena calidad y que posibilita el acceso, relativamente, directo al artesano.

¹⁵ Los jurados que a la vez son representantes de instituciones o tiendas aprovechan la finalización de la calificación, que antecede a la abertura del evento al público, para apartar y comprar las piezas de su interés.



Foto 46: Concurso de Pátzcuaro, año 2008.



Foto 47: Concurso de Tzintzuntzan, año 2009.



Foto 48: Concurso de Patamban, año 2008.



Foto 49: Piezas de Capula identificadas con configuración ajena a la localidad.



Foto 50: Brujas y gatos producidos en Ocumicho.



Foto 51: Pieza de Ocumicho con sol identificado como parte de la iconografía de Walt Disney.



Foto 52a: Alfarería de Patamban, detalle de la greca de confundida con un payaso.



Foto 52b: Alfarería de Patamban que tubo su greca identificada como un elemento ajeno, un payaso.



Foto 53: Pieza de barro con forma de molcajete siendo juzgado.



Foto 54: Pieza de alfarería en alta temperatura siendo juzgada.



Foto 55: Pieza de alfarería en alta temperatura siendo juzgada.



Foto 56: Desfile de apertura del tianguis de artesanías de Uruapan, comunidad de Tzintzuntzan, año 2010.



Foto 57: Tianguis de artesanías de Uruapan, año 2010.



Foto 58: Funcionarios de FONART empacando las piezas compradas en el concurso de Patamban, año 2008

Conclusiones generales

En este apartado se presentan las conclusiones del estudio acerca del proceso de configuración de los objetos realizados por grupos de productores en alta temperatura de Tzintzuntzan y Patamban.

Al considerar que esta producción se desarrolla en un contexto de cambio, en el que operan dos sistemas sociales, uno comunitario y otro institucional-moderno, la motivación para el análisis de estas agrupaciones fue el entendimiento de que la técnica en alta temperatura constituye un punto ineludible de interacción entre los productores y las prácticas institucionales.

La interacción en cuestión tiene como marco los programas de capacitación de artesanos, un proceso de enseñanza que es parte de las políticas que empiezan a partir de la década de los setenta.

¿Qué significa la adopción de la técnica en alta temperatura en el contexto más amplio de producción y modos de vida de estos productores?

En lo que respecta al análisis del modo de producción de los alfareros, se observa que desde la familia se organiza el trabajo de producción de objetos y de transmisión y generación de conocimientos, elementos de organización constantes en estas agrupaciones.

Se entiende que el modo de producción de estos alfareros es influenciado por el modelo de vida campesino familiar descrito por Tomás Moro, el cual se infiere a partir del análisis de documentos históricos, en el que la organización de la agricultura y la producción de objetos se daba a partir de la familia. Asimismo, en épocas del Imperio purépecha, se encuentra que había una producción de objetos utilitarios contruidos en barro, que era independiente del sistema de producción organizado por el Imperio, y que se desarrollaba en el ámbito familiar.

Por otro lado, se encuentran menos similitudes entre el modo de producción de estos alfareros con el organizado por el Imperio purépecha, el cual jerarquizaba

las funciones de diputados y mayordomos en la elaboración de piezas con funciones rituales y de distinción social para la corte.

Con la colonización por parte de los españoles, la producción de objetos asociada al Imperio, que podría ser entendida bajo la perspectiva de intensidad simbólica de Clifford Geertz, cambia y da lugar a un nuevo orden de producción establecido por el colonizador, el cual se basa en la familia y en el intercambio de objetos entre los productores de la región, evitando así la competencia.

Al establecer un nuevo orden de producción deja de existir el universo de cerámica purépecha asociada a rituales y prestigio, pintada con figuras geométricas y composiciones casi siempre simétricas: “ollas globulares y cuadrangulares con protuberancias en el cuerpo, las asas vertederas del tipo de canasta o de estribo, los cajetes con soporte de sonaja, los recipientes en forma de calabaza, las jarras zoomorfas, que representas aves y las vasijas miniaturas” (Flores Villatoro, 2004, p. 14).

En este proceso, llegaron sacerdotes especialistas en técnicas de elaboración de objetos, con el fin de enseñar a los purépechas y aprovechar los saberes y los materiales de la región en la producción de nuevas piezas (Cecile Gilbert, 1987, p. 10), que pasaron a producir mayormente objetos utilitarios y de estética barroca como: cántaros, ollas y recipientes de comida, pintados con flores, animales y otras figuras que auxiliaban en la decoración.

De acuerdo a lo anterior, se puede decir que existen semejanzas entre el modelo de producción familiar campesina del proceso colonizador y los modos actuales de producción encontrados en las comunidades investigadas, en los siguientes aspectos:

- La especialización de la producción de objetos en distintas comunidades. Por ejemplo, Patamban y Tzintzuntzan han sido reconocidas, desde aquella época, por sus productos de alfarería.
- La utilización actual del vidriado verde, marrón, rojo y transparente en greta y las figuras pintadas en la loza como petatillos, simplachuche, floreado, caracoles, ramitos, cruzaditos, palmitos, grecas y culebra con hojitas, es

decir, motivos florales y de animales, los cuales tienen similitudes con la cerámica popular europea de la época colonial. Estas técnicas y figuras son utilizadas por gran parte de los productores de la comunidad de loza “de calidad” o “corriente”.

- Los modos de producción y las técnicas corporales de construcción del objeto, así como el uso del barro y la forma de los utensilios (cántaros, ollas y recipientes de comida).
- La producción de alfarería asociada a la agricultura, la cual aún se encuentra vigente, en menor medida, en Tzintzuntzan y, en mayor, en Patamban.
- La producción de alfarería organizada a partir del modelo familiar patriarcal.

Con respecto a la organización de las unidades de producción de los alfareros investigados en la actualidad, se puede decir que existen tres modalidades: la casa-taller, el taller familiar y el taller colectivo.

La casa-taller tiene similitudes con lo descrito por Tomás Moro en cuanto a la ubicación del taller en el espacio familiar, la gerencia del trabajo y la relación entre la técnica utilizada y los recursos naturales disponibles para su uso en la producción. Esta modalidad se encuentra en las dos comunidades, donde el espacio de trabajo se sitúa en la casa del cabeza de familia, que es a la vez la cabeza del taller.

El taller familiar investigado en Tzintzuntzan, se origina a partir de la casa-taller, la cual se divide en dos unidades de producción: el taller de loza blanca ubicado en la casa de la cabeza, en donde éste trabajaba con su esposa y sus hijas; y el taller en alta temperatura, en el que laboraba con su hijo, un espacio cedido por una institución de fomento a las artesanías, CASART, para la producción de sus objetos. Cabe mencionar que en este taller, sólo participan los integrantes de la familia y algunos ayudantes.

El taller colectivo estudiado en Patamban, dedicado a la producción en alta temperatura, se origina en la casa-taller y se modifica, pasando a la modalidad de

taller colectivo, entendido como la asociación de distintas familias en torno a la producción de loza, en un espacio dedicado exclusivamente al trabajo.

Continuando con las características de las unidades de producción investigadas en Tzintzuntzan y Patamban, vale la pena preguntarse: ¿cómo se da la educación en cada una de éstas?

La educación puede ser considerada como un elemento social tradicional en la visión de engranaje de Marcel Mauss. Entonces ¿cuáles son los procedimientos de enseñanza y aprendizaje de las técnicas corporales en cada una de estas modalidades?, ¿cuáles son las modificaciones que se identifican a partir del proceso de modernización en estas comunidades en constante cambio?, ¿cómo la educación generacional se va adaptando a los procesos de modernización, es decir, a otros procesos de educación que se desarrollan en el contexto?

En la primera modalidad estudiada en Tzintzuntzan y Patamban, la casa-taller, la producción de loza era un trabajo ejecutado por los integrantes de la familia, en un ambiente en el que la cabeza educaba a los demás en los recursos y procedimientos necesarios para construir el cuerpo de la loza y pintarlo. Existen indicios de que este proceso de enseñanza y aprendizaje familiar se transmitía mediante relaciones de género, es decir, el abuelo enseñaba al hijo y al nieto y la abuela a la hija, a la nuera y a la nieta.

Cabe mencionar que frente al fallecimiento o ausencia, generalmente por migración, del hombre, cabeza del taller, es la esposa quien asume su rol, y en la ausencia de ambos, son los hijos. Por ejemplo, en una de las casas-taller de Tzintzuntzan, la causa común de que las mujeres pasaran a ser cabeza de taller es la viudez, en cambio, en Patamban, es la migración.

Respecto a los efectos de los procesos de modernización en la casa-taller, se encuentran diferencias en cuanto a las técnicas de educación que se utilizaban y quiénes las enseñaban. Asimismo en el cambio de la organización del trabajo al pasar a las modalidades de taller familiar en Tzintzuntzan y taller colectivo en Patamban.

En el caso de la casa-taller estudiada en Tzintzuntzan, desde la tercera generación, las cabezas del taller excluyeron e incorporaron elementos técnicos al modo de producción. Además, como consecuencia de las relaciones que establecieron estos alfareros con instituciones del campo de las artesanías es que se dio paso a la conformación de un taller familiar.

A partir de esta constitución se divide no sólo el espacio de producción sino las técnicas de configuración de la loza que pasan a ser utilizadas en la familia, donde la loza en alta temperatura implica la adquisición de nuevos conocimientos. Igualmente se fomenta un proceso de aprendizaje fuera del taller, en el que se adquieren técnicas de educación modernas, arte, dibujo, pintura y diseño gráfico, donde se establece una nueva relación en la transmisión de conocimientos, es decir, la técnica moderna foránea se enseña a los padres.

En el caso de las casas-taller en Patamban, éstas tienen una conformación semejante a las de Tzintzuntzan, en lo que respecta al espacio de trabajo, a la forma de transmisión de conocimientos y al modo de producir la loza. Con la transformación a la modalidad de taller colectivo que se da a partir de la búsqueda, de trabajos mejor remunerados por parte de los alfareros, se da la asociación entre varias familias de productores.

A partir de la conformación del trabajo colectivo, es importante preguntarse: ¿cómo es la transmisión de conocimientos entre los alfareros, en una sociedad donde se reúnen varias cabezas de taller?

En los primeros años de producción en alta temperatura, las alfareras mayores tenían el encargo de enseñar pintura a las jóvenes que ingresaban al taller y que no eran parte de su familia. Sin embargo, este proceso de enseñanza-aprendizaje no era del todo eficaz. La falta de eficacia quizás se deba a una regla implícita de la casa-taller: la de no transmitir conocimientos a alfareros que son parte de otras familias. Es decir, está en juego el conocimiento sobre las técnicas de producción y la cabeza es quien lo regula.

El secreto de producción es parte de un conocimiento depositado en el ser humano que llegó a ser objeto de un contrato entre maestro y aprendiz en los

gremios europeos medievales, lugar en que éste último se comprometía mediante un juramento religioso a mantener los secretos de su maestro (Sennett, 2009, p. 83).

Entre las familias de alfareros no existe un juramento, pero está implícito que no se enseña el proceso de trabajo a los de afuera. Es decir, la transmisión de conocimientos fuera del ámbito familiar no es una práctica que forma parte de los modos de vida de los alfareros estudiados.

Para éstos, la relevancia de guardar los conocimientos acerca de los recursos técnicos y los procedimientos utilizados en la casa-taller, es disminuir la competencia, que estaría vinculada al tipo específico de loza que se produce y al ingreso que pueden obtener con su venta.

Con el paso de los años y con la definición de nuevas formas de elaborar el objeto en el taller colectivo, las familias que participan de la Sociedad Solidaria aprenden esas nuevas técnicas y cada núcleo familiar se integra a un espacio de trabajo determinado. En esos espacios se observa la especialización de las competencias, donde el conocimiento se transmite sólo en el ámbito familiar, como por ejemplo: entre padres e hijos, suegra y nuera, esposo y esposa, tío y sobrina, entre hermanas. Igual como en Tzintzuntzan, el nuevo conocimiento aprendido en el taller es transmitido por el alfarero a sus padres:

Sí, a mi mamá le he explicado cómo se hacen los moldes [...] ya también sabía un poquito. Ricardo ya le había enseñado. Ya cuando vine les enseñé más, lo que me enseñaron en Morelia. (Margarito Alonso).

Por otra parte, es de relevancia hablar de la configuración de la loza porque a partir de ello se entiende el proceso de creación de estos alfareros. Cabe señalar que se encontraron semejanzas y diferencias en los grupos estudiados, las cuales son señaladas a continuación.

Con relación a la construcción del cuerpo del objeto, tanto en Tzintzuntzan como en Patamban, cada cabeza de taller aprendió las fórmulas para la preparación

adecuada del cuerpo cerámico, lo que incluyó el manejo de cálculos y medidas exactas, y de técnicas de control en la quema de la loza en el horno de gas, específicamente el uso de conos pirométricos para medir la temperatura. Por otro lado, el resto de los productores que se dedican a la elaboración de la loza en alta temperatura, desconocen el cálculo de las fórmulas, pero saben mezclar las medidas y entienden que la preparación de la cerámica es semejante a la del barro. También usan nuevas técnicas de construcción del objeto como la elaboración de moldes, el uso de la tarraja y del torno.

Cabe destacar que estos productores además desarrollan prácticas de investigación e invención de nuevos procedimientos y de técnicas de construcción del objeto y de las figuras, estas últimas generalmente se encuentran en el campo de artesanías o en el mercado comercial.

En lo que se refiere al proceso de la pintura, se observan mayores diferencias. En Tzintzuntzan, la cabeza de taller utiliza técnicas del arte y del diseño, en el dibujo y la pintura de la figura, un proceso que es significado como una creación artística de imágenes, donde la cabeza de taller considera que pinta la loza como quien pinta un cuadro.

Al respecto es relevante mencionar que en el transcurso de las tres generaciones de alfareros estudiadas en Tzintzuntzan, se dio el cambio de la técnica de pintura de la figura libre, de “moñitos”, “patos” y “peces” y otros, a la de composición gráfica, que incluye la repetición de elementos como líneas y grecas, la utilización de una malla de dibujo para limitar la composición a una área específica del objeto, y el uso de la técnica de abstracción de figuras y de composición visual.

En cambio, en Patamban, para la elaboración del dibujo se implementó el uso de plantillas y para la pintura se consideró la inserción de colores por etapas. Además, los alfareros tienen a su disposición un repertorio de imágenes, que es parte de una mini biblioteca sobre arte y cerámica campesina y popular.

Para estos pintores, la técnica mencionada contempla la elección de una figura, el dibujo sobre la pieza con el apoyo de la plantilla y la elección del orden de

los tonos en la pintura. Otro procedimiento es la elección de un elemento gráfico, por ejemplo flores y su repetición en la superficie del objeto.

Así, la técnica de pintura establecida en este taller se realiza de manera individual. En la producción colectiva, se distingue quién pintó cada objeto a partir de su trazo en el dibujo, la constancia en un patrón de figura y los colores utilizados. Para estos alfareros el proceso significa ir por pasos, montando la pintura, o decorando la pieza, “un piquito aquí y otro allí”.

También se observan diferencias en el modo en que los alfareros describen el proceso de dibujo y pintura de la figura, dependiendo del contacto que hayan tenido con el ámbito institucional. Por ejemplo, el alfarero que participó en cursos de arte, distingue e incorpora como suyos, tanto la técnica como el lenguaje de este campo del arte. En cambio, cuando este conocimiento es transmitido mediante la práctica a los demás alfareros, la mayoría no distingue el origen del conocimiento y el lenguaje para nombrarlo.

En otro orden de cosas, es importante destacar cómo el proceso de modernización influyó en el tejido comunitario del que forman parte estas agrupaciones de Tzintzuntzan y Patamban. Al observar las prácticas institucionales de modernización implementadas en estas comunidades, se ve que éstas pasaron por diferentes procesos. Por ejemplo, Tzintzuntzan pasó por un proceso más intenso, que incluyó la modificación estructural del poblado y de los modos de vida de sus moradores, donde los productores que reproducían actividades campesinas y alfareras aprendieron prácticas y valores de un estilo de vida moderno, tales como la importancia de la educación institucionalizada, la adquisición de bienes y el aprendizaje de otras formas de producir. En Patamban, la modernización tuvo un efecto más contundente en la importancia de la remuneración en el trabajo y de la educación básica y técnica.

Al examinar la influencia de este proceso en las producciones estudiadas, que se concreta por medio de la inserción de la técnica en alta temperatura, promovida por las instituciones de fomento a las artesanías, se identifican en los alfareros distintas razones para su adopción. En Tzintzuntzan, existe el deseo de

producir alta temperatura; y en Patamban, hay una necesidad de aprendizaje y de desarrollo de una técnica competitiva en el mercado regional.

Igualmente, es relevante entender cómo se sitúa la elaboración de la loza en alta temperatura con respecto a la organización social de la producción en estas comunidades. En Patamban, la clasificación de los productores, que pueden o no tener relaciones de parentesco, se da de acuerdo a su producción en loza bruñida, loza vidriada verde de calidad y loza vidriada corriente. Cabe mencionar que en este espacio social, la loza en alta temperatura es entendida como una producción ajena al sistema comunitario. En cambio, en Tzintzuntzan esta producción es vista como una más que se desarrolla en el ámbito de las familias de alfareros, entre las que se encuentran: loza prehispánica, loza blanca, loza en alta temperatura, loza vidriada verde y marrón, y loza bruñida.

También es importante hablar de la circulación de las piezas. Para esto se analiza un sistema de valoración del objeto en el campo de las artesanías: los concursos. Espacios que surgen como instancias de selección y distinción de objetos artesanales que tienen una fuerte influencia sobre su circulación en el mercado de artesanías y artes populares.

Cabe mencionar que la existencia de un campo de las artesanías fue una hipótesis desarrollada en este trabajo a partir del modelo de análisis desarrollado por Bourdieu para examinar la acción del Estado, por medio del cual se identificaron prácticas sociales simbólicas, específicamente de poder, que influyen en la producción de estos grupos y en la configuración de los objetos.

Al analizar las prácticas institucionales se considera la observación metodológica de Bourdieu, de que el campo es una abstracción teórica que funciona como un modo de entender al mundo social y que tiene por objetivo caracterizar un espacio de producción simbólica asociado a sistemas de poder. Es un punto de vista sobre una realidad, una mirada que capta parte de ella, pero no necesariamente la describe en su totalidad.

Al aplicar este modelo para identificar un campo de artesanías en México, se estudia la producción simbólica y las fuerzas económicas sobre la producción campesina e indígena en la historia institucional.

En México, desde inicios del siglo XX, se siguió una tendencia nacionalista en la que se construyeron significados en torno a la producción indígena y campesina. A partir del análisis de la historia institucional, se observa que, en el periodo histórico posrevolucionario, los artistas e intelectuales de la época atribuyeron significados y definieron a lo campesino e indígena como parte de la esencia de lo mexicano. Esto se realizó por medio de obras y discursos (publicaciones, objetos coleccionados, piezas artísticas y otras imágenes) que visibilizan al indígena, al campesino y a su producción, a partir del valor que le concedían a la diversidad cultural implicada en el sistema simbólico raza mestiza, sistema de definición de la imagen nacional.

En la segunda mitad del siglo XX, la producción campesina e indígena pasa a ser considerada artesanía, es decir, un producto que puede ser comercializado y que es de utilidad para el desarrollo del turismo, la generación de ingresos y la disminución de la pobreza. En la década de los setenta, se crean instituciones dedicadas al fomento de las artesanías, las cuales consideran las referencias estéticas que se hacían del campesino y del indígena en el periodo anterior. Sin embargo, éstos son vistos como un sector desprotegido y marginado que requieren del apoyo de programas de asistencia técnica, crediticia y comercial para su producción.

En este contexto, los concursos hacen parte de la acción de estas instituciones, específicamente los casos examinados en CASART.

Para conocer los procesos de valoración de los objetos en los concursos, se considera a estos últimos como un microcosmos del campo, un espacio de relaciones sociales que puede ser observado a partir de los siguientes supuestos teóricos: (i) que el espacio social es un hecho social, una cosa que se puede observar; (ii) que el campo es caracterizado por el juego de relaciones objetivas, donde las relaciones de sentido están implicadas en las relaciones de poder; (iii)

que el estado del campo es la lucha por el capital cultural, que está determinada por las relaciones de fuerza; y (iv) que los conceptos que caracterizan la lucha son el de *habitus*, clase, *doxa*, capital y nomos.

Por lo tanto, para analizar la relación entre el proceso de configuración del objeto y la posibilidad de circulación de estas piezas por medio de los concursos, vale la pena preguntarse: ¿qué alfareros participan en los concursos de artesanías?; ¿cómo los alfareros interpretan los valores del campo?; y ¿cómo el concurso influye en las prácticas de creación?

Con relación a la primera pregunta, en las convocatorias de los concursos se divulga que los premios se destinarán a las artesanías de calidad. En la práctica, los procesos de distinción de los objetos por parte del jurado contemplan además los signos de tradición e identidad en las piezas y su adaptabilidad al mercado moderno.

En 2002, el IMSS señaló que en Patamban había 810 alfareros. Por su parte, Gouy-Gilbert (1987) estima que en esta comunidad los alfareros de loza de calidad llegan al 10% de los productores. Los datos institucionales relativos al concurso de Patamban en 2007, indican que 111 alfareros inscribieron sus piezas, donde se puede concluir que menos del 15% de los productores se registraron en éste.

Sobre la probabilidad de que un alfarero tenga una pieza premiada, los datos señalan que 111 productores inscribieron 183 objetos en un concurso que otorgaba 56 premios. Se infiere que varios productores presentaron más de una pieza y una media del 32% de los objetos inscritos tenía la posibilidad de ganar. Esta misma estimación elaborada para el concurso de Tzintzuntzan, indica que menos del 20% de las piezas registradas son premiadas. Al ampliarla a los concursos estatales, los números generales apuntan a una media de menos del 10%.

Cuando se relacionan los objetos premiados a los productores y éstos al sistema de clasificación de la comunidad, se observa que los alfareros ganadores de estos concursos son regularmente maestros, productores de loza fina o de calidad y alfareros que adoptaron una configuración del objeto propuesta en capacitaciones o difundidas por proyectos y programas institucionales que fomentan las artesanías,

con relación a la forma, función y tecnología de la pieza. Éste es el caso de los que producen en alta temperatura que adaptaron su producción a los valores institucionales. No obstante, también hay otros que han sido premiados porque presentan objetos que entran dentro de los estándares del jurado, aunque no forman parte de los productores mencionados.

Al constatar el efecto de los premios en este sistema comunitario, los alfareros galardonados en los concursos son o pasan a ser considerados como productores de loza de calidad. Asimismo emerge una nueva etiqueta: la de los ganadores de concurso. Para algunos alfareros, estos premios significan un medio de ascender de clase de productor, ya sea en el aspecto subjetivo, práctico-productivo, financiero y/o comercial, donde el diploma representa un índice o un indicio¹ de la premiación, título que es colgado en las paredes del taller.

Por otro lado, se observa que en los concursos hay un proceso de exclusión a las piezas de los productores de loza que no se modernizan, es decir, los que siguen utilizando la loza con plomo y no se adhieren al criterio de calidad usado por el jurado. Esta situación se observa en el caso de una productora de loza blanca en Tzintzuntzan.

Cabe destacar que la loza blanca producida en Tzintzuntzan fue conocida a mediados del siglo XX por medio de la etnografía realizada por el antropólogo americano George Foster en esta comunidad. En tiempos de ebullición del proyecto revolucionario y de documentación de la producción campesina, esta loza fue considerada una producción artística de la región.

En la lógica de valoración del concurso, la loza blanca es un signo de tradición asociado a la localidad, loza blanca de Tzintzuntzan. En los concursos examinados, la loza blanca de algunos alfareros no está presente, ¿por qué los objetos producidos por éstos no ganan los concursos investigados?

¹Si consideramos la semiótica el diploma puede ser considerado un índice, si consideramos la teoría del campo un indicio.

El primer elemento en juego es el esmalte, algunos productores optan por no modernizarse y prefieren continuar produciendo loza con greta, el esmalte con plomo.

El segundo elemento es la habilidad técnica que se exige, es decir, la loza tiene que quedar “bien hecha”. Bajo esta perspectiva, aunque la pieza atienda al criterio de continuidad de los referentes técnicos y de la iconografía, los jurados se concentran en su acabado, es decir, exigen que la pintura esté libre de manchas y que las uniones estén bien terminadas. Después de revisar el dominio de la técnica, valoran la composición de la pieza.

Para ilustrar este criterio de evaluación², los términos que utilizan para indicar que los objetos inscritos no lo atienden, son: “trae fisura”, “está tronada”, “está chueca”, “está rota”, “suelta polvo”, “aparece el alambre”, “no está parejo”, “está mal trabajado”, “el acabado no está bien”.

Si bien todos los criterios mencionados son importantes para la distinción en los concursos, hay algunos como la configuración del objeto, representada por la tradición, la identidad, la forma, la función y la tecnología, el uso de la técnica en alta temperatura y el uso del esmalte sin plomo, que tienen más posibilidades de ganar premios, ya que atienden a los intereses del campo.

Con respecto a la segunda pregunta: ¿cómo los alfareros interpretan los valores del campo?

Al revisar las convocatorias de los concursos, la información que se presenta se reduce a datos sobre su realización y al tipo de piezas que se pueden inscribir, información que no contempla los criterios de evaluación utilizados por los jueces en la valoración de las piezas.

Por lo tanto, en los concursos los alfareros inscritos intentan captar los criterios de evaluación, a partir de observar el proceso de calificación. Estos eventos son un espacio de reproducción social, en el que los productores adquieren un

² Este criterio es el que lleva a la especialización en la ejecución de algunas piezas, exaltando el grado de dificultad y el detalle en extremo por parte de los alfareros; como es el caso de las esculturas ejecutadas en Capula, las torres y las piñas ejecutadas en San José de Gracia.

cierto conocimiento práctico e impresiones sobre los valores que están en juego. A su vez, los jueces transmiten mensajes a los alfareros, por medio de gestos y de la elección de objetos que presenten los criterios de evaluación mencionados. Cabe destacar que, según el modelo del campo, estos mensajes serían parte de un sistema simbólico que es una invención y un recurso de la clase dominante, que en este contexto serían los jueces.

Por lo tanto, la interpretación del alfarero se daría por medio de la observación de la red de significados que forman parte del proceso de calificación y estaría accesible al investigador por medio de su relato sobre las personas, los actos, las actuaciones, los gestos, las ideas, los objetos y las imágenes (Geertz, 1994; Nicolaci, 2002). Examinar el conocimiento y las impresiones que los alfareros tienen de este proceso por medio de su discurso es una manera de conocer su interacción con el concurso y de identificar un *habitus*.

Entonces cabe preguntarse, a partir de la valoración que realizan los jueces de los objetos presentados en los concursos: ¿cuáles son los elementos que los alfareros identifican como criterios de evaluación que se utilizan para calificar las piezas?

En los relatos de los alfareros se observa que los criterios de evaluación que captan son el buen acabado, lo tradicional y lo nuevo.

Con respecto al primer criterio, éste es comprendido mediante la observación de las conductas de los jueces, que transmiten el mensaje de que la pieza mal hecha no va a ser premiada. Por ejemplo, un juez levanta una pieza, apunta con el dedo índice su defecto y comenta, en voz alta y tocando el objeto, que está tronada. Éste sería un proceso de transmisión del mensaje por medio del objeto, en el que visualiza la valoración mediante el gesto y la sentencia del juez respecto al signo de imperfección señalado en la pieza.

Por lo anterior, estos alfareros interpretan que si trabajan con esmero la pieza que van a presentar, tienen más posibilidades de ganar.

[...] esta Teresa pintó una ensaladera de pajaritos, de esas charolas, y también les gustó a los que andaban calificando, pero ella dijo ‘no, miren tiene el piquito chueco’, detallitos le agarraban, y se retiraba. ‘Ustedes sabrán’, les decía a los demás, como diciéndoles síganme.

Entrevista a Eloísa Ventura Soto, Patamban

Para estos productores el trabajo con esmero significa más cuidado y más tiempo dedicado al proceso de construcción del objeto. Una lectura que también conduce al detalle y a la especialización que emergen en el microcosmos del concurso.

[...] nada más que se necesita ponerle más detalle a la pieza que vamos a presentar para el concurso, y me tengo que esmerar y es más el tiempo que tengo que invertir, y pienso que no alcanzo y mejor digo que no.

Entrevista a Raquel Ayala Martínez y Demetrio Gonzáles Ruiz, Capula.

La diferencia es que le meto más detalle a la [pieza] de concurso.

Entrevista a Martín Alonso Molina, Patamban.

En lo que respecta al segundo criterio, el uso del término tradicional por los alfareros encuentra una cierta equivalencia con el concepto de tradición utilizado por los jueces, ya que asume la connotación de lo que se produce en una localidad hace mucho tiempo. Una equivalencia que posee el efecto de ideal³ apuntado por Durkheim.

³ “La sociedad no puede constituirse sin crear ideales. Estos ideales son simplemente las ideas en las que viene a pintarse y a resumirse la vida social, tal como es en los puntos culminantes de su desarrollo y ahí cómo es posible que el ideal pueda

Es importante señalar que la loza tradicional es identificada como la técnica producida en la comunidad, en la que los alfareros utilizan procedimientos semejantes en la construcción del objeto, su pintura y decoración.

Hacia de la tradicional del pueblo, de la roja, de la de charanda.

Entrevista a Teresa Valentín Ventura, Patamban

Todos los dibujos los hacemos nosotros, no son tradicionales, tradicionales son la mariposa o el colibrí.

Entrevista a Rogelio Martínez Barocio, Capula

Pues él, más bien ha estado aprendiendo de mí, porque yo era la que sabía las pinturas, porque él sólo usaba un color, el blanco y el negro, que es lo que se le pone a la loza tradicional, porque no se le puede poner más colores, debido a que es muy barata ese tipo de artesanía, entonces empezamos a comprar más colores y a sacarlos y a decorar y hacer más piezas.

Entrevista a Raquel Ayala Martínez y Demetrio Gonzáles Ruiz, Capula

Con respecto al tercer criterio, lo nuevo, se basa en la elaboración de un objeto diferente al que hacen los demás alfareros, y a lo que se produce regularmente en el propio taller, para luego poder inscribir estas piezas en los concursos.

incorporarse a la realidad: es que viene de ella a la vez que la sobrepasa. Los elementos de que está hecho son tomados de la realidad, pero están combinados de una manera nueva. La novedad de la combinación es la que constituye la novedad del resultado.” (Durkheim, 1978).

[...] a raíz de esas participaciones él empezó a sacar moldes nuevos y piezas nuevas, y empecé a decorar, así hasta que ya estamos en donde estamos.

Entrevista a Raquel Ayala Martínez y Demetrio Gonzáles Ruiz, Capula

[...] si le metemos un repetido del año anterior ya es muy difícil que saque uno un premio y así, cambiándole nuevos diseños, hay esperanzas de sacar un premio, por eso me gusta más inventarle”

Entrevista a Martín Alfonso Molina, Patamban

Cabe destacar que otra de las razones para desarrollar nuevos objetos es la idea de que al repetir la configuración de piezas presentadas en concursos anteriores, disminuyen las posibilidades de ganar un premio.

Un ejemplo es la lectura de la calificación realizada por una alfarera a partir de la evaluación que obtuvo su pieza, donde señala la incongruencia entre la categoría de “nuevos objetos” y los que se presentaron bajo esta definición.

[...] que no estuvo tan bien porque quería el primer lugar, pero no estuvo tan bien, además, porque no quedé conforme, había un letrero que decía que allí, en ese lugar, eran vajillas de nuevos diseños, y había una vajilla capulineada redonda y la mía. Estaba mucho mejor la mía, porque estaba hecho mucho mejor el trabajo, el mío que el otro, entonces, independientemente de eso, si dicen que nuevos diseños, pues la tradicional no es nuevo diseño si era redonda no es nuevo diseño, lo mío sí era nuevo porque cuadrado no había nada. Quebrándome la cabeza todo el año para sacar un nuevo, para que llegue una tradicional y se lo gane, en eso no estoy de acuerdo, pero los que califican saben.

Entrevista a María Inés Leal García, Capula

En las fiestas de octubre del año pasado hubo un jurado que hasta mal nos cayó la señorita. Llegó a la loza que nosotros estábamos presentando y dijo: ‘Ay, esto siempre lo presentan cada año’ Con ganas de meterse y sacarla de las greñas. A los demás les llamaba la atención. ‘Bueno, los dejo porque esto dondequiera lo veo’. No es lo mismo lo que mandamos a concurso. A veces sí, la figura es la

misma, pero la hechura es diferente. Mucha gente no lo sabe valorar, ni se molesta en ver los detalles.

Entrevista a Teresa Valentín Ventura, Patamban

Igualmente se observa que la idea de lo nuevo se aproxima al término de innovación utilizado por los jueces, pero no necesariamente incluye al criterio de adaptación de la configuración del objeto con relación a la forma, función y tecnología, propuesta en los programas institucionales. Cabe mencionar que estos valores son considerados por los jueces al momento de evaluar, teniendo como referencia los dogmas del diseño moderno asociados al mercado contemporáneo moderno.

Algunos de los alfareros que han sido jueces también mencionan que unos jurados han partido de criterios subjetivos al momento de evaluar las piezas, tales como el gusto por determinados objetos y la historia de los productores. Asimismo hablan de la falta de conocimiento sobre las implicaciones técnicas en la elaboración de las piezas y la no consideración de todos los criterios de evaluación preestablecidos.

[...] porque de repente los jurados no exigen mucho, igual si les gustó a los jurados, que 'qué bonito plato, qué mono, qué chistoso, vamos a premiarlo'. A veces hay una piezas maravillosas y no les gustan y no las premian, realmente el jurado da los premios si les gusta o no les gustan, no saben los esfuerzos de los artesanos, no saben si es plomo o no es plomo; ellos no saben si esa pieza al blanquearle se me rompe, ¡ah!, pero si no les gusta el color blanco, pues no; o si están muy bien hechos dicen: "Ya ni les cuesta trabajo, vamos a buscar otra". Te enfrentas a las opiniones de los diferentes jurados. Antes era frustrante para mí cuando perdía, ahora voy, inscribo mi pieza y voy con la consigna de que si no gano, la vendo.

Entrevista a Angélica Morales Gámez, Tzintzuntzan

[...] vamos a premiar a éste porque ya está muy viejita y necesita el apoyo'. O luego decían: “vamos a premiar a ése porque va empezando y vamos a apoyarlo”. Entonces se brinca de repente al artesano que realmente, que se ha esforzado, pues. Cuando tú vas a concursar en barro sin plomo, los jurados no revisan si realmente no tiene plomo el barro. Entonces es como faramalla para decir que están apoyando, pero no.

Entrevista a Angélica Morales Gámez, Tzintzuntzan

Por otro lado, en referencia a la pregunta ¿cómo el concurso influye en las prácticas de creación de los alfareros? El procedimiento para llegar al nuevo diseño de un objeto es trabajar sobre una idea, en la que los productores investigan otras configuraciones. En esta práctica se percibe el proceso de personalización en la creación de las nuevas piezas, lo que se ilustra a continuación:

No siempre ha sido el mismo diseño, para sacar uno nuevo, pues, hay veces en que estoy viendo el periódico o alguna revista y veo algún diseño y yo le doy mi personalidad, tú me entiendes, es de donde yo saco los diseños. Por ejemplo, éste lo vi en Pátzcuaro en unos vasitos de agua con fruta, vi el vaso y saqué el diseño. [...] yo ya tengo mi forma de hacer los diseños, ésa es mi especialidad. Los nuevos diseños los voy a hacer para ocasiones especiales, como para un concurso, porque hay diseños que no se han pintado en ninguna pieza y ésos creo que los voy a dejar para ese evento y todo lo mío, voy a estarlo pintando.

Entrevista a Rogelio Martínez Barocio, Capula

También porque son nuevos, por ejemplo, estos diseños no han salido, en casa de mi tío no se trabajaban peces, ni guías de flores, ni grecas.

Hace como dos o tres años vino una diseñadora de Estados Unidos, se llama Mimí y es de San Francisco, y me dijo: “me gusta como decoras, pero vamos a hacerle unos cambios. Te voy a dar unas ideas de cómo hacer los diseños”, me los dejó en una cartulina. Pero yo decía, así no quedan bonitos, entonces pinté

unas piezas como ella me dijo y otras como yo me imaginaba que quedarían mejor.

Entrevista a Raquel Ayala Martínez y Demetrio Gonzáles Ruiz, Capula

Sí, esos se me vino a la mente para un concurso y de ahí muchos lo agarraron y ya lo están trabajando [...] Los moldes y los diseños los hago yo. Se me viene algo a la mente, lo hago en una hoja, si me gusta lo llevo a la pieza, si no me gusta no lo llevo.

Tengo un cuaderno, que, por lo regular, cuando tengo tiempo, ya en la noche de descanso los hago [...] a la mejor se nos viene algo a la mente con los mismos dibujos de aquí con otra forma de decorarlo. Por ejemplo, el pez blanco, que ya nadie lo trabajaba. Es tratar de meter algo que ya no tenga lo mismo. Que sea el mismo pez a lo mejor, pero que lleve una modificación. La forma la sigue llevando, pero el terminado ya no es el mismo.

Entrevista a Fernando Arroyo Martínez, Capula.

En los concursos, estas nuevas piezas pueden ser clasificadas como innovación en la tradición o deslocalización de la identidad del objeto. Es decir, los objetos que se diseñan a partir de la configuración tradicional y que son personalizados entran en el criterio de innovación: “los mismos dibujos de aquí con otra forma de decorarlo”. Por su parte, las piezas que consideran la configuración encontrada en el mercado comercial popular y son personalizadas, generalmente son vistas como deslocalización de la identidad del objeto. Un ejemplo de ello son los vasitos de agua con dibujos de frutas que un alfarero de Capula encontró en el mercado de Pátzcuaro y que replicó.

Asimismo, en la creación de piezas para los concursos festivos, los alfareros consideran la utilización de imágenes temáticas que sugieran la fecha del evento, por ejemplo, la muerte en el concurso de Pátzcuaro, los signos de fiestas religiosas en el de Uruapan, las imágenes que retratan a los héroes nacionales en el concurso del año conmemorativo del centenario, entre otros. La iconografía asociada a estos eventos es lo más cercano al concepto identidad utilizado por los jueces en el

microcosmos de la calificación, término que no se presenta en el relato de estos productores.

Esta es la pieza que participó ahora, la de las palmas. Veo la pieza en blanco, referente al tema, en Uruapan porque es Domingo de Ramos; si estamos en Pátzcuaro, los peces, los viejitos, lo que vaya representado allá; si es Janitzio, los pescadores, lo que está ahí [...] Sí porque uno nada más piensa en eso, ya lo demás es lo referente a lo de la comunidad, lo de las tinas en combinación con los símbolos prehispánicos...

Entrevista a Guadalupe García Ríos, Tzintzuntzan

Cabe destacar que el análisis presentado respecto a la identificación de criterios y valores por parte de los alfareros, se constató en la mayoría de éstos. Sin embargo, hay un pequeño grupo que tiene un mayor conocimiento de las reglas de los concursos, ya que estudiaron arte y diseño, vivenciaron capacitaciones de nuevas técnicas y diseños de objetos, y también participaron como jueces en eventos locales.

Finalmente, por medio de la teoría del campo se podría inferir que la mayoría de los alfareros estudiados presentan dos formas de *habitus* práctico relativo a los concursos: (i) el de los productores que intentan captar, por medio de la observación y de la vivencia, los valores utilizados por los jueces al calificar las piezas, éstos tienen menos conocimientos de los aspectos que están en juego; y (ii) el de los alfareros que por su conocimiento adquirido en las capacitaciones institucionales y cursos de arte y diseño, conocen el lenguaje usado por el jurado en estos eventos.

Bibliografía

Aicher, Otl

2005 *El mundo como proyecto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Albiñana, Salvador (Ed.)

2010 *México ilustrado: libros, revistas y carteles 1920-1950*. México: RM, Conaculta.

Alcalá, Jerónimo de

2001 *Relación de Michoacán*. Madrid: Patrimonio Nacional

Appadurai, Arjur

1991 (ed.) *La vida social de las cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. México: Grijalbo-CONACULTA

Barthes, Roland

1987 *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del College de France*. México: Siglo XXI.

2001 *Semântica do objeto*, Aventura Semiológica. São Paulo: Martins Fontes

2003 *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós

Bartolomé, Miguel

1996 "Pluralismo cultural y redefinición del estado en México". *Serie Antropología*, no. 210, Brasília.

2002 "Movimientos indios en América Latina." *Desacatos* 10: 148-166.

Baudrillard, Jean

2007a *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI

2007b *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI

Beriain, Josetxo

1990 *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona: Anthropos.

Best Maugard, Adolf

1923 *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Mexico: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación.

Bomfim, Gustavo

- 1998 *Idéias e Formas na História do Design: Uma Investigação estética*. 1. ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.
- 1999a “Algumas Considerações sobre Teoria e Pedagogia do Design.” *Revista Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 23-40.
- 1999b “Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço das transformações formais”. In: Rita Maria de Souza Couto; Alfredo Jefferson de Oliveira. (Org.). *Formas do Design - Por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB - série design, p. 137-155
- Bonfil Batalla, Guillermo
- 1988 “La teoría del control cultural en el estudio de Procesos étnicos”. *Anuario Antropológico* 86: 13-53. Editora Universidade De Brasilia/Tempo Brasileiro
- Bonsiepe, Gui
- 1978 *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Barcelona: Gustavo Gili
- Borbolla, Daniel F Rubin
- 1980 *El universo de las artesanías y la educación*. Cuadernos del Crefal 10. Pátzcuaro.
- Bourdieu, Pierre
- 1989 *O poder Simbólico*. Brasil: Editora Bertrand
- 1990 *Sociología y cultura*. México: Grijalbo
- 2000 *Intelectuales, política y poder*. Argentina: Eudeba
- 2004 *A economia das trocas simbólicas*. Sao Paulo: Perspectiva
- 2008 [2006] *A distinção*. São Paulo: Edusp
- Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean Claude and Jean Claude Passeron.
- 2002 *El oficio de sociólogo*. Argentina: Siglo XXI
- Buchanan, Richard
- 1985 "Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in design practice." *Design Issues*: 4-22.
- Cabanne, Pierre
- 1979 *Diccionario Internacional del Arte*. Barcelona: Editorial Argus-Vergara
- Campo del Pozo, Fernando.

2009 “Don Vasco de Quiroga promotor de la educación indígena.”
Rev.hist.educ.latinoam, n.13, pp. 67-84.

Carr, Barry

1996 *La izquierda mexicana a través del siglo XX*. México: Ediciones Era

Carvajal, Juan

2001 *Una tarde en la casa de Paul Bowles*. México: Ediciones Sin Nombre.

CDB, Convenio sobre Diversidad la Biológica

2006. DECISIONES Adoptadas por la Conferencia de las partes en el Convenio Sobre la Diversidad Biológica en su Octava Reunión. Curitiba, UNEP/CBD/COP/8/31. Disponible en :
<www.biodiv.org/doc/notifications/2006/ntf-2006-062-bch-es.pdf>

Córdova, Arnaldo

1976 *La política de masas del cardenismo*. México: Ediciones Era.

CREFAL Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina

1954 [Ospina, Gabriel] Plan of cultural and economical rehabilitation of Tzintzuntzan. *An experience in community organization through the methods of fundamental education*. México:

1956 [Castro, Francisco Cabrera] Informe de trabajo individual desarrollado en la comunidad de: Tzintzuntzan. México: CREFAL

1957 [1] [Ospina, Gabriel, and Luca Ortiz Benitez] *Plan de rehabilitación cultural y económica de Tzintzuntzan*. Proyecto: Crédito supervisado cerámica Tzintzuntzan cinco talleres familiares demostrativos. México: CREFAL

1957 [2] [Servin, Jesus Calderon] Casa de las artesanías San José Tzintzuntzan. Memoria correspondiente al ejercicio comprendido en el periodo entre el 1º de mayo de 1957 al 31 de diciembre de 1957. México: CREFAL

1958 [Willner, Dorothy] Report on an evaluation study - of a community development project of Crefal in Tzintzuntzan. México: CREFAL

1962 *Programa de dibujos y trabajos prácticos de artesanías regionales*. In: Curso de economía artesanal (ed.). Pátzcuaro, México: CREFAL

1993 Memoria del XII curso de diseño artesanal Daniel Rubín de la Borbolla. México: CREFAL

s.d. [Engelbrecht, Beate] Alfarería de Michoacán. Organización de la producción y venta. Pátzcuaro: CREFAL

Clifford, James

- 2001 *Dilemas de la cultura*. España: Gedisa
- Dorfles, Gilo
- 1978 *O design industrial e a sua estética*. Lisboa: Editorial Presença. Elias,
Nobert
- 1995 *Mozart, sociología de un gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- Espejel, Carlos
- 1975 *Cerámica Popular Mexicana*. Barcelona: Editora Blume
- Flores Villatoro, Dolores
- 2004 *Occidente*. Museo Nacional de Antropología. México: Conaculta-INAH/
Lunweg Editores
- FONART
- 2010 Reglas de Operación de Programas del FONART.
- s.f. Ryan Galton, Maggie [coord.] *Manual de diseño y desarrollo de productos
artesanales*. México: Fonart.
- Foster, George M
- 1972 *Tzintzuntzan. Los campesinos mexicanos en un mundo de cambio*.
México: Fondo de Cultura Económica.
- 1988 *Las culturas populares y los cambios técnicos*. México: Fondo de Cultura
económica.
- 2000 *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*. Zamora: El Colegio de
Michoacán.
- Foster, Hal
2004. *Diseño y delito*. Vol. 5. Ediciones Akal.
- Flusser, Vilém
- 1999 *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis
- Gamio, Manuel
- 1982 *Forjando patria. Pro-nacionalismo*. México: Porrúa
- García Canclini, Néstor
- 1990 “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. In *Introducción a
Sociología y cultura*. México: Grijalbo
- 2003 *A globalização imaginada*. Sao Paulo: Iluminuras
- 2007 [2002] *Culturas populares no capitalismo*. México: Grijalbo

- 2009 *Culturas Híbridas*. México: Delbosillo.
- 2011 *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- García Canclini, Néstor and Ernesto Piedras Feria.
2006. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI; FLACSO.
- Geertz, Clifford.
- 1994 *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- 1996 *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós.
- 2005 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giglia, Angela, Garma, Carlos and Ana Paula de Tereza.
- 2007 [compiladores] *¿Adónde va la antropología?* Alteridades 7. México: UAM
- Gombrich, Ernst H.
- 1997 *Gombrich esencial*. Madrid: Editorial Debate.
- Gouy-Gilbert, Cecile
- 1987 *Ocumicho y Patamban dos maneras de ser artesano*. México: Centre d'Etudes Mexicaines et Centramericaines
- Grignon, Jean Claude and Jean Claude Passeron
- 1992 *Lo culto y lo popular : miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Madrid, España : La Piqueta
- Gruzinski, Serge
- 2004 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE
- Guber, Rosana
- 2001 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Argentina: Editorial Norma
- Hannerz, Ulf
- 1998 *Conexiones Transnacionales. Cultura, gente, Lugares*. Madrid: Frónesis, Ediciones Cátedra Universitat Valencia.
- Heinich, Natalie
- 2001 *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Conaculta/Sello Bermejo
- Hernández Díaz, Verónica

2006 "Los janamus grabados de Tzintzuntzan, Michoacán." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 28. No. 89. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

IMPI

2006 EXPEDIENTE. Marca colectiva Alfarería Punteada de Capula Región de Origen.(ViDoc_MA_E_2006_0177762_SOLICITUD_IMPI3.36PTE01.0C QoEMB.pdf)

2006 EXPEDIENTE. Marca colectiva Alfarería Tradicional de Capula Región de Origen.(ViDoc_MA_E_2006_0177719_SOLICITUD_IMPI3.3Q04ABN.0 HIMDI6.pdf)

2005 Ley de la Propiedad Industrial. Disponible en: <http://www.impi.gob.mx/wb/IMPI/ley_de_la_propiedad_industrial>

s.d. Reglamento de la Ley de la Propiedad Industrial. Disponible en: <http://www.impi.gob.mx/wb/IMPI/reglamento_de_la_ley_de_la_propiedad_industrial>

IPHAN

2000 Inventário nacional de referências culturais : manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Joseph, Gilbert and Daniel Nugent.

2002 *Aspectos cotidianos de la formación del estado La revolución y la negociación del mando en el México moderno*. México: Era.

Kemper, Robert

1995 "Comunidad y migración: el caso del pueblo de Tzintzuntzan, Michoacán, 1988-1994". Michoacán. *Relaciones* 61.62: 133-148.

Kuper, Adan

2002 *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru, SP; EDUSP.

Lara, Luis Fernando

2009 *Diccionario del español usual de México*. México: Colegio de México.

Latour, Brunno

2005 *Jamais fomos modernos: ensaio de antropología simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34

2008 *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial

Lévi-Strauss, Claude

1989 *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.

- 2005 *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lindauer, Margaret A.
1999 *Devouring Frida*. Wesleyan University Press.
- Lozada, Diana Isabel Mejía
2004 *La artesanía de México*. Zamora, Michoacán (El Colegio de Michoacán)
- Luján, Luis Sefoó and Luis Ramírez Sevilla.
2003 (Editores) *Estudios michoacanos XI*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Magalhães, Aloísio
1985 *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho
- Maldonado, Tomás
1999 *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70
- Margolin, Victor.
1995 "Design history or design studies: Subject matter and methods". *Design Issues*, p. 4-15.
2009 "Design in history". *Design Issues*, v. 25, n. 2, p. 94-105.
- Margolin, Victor and Sylvia Margolin
2002 "A 'social model' of design: Issues of practice and research". *Design issues*, v. 18, n. 4, p. 24-30,
- Mantecón, Ana Rosas.
2005 "Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México". In *La antropología urbana en México*. Néstor García Canclini (Coord.). México: Conaculta, UAM, FCE,. pp. 60-94.
- Mauss, Marcel.
1979 *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos
- Merquior, Guilherme.
1977 *L'esthétique de Lévi-Strauss*. Paris: PUF.
- Meyer, Jean
1980 "La segunda (cristiada) en Michoacán". In *La cultura purhe: fuentes e historia*. II Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Zamora: El Coegio de Michoacán. p. 245-275
- Micelli, Sérgio

- 2004 “Introdução: A força do sentido”. *Economia das trocas simbólicas*. in: 2004 *A economia das trocas simbólicas*. Sao Paulo: Perspectiva
- Miranda, Francisco
- 1980 “La relación de Michoacán y otras fuentes”. In *La cultura purhe: fuentes e historia*. II Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Zamora: El Colegio de Michoacán. p. 32-47
- Monsiváis, Carlos
- 1977 [1976] “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” *Historia General de México*, tomo 4. México: El Colegio de México.
- Moro, Tomás
- 1971 *Utopia*. Madrid: Zero
- Muriel, Josefina.
- 1980 “Las cofradías hospitalarias”. In *La cultura purhe: fuentes e historia*. II Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Zamora: El Colegio de Michoacán. p. 226-243.
- Nivón Bolán, Eduardo.
- 2006a *La política Cultural, temas, problemas y oportunidades*. Colección Intersecciones. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 2006b [coord.] *Políticas Culturales en México: 2006-2020 Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. Guadalajara: Universidad Guadalajara, Porrúa.
- Novelo, Victoria
- 1976 *Artesanías y capitalismo en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- 1993 *Las artesanías en México*. Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- 2003 (Coord.) *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. México: CENDACAR/PLAZA Y Valdes.
- 2004 “La Fuerza del Trabajo Artesanal en la Industria Mexicana”. In Segundo Congreso Nacional de Historia Económica. *La Historia Económica hoy, entre la Economía y la Historia*. D.F: Ciudad Universitaria,. 27-29 de octubre.
- s.d. *Contextos para un diseño artesanal Mexicano*. <http://www.mexicandesign.com/revista/con2.htm>, visitado en octubre 2007.
- OEA

- 1982 Primera reunión interamericana de artesanos artífices. Costa Rica: Organización de los Estados Americanos
- Ochoa Castillo, Patricia
- 2004 *Preclásico*. Museo Nacional de Antropología. México: Conaculta-INAH/Lunwerg Editores
- Ortner, Sherry.
- 2005 “Geertz, Subjetividad y Conciencia Posmoderna” .In *Etnografías Contemporáneas I*, Buenos Aires
- Pérez de los Reyes, Marco Antonio
- 1980 *Derecho Tarasco*. II Congreso de Historia del Derecho Mexicano
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena.
- 1999 "Aportaciones de Guillermo Bonfil al concepto de lo popular". Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales, p. 89-103
- Pozas, Ricardo
- 1949 "La alfarería de Patamban." In *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, sexta época (1945-1967) p. 115-145.
- Price, Sally
- 1993 *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI
- Puga, María Luisa
- 1992 “Patamban cuando rinde la vida”. México desconocido. México
- Quiñones Aguilar, Ana Cielo and Gloria Stella Barrera Jurado
- 2006 *Conspirando con los artesanos: crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Reygadas, Pedro, Jiménez, Lucina, Ochoa, Manuel, Escobar, Fernando and Adolfo Caballero.
- 1987 [ed.] *La cultura popular a través de los proyectos estatales y de algunos organismos populares*. México: Cuadernos del Foro de la Cultura Mexicana. Serie Investigación n.1.
- Ribeiro, Gustavo Lins
- 2007 “Poder, redes e ideología en el campo del desarrollo”. In *Tabula Rasa* 06 (enero-junio): 173-193
- Ruskin, John
- 2000 *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla
- 2004 *A economía política da arte*. Brasil: Record.

Sennett, Richard

2009 *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Stavenhagen, Rodolfo

1979 "México: minorías étnicas y política cultural". In *Nexus, Mex.*, 2 (19): 13-25

1982 "La cultura popular y la creación intelectual". In Adolfo columbres (compilador). *La cultura popular*, México: Premiá: 21-40

Suassuna, Ariano

2008 *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olímpio

Tibol, Raquel.

1973. *Siqueiros vida y obra*. Colección Metropolitana. México:

Tinajero Berrueta, Jorge

1993 "Misiones culturales mexicanas. 70 años de historia." Pátzcuaro: Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.

UNESCO

1952 CONVENCION Universal sobre Derecho de Autor. Disponible en: <<http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php>>

1972 CONVENCION para la Protección del Patrimonio Mundial Natural y Cultural. Disponible en: <www.unesdoc.unesco.org>

2001 DECLARACION Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Disponible en: <www.unesdoc.unesco.org/>

2005 CONVENCION sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Disponible en: <www.unesdoc.unesco.org/>

2009 Registre de meilleures pratiques de sauvegarde.

2010 CONVENCION para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponible en: <www.unesdoc.unesco.org/>

WIPO

2010 DECISIONES Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore. (WIPO/GRTK/IC/16/5). Disponible en: <www.wipo.org>

Yano, Patricia Moctezuma

2002 *Artisanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Zanirato, Silvia and Wagner Costa

2007 "Conhecimento tradicional e propriedade intelectual nas organizações multilaterais". *Ambiente & Sociedade*. Campinas. Volume X, n. 1, p.39-55

Zavala, Agustín Jacinto

1980 "La visión del mundo entre los purhépecha". In *La cultura purhe: fuentes e historia*. II Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Zamora: El Colegio de Michoacán. P. 144-158



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00140

Matrícula: 207380306

LA CONFIGURACIÓN DEL OBJETO ALFARERO EN LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN EN TZINTZUNTZAN Y PATAMBAN

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 21 del mes de julio del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL
- DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN
- DRA. PAZ XOCHITL RAMIREZ SANCHEZ
- DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA
- DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI



Fabricia Guimaraes Sobral Cabral
FABRICIA GUIMARAES SOBRAL CABRAL

ALUMNA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: FABRICIA GUIMARAES SOBRAL CABRAL

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ

Julio Cesar de Lara Isassi
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

Juana Juarez Romero
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE

Luis Bernardo Reygadas Robles Gil
DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES
GIL

VOCAL

Eduardo Vicente Nivon Bolan
DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

VOCAL

Paz Xochitl Ramirez Sanchez
DRA. PAZ XOCHITL RAMIREZ SANCHEZ

VOCAL

Angela Giglia Ciotta
DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA

SECRETARIO

Nestor Raul Garcia Canclini
DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI