

40
zej-



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE ECONOMIA

PRODUCCION ECONOMICA Y ESTETICA ENTRE
LOS ARTESANOS NAHUAS DEL ALTO BALSAS
GUERRERENSE.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ECONOMIA

P R E S E N T A :

CESAR FELIPE INCHAUSTEGUI LOPEZ



México, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE.

CAPITULO I .ANTECEDENTES.

- I.1. Apuntes para una génesis académica.
 - I.1.1. El Seminario de El Capital en 1977.
 - I.1.2. El universo de discusión de el Seminario de El Capital.
 - I.1.3. Una lectura filosófica de El Capital.
 - I.1.4. Conclusión; Método y Crítica.
- I.2. El Programa de Artesanías y Culturas Populares (PACUP).
 - I.2.1. Antecedentes.
 - I.2.2. El Registro de Diseño Artesanal.

CAPITULO 2. MARCO CONCEPTUAL; UNA PROPUESTA METODOLOGICA.

CAPITULO 3. GENERALIDADES.

CAPITULO 4. LOS ARTESANOS COMO SUJETOS SOCIALES.

- 4.1 Algunos conceptos alrededor de los artesanos.
- 4.2. El Sujeto y los Medios Abstractos de Producción.
- 4.3. Apuntes para una definición económica.
- 4.4. Proyecto y enajenación.
- 4.5. Los artesanos como Propietarios privados.

CAPITULO 5. INSTRUMENTALIDAD Y SUPERESTRUCTURA

- 5.1. El Código gráfico como instrumento.
- 5.2. Los Significantes. Análisis morfológico de los diseños ornamentales.
- 5.3. Los Significados. Comentarios al análisis morfológico de la muestra.

**CAPITULO 6. CONCLUSIONES. HACIA UNA CONCEPCION CRITICA DE LA
ESTETICA ARTESANAL.**

CAPITULO 7. MUESTRA REGIONAL DE PINTURA NAHUA.

7.1. Grecas y orlas.

7.1.1. Ameyaltepec.

7.1.2. Maxela.

7.1.3. Oapan

7.1.4. Xalitla.

7.2. Plantas y animales.

7.2.1. Ameyaltepec.

7.2.2. Ahuehuepan.

7.2.3. Maxela.

7.2.4. Oapan.

7.2.5. Xalitla.

7.3. Vida cotidiana.

7.3.1. Ameyaltepec.

7.3.2. Ahuehuepan.

7.3.3. Maxela.

7.3.4. Oapan.

7.3.5. Xalitla.

7.4. Alfarería y mitología.

7.5. Indice de láminas y autores.

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA.

CAPITULO I. ANTECEDENTES.

CAPITULO I ANTECEDENTES.

Quisiera delinear en estos antecedentes dos reconstrucciones que considero importantes. En primer lugar se trata del Seminario de El Capital, en cuyas actividades participé desde 1977 hasta 1982. Esta reconstrucción ayudará a comprender el origen del particular enfoque que se da a muchos de los problemas relacionados con las artesanías. La segunda reconstrucción, está relacionada con el Programa de Artesanías y Culturas Populares y con algunos postulados teóricos que se han formulado específicamente para el estudio de las artesanías y/o las Culturas Populares en México. Intentamos una revisión crítica de concepciones susceptibles de ser utilizadas(I) como herramientas en un proyecto de investigación empírica que finalmente se llamó Registro Nacional de Diseño Artesanal.

En 1983 el Programa de Artesanías y Culturas Populares, era una de las propuestas incluidas en el proyecto de Revolución Educativa del Lic. Jesús Reyes Heróles, entonces Secretario de Educación Pública. Este programa inició sus operaciones involucrando al Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), al Instituto Nacional Indigenista por medio del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, y al Museo de Culturas Populares. El Antropólogo Leonel Durán era director de la DGCP, sobre él recaía la coordinación global. La Antropóloga Martha Turok fue responsable de facto para coordinar la distribución financiera entre las instituciones.

En agosto de 1983 ingresé como empleado de el PACUP (2). Luego de dos meses , en Noviembre fui asignado al Registro de

Diseño para participar de un proyecto a nivel nacional. Durante un año y medio, aproximadamente, fui el único investigador en el proyecto, situación que me obligó a abordar aspectos no contemplados (como la mecánica específica para el levantamiento de una muestra de pintura). Por las mismas circunstancias me vi obligado a no limitarme al aspecto económico del proyecto. Era el responsable de un anteproyecto global. De alguna manera se requería que se abordara el problema desde una perspectiva antropológica. Primeramente de una manera teórica pero también empírica u operacionalmente.

I.I. Apuntes para una génesis académica.

I.I.I. El seminario de El Capital en 1977.

En septiembre de 1977 el seminario de El Capital tenía tres años aproximadamente de constituido por el Foro de Transformación de la Facultad de Economía y era Director de la misma el Lic. José Luis Ceceña. Su administración podría considerarse como resultado del cambio que, de modo generalizado, estalló en la Universidad en los meses finales de 1968, y fue, entre otras cosas, una violenta redefinición de fuerzas entre la Inteligencia nacional y el Poder Estatal mexicano. La búsqueda de un espacio académico que permitiera estudiar textos marxistas dentro de la universidad era un objetivo del movimiento estudiantil. Este objetivo dio lugar al nacimiento de un taller de lectura, el seminario de El Capital. Era un intento por confrontar lecturas alrededor de textos de Karl Marx.

-.-

En 1968 Bolívar Echeverría y Jorge Juanes estaban muy cercanos a la influencia de Adolfo Sánchez Vázquez; en 1977 Bolívar era titular en el seminario de El Capital, Juanes su adjunto. Ambos deseaban hacer lecturas filosóficas abiertas, no dogmáticas de El Capital. Recuerdo la primera discusión en torno a los conceptos de Trabajo (o Trabajo Concreto) y Trabajo Abstracto. El texto de fondo era el apartado de "La dualidad del trabajo representado en las mercancías".

Este superficial recuento me parece necesario para ubicar históricamente al seminario de aquellos tiempos, y el hecho fundamental que me interesa destacar es la orientación general que tenía; la lectura abierta de los textos de Marx. Un segundo hecho importante de rescatar

4

es la cercanía intelectual de Juanes y Bolívar con Sánchez Vázquez, y en general con con la filosofía existencialista de posguerra, Sartre en particular. También con Lucacks y Korch.

La Guerra Civil Española trajo a Sánchez Vázquez a México, algo parecido sucede con Juanes. Todos viven el 68 mundial. Creo que para los marxistas una conclusión importante, luego de los sesentas, fue que cada cual debía leer a Marx por su cuenta y riesgo (3).

I.I.2. El universo de discusión en el seminario de El Capital.

Podríamos decir que la idea general del seminario era "desdogmatizar". En el momento que inicié mi participación en el seminario, se emergía de un periodo durante el que los primeros capítulos del tomo I, habían sido discutidos. El pensamiento de Althusser resultaba prejuiciado contra la filosofía hegeliana refuncionalizada por Marx. El concepto de fetichismo le resultaba acientífico, sospechoso de idealismo, estaba lejos de ver en él uno de los momentos de mayor lucidez en la reflexión teórica del pensamiento social del siglo XIX.

En síntesis, a la idea Althusseriana de iniciar la lectura de El Capital por su capítulo cuarto, como una garantía para solo leer ciencia, Bolívar y Juanes anteponian el estudio de la estructura y la lógica conceptual interna del texto. Había preocupación por examinar:

- a) La mercancía como punto de partida metodológico de El Capital.
- b) Ontología e historicidad en los conceptos de Trabajo y Trabajo Abstracto.
- c) Los estratos de Producto y Bien como dos niveles del Valor de Uso.
- d) Los estratos de Valor y Valor de Cambio como correspondientes a dos niveles del componente abstracto de la mercancía.

- e) Los planos de Producción, Distribución y Consumo como territorios organizadores del análisis en El Capital.
- f) La distinción entre lo Social Natural y lo Social Abstracto como eje de lectura.
- g) El fetichismo de la mercancía como clave conceptual del funcionamiento enajenado de la sociedad capitalista.

-.-

En 1977 el seminario parecía pasar por una crisis de apatía, la generación que lo había vitalizado se diseminaba. Algunos permanecían en la Facultad, otros se reubicaban.

Como una extensión de los cursos del seminario, estaban los cursos impartidos por Bolívar Echeverría en la facultad de Filosofía en la UNAM. Se examinaba ahí el concepto de Proceso de Trabajo. Estos cursos, optativos para un estudiante de economía, tenían la ventaja de ubicarse fuera del contexto económico de lectura de El Capital. Las conexiones entre El Capital y otras áreas del pensamiento social se establecían espontánea y abundantemente, como una forma de la crítica materialista histórica.

Podían apreciarse claramente las ventajas analíticas de ver al Capital como punto de partida para hacer una evaluación crítica de otras ramas de la ciencia social burguesa; la antropología, la sociología, la lingüística o semiótica, el psicoanálisis.

También en filosofía, Sánchez Vázquez, hacía lectura "antidogmática" de los manuscritos del joven Marx.

Las conclusiones que, en general, se extraían de estos cursos eran, que la crítica conceptual de Marx funcionaba en otros campos fuera de la economía política y se podía enriquecer y profundizar.

I.I.3. Una lectura filosófica de El Capital.

En síntesis, la proposición de hacer lecturas no dogmáticas de Marx, implica una exploración de los postulados teóricos que alimentaban la voluntad crítica de Marx. Esto significa hacer una reconsideración tendiente a definir los puntos desde donde se hace la crítica de la economía burguesa. Si consideramos que la crítica de la economía política que hace Marx, es simultáneamente una crítica de la filosofía hegeliana, tendremos como resultado un punto de partida enriquecido y complejizado. Sobre la filosofía hegeliana que genera una comprensión dialéctica, pero idealista de la historia (4) Marx desea ejercer una crítica para llegar a un planteamiento materialista de la dialéctica histórica. No pensamos que lo anterior sintetiza la compleja relación Marx-Hegel, al respecto existen diversos puntos de vista (5).

Si la Historia de la Filosofía intenta ser una gran síntesis del pensamiento hegeliano, la Contribución a la Crítica de la Economía Política, El Capital quiere ser el primer paso en la construcción de una historia materialista crítica. No partimos de la idea de que hubo un primer Marx, pre-científico e idealista, y luego uno científico y maduro; sino de pensar en un sólo Marx crítico.

Nuestro fin es demostrar, que se pueden hacer lecturas de Marx, conducentes a principios metodológicos, aplicables a investigaciones empíricas en el área de la antropología económica. Nos apoyamos en las investigaciones teóricas de Sánchez Vázquez, Juanes y , sobre todo, en ideas expresadas

por Bolívar Echeverría en los cursos que hacían referencia a la antropología, la lingüística y la economía filosófica. Nuestro punto de partida son los elementos manejados por Marx, en el capítulo V del tomo I de El Capital; El proceso de Trabajo. Por otro lado, conviene retomar la idea de que existe un hilo conductor que conecta los escritos del joven Marx, con sus estudios de madurez, a este respecto es pertinente analizar la teoría del valor considerada en los Manuscritos de París y El Capital. S. Vázquez hacía de esta equiparación uno de los puntos fundamentales de sus cursos (6). También está el artículo de Engels para los Anales Franco-Alemanes, Esbozo de una Crítica de la Economía Política, una prueba de que ya desde esos años había interés por examinar la ciencia económica burguesa con una perspectiva materialista y dialéctica. Engels afirmaba que a la conducta de la mercancía le era consustancial la contradictoriedad; "...Esta contradicción entre la utilidad real inherente a la cosa, y la determinación de esta utilidad, entre dicha determinación y la libertad, de las partes interesadas en el cambio, no puede abolirse sin abolir la propiedad privada..." (7) En forma sucinta Engels plantea el antagonismo entre Valor objetivado en la mercancía durante el proceso de su producción, y el que se expresa con toda fuerza en las crisis de sobreproducción, momento en que aquellos Valores objetivados pierden su vigencia inmediata. En esos momentos el mercado muestra su lado contradictorio como verdadero contenido de su aparente libertad. El mercado, la imparcial mano invisible, supuesta garantía de la libertad, estrangula por selección natural, a los hijos menos capacitados para vivir en su universo. Los Proprietarios Privados menos aptos son eliminados (8).

En 1844, fecha de publicación del artículo de Engels, existía entre los hegelianos de izquierda, conciencia de la necesidad de una crítica de la teoría burguesa del Valor. Marx conoció este ensayo de Engels, seguro lo tenía en mente cuando, por los mismos años, realiza su primera revisión crítica de la economía política. Su resultado son los Cuadernos de París. la conclusión, igual que la de Engels: El Valor es una realidad político económica contradictoria. En este punto podríamos ubicar el inicio de la teoría burguesa del valor. Importa detenerse en otro punto; la historicidad del Valor. En los Manuscritos Filosófico-económicos, es punto de partida la Historicidad, la Contradictoria, para hablar de la producción. Se busca la definición histórica y las contradicciones de tres formas del Sujeto, en este caso Propietario Privado de la Tierra, los Medios de Producción y de la Fuerza de Trabajo (9). Los tres Sujetos partícipes de la Reproducción Económica. También deseo retomar la distinción sociológica que establece Marx, entre las sociedades planeadoras de su reproducción, y aquellas donde el mercado sustituye en su función planeadora al Sujeto Social. En el apartado tres del primer capítulo de El Capital, se expone la génesis lógico-histórica del Valor, previa al momento de convertirse en Capital, al hacerlo, inicia una etapa cualitativamente distinta a las anteriores; el Valor se valoriza, y este mecanismo absolutiza el sentido de la Reproducción Social, subordinando la praxis de los Sujetos..

Bolívar Echeverría afirma que (10) es fundamental retomar la distinción entre la Forma -Valor, existente en todo proceso mercantil, y las Formas del Valor, distintas en cada corte histórico; la Forma Dineraria, la Forma Capital.

Confrontemos este Marco Conceptual con la realidad de los artesanos nahuas. Pertenecen, técnicamente hablando, a otro momento histórico. ¿Qué características tienen como Sujetos Sociales? ¿Cómo se manifiesta el Fetichismo capitalista en su sociedad?

I.I.4. CONCLUSION; método y crítica.

En 1923 Lucacks afirmaba que sólo se puede ser ortodoxo en el método, en la actualidad la necesidad de demostrar est apego a las fuentes no es tan imperativo como lo fue para los marxistas de principios de siglo. El criterio de verdad no se puede reducir al grado de apego a un texto. Para nosotros es suficiente con encontrar en Marx elementos que pueden organizar una investigación de campo.

--

Karl Korsch distingue entre lo Histórico y lo Transhistórico. Esta distinción es fundamental para comprender ciertos aspectos de nuestra investigación, pues intentamos ubicar Elementos (como Sujeto Social o Medio de Producción) en un contexto histórico, material y abstracto.

En relación con la teoría del Valor, Korsch define al Valor de Uso como lo esencial a la Reproducción Social Económica, al plano del Valor le corresponde una etapa histórica. En estos términos es que podemos hablar de una Forma Social Natural (o Valor de Uso) y una Forma Social Histórica. Los Sujetos Sociales tienen como característica, consustancial a la reproducción económica, la producción-consumo de Valores de Uso. El Valor, como fenómeno histórico, en su producción y su consumo, está condicionado por la Propiedad Privada o, dicho en términos socializados por

la existencia del Productor Privado (II).

Ubicar en este contexto a la producción artesanal (sus Sujetos, Instrumentos, Entorno Natural y Productos) en el curso de la historia material y social; relacionarla con la producción de Valor y de Plusvalor. Este es nuestro objetivo.

--

Según I.I. Rubin, la teoría del Valor de Marx es frecuentemente mal comprendida. Se la reduce a un mero problema de magnitudes. Pero los cálculos matemáticos son sólo una parte de la cuestión. El verdadero punto de partida en su investigación sobre la reproducción social capitalista, es la inversión de papeles, al interior del proceso, entre sujeto y objeto. Es característica de la Reproducción Social la cualidad proyectiva de los Sujetos Sociales. Esta capacidad está refuncionalizada o configurada, en el modo capitalista de producción. El Sujeto ha cedido a las cosas, al mundo del plusvalor, de las mercancías, su cualidad proyectiva. El mercado decide que se produce, cuánto, cuándo y hasta cómo se hará. Sus movimientos de contracción y expansión en la oferta y demanda indican a los Productores Privados, qué, cómo o cuánto se ha de producir. Funciona como receptáculo de los designios del mercado. Los Sujetos han cedido a las Cosas su capacidad proyectiva. Las cosas adquieren cualidades subjetivas, actúan como Fetiches. Esta cualidad de fetiche en la mercancía, es la expresión sintética de las características esenciales de la producción mercantil capitalista. Esta condición de fetiche se despliega desde la mercancía, se particulariza y extiende, hasta cerrar un círculo con los Sujetos Sociales. Cuando ellos adoptan la forma de mercancías y el sistema de la reproducción social los

convierte en mercancía-fuerza de trabajo, la fetichización adquiere esfericidad y entra en funcionamiento el logos de la Valorización. Para hablar en el lenguaje de los manuscritos, el Trabajo Muerto(Capital), determina el sentido del Trabajo Vivo. Esta inversión de papeles, remite directamente a la dimensión política de la reproducción económica. Ubicar dentro del proceso de trabajo, esencia de la economía, a lo político, la capacidad proyectiva de los Sujetos Sociales, para intentar describir un proceso global, en términos esenciales. Este es el lugar que Marx designa para su Teoría del Fetichismo. Se trata de la conclusión sintética de la aguda reflexión llevada a cabo por Marx en el capítulo dedicado al examen de la mercancía.

I.2. El Programa de Artesanías y Culturas Populares.

I.2.I. Antecedentes.

Hasta aquí hemos hecho una reconstrucción de antecedentes académicos, y una breve explicación de las circunstancias de trabajo que nos relacionaron con las artesanías.

En Septiembre de 1983 era director, de la Dirección General de Culturas Populares el antropólogo Leonel Durán. El secretario de Educación Pública, Lic. Jesús Reyes Heróles, intentaba una reforma que llamó Revolución Educativa. En la dirección de Culturas Populares se introdujo un programa denominado, de Quintuple recuperación cultural;

"1. Recuperación de la palabra, es decir, del lenguaje como instrumento de comunicación y transformación; desarrollo de alfabetos para pasar de idiomas orales a idiomas escritos y de la tradición oral a su expresión escrita. esto implica el bilingüismo, con el idioma español, investigaciones socio y etno-lingüísticas de literatura, drama, canto, y un amplio empleo de los medios de comunicación y animación cultural; todo ello acompañado de un sistema de educación bilingüe y capacitación de promotores culturales.

2. Recuperación de la memoria, es decir de la conciencia histórica. Se trata de ir resolviendo los problemas de reconstrucción histórica, la comprensión del presente y la proyección del grupo y su cultura en el futuro recuperando los tiempos mítico e histórico a través de la tradición oral.

Las investigaciones habrán de abarcar desde las cosmogonías y los mitos de fundación hasta la etno-historia y las relaciones interétnicas, para lo cual se habrán de celebrar encuentros de historiadores locales y regionales y organizar exposiciones itinerantes, todo ello como parte de la recuperación

de patrimonio cultural arqueológico, colonial, documental y artístico.

3. Recuperación del conocimiento, preservando y sistematizando el saber de cada grupo acerca de sus relaciones con su medio ambiente humano y natural; para ello se habrán de estudiar las estrategias de supervivencia, la ecología y la etnografía, y las diferentes tecnologías aún vigentes y ya desaparecidas, así como la alimentación, el uso de las plantas medicinales etc.

4. Recuperación del espacio, o sea de la capacidad de un grupo de permanecer en un territorio que les es tradicionalmente propio y de defender todo lo allí existente: la tierra y el agua, los frutos y el subsuelo; para ello será necesario estudiar la organización del territorio, las modalidades actuales de explotación, uso de los espacios, la organización política local y las organizaciones étnicas, gremiales y profesionales; así como conceder su debida importancia al derecho consuetudinario y dar el reconocimiento jurídico a las tenencias de tierra y organizaciones sociales de grupos indígenas.

5. Recuperación de la identidad cultural, referida a un espacio social, es decir a la capacidad de desarrollar un proyecto cultural, social y político, inscrito dentro del gran proyecto de la Nación Mexicana; para ello habrá de investigar las adscripciones de la comunidad a una historia, a una lengua, a un territorio, a una tradición cultural, así como su relación social en las estructuras regionales y en la estructura nacional; será imprescindible, asimismo, incorporar el pluralismo cultural mexicano a la educación formal, no sólo en las regiones con grupos étnicos indígenas, sino a la educación nacional" (12)

El Programa de Artesanías y Culturas Populares, estaba determinado por la atmósfera generada, en la Dirección General de Culturas Populares. Este programa era un intento por coordinar las actividades de varias dependencias de la Secretaría de Educación Pública. No es el objeto de este trabajo desenmarañar la historia institucional, contexto de nuestra investigación (I); señalemos los subprogramas operados por el PACUP;

1. Fondo nacional de materias primas.
2. Talleres de Tecnologías y Tradiciones populares.
3. Capacitación.
4. Museos y centros culturales.
5. Concursos.
6. Exposiciones y espacios alternativos.
7. Bibliotecas y acervos regionales.
8. Investigación.
9. Planeación coordinación y evaluación (I4).

Fue dentro del subprograma de investigación que participamos. La antropóloga Martha Turok tenía la intención de crear un inventario de diseño artesanal. El proyecto tenía pretensión nacional, pero los recursos financieros limitaban la acción a corto plazo. Recordemos que 82 y 83 fueron años particularmente difíciles para la administración pública. Dejemos hasta aquí el PACUP y al subprograma de Investigación, y profundicemos en el proyecto de inventario como problema técnico.

I.2.2. El Registro de Diseño Artesanal.

El Registro de Diseño Artesanal, era inicialmente un proyecto de inventariación, lo cual, de alguna manera, implicaba una concepción estática de la producción artesanal; sólo se puede hacer un inventario de algo, finito, limitado, estático. Como economista se me pedía un análisis económico del fenómeno artesanal. Mi propuesta fue partir de un esquema esencial del Proceso de Trabajo, como lo concibe Bolívar Echeverría, tomándolo del capítulo V de El capital (16). La idea era ubicar los elementos Naturales del proceso de producción artesanal. El primer imperativo, era el establecimiento de la especificidad histórica material del proceso. Posteriormente podríamos hablar sobre las configuraciones históricas, sociales, etc., de este esquema.

Ahora bien, la introducción de este esquema, complejizó de tal manera el problema, que nos obligó a manejar en forma restringida los materiales obtenidos en el trabajo de campo. Por otro lado, si bien las relaciones entre la antropología y el marxismo se han enriquecido en los últimos veinte años, una experiencia como la de el Registro de Diseño Artesanal, enfocado en términos económicos, no existía. No se había intentado establecer relaciones entre lo estético y lo económico, en los términos concretos de una investigación de campo. En primer lugar, no existía ninguna formulación completa del ciclo de reproducción material artesanal en ningún lado. Y podría decirse que el concepto de artesanía, se extiende desde la edad de piedra, hasta el maquinismo capitalista.

Stefano Varese (17), nos dice que: "La cultura de una etnia indígena se origina y reproduce fundamentalmente en el

mundo del trabajo, en el proceso productivo(...) en el traje étnico de los huicholes o de los tacuates o en un huipil de uso diario en los cuales se concentran unos códigos simbólicos muy densos, unos mensajes culturales y una comunicación social que superan sin duda la simple función de abrigo de un vestido."

Varese toca dos puntos esenciales relacionados con la reproducción social. Por un lado la reproducción social material, y por otro, la reproducción social abstracta. Tenemos interés en distinguir estos dos niveles de manera específica, porque nos parece que esta distinción, delimita la reproducción social de una manera con la que Marx puede ensamblarse, en términos metodológicos, para profundizar en el análisis sociológico: "En un comienzo, la mercancía se nos puso de manifiesto como algo bifacético como valor de uso y como valor de cambio. Vimos a continuación que el trabajo, al estar expresado en el valor no poseía ya los mismos rangos característicos que lo distinguían como generador de valores de uso. He sido el primero en exponer críticamente esta naturaleza bifacética de la mercancía, como esto es el eje en torno al cual gira la comprensión de la economía política hemos de dilucidarlo aquí con más detenimiento (18).

Recapitulemos; Marx plantea una bipolaridad: por un lado el el plano social-natural, lo material modificado por el proceso concreto de trabajo y que redundo en el objeto-mercancía como valor de uso. Por otro lado lo material abstracto, el trabajo abstracto que se cristaliza como valor, el plano social -abstracto -económico. Varese, al hablar de la étnica plantea que su origen y fundamento están en el proceso productivo. Posteriormente, al hablar de los productos

artesanales, nos dice que en ellos, los códigos simbólicos se concentran y, de algún modo, se constituyen en una entidad extraeconómica. Estamos frente a un componente social abstracto, ciertamente, diferente de la clásica mercancía, pero no es una diferencia esencial. Varese habla de códigos simbólicos, el Valor es también un Signo (I9). Al analizar el producto artesanal, circulando en nuestra sociedad capitalista, además de Forma de Valor, abstracta, aparece acentuada la forma estética(20). Nuestra conclusión es que no sólo en lo económico se manifiesta la bipolaridad que Marx señala. La producción estética comparte este atributo. Son estas afinidades y sus implicaciones lo que deseamos estudiar. Más adelante desarrollaremos algunas de las implicaciones de las relaciones de este Objeto con los Sujetos.

Este registro de diseño, enfrentaba también dificultades de tipoperacional. La parte estética de nuestro objeto artesanal, nos era de difícil aprehensión en cuanto lo considerábamos como resultado de un proceso colectivo de producción estética. La diversidad y la homogeneidad se expresaban en los múltiples objetos que resultaban de una producción artesanal específica. La conclusión final fue que debíamos manejar un concepto adecuado para comprender el diseño artesanal, como creación colectiva cultural, que resolviera, sobre todo, el problema de la diversidad de una producción artesanal específica (cerámica nahua, textiles mazahuas, etc.), como homogeneidad. Finalmente pensamos que hemos encontrado la solución a ese problema en el concepto lingüístico de Código; y en el particular manejo que Roland Barthes hace de los conceptos de Lengua y Habla(21). Aplicando estos conceptos, a la inventariación de los diseños artesanales, podemos orientar nuestra búsqueda, hacia los "códigos estéticos" utilizados por las diferentes culturas de

artesanos. De modo general, podríamos decir que las expresiones singulares (un huipil, un cántaro, etc.) equivaldrían a la elaboración de Mensajes (22). Así pensando, podemos plantear que los productores singulares artesanales, tienen un código formal estético cultural común, y hacen uso de ese código a niveles que van, comparados con el código de la lengua hablada, desde la frase cotidiana hasta la mitología. El uso del código cultural estético, específico de un tipo de producción artesanal, puede dar lugar a objetos en los que el código se utiliza con diversos grados de perfección o riqueza. Esto depende de la capacidad o sensibilidad estética de los sujetos productores individuales. Pero el problema de la producción artesanal, apenas nos muestra un plano cuando nos acercamos a él, para observar sus aspectos estéticos, sobre todo si pretendemos que nuestro modo de producción estético, funcione como un patrón con el que se identifican, de manera inmediata otras formas culturales de producción estético.

Pensar en el problema del diseño artesanal desde su perspectiva estética, implica consideraciones esenciales, respecto del plano estético de los objetos prácticos; y de la capacidad de producción estético de los sujetos, también de sus capacidades de "consumo" estético. También es necesario considerar las posibilidades, que en los instrumentos de producción existen para desarrollar el plano estético de los objetos.

Hemos hablado de un Código Estético, debemos agregar que lo concebimos de ese modo bipolar -natural-abstracto- que tienen las mercancías, o las palabras. Si existiese un código de significantes, tendría que haber algo parecido respecto de los significados. Los símbolos, como antes señalamos respecto del diseño de las orlas en cerámica y los

textiles, podrían parecer carentes de límites claros y hasta caóticos, si no los identificamos con un Código Simbólico. En ambos casos(código de significantes, o de significados), existen reglas internas específicas de funcionamiento. Este complejo significante-significado, que denominamos Código Estético contenido en el diseño artesanal, cuando está asociado a simbolizamos, debería ser estudiado como unidad cultural. De este modo evitaríamos deformar, al menos parcialmente, una forma, o modo, cultural de producción estética.

Existe en los Sujetos, una capacidad estética (producción-consumo), más o menos desarrollada, dependiendo de factores que en este momento no analizaremos; lo mismo sucede con las posibilidades de los Medios de Producción, en cuanto a su utilización estética. Si pensamos, finalmente, que todo objeto producido por la mano del hombre, posee un plano estético, más o menos desarrollado, tenemos un esquema completo de reproducción. Creo que también cabría considerar a los objetos específicamente estéticos, únicamente proyectados, producidos, y consumidos estéticamente.

Reconsideremos la tecnología, los Medios de Producción. Gran parte de los objetos estéticos artesanales, son objetos que tienen asignadas funciones económicas(un huipil tiene función de vestido, paralelamente a sus funciones simbólico-estéticas).

Marx plantea que una historia materialista de la sociedad, debe tener como eje el estudio de las tecnologías, pues en ellas las sociedades objetivan su forma de domesticación de la naturaleza. El Sujeto Social también se moldea con las formas que adopta la naturaleza, cuando se le asigna una función instrumental, para la actividad productiva. Desarrollando esta idea, podemos pensar que el diseño- por ejemplo en alfarería-, tiene una serie de posibilidades que dependen de los instrumentos

que utilicemos para producir. En el caso del barro, que inicialmente es modelado con la mano como instrumento, la carne que se hace herramienta. Luego los moldes, fijando un diseño y volviéndolo, infinitamente repetible en potencia. Por último el torno, con los precisos movimientos curvos, y todos los acabados que la perfección del movimiento circular posibilita. Todo lo anterior, es fundamental para la comprensión de los efectos que tienen las formas tecnológicas sobre los diseños artesanales. También habría que considerar que el instrumento artesanal, en tanto que Medio de Producción, condiciona formalmente los Códigos Estéticos. Este es uno de los aspectos importantes a considerar. En el caso de la producción artesanal que consideramos, la producción tecnológicamente descentralizada, es fundamental de la existencia de códigos estéticos colectivos, que apropiados por los productores singulares son enriquecidos y desarrollados individualmente, para reintegrarlos, posteriormente, al código estético colectivo.

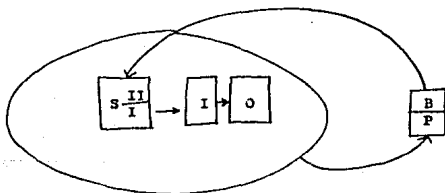
Un último factor afecta al diseño artesanal, el mercado. En algunos casos, el mercado actúa sobre la producción artesanal estimulando o modificando los procesos de producción estética. La venta de productos artesanales, es el punto de contacto que establece las relaciones entre la producción artesanal, y el consumo externo a la comunidad. En algunos casos el estímulo del mercado externo provoca modificaciones en los códigos estéticos, propicia ciertas tendencias de desarrollo, reprime otras. En otros casos, el incremento de la demanda tiene como efecto la introducción de la compra venta de la fuerza de trabajo, independiente o paralelamente a la organización familiar del trabajo, que corresponde originalmente a la tecnología artesanal.

La compra de materiales en el mercado , afecta la producción artesanal, no solamente porque al disponer de un material distinto del tradicional cambian sus diseños, sino porque en ocasiones los precios de los materiales los obligan a lo mismo.

CAPITULO 2. MARCO TEORICO; UNA PROPUESTA METODOLOGICA.

CAPITULO 2. MARCO TEORICO; UNA PROPUESTA METODOLOGICA.

El análisis anterior nos muestra la complejidad subyacente en los procesos de producción estética artesanal. Las necesidades inmediatas de rescate, requieren un mínimo de sistematización o conceptualización del fenómeno. Puesto que el objeto de nuestro análisis es el objeto estético artesanal, proponemos aproximarnos a él, partiendo de la estructura esencial o elemental del proceso de trabajo. Dichos elementos transhistóricos, serían; El Sujeto Social, dueño de su capacidad política de proyección (S); el instrumento, o Medio de Producción, por el cual actúa el Sujeto sobre su Objeto (O) de trabajo, la Naturaleza, extrayendo un Producto (P), que está listo para-posteriormente a la Distribución- convertirse en un Bien de Consumo. Esquemáticamente nos podemos representar así el proceso.

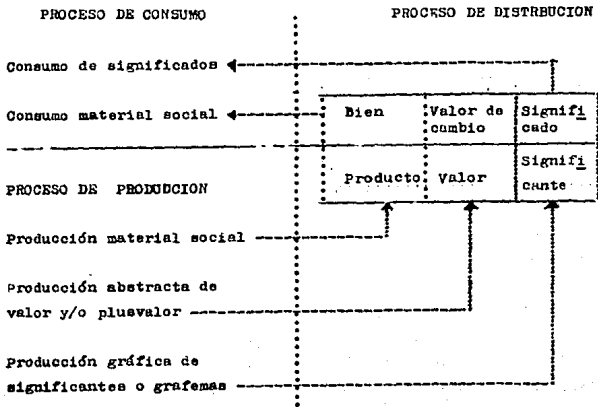


El Sujeto social (S), tiene dos momentos; I, II. En el primer momento los sujetos generan productos, en un segundo momento, los sujetos, luego de hecha la Distribución, Consumen los Objetos Prácticos que su sociedad ha emanado. En este esquema hacemos abstracción de la Distribución, plano que cobra particular importancia en la reproducción privatizada. Para nuestros objetivos, conviene hacer su análisis posteriormente. Lo que aquí nos interesa señalar, es que este esquema de

de Reproducción, planteado en términos económico-materiales, y utilizado en su análisis crítico de la economía política burguesa, puede ser utilizado para estudiar procesos de producción-consumo, o reproducción superestructurales, o no propiamente "materiales," como lo estético o lo simbólico. No es que allí esté aniquilada la materia, sino que se la tiene adecuada a fines muy singulares. La investigación teórica que hemos realizado hasta hoy, nos conduce a concluir que el concepto clave para la comprensión de un fenómeno, que como la artesanía, involucra lo material y lo abstracto, lo económico y lo estético, es el concepto de Código. Las características de lo que podemos llamar código estético, es algo que se ha estudiado poco. Pierre Bordieu, menciona al respecto: "Se ve de inmediato que la incertidumbre ante las diferentes características susceptibles de ser atribuidas a la obra considerada (autores, escuelas, épocas, estilos, temas, etcétera) puede ser eliminada por la aplicación de códigos diferentes, que funcionan como sistemas de clasificación; puede tratarse tanto de un código propiamente artístico que al permitir el desciframiento de las características específicamente estilísticas, permite asignar la obra considerada a la clase constituida por el conjunto de las obras de una época, de una sociedad, de una escuela o de un autor ("es un Cézanne"), o el código de la vida cotidiana que, como conocimiento previo de las posibles divisiones en clases complementarias del universo de los significantes y del universo de los significados, y de las correlaciones entre las divisiones de uno y las divisiones de otro, permite asignar la representación particular, tratada como signo, a una clase de significantes y de ese modo saber, en virtud de las correlaciones con el universo de los significados, que el significado correspondiente pertenece a tal clase de

significados("es un bosque").En el primer caso el espectador se interesa por la manera de trata las hojas o las nubes, es decir por las indicaciones estilísticas; en el otro caso trata a las hojas o las nubes como indicaciones o señales asociadas, según la lógica ya definida, a significantes que trascienden la representación misma("es un álamo;es una tormenta") (T).

Bordieus habla casi todo el tiempo de la perspectiva del Sujeto. Las lecturas son decodificaciones, el código es el punto de referencia para el desciframiento. Pero el código está también como instrumento de producción, como medio. Y por último, está en los objetos. Puesto que son los objetos los elementos más aprensibles del proceso, aproximémonos esquemáticamente al Objeto práctico estético artesanal.



Las instancias observadas en el Objeto-mercancía artesanal- como resultado, tienen su origen en el proceso de Producción y cobran sentido, en el proceso de Consumo. A fin de cuentas es el Sujeto quien se re-produce a sí mismo, económica y estéticamente, con la carga semántica que ambas actividades implican. En el caso de la reproducción económica, ésta se ve mediatizada por el plano abstracto del Valor; en el caso de la estética, el plano abstracto goza de más libertades, pero también lo ciñe, o podríamos decir mediatiza, un rango, como el alfabeto-un código- para hablar; ello no implica la finitud; la literatura lo prueba. Tampoco la Lengua esta quieta. La Lengua actuante, real, es habla que se modifica. Sucede igual con la escrita.

No es demasiado aventurado pensar que, así como existe la fetichización de los objetos económicos, la pueda haber en los estético-simbólicos. A nuestro juicio, en esta investigación aparece una forma de fetichización, o enajenación, del código gráfico de representación del mundo, si es que podemos hablar de algo así. Trataremos de demostrarlo.

En nuestro esquema, el valor de cambio, no se consume por el sujeto, sólo llega a la distribución, al mercado, al cambio. Supongo que cuando el código gráfico observado por nosotros, estaba vigente, en la distribución-regalos de bodas por ejem.- tendrían una función comunicativa, cargada de significados. Todavía hoy sobreviven algunos de estos significados. Algunos son símbolos.

Creemos ver estas instancias en el objeto. Lo cual nos obliga a preguntarnos, que sucede con los restantes elementos de la producción inmediata. Que sucede con los Sujetos, como productores y como consumidores de artesanías, y de mercancías capitalistas. Estos dos polos de la relación producción-consumo,

Los sujetos y los objetos, indican procedencia y sentido de los elementos que constituyen, o se ven objetivados en la mercancía artesanal. Y si hablamos de sentido, tendríamos que hablar de relaciones entre los elementos que aquí presentamos. Para los sujetos productores de mercancías artesanales, estas tienen un sustento como Valores de uso -un cántaro, un huipil- universal, por así decirlo; también para los sujetos tiene un sentido el Valor y/o Valor de cambio, a saber el mercado, el intercambio de valores equivalentes. Los grafismos de los objetos artesanales tienen un sentido. Los productos se convierten en bienes cuando el sujeto los consume. Los significantes también se consumen con la lectura del sujeto, del receptor, del acto comunicativo. El Ratón Miguelito forma parte de nuestra mitología. También está en las tazas y enseres domésticos. Forma parte, junto con muchos otros símbolos de la "cultura moderna". Para alguien que desconociera la cultura que lo produjo y sus implicaciones, sería un símbolo cercano a un significante puro, como una palabra en un idioma desconocido. Algo parecido debe suceder con nosotros, respecto de lo que llamamos artesanías, y los mensajes que se inscriben en sus productos. No podemos decir que sólo las artesanías contengan mensajes estéticos, pero sí que en ellas este plano está exacerbado.

Un segundo elemento por analizar, en nuestro esquema es el Sujeto Social, que en el caso de la reproducción artesanal estética, tiene que ser capaz de producir, utilizando los elementos del código estético cultural de la rama productiva específica. Cuando los mensajes inscritos en los objetos son descifrados, se cumple una función para la que habían sido producidos. Pero no todos los Sujetos son capaces de leer estos mensajes, pues toda expresión humana tiene una forma

cultural, y el caso de las artesanías no es la excepción. El Sujeto que lea las inscripciones de un cántaro, tendrá que conocer un código de desciframiento. Eso lo hará se un sujeto social específico, pertenecer a una cultura, reconocer un pictograma o un grafema. Esquematicemos las relaciones esenciales entre, los objetos artesanales, y los sujetos sociales que producen y consumen artesanías.

La idea del esquema es visualizar al sujeto social y su relación con los objetos artesanales de un modo simplificado, pero definiendo aspectos esenciales. Sobre todo porque nos interesa establecer de un modo preciso relaciones lógicas y paralelismos entre los elementos. Simplificamos, al mínimo, las funciones de los medios de producción o instrumentos, también lo hicimos con el objeto de trabajo o la naturaleza. Se considerará esto más adelante. En el esquema es importante enfatizar los atributos de los Sujetos Sociales, los planos del Valor de uso y el plano abstracto, de Valor, parecen complejizados. Esto sucede en el plano de la Producción, como Productos y como Valores y sucede también en el plano del Consumo, como Bienes o Valores de cambio. Todo Bien cumple funciones tendientes a la satisfacción de necesidades estéticas, tiene atributos como proporciones formales, ritmo, línea, color, etc. Esto forma parte de las cualidades del objeto como Valor de uso, como las funciones utilitarias de un escalpelo. Todo objeto tiene plano estético. Esta cualidad puede estar más o menos desarrollada en los objetos prácticos. Dentro de la producción Moderna de objetos, la Bauhaus es un buen ejemplo de las relaciones entre los objetos y su esteticidad. Algunas artesanías sirven como soporte de mensajes estéticos de semiótica más compleja. Como en el caso de la alfarería nahua de San Agustín Oapan. En el decorado pintado las líneas que circundan al cántaro de rectas cambian a sinusoides, y en sucesiones y alternancias, insinúan significados comparables con la antigua pictografía mexicana. El símbolo del agua, está siempre en las creaciones de este pueblo, riveroño del Balsas. Y me parece que hay una transición de dos tipos de Objetos Estéticos. Podríamos representarlo así:

A

Significado	Bien	Valor de cambio
Significante	Producto	Valor

B

Significado	Bien	Valor de camb.	Significado
Significante	Producto	Valor	Significante

Como el paso del Objeto Práctico A al B. En el esquema A, (que podría ser una punta de lanza paleolítica), como primer tipo de objeto práctico, los atributos estéticos están más fundidos, más diluidos con las funciones más utilitarias del objeto (raspar, cortar, hendir, etc.) El objeto práctico representado en el esquema B, nos muestra, además de los atributos presentes en el objeto A, la repetición también del lado del valor de cambio del esquema esencial de los objetos semánticos, el significante, y el significado. Podría parecer una aberración, pero más bien lo que deseamos ejemplificar es un montaje. Consideramos al esquema B como una exacerbación de los atributos semánticos. La decoración de un cántaro o huipil, tiene significantes que pueden ser aislados del objeto en que están plasmados. En ese caso los significantes suelen ser independientes. El nombre

pictográfico de un lugar, aparece en los cántaros usados para el acarreo de agua en San Agustín Tapan. Son producciones materiales que pueden ser separados. Como lo son, como producto material, las manchas de tinta, que sustentan nuestro alfabeto, del papel en que se escriben. El código alfabético, aun cuando es altamente abstracto, tiene un sustrato material. Una taza moderna que tuviera escrito el nombre Mikey Mouse, tendría que ser analizada con el esquema B. Por un lado estan los atributos que como Bien económico posee, lo que la hace taza, su Valor de uso, también los histórico- económicos, como el Valor. En el Valor de uso está presente la estética, como proporciones físicas, color, línea, etc. Podríamos analizarlo a la luz del esquema A. Pero también podríamos analizar por separado el mensaje Mikey Mouse. Este mensaje tendría a los grafismos del alfabeto como soporte material, manifestación visual de la oral-auditiva, de los sonidos, Mikey Mouse. El Valor de uso se ha desdoblado. Junto a las formas funcionales económicas, estan formas, también naturales (manchas), pero con sus propios atributos estético-simbólicos. Los grafismos Mikey Mouse, tienen atributos independientes de la taza en que estan escritos, y significan algo más allá de las funciones económicas. Quizá en el caso de la taza que hemos analizado, sea más claro lo que deseamos explicar en las mercancías artesanales. Lo que sucede, es que con las artesanías, nos son ajenos los mensajes escritos en los objetos, sólo vemos significantes. Los significados, que bien podrían ser Símbolos, se mantienen ajenos.

Pensemos en las implicaciones que esto tiene para los Sujetos Sociales, pues son ellos quienes codifican o estructuran los mensajes, y también deben leerlos o decodificarlos. Por tanto tienen que ser los poseedores de las claves relacionales de los elementos que manejen. Los objetos complejos que representamos

en nuestros esquemas no hacen sino reflejar la complejidad de los Sujetos. Estos objetos vienen del sujeto y son para el sujeto, es él quien da sentido a cada uno de los atributos, le corresponden en el tiempo, en la historia, y en el espacio geográfico que los determina.

Ahora bien, el proceso de Reproducción social, se caracteriza, por realizarse mediando la relación con la naturaleza con un Instrumento. Nos referimos a la reproducción económica. Este Instrumento es, socialmente una tecnología. En la producción capitalista, la tecnología es el maquinismo.

Aun en la producción económica los instrumentos funcionan en un plano estético(si lo concebimos como, ritmos, proporciones, etc.).

Un primer nivel de determinación material de la producción material estética artesanal parte de los instrumentos. Posteriormente el plano estético del los objetos se puede desarrollar con independencia.

En un segundo nivel, podemos hablar de algo así como un Instrumento de producción superestructural. Los grafismos del alfabeto serían este tipo de Instrumento abstracto, pero material. El alfabeto, como código gráfico de la representación de ciertos sonidos, es un buen equivalente de lo que deseamos definir. La existencia de un Código gráfico étnico, en el caso de la pintura nahua del alto balsas, es fácilmente "reconocible" en los objetos singulares de su producción. Son muy semejantes, pero ante una revisión detallada, revelan tantas diferencias como semejanzas.

Podemos definir hipotéticamente, de manera muy amplia, al conjunto de diseños o significantes, que los Sujetos artesanos conocen y combinan, interpretándolos de modo personal estilísticamente.

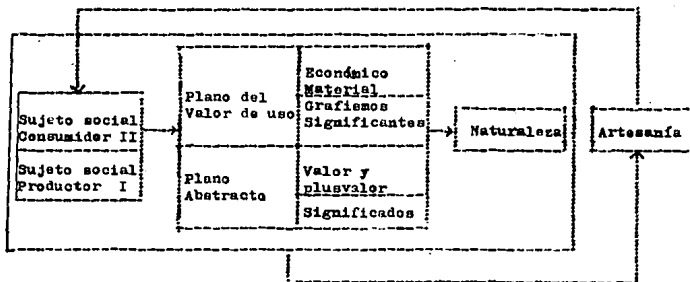
En primera instancia, la tecnología artesanal es la base material de la producción estética, en tanto el dominio del instrumental permite producir formas estéticas y no sólo funcionales. Las muecas posibles de hacer con las manos o con un estilete, se van constituyendo en un conjunto de grafismos,

diseños que finalmente podríamos identificar con un código estético cultural. Estos grafismos funcionan como significantes, son los elementos del Código. Del mismo modo que las letras son los elementos esenciales que nos permiten, construir las palabras, son sus Medios de su producción; así, el Código de grafismos elementales que permiten las combinaciones, son los Medios de producción, en el caso de los decorados de las artesanías étnicas. Estos Medios de producción, pueden ser instrumentos, o incluso materias primas, en cuyo caso son más cercanas al Objeto del trabajo, a la naturaleza. Como Medios de producción, los Instrumentos y los Objetos parecen confundirse. Como Instrumento y Objeto, la distinción resulta más esclarecedora ¿Cómo son los instrumentos de la producción artesanal? ¿Son mercancías? ¿En tanto que valores de uso, como podríamos considerar el lugar de los Instrumentos, dentro de la historia de los Medios de producción? ¿Su plano de Valor implica Plusvalor? Y si estas preguntas corresponden a las características económicas que decir del aspecto estético. Existe una analogía inmediata entre los instrumentos de producción económica y los de la estética; un torno para modelado de barro, función económica; el pincel para la estética. Pero, finalmente, en toda producción, esta afirmación resulta absurda, pues ya hemos dicho que prácticamente, desde una punta de flecha tallada, implica nociones estéticas en el productor. El plano estético, tiene que estar presente de alguna manera en los instrumentos. La clave en nuestro trabajo parece estar en los instrumentos. Debemos concebir al Código gráfico que utilizan los artesanos como el soporte, como el Valor de uso abstracto, pero natural en su materialidad, que sustenta un mundo de significados. Debemos buscar un conjunto de Significantes, puesto que son ellos los intermediarios de los Sujetos en sus procesos de comunicación, con todo lo que ello

implica. Si logramos reunir conjuntos de Significantes gráficos, podemos pensar en Significados posteriormente. Si bien los productos artesanales (por la diversidad de sus decorados, múltiples combinaciones de elementos limitados, estilos, etc.) tienden hacia el infinito, definir el Código de significantes, en tanto que Medio natural-social de producción, es el objetivo que nos planteamos. Como parte de la ubicación histórica material, tendriamos que definir el modo técnico de producción. También el sistema socio-económico, que implica aspectos importantes respecto de los instrumentos, necesita ser considerado. Por ejemplo, los componentes de Valor o, incluso, de Plusvalor. De modo que podríamos esquematizar los componentes de los instrumentos de producción etno- artesanal en una división esencial entre los económicos y los estéticos. Como instrumento económico lo podríamos dividir en: 1. El Instrumento material (Valor de uso) con sus funciones definitorias de los objetos, incluso en términos morfológicos, y; 2. el componente abstracto de Valor, que puede incluir al Plusvalor. Por el lado de los componentes de la producción estética podemos verlos. 1. En tanto que Valores de uso, o sea en el plano material-social, como puros grafismos, como significantes materiales; y, 2. en tanto que Significados. De modo que esquemáticamente, quedaría del siguiente modo:

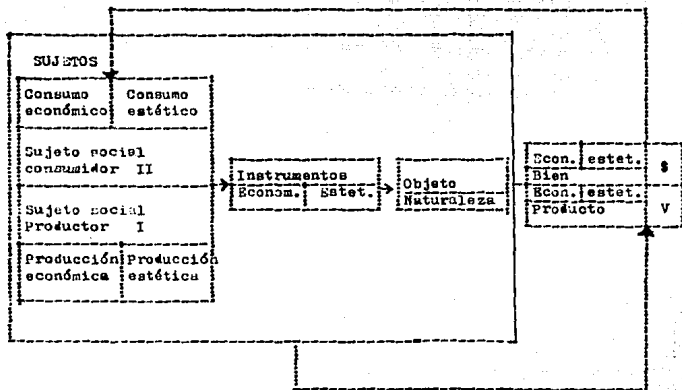
Esquema General del proceso de Reproducción
Económico-Estética Artesanal.

II. El Instrumento de Producción.



Esquema general del Proceso de Reproducción
económico-Estética Artesanal.

I.



Este esquema tendría para nosotros una utilidad, parcial, puesto que en él, la producción de valor y menos aun, la de plusvalor, se hayan justificadas en el plano de la producción. Pero tiene la utilidad de organizar el proceso de producción, separando los planos que en él intervienen. El Sujeto social es quien origina, como productor, y da sentido, como consumidor, a todo el proceso. En algunas culturas precapitalistas este proceso es circular, los Sujetos sociales, producen y consumen de acuerdo a un plan previamente establecido. En su tiempo de consumo festivo, mitológico, al consumir productos signados por su particular producción estética cultural, se identifican con su comunidad. El sentido de su producción son ellos mismos como cultura, como Sujeto social histórica y geográficamente definido. En términos políticos, podría hablarse de que son sociedades no alienadas.

La producción de Valor introduce modificaciones en el funcionamiento de cada uno de los elementos del proceso.

En términos generales, la dirección histórica de la producción, nos ha traído hasta el capitalismo, a la valorización del valor. La fase productora lo es sometida por la producción del valor, el Sujeto social se convierte en la mercancía maravillosa, produce valor mas allá de su costo en el mercado. La fase consumitiva se convierte en acumulación de capital. En la producción artesanal, este proceso de transformación hacia el capitalismo, se manifiesta como conversión de los objetos prácticos artesanales en mercancías portadoras de plusvalor. En nuestro esquema no aparecen aspectos de la reproducción social como el parentesco, las instituciones políticas tradicionales, etc. No obstante, sí podemos identificar una instancia política presente en todo el proceso; la identidad cultural. el manejo de códigos en la producción estética implica un claro sentido comunitario. El desciframiento de los mensajes

estético-simbólicos, identifica a los sujetos con su comunidad cultural, los afirma como grupo.

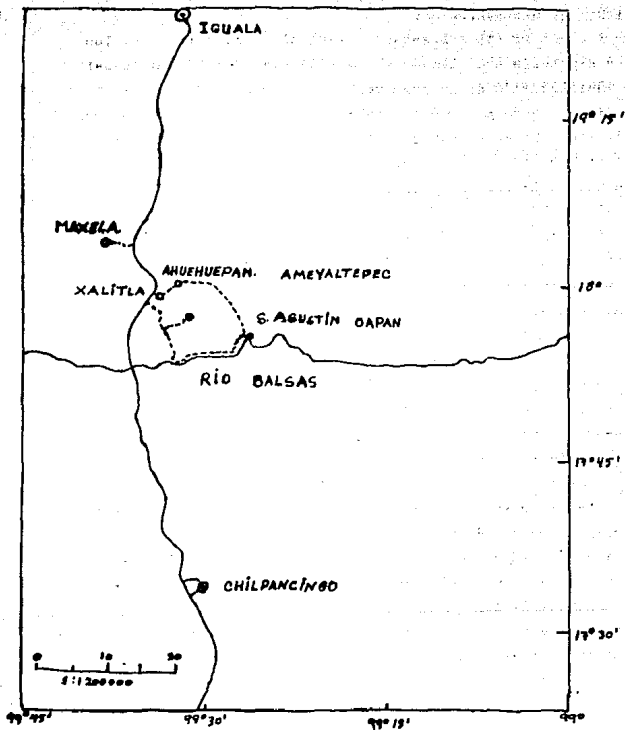
CAPITULO 3 GENERALIDADES.

CAPITULO 3. GENERALIDADES.

38

En 1923 el Dr Atl afirmaba: " Comercial y artísticamente las artes populares constituyen en su conjunto y su estado actual, una manifestación de un gran valor etnológico y deben ser estudiadas tanto por sus cualidades intrínsecas, cuanto porque están llamadas a desaparecer, tan pronto como México entre definitivamente en el periodo de evolución industrial a que está destinado por sus riquezas y su situación geográfica(I). En 1983 el proyecto de registrar los diseños artesanales del país tuvo un impulso más con la propuesta de la antropóloga Martha Turok. Las dificultades que entrañaba un registro de magnitud nacional, eran varias; insuficiencia de recursos, un lugar secundario en la priorización de necesidades en la estrategia del estado; y en el terreno técnico la carencia de una clara metodología teórica y operativa. No obstante, debido a circunstancias fortuitas, coincidiendo con el inicio del proyecto de registrar los diseños, la asociación de Artesanos Nahuas del Alto Balsas solicitó un curso de capacitación, como un recurso para apoyar su producción, y sobre todo la comercialización de sus productos. Estaban interesados en capacitarse para apoyarse la formación de algo que finalmente concluyó como una cooperativa de Materias primas. Las comunidades involucradas en esa empresa eran; Xalitla, Maxela, Ameyaltepec, Oapan y Ahuehuepan (ver mapa). No era la primera vez que estos artesanos aparecían en el escenario institucional; "En las distintas expresiones alfareras del México Contemporáneo se dan técnicas, formas y acabados de distintas tradiciones. Unas son más conservadoras que otras; en algunas se nota más la persistencia de rasgos indígenas, y estas corresponden a aquellas áreas que aún tienen núcleos de población en los que el proceso de aculturación ha sido más lento.

Son, por tanto, más conservadores y tradicionalistas en su













producción cerámica. Algunos de los centros que podemos considerar como tales son; Acatlán, en Puebla; Ameyaltepec, en Guerrero; Tolinán en Querétaro; Amatenango en Chiapas; Ocotlán y Coyotepec en Oaxaca ; Huahusito en Michoacán, y muchos más(2). Más adelante: "En el estado de Guerrero se distinguen las piezas de una sola cochura, decoradas con pintura roja de almagre sobre engobe de color muy claro, que son típicas de Ameyaltepec, de Tolinán y de San Agustín Huapan, que forman conjuntos principalmente de músicosaleblerinos de aspecto caricaturesco. Las demás piezas están finamente decoradas al cincel con delicadas e imaginativas figuras zoomorfas, principalmente aves que revolotean entre flores y rollos vegetales de irreal concepción. Esta decoración fue trasladada hace tiempo a hojas de papel amate, en policromía, y, últimamente, ha regresado a la cerámica, también policroma, con las mismas escenas imaginativas, pintadas sobre un estuco blanco bruñido. La innovación no ha sido muy feliz."(3)

Parece que el interés mostrado por algunos investigadores propició en la región inquieta hacia las instituciones oficiales. Su espíritu emprendedor y abierto los impulsa en la búsqueda de contacto con el estado.

Siendo tales las circunstancias, un curso de Capacitación fue programado por la Dirección General de Culturas Populares y el Programa de Apoyo a la Culturas Populares. El curso fue coordinado por la pedagoga Verónica Loera y Chávez, quien realizó un proyecto interdisciplinario de capacitación en Xalitla, Guerrero. El grupo de trabajo se integró a principios de Noviembre de 1983. En un recorrido por la región, a fines de ese año, obtuvo una pequeña muestra de dibujos relacionados con la pintura en papel amate. A sugerencia de empleada del departamento de Fotografía de la Dirección,

intentamos el levantamiento de una muestra más detallada en el campo. Nuestra muestra se dividió en dos partes, la primera estaba constituida por dibujos naturalistas, fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos. Mas allá de esta división estaban seres mitológicos, mezclas de los ordenes naturales, por ejemplo los nahuals, de tan persistente aparición en su pintura y su tradición oral. El segundo apartado de nuestra investigación gráfica, era el diseño ornamental. En el caso de la cerámica este diseño ornamental, puede no ser directamente naturalista. A veces esta tendencia a la abstracción, o hacia un gráfismo menos naturalista, es definitivamente geométrico y simbólico. En el momento de hacer esta división, que es casi obvia en los objetos, no pensamos que tuviese el significado esencial que después descubrimos.

Así pues, la participación en el equipo de capacitación abrió la posibilidad de establecer contacto con los artesanos de las cinco poblaciones antes mencionadas.

Los trabajos de Goby Stromberg, son un muestra del interés que E.U.A. tiene por la región. Mientras trabajábamos, un lingüista, y otra antropóloga norteamericanos lo hacían en la región.

CAPITULO 4 LOS ARTESANOS COMO SUJETOS SOCIALES.

CAPITULO 4. LOS ARTESANOS COMO SUJETOS SOCIALES.

4.1. ALGUNOS CONCEPTOS ALREDEDOR DE LOS ARTESANOS.

Hemos explicado las circunstancias que condicionaron esta investigación; adelantamos un esquema global en el capítulo 2, también planteamos algunos de los desarrollos más evidentes en el esquema. Recapitulemos sobre nuestro punto de partida ubicando los elementos en torno a los cuales en torno a los cuales organizaremos nuestro análisis: "Los elementos simples del proceso laboral son la actividad orientada a un fin, (o sea el trabajo mismo-, su objeto y sus medios." (1) Retomamos este punto de partida para ubicar al artesano como formando parte de este proceso esencial, cuyos elementos se configuran en diferentes momentos de la historia y la geografía. Este cuerpo histórico concreto, debe ser una ubicación específica del Sujeto- la actividad orientada a un fin; el objeto- la naturaleza específica, el entorno ecológico regional; y los medios, la tecnología, son quienes, de modo específico requieren una definición histórica. Sobre todo si se pretende un mínimo de aproximación al papel que los artesanos desempeñan en la actual sociedad capitalista mexicana. Una definición del Artesano como Sujeto histórico, económico, social, y cultural, deberá completarse consus relaciones con la tecnología y la ecología - medios y objetos-, ambos también tienen una historia de su relación con el hombre. Señalemos el sentido que los medios y su objeto tienen para el artesano.

El concepto Artesano, por si solo, no es suficiente para esclarecer la condición histórica específica que viven los habitantes de la región del Alto Balsas guerrerense. Para un sujeto-artesano decir que pertenece a una etnia, que hace de su actividad etno- artesanías nahuas, es más, pero aún es insuficiente, Sabemos que en las artesanías "puras" lamano es el medio por excelencia.

de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas. Y hasta toda historia de las religiones que se abstriga de esa base material, será acrítica. Es, en realidad, mucho más fácil hallar por el análisis el núcleo terrenal de las bromas apariencias de la religión que, a la inversa, partiendo de las condiciones reales de vida imperantes en cada época, desarrollar las formas divinizadas correspondientes a esas condiciones. Este último es el único método materialista, y por consiguiente científico. Las fallas del materialismo abstracto de las ciencias naturales, un materialismo que hace caso omiso del proceso histórico, se ponen de manifiesto en las representaciones abstractas e ideológicas de sus corifeos tan pronto como se aventuran fuera de su especialidad(3) " Ciertamente, la aparición de las sociedades ha implicado, hasta en sus momentos más originarios "formas divinizadas" y formas representativas de estas y otras no necesariamente divinas, si bien lo divino estaría en la cúspide de la que podríamos denominar la esfera de las formas representativas. Hacemos este excursus porque, posteriormente, haremos una tentativa por correlacionar las esferas tecnológico-material y representativa-abstracta. Por tanto, los artesanos como Sujetos históricos tendrían, en rigor, que ser definidos materialmente en lo que respecta a su Producción Inmediata. Por supuesto que no sería la primera vez que se toca el tema, pero nos parece importante contribuir a la formación de un acervo bibliográfico relativo al respecto, puesto que el tema está lejos de ser agotado. Desde 1922, fecha en que el Dr. Atl publica su estudio "Las Artes Populares en

México, se manifiesta esta necesidad; "El factor que determina la extraordinaria baratura de la loza en México es este: la mano de obra no cuenta absolutamente, si contara los cacharros valdrían dos o tres veces más de lo que actualmente cuestan. El alfarero- notese bien que estamos tratando exclusivamente de la alfarería indígena- es propietario de una casita, de un pequeño terreno donde siembra maíz y frijol, muchas veces posee una bestia de carga, no necesita de cama, un simple sarape le sirve para cubrirse por la noche..." (4) Estas aseveraciones del Dr. Atl nos pueden servir como introducción a la problemática que envuelve la condición de los Artesanos Indígenas aún. Por principio, las características de su Fuerza de Trabajo en términos de Propiedad no corresponden a las características de un Proletario. El Artesano Indígena no necesariamente es un vendedor de su Fuerza de Trabajo, (aunque esto pueda suceder en determinadas circunstancias que examinaremos posteriormente), es, más generalizadamente, un vendedor de Productos. Por tanto su inserción en el Mercado Capitalista tiene particularidades económicas, empezando por su condición de vendedor de Productos. El Precio de los Productos también es señalado como conflictivo, y se apunta una explicación en la condición de Agricultor que también ^{1a} corresponde como atributo. Esta condición de Agricultor quizá deba ser considerada como una de las determinantes fundamentales en la definición de las características del Artesano Indígena. Y el llamado Indigenismo es otra. Peñaloza, dentro de la discusión actual, maneja el concepto de Popularidad. "El Arte Popular es una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional

agrega a un objeto de uso o decorativo, un elemento de belleza o de expresión artística, también de carácter tradicional. Tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, estrechamente ligada a las formas de vida, por esta razón Traducen de algún modo el ámbito social en que se producen y al cual están destinados."(5) Tecnología Tradicional, Popularidad, Estética. Todos estos conceptos, correlacionados con el Sujeto le agregan dimensiones históricas y sociales.

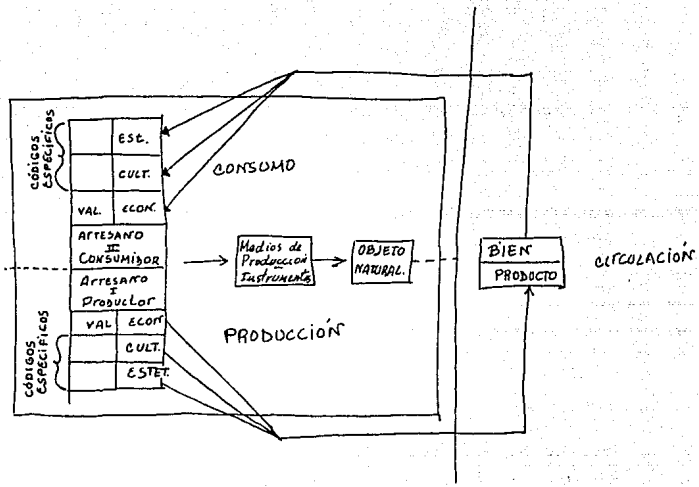
Para Victoria Novelo "... el régimen de Producción de la Alfarería en Capula está basado en el Trabajo familiar; es decir, para el momento mismo de la producción no encontramos relaciones capitalistas entre los participantes de la producción. Sin embargo es posible empezar a detectar- muy levemente, aún tomando al pueblo como un todo- el uso de mano de obra asalariada, sobre todo en partes del proceso productivo que no requieren ninguna especialización, como en el caso de la recolección de la materia prima."(6) Régimen de Producción, Trabajo Familiar, Relaciones Capitalistas, Mano de Obra Asalariada, Especialización.

A la luz de las anteriores citas, el Artesano se nos presenta como un Sujeto Social complejo, en quien se sintetizan cualidades culturales que rebasan lo económico.

Stefano Varese intentó una visión de conjunto de las Culturas Etnicas "...el núcleo de la identidad cultural social... algún pueblo indígena se constituye el alrededor de sus actividades culturales y estas no son otra cosa

que el conjunto de actividades productivas, de circulación y de uso y consumo, repartidas en dos grandes categorías de tiempo cualitativamente distintas; cotidianidad y tiempo festivo y ritual" (7) La intervención de V. res. se diferencia de las anteriores en su intento de Totalización del análisis "a partir de una concepción cíclica. De esta concepción, coincidimos con él, en su interés por introducir como elementos aglutinantes, por decirlo así, la Producción y el Consumo; la circulación; el uso y consumo. Todas estas son categorías económicas, excepto las de cotidianidad y tiempo festivo y ritual.

Hemos hecho una enumeración de referencias, sin detenernos en los detalles porque el objeto es ilustrar las diferentes perspectivas utilizadas para aproximarse al Artesano Indígena. Esta abundancia en determinaciones económicas y extraeconómicas propicia confusiones. Sin ningún orden a las Partes o a Totalidades incompletas. Atributos como mano de obra, mano de obra asalariada, especialización, consumo, trabajo familiar, tiempo cotidiano y tiempo festivo, tienen una marcada relación con las características de los artesanos de la región. Referidas a la Reproducción Social Artesanal en su conjunto, pero de una manera oblicua y bastante incierta están conceptos como Relaciones Capitalistas, Agricultor. Tecnología tradicional está referido a los Medios de Producción. Arte Popular, utilitario, ceremonial, remiten al Objeto Práctico. Iniciemos nuestro análisis con la complejización de los Sujetos Artesanos- demandados de la región, intentando ordenar los conceptos antes mencionados utilizando como criterio fundamental los sustratos materiales-naturales y social-abstractos. Esquemáticamente lo representáramos así:



pertenecen a la categoría de artefactos obtenidos en los momentos sustanciales: la producción y el consumo. Lo económico, lo cultural y lo estético. Verticalmente los artefactos son divididos por los órdenes: el material-natural que corresponde a los atributos físicos, por un lado, el proceso y el social-abstracto, que corresponde al orden de la representación en el sentido amplio de la palabra. Este orden abstracto también puede ser pensado como sistema de Godificación, o como códigos de representación. Específicamente, en lo económico, el Valor constituye el orden de lo social-abstracto. En el plano material, el Objeto Práctico, el Valor de Uso es el plano material-natural. Así pues, lo Cultural es concebido como Producción Cultural y Consumo Cultural; ambos en dos planos, uno abstracto-social y otro Material-Natural. Por último el plano estético de la Reproducción Social Artesanal también participa de esta estructura cual.

4.2 El Sujeto y los Medios abstractos de producción.

Los elementos hasta aquí manejados tienen carácter de generalidades, requieren de una especificación que muestre su validez heurística. ¿Conceptos como fetichismo, transhistoricidad, etc, posibilidades de un desarrollo analítico más detallado? Uno de los conceptos con mayor flexibilidad analítica es el de Sujeto social. Podría decirse que lo que nosotros intentamos es una reconstrucción de un fragmento de ese Sujeto social. Es verdad que al lado de conceptos como el de Clase, tiene una connotación menos antagónica y jerarquizante. Dentro de nuestro intento por reconstruir un Sujeto social artesano, retomamos la idea de considerarlo inmerso en un ciclo proyectivo- receptivo, por así decirlo. Cuando este ciclo se altera, conduce a la enajenación. Proyectar y asumir los resultados de las proyecciones, son dos momentos de los ciclos productivos que transcurren en la Reproducción social. El lazo entre uno y otro punto es: el mediado por la producción.

Dentro de la producción económica, mediando al Sujeto social productor(I) y al Sujeto social consumidor(II) están los Medios, el Objeto, la naturaleza. La invención, aplicación y desarrollo de los Medios de producción materiales constituye una Historia de la tecnología aún por hacer. La Historia de los Medios de producción abstractos, como el alfabeto, el álgebra, los sistemas calendáricos, etc. , también es algo inconcluso.

Concebir sistemas abstractos como medios de producción intelectual, superestructural. Derrida(?) plantea que al desarrollar un sistema semiótico como el alfabeto fonético existe también una represión de sistemas como el ideográfico. En ambos casos nos referimos a la escritura. Estos dos sistemas parecieran excluirse. Su gramática crea sistemas semióticos de diferentes posibilidades. Tómese por ejemplo como puntos

de comparación dos textos de filosofía, el I Chin y los Diálogos de Platón. En el primero, hay un sustento gráfico-lógico que soporta incluso análisis interpretativos, a manera de analogías, de distintos individuos, el más importante, el lector particular. En el segundo, el alfabeto fonético escrito, ha absorbido los grafismos en una lógica gráfica casi nula. De hecho son recuerdos escritos de una tradición oral. La dialéctica es un recurso analítico oratorio. Los Mandales utilizados como recurso de meditación gráfico por estudiosos tibetanos, chinos e hindúes, son otro ejemplo de representación gráfica no alfabética. En la pintura Nahuua existen analogías con sistemas como el exagrámico del I Chin. En ambos la diversidad de los conjuntos lineales dependen de sus combinaciones. Pero mientras en el I Ching, se parte de dos diferentes líneas, que indican los principios yin y yang, y es a partir de estas dos líneas y sus combinaciones exagrámicas, que aparecen conjuntos sucesivos de seis líneas, en el sistema gráfico de los Artesanos Nahuas, las lineagráficas, o monogramas, que nosotros identificamos son ⁹⁸ y las combinaciones no tienen un límite predeterminado. Es común asociarlos con una gráfica más naturalista (cf. análisis de la muestra y la muestra gráfica).

--- --

Los paralelismos conceptuales entre los sistemas abstractos, llamense alfabetos, tonalámatl, o mantras, y los Medios de producción abstractos o intelectuales, necesitan un soporte documental firme.

4.3 Apuntes para una definición económica.

En primer término la posición social de los artesanos, en términos sociohistóricos, es "mixta". No podemos hacer un análisis puro que suponga artesanos aislados del mundo capitalista. Con frecuencia los artesanos no se dedican exclusivamente a la producción artesanal, aunque existen casos. La forma de producción artesanal que sobrevive inmersa en el capitalismo supone, en nuestro caso, actividades agrícolas y pecuarias. Una mayor integración al capitalismo significa para los artesanos una mayor producción para su mercado extralocal, una sujeción mayor a las leyes del valor. Cuando esto sucede, el producto artesanal mercantil escapa de sus ciclos "naturales" (ver cap. 2). En ocasiones el artesano se transforma en vendedor de su fuerza de trabajo. La intercambia en empresas de características manufactureras o fabriles, más o menos acentuadas, que aún conservan dentro de su ciclo productivo recursos artesanales de producción. En Xalitla pintores de papel amate se contratan a destajo para decorar vajillas que posteriormente se terminan de elaborar en un moderno horno de gas en Taxco. El precio de esta fuerza de trabajo se fija en condiciones de excepción que abaratan o ponen en condiciones de venta desfavorables. Las actividades agrícolas y pecuarias proveen de recursos extraña la fuerza de trabajo sin mediación del mercado. Ello redundará en una transferencia de valor. Es por ello que hablamos de una ambigüedad esencial en la ubicación económica del artesano.

4.4 Proyecto y enajenación.

Esta inmersión de la fuerza de trabajo artesanal en el proceso de valorización del valor o fetichización, es uno de los rostros de un Sujeto social oscilante entre una forma de producción básicamente agraria, precapitalista, y las modernas formas fabriles de producción.

La teoría socio-histórica, que apunta conceptos como Modo de producción asiático o feudalismo, tiene un nivel de abstracción que no permite el análisis detallado de los sistemas sociales en la especificidad que nosotros lo requerimos. Aunque de un modo también general el concepto de forma precapitalista nos parece más apropiado. Anteponiendo al Modo capitalista de producción, lo no-capitalista, de un modo general, nos conduce a un binomio que puede detallar más nuestro objeto estudiado. Pero definir como pre-capitalista a una sociedad determinada es poco. Un análisis de cada uno de los elementos del proceso simple de producción nos diría más. Sabemos que atributos como la fetichización de los elementos del proceso de trabajo, puede no existir, o hacerlo de modo diferente; y que el espacio existencial proyectivo, ocupado en el capitalismo por el Capital-valor valorizándose-, debiera pertenecer a Sujetos sociales concientes de su capacidad proyectiva. En el caso de la llamada Unidad familiar productiva, que define Chayanov, las superficies de tierra, dotaciones de animales, están en concordancia con una previsión de necesidades, más o menos calculada. En el caso de formas de cooperación como el Tequio, la socialidad del trabajo productivo se manifiesta directamente. La relación sujeto-mundo (no como visión, sino como realidad) es esencialmente diferente; la fetichización de la economía, la uplantación del sujeto social por el capital, son estas categorías económicas las que se manifiestan de modo directo en nuestro análisis de las artesanías.

No es la definición general de las características económicas de esta sociedad nahua lo que intentamos. Pretendemos diseccionar ciertos aspectos de su producción económica, pero viéndolos como Reproducción, es decir con el Sujeto consumidor al final de la producción. Deseamos ver como un ciclo la reproducción económica. Y cuando hablamos de un ciclo, nos referimos a una visión que intenta integrar los elementos del proceso de re-producción. La producción, es sólo un momento de la re-producción, siendo el consumo el momento de la satisfacción de los Sujetos. Este consumo se puede ver afectado por la fetichización, de un modo tan determinante, como sucede con la fase productiva. En términos estrictamente ontológicos, existirían tres momentos en la re-producción social; producción, distribución, y consumo. Los tres pueden fetichizarse en distintos grados. Los elementos simples que nosotros analizamos en esta aplicación de un esquema ontológico de la reproducción social son; el Sujeto social, productor y consumidor, los Medios de producción, la naturaleza u Objeto; y es la relación cíclica de estos elementos lo que nos interesa. Sólo en un ciclo completo se puede detectar el sentido de la producción-consumo y la existencia de fenómenos de fetichización.

Una sociedad de economía no fetichizada tendrá para cada uno de estos elementos configuraciones correspondientes. Pero sobre todo, los tendrá integrados en un ciclo cuyo sentido global va de los Sujetos productores, la actividad orientada a un fin", a los Sujetos consumidores, de el fin proyectado. Es decir en donde los Sujetos son el centro en torno al cual se organiza la dinámica de la reproducción. Lo contrario del capitalismo, donde la reproducción, gira en torno a la valorización del valor. La configuración no fetichizada del Sujeto, obviamente supone relaciones diferentes con los otros elementos del proceso simple

de producción. Por ejemplo, el entorno natural, en el caso de los alfareros nahuas de la región, empieza a ser visto con voracidad destructora sólo cuando aparece el mercado capitalista. Los límites de la explotación de los recursos naturales, en un principio, están dados por las necesidades de la comunidad local. En la alfarería de la región todo el proceso está resuelto con los recursos de la localidad. Esto es una muestra de la autonomía de sus procesos artesanales. En este caso, los nahuas son portadores de un conocimiento milenario cedido como bien cultural, de generación en generación, por medio de la familia.

4.5. Los artesanos como propietarios orivados.

En relación con los artesanos existen también conceptos más sociológicos como el de clase social. ¿ A qué clase social pertenecen los artesanos? Puesto que cohabitan un sistema de reproducción social capitalista, en rigor tendrían que agruparse con alguna de las dos clases que lo constituyen; propietarios de fuerza de trabajo, o de medios de producción. Pero, como ya señalamos anteriormente, los artesanos nahuas no coinciden del todo con estos esquemas de análisis. Un mismo individuo suele ser agricultor y artesano autónomo; propietario incluso de sus rudimentarios medios de producción (pinceles, pintura, barro); puede autoconsumir su producción agrícola y vender la artesanal. Otro caso; el artesano produce con Medios propios, y acorde con la fórmula M-D-M, artesanías; simultáneamente se contrata como fuerza de trabajo a destajo en alguna empresa regional de Taxco. En este caso tenemos un sujeto social que se mueve en el mundo precapitalista, mercantil simple, y capitalista. Es usual encontrar variantes de ambos casos en la región. También existen artesanos puros, individuos que se ~~dedican~~ dedican exclusivamente a la producción artesanal. Unos lo hacen individualmente, otros involucran a su familia, padres y/o hijos. Otros pagan a destajo el coloreamiento de las formas lineales dibujadas, convirtiéndose así en compradores de fuerza de trabajo. Todos estos movimientos, al interior de leyes sociales históricas, indican una situación excepcional que amerita ser estudiada por sí misma.

Existe una potencia particular en la condición de artesano-alfarero o pintor-, tal como la practican en la región.

CAPITULO 5. INSTRUMENTALIDAD Y SUPERESTRUCTURA.

CAPITULO 5. Instrumentalidad Y superestructura.

5.1. El código gráfico como instrumento.

Los Medios son el segundo elemento por analizar, si se quiere seguir el modelo del proceso simple de producción. Un primer aspecto a destacar sobre los medios o tecnología, es su calidad de mediador entre los Sujetos y la naturaleza. La historia tecnológica de la sociedad está en proceso, una historia sociológicamente crítica ha sido intentada por Marx, Bernal, etc. Marcuse *hace* un análisis sociológico contemporáneo privilegiando el lugar de ciertas funciones tecnológicas modernas. En la modernidad, la técnica se manifiesta cada vez más como sujeto activo, afectando a los hombres, por su parte, cada vez más pasivo. La reflexión en torno a la técnica es fundamental. El universo de nuestra investigación está básicamente relacionado con el mundo tecnológico.

Los Sujetos sociales, los Medios (tecnología), el Objeto (la naturaleza) y los objetos prácticos, constituyen el esquema inicial en que deben contextuarse los instrumentos, su ubicación histórica, social, cultural, etc.

La historia técnica que se inicia como una consideración sobre los materiales; piedra, pulida y tallada, bronce, hierro, ve cancelada esta visión materialista. Aparece una clasificación económica: esclavismo, feudalismo, capitalismo. Las características técnicas se han complejizado. Técnicas líticas y metalúrgicas se han combinado con electricidad y energía atómica. Nuestros artesanos manejan una técnica precapitalista, o quizá sería más ^{apropiado} ~~correcto~~ decir pre-maquinista.

En poblaciones como San Agustín Oapan, la técnica de la producción alfarera es autónoma por lo que respecta a sus medios. El primer paso, y que implica un conocimiento especial de la región es la recolección en los bancos de barro del

material primodial del modelaje; el barro.

Eligia Alarcón, de 35 años de edad, nacida en S. Agustín Oapan, describe así el proceso técnico de producción alfarera: "...cuando hago un animalito o una alcancía, primero hago la bola de masa, la dejo que se seque y lo pongo las patitas. La cantidad de barro que uso son 250 ó 350 g. Los hago de diez en diez. Me tardo una hora en cada uno. Dejo que las piezas huecas se sequen en una hora. Las lijo con piedra y luego las cueco. En temporal las cocemos con leña y en secas con majada. Dejo las piezas una hora en el fuego. Amaso el barro con algodón y luego le pongo arena. Una cuarta parte de arena. Cernimos la arena con una bolsa o con un chiquihuite. De cincuenta o sesenta se quiebran entre cinco y diez."

Angel Domínguez, ex-topile, pintor y alfarero desde los trece años, uno de los mejores alfareros describe así el proceso: "Para fabricar una tinaja grande, primero le hago las patitas, o sea la parte de abajo. Lo dejo un día en el sol y dos en la sombra. Luego le termino de modelar hasta la embocadura. Luego su boca. Cada parte se deja secar uno o dos días. Luego se alisa con una piedra y con agua. Dibujo entonces con dos colores el negro y el rojo. Un día debe ser usado para pintar cada color, si no se manchan. Las piezas las voy trabajando de tres en tres. Las más grandes las hago en tres días."

Para preparar el barro, pongo un asiento de arena cernida y allí pongo el barro, lo mojo y le pongo el algodón. Para cinco kilos de barro alcanzan dos puños de algodón. Si no le ponemos arena y algodón al barro se quiebra cuando se cuece. Para 1/2 se necesita 1/2 de arena. De quince piezas se rompen dos o tres."

Una reconstrucción oral, indica que la producción alfarera estuvo relacionada con la ceremonia del matrimonio. El recuerdo parecía reciente y quizá aun tenga supervivencias. A los desposados se les obsequiaban piezas cerámicas para el uso doméstico. Casi como sucede actualmente con una boda cristiana. La diferencia está en que los mismos que regalan los objetos los producen. Estos objetos tienen en su decorado formas que no constituyen un capricho estético. Pertenecen a un sistema pictográfico que se conecta con antiguas formas de escritura o representación. Esta distinción étnica de los objetos prácticos hace una gran diferencia cuando comparamos los dos tipos de intercambios ceremoniales.

Detrás de esta producción directa del individuo de sus objetos de uso, está un conocimiento tecnológico tradicional. El proceso es simple y accesible, en términos prácticos, a hombres y mujeres por igual. Pero implica un conocimiento del entorno ecológico regional y sus recursos.

Cuando planteamos anteriormente que los artesanos, como sujetos sociales, requieren de una ubicación en la historia, intentamos aproximarnos a ellos exclusivamente por medio de sus instancias socio-económicas; la propiedad de los Medios de producción, tanto en lo artesanal como en lo agrícola, o respecto de sí mismos, considerados como fuerza de trabajo. Pero se nos manifestaban como algo, que lo mismo tenía atributos de pre-capitalismo que de capitalismo.

Agregando sus Medios de producción al análisis, desde un punto de vista técnico, material, tendremos una visión más completa de un modo pre-capitalista de producción alfarera. Además, la pintura de la cerámica es el origen de la pintura sobre papel, y no sólo en lo que respecta a la región que nosotros examinamos.

El artesano nahua del alto Balsas es, sobre todo, poseedor de los recursos naturales de su región. Para la escala en que desempeña su trabajo estos recursos, respecto de la alfarería, son inagotables. Se trata de una "posesión étnica." Los instrumentos (cotes, piedras) son casi inmediatos, entre los sujetos y ellos parece mediar una etérea cultura artesanal. Ahora bien, el Objeto práctico artesanal, como mencionamos en el Capítulo 2, tiene más de una dimensión material. No es un objeto económico. Podríamos decir que la materialidad práctico económica y la práctico estética conviven en los objetos.

Pero aquello que aparece como resultado en un objeto artesanal, como decoración, en fin como puro plano estético, cabe preguntarse, ¿cuáles son los medios de su producción y el código que les sirve de instrumento material -abstracto? ¿Podemos pensar en Instrumentos de la producción abstracta? No al nivel de su más "densa" materialidad, como materiales o equipo de producción (barro, pintura; pinceles, etc.) estética, sino en su plano abstracto, el de la morfología del decorado, que hace que sus productos parezcan nahuas y no de cualquier otro lado. Esta tecnología de la producción estética abstracta, que interviene en la producción de los objetos artesanales es el objetivo de nuestro estudio. El Código que implique es la más cercana aproximación a su iconografía en términos inmediatos.

Partiremos de la idea de que lo burdamente material y lo evanescente estético son productos sociales y surgen de colectividades histórico y culturalmente definidas.

Tanto en la producción económica como en la estética el Sujeto social aparece como productor y consumidor; en ambos casos la naturaleza es modificada con arreglo a un sentido,

es una "actividad encaminada a un fin", y consumido como término de un ciclo social natural. Lo que postulamos es que la superestructura estética, funciona analógicamente con la producción material, reproduciendo una estructura esencial del proceso simple de producción. A los sujetos productores de mensajes estéticos les tienen que corresponder unos Medios, que, dado el nivel de producción debe constituirse en un código. En el caso nuestro en un Código gráfico. "... fenómenos culturales tales como el parentesco, el mito y el totemismo son análogos en su estructura al lenguaje y funcionan como códigos."(2) En nuestro caso también sucedería con la tradición gráfica.

Inicialmente, esta investigación pretendía ser un inventario de productos. Se los concebía como algo finito. La profundización del estudio nos reveló como prácticamente imposible abarcar la totalidad de la producción. Tuvimos que pensar en otras formas de abordar la cuestión. Jakobson nos dice que entre dos sujetos que establecen comunicación media un mensaje y que la clave para que se dé un verdadero nexo entre ambos es el manejo de un código común. Algo semejante a esta comunidad lingüística oral se da en la decoración de las "etno- artesanías" nahuas. El Código gráfico utilizado en sus decoraciones, tiene un carácter tan instrumental en su producción plástica, como lo tiene nuestro alfabeto en nuestra producción lingüística. Es un instrumento de producción superestructural. Si disolvemos las diferencias de grado entre los dos niveles de existencia del sujeto, el estético y el económico, se manifiesta una voluntad única de afirmación subjetiva. Por ello planteamos que esencialmente los instrumentos de producción funcionan como si fuesen un código semiótico, y los códigos semióticos estéticos funcionan como instrumentos de producción material. No se trata de adjudicarles un valor económico a los bienes culturales, sino de encontrar los Medios de la producción abstracta, su tecnología.

Si lo que afirmamos es cierto, tenemos que encontrar un conjunto de grafemas, o grafismos comunes a la colectividad. Esto tiene que ser anterior a poder hablar de un conjunto de Significados, símbolos o cualquier otro tipo de iconografía. Pasemos pues al análisis de los Significantes.

**5.2. Los Significantes. Análisis morfológico de los
diseños ornamentales**

I



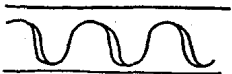
A I

2



A 2

3



A 3

4

63



A4

5



A 5

6



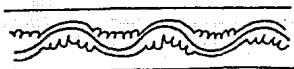
A 6

7



A 7

8



A 8

9



A 9

IO



A IO

II



A II

I 2



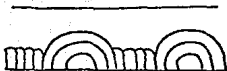
B 1

I 3



B 2

14



B 3

15



B 4

16

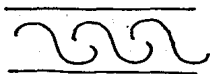


35

17



C I



19

72



20

c 3



c 4

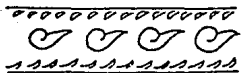
21



c 5

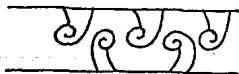


23



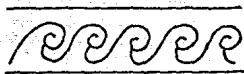
a 7

24



c 8

25



c 9

27



c 10

27



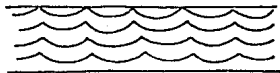
C II

28



C I2

29



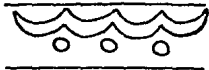
D

30



D 1

31



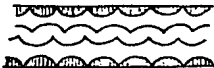
D 2

32



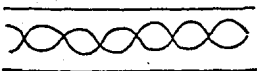
D 3

32 b



D 4

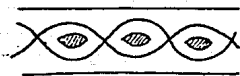
33



B

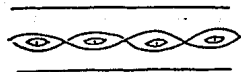


35



R 2

36



R 3

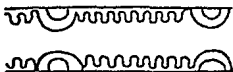
37



83

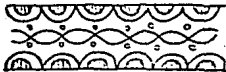
8 4

38



8 5

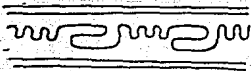
39



8 6

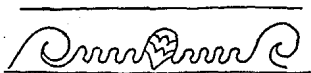
40

84



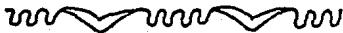
E 7

41



88

42



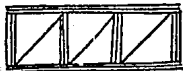
E 9

43



P 1

44



P 2

45



P 3

46



P 4

47



P 5

48



a

49



G 1

50



G 2

51



0 3

52



0 4

53



G 5

54



0 6

55



G 7

56



G 8

57



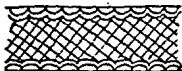
69

58



G 10

59



0 II

60



H

61



H I

62



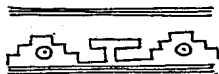
H 2

63



H3

64



H 4

65



I 4



67



I 6



69



18

105

70



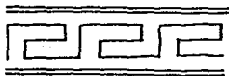
19

71



110

72



J



74



J2

75

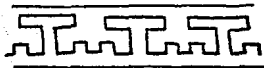


J 3



III

77



L

78

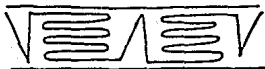


L I

79



M



8x



o

82



0 1

83



0 2

84



P

85



9



87



Q 2

88



Q 3

89



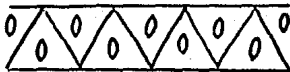
Q 4

90



Q5

91



96

92



Q 7

123

93



q 8

94



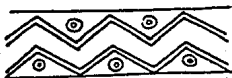
q 9

95



Q 10

96

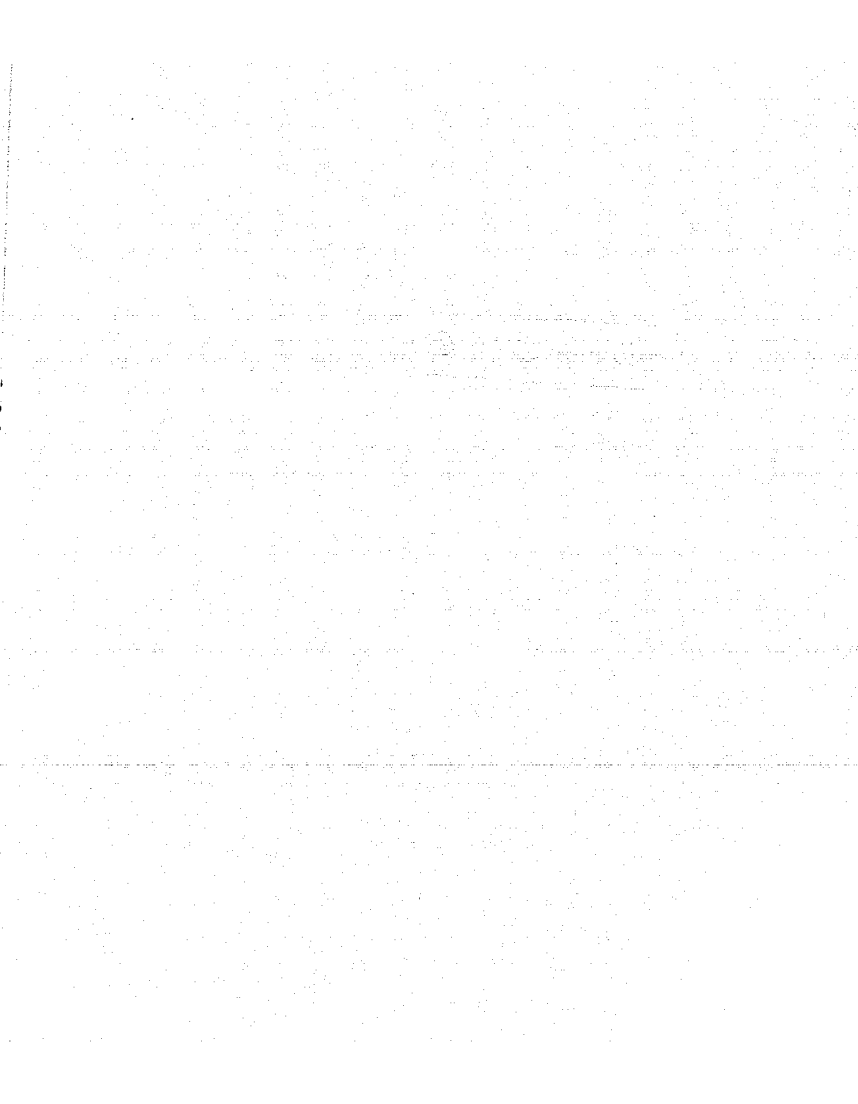


Q 11

97



R



**5.3. Los Significados. Comentarios al análisis morfológico
de los diseños ornamentales.**

Introducción.

Cerraría la aproximación a la producción estética artesanal con un esfuerzo múltiple que involucraría, además de la disección morfológica de que se ocupa el apartado anterior, a la filología histórica.

En primer lugar está lo que hemos llamado la disección morfológica de la pintura decorativa. Esta labor ~~se~~ inició en el curso de capacitación, y fueron los propios artesanos quienes obtuvieron de sus "reservas" subjetivas los diseños que más significativos consideraron. Este proceso se repitió fuera del aula con otros artesanos. Estas muestras de diseño son en principio una autodisección. No me parece común esta cualidad auto-analítica. En sí misma, es ya un resultado de su proyecto colectivo de autoanálisis. La simple observación de la pintura revela la utilización de motivos naturalistas y de diseños abstractos que les son comunes. El siguiente paso era obvio; llevar a cabo esta separación de los diseños repetidos y establecer las más evidentes analogías morfológicas. De este modo fue que se obtuvieron los grafismos del apartado anterior.

En la cerámica, de la que son originarios los grafismos, circundan las formas esferoides generalmente en las partes de arriba y abajo de los diseños centrales. Al circundar a los objetos no tienen propiamente principio o fin. Son un continuo en términos objetivos de diseño. SE presta de un modo especial para la representación de esta idea de infinitud, la matriz de diseño que las origina es la simple línea circular que delimita. En el caso de la alfarería que nos ocupa, el motivo central adquiere claramente un arriba y un abajo, delineados. Esta frontera tiene un particular significado en la antigua pictografía mexicana. Es evidente que se trata de una delimitación conceptual, al tiempo que gráfica. Cuando

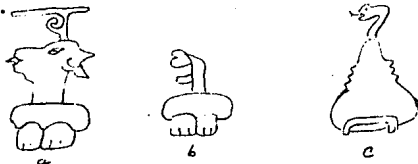
Los pintores de alfarería se convierten en pintores de papel amate conservan esta característica delimitatoria, sólo que sobre una superficie cuadrada esta delimitación aparece como borde que rodea a todo el motivo central. Creo que lo que denomina este borde es un más allá y un más acá de la situación particular representada. El hecho de que una simple línea delimitatoria se haya, literalmente, preñado de significantes indica una evolución en la concepción del artesano. A la extracción de su contexto, debemos aumentar algunos cortes a las líneas de continuos gráficos reiterativos. Así es como obtuvimos el análisis morfológico

Estos grafismos no son puros significantes. Y precisamente para hacer un análisis de significados es que necesitan un ordenamiento inicial lo más cercano a una morfología "pura". Nuestro principio ordenador es simple. Me parece que una línea recta tiene dos contrarios esenciales; la línea ondulante y la línea quebrada. Consideradas ambas como realidades geométricas. Encabezando a las líneas curvas u ondulantes esta nuestro primer grafismo AI. El grafismo FI nos pareció el más adecuado oponente gráfico de AI. A cada uno de ellos siguen diseños que en mayor o menor medida se adecuan a una similitud estructural.

La decoración pictográfica que se practica sobre papel amate en la actualidad, se inicia como decoración de los cántaros y de otros artículos provenientes de la alfarería. La función económica de los cántaros en las casas, como fuente inmediata de aprovisionamiento de agua, o vasija almacenadora de maíz, daba a estos objetos de por sí una significación que sintetizaba de un modo práctico, como valor de uso -signo. El cántaro nos habla del agua que contiene, nos recuerda sus características, ondulación, ^Cfluidez; sus relaciones dinámicas con la tierra y las plantas, con el maíz, con las aves que lo revolotean señalando al hombre la suculencia de los granos maduros. La

misma vida humana está presente representada en la caña tierna de maíz. Ese cántaro es un microcosmos, el del mundo nahua de agricultores del maíz. Los pájaros son un símbolo de fertilidad, lo es la caña del maíz, lo es el agua. Los cántaros son una "oración práctica" a la vida. De ellos surge una estética particular.

En relación con la pictografía precolombina nos dice Moorehouse, "La escritura consiste en signos pictográficos de hombres y de animales, junto a dibujos cuidadosamente trazados que forman líneas y círculos agrupados en marcos o compartimentos. Desgraciadamente no tenemos seguridad acerca del valor de la mayoría de los signos.(...)...Los fonogramas que utilizaron los aztecas de México podían tener el valor fonético, no de todas las palabras asociadas con su etapa pictográfica, sino sólo de todañ las primeras partes de dichas palabras. En la figura aparecen signos aztecas que representan los nombres de dos ciudades.



La primera se llamaba Mazatlán y la representan a) y b). b) ofrece la forma convencional de a). La parte superior es el signo de un venado(la palabra azteca correspondiente es masatl) y la inferior el de dientes(en azteca tlantli) El fonograma compuesto forma las dos primeras sílabas de mazatl y la primera tlantli. La parte c) es el signo de la ciudad de Coatepec; muestra una serpiente (coatl) sobre una colina (tepec). En este ejemplo se usa el valor fonético total de la palabra tepec, pero sólo parte de coatl. Notese que la falta de uniformidad de este tipo hace difícil para el lector comprender los signos; así una

persona que se encontrara frente al signo c) y que no conociera previamente la existencia de la ciudad de Coatepec, tendría razón para leerlo como Cotepec, Coatep, etc."(3)

Así pues la pintura nahua tiene un contexto complejo. Los pueblos que estudiamos no son aztecas, pero los aztecas tomaron de la cultura nahua el idioma entre otros elementos de no menor importancia. Los aztecas deseaban hacerse pasar por los verdaderos herederos de la cultura legendaria de Teotihuacan y Tula. No existe ningún documento escrito tolteca. Sin embargo los sistemas pictográficos mesoamericanos que se usaban como elementos calendáricos son comunes a toda mesoamérica. He aquí un unidad cultural en el modo de representación de los ritmos calendáricos elementales. En lo que respecta a las fechas, todos transitan por un mismo calendario de veinte días, el ^{tercero} ^{del} ^{mes} ^{de} ^{...}. Existen veinte símbolos esenciales en su devenir temporal, todos comunes a mesoamérica. (4)

En el Códice azteca de los tributos, aparecen nuestros pueblos, la región, como tributarios de cántaros de miel, Tepecuacuilco. El envase de la miel era producto de la alfarería, la medida eran los cántaros. La ubicación cercana al río Balsas debe haber caracterizado de manera muy especial a la agricultura regional. Oapan, el lugar de las cañas de maíz, según interpretación de Gregorio Guerrero, (5) tiene como símbolo un día de los pertenecientes al tonalamatl, la caña de maíz.

Así pues, la pintura ornamental en la cerámica (y después en el papel de amate) tiene un contexto complejo. El sistema de escritura descrito por Moorehouse era común a los pueblos nahuas. Cuando los Aztecas se avencinán en la zona de los lagos del valle de México, entre otros hábitos adquieren la lengua nahua. La lengua nahua está emparentada con pobladores más antiguos, los constructores de Teotihuacan y Tula. En el Códice de los tributos azteca aparece Tepeacoacuilco, actual municipio de la región como tributario de cántaros de miel. La tradición ceramista debe remontarse, cuando menos unos cientos de años atrás de la vigencia del sistema político azteca. Para un pueblo de agricultores, la cercanía del Balsas debe haber significado, culturalmente, una influencia hacia una concepción vitalista del mundo. El símbolo que nombra la población de Oapan podría estar relacionado con la lámina 157.

Aparecen aquí elementos iconográficos esenciales a su producción estética. El primitivismo de la pintura facilita el análisis. Por desgracia no disponemos de una pintura en la que aparezca claramente definida una caña de maíz jiloteando. Se trata de una flor que atrae a unos pájaros. La escena está ubicada sobre monogramas secuenciales, que podrían ser de nuevo aves, unas manos cruzadas, un sol naciente. La flor está en un mundo que nos aproxima tres elementos. Creo que en esta obra está de un modo manifiesto el simbolismo vitalista, de fertilidad (incluso aparecen unos cartuchos falicos flanqueando la flor central). Los pájaros son una reacción éterea a los frutos de la tierra. La composición es simétrica. Esto quizás proviene del carácter simétrico de su alfarería y de la alfarería en general.

5.3. Los Significados. Comentarios al análisis morfológico y a la muestra regional de pintura nahua.

Creo que el primer comentario sería decir que el orden en que están dispuestos los monogramas que hemos visto en el apartado anterior, no corresponde a ningún sistema nahua. Se trata de un ordenamiento externo. Se trata de el caso contrapuesto a los diseños de la muestra, estos son originales, y en cada uno de ellos hay un ejemplo de diseño original de cada individuo.

Separamos las grecas u orlas en dos grandes grupos; en primer lugar están los diseños que implican líneas curvas, en segundo los de líneas rectas. En ocasiones se puede identificar lo orgánico con las líneas curvas, y lo abstracto con las rectas, pero no siempre funciona la analogía. Lo que nosotros intentamos es establecer una distinción geométrica básica, pero que funcione para el ordenamiento de nuestro material de campo. Algo semejante a la distinción abstracta de Kandinsky, un principio regulador.




Cuando terminamos nuestra serie de monogramas, lo hacemos con un círculo. Su opuesto formal sería el cuadrado, que también aparece en nuestra serie, cerca de la mitad. Los círculos, simples o dobles, están presentes en muchos monogramas, como su complemento o desarrollo casi natural. Es algo que se nota después de un primer examen. Véase por ejemplo como la línea sinusoidal de nuestro primer monograma conversa con los círculos. El diálogo entre las aguas y los astros. El círculo es utilizado como numeral en la escritura de los códices mexicanos. Los testimonios arqueológicos como esculturas, también nos permiten ciertas comparaciones, como es el caso de la Chalchitlicue, que nos muestra los símbolos AI el agua y G, que parece ser un símbolo alusivo a las cuatro direcciones del mundo (la tierra), derivadas de la ruta en el

cielo(el aire) de el sol(el fuego). También en el Municipio de la región (Tepecuacuilco), existe un monolito de la diosa del agua.



La secuencia que muestra diseños con líneas curvas va desde AI hasta E9. Son 42 monogramas. Los grafismos o diseños con líneas rectas se inician con FI, el monograma número 43; y llegan hasta el número 96, de diseño mixto, con formas rectilíneas triangulares (montañas) y círculos dobles (ojos).

Al cerrar la serie de nuestros diseños- monogramas, queremos insinuar que ese punto final, podría ser un punto de partida. Para la física moderna, onda y partícula son dos caras de la misma moneda. Nos gustaría que se viese la serie de nuestros monogramas como un círculo ondulante. Nunca quieto.

Las letras que utilizamos para relacionar los diseños- monogramas corresponden a lo que a nosotros nos parece un parentesco formal.

En ocasiones una sola línea se multiplica, como en el caso de AI  a A2 , y esto implica un cambio morfológico. Se opera como si el primer diseño fuese la matriz del segundo, pues lo incluye. Podríamos también decir que es como su raíz. Este mismo diseño puede ser la matriz de otros que lo impliquen. A4 y A5 no muestran dos variantes que incluyen el signo ondulante del agua. Estas variantes se podrían sintetizar en la forma El diseño A7 transforma los círculos simples en dobles, en ojos. Podría simbolizar lo que se llama un ojo de agua. Los siguientes diseños incluyen el agua pero parecen agregar diferentes elementos. En A6 parece tratarse de Hojas. A8, la imagen de agua espumosa. A9, una forma vegetal flotando. A10 nos presenta la doble complejización. La parte inferior de la onda da la impresión del fleco de una hoja, mientras la parte superior muestra una mirada múltiple. El diseño A11 incluye un símbolo considerado como de fertilidad  (S). Parece hacer alusión a un coito que lo mismo puede ser la siembra de la tierra, o una relación más zoomorfa; al presentarse en un contexto de

agua es obvio su significado alusivo a la fertilidad agrícola, semilla+tierra+agua.

De BI a B5 parece ser  o  BI se nos muestra como una multiplicación de arcos interconectados, B2 los multiplica pero también los separa. En B3 la línea que forma el arco se triplica y alterna con arcos simples y continuos más pequeños. B5 es quizá la clave del significado de los demás arcos, nos muestra un círculo cortado por una línea horizontal; el sol naciente.

CI parece un filamento vegetal. C2 y C6 parecen ser origen y duplicación lineal respectivamente. C4 y C5 parecen sólo girar, cambiar de posición. No obstante la simplicidad del recurso, se trata de un diseño diferente.

C7 es claramente una voluta. En los códices era utilizada para significar las palabras saliendo de la boca de los hablantes, el lenguaje hablado. Para nosotros este significante muestra claramente la situación del mundo simbólico prehispánico, de los significantes que ellos mismos, como artesanos en el mundo actual, viven: signos sin emisor ni receptor, palabras que se lleva el viento. Pero están allí, esperando su turno de ser descifradas, aunque sea como despojo de lo que fueron; un sistema que alcanzó la perfección matemática y la unió a sus conocimientos técnicos de la agricultura y la astronomía. El lenguaje gráfico que manejan los artesanos en su cerámica y su pintura no necesariamente va hacia sujetos que lo puedan descifrar profundamente; también sucede que el propio productor no es cabalmente conciente de lo que maneja. La dinámica del mercado, las exigencias de la demanda y la artesanía como recurso de ingresos extraordinarios ha provocado muchas improvisaciones entre los artesanos.

La antigua escritura mexicana fue perseguida y aniquilada. Su lugar lo ocupó la escritura fonética, alfabética. Entró en acción

una diferente lógica de la representación; es decir una base diferente para la representación, y por consiguiente, una revolución en el pensamiento cultural global (C).

C7 es una representación estilizada del agua. En la Piedra del sol, volutas semejantes simbolizan el agua de Chalchitlicue. C9, C10, C11, y C12 son claramente agua espumosa, casi acercamientos a la espuma. Agua en movimiento.

D es nuevamente agua, un agua ligeramente agitada, crespa. D1 y D2 nos presentan dos variaciones que utilizan líneas semejantes a D duplicadas y complementadas por un pequeño cuadrado o un círculo, símbolo de los astros, imágenes perfectas de la unidad, de la individualidad. Es interesante observar como se representa el cielo y las estrellas en los códices mixtecos, quienes consideraban al cielo líquido (v).

D3 y D4 son oposiciones de forma simétricas sobre las líneas superiores e inferiores. Veremos repetirse este recurso.

E representa, junto con las formas que se le asocian, un caso claro de lo que es para nosotros la raíz o matriz de varios diseños. Como sucede con E1, una especie de desvanecimiento de E. E también puede verse como una superposición entreverada de A, el agua. En E2 y E3 se añaden miradas. La mirada del agua, el agua que mira. Los Huehuentzin, diminutos y ancianos habitantes de las aguas del río. Pueden enfermar de espanto a quien cruce el río en un mal momento (B).

E4 nos muestra un agua con acumulaciones, o protuberancias dotadas de ojos, ciclópeas.

E5 nos muestra nuevamente el recurso de la utilización de las paralelas, como soporte de diseños simétricamente encontrados, y un aparente surgimiento del sol entre las aguas.

E6 implica una combinación de tres elementos diferentes; 1. la línea ondulante del agua que se duplica y entrevera; 2. el

círculo-ojo-astro, y:3 los soles simétricos de las bandas paralelas.

E7, E8, y E9, son otros casos de variable ondulante combinada.

F1 inicia la segunda agrupación de diseños, aquellos que se constriñen con líneas rectas. F1, F2, F3, y F4 muestran una progresión morfológica impecable. En el Tajin, de cultura Totonaca, un diseño idéntico simboliza cada uno de los días, en la pirámide llamada de los 365 nichos. Esta representación del día por el cuadrado, está relacionado con las cuatro direcciones en función del camino o trayectoria del sol. También con los equinoccios y solsticios.

F2 agrega una diagonal al cuadrado que lo divide en dos.

F3 agrega el astro-ojo en una de las secciones de la división.

F4 duplica la diagonal, creando un empalme entre F1 y 6 l.

F5 es una integración dislocada de líneas múltiples. Incluye una mirada.

G es otro ejemplo de diseño matriz, parece ser simultáneamente peces y montañas, incluso encontraremos más adelante ambos desarrollos de un modo deliberado. G7 y G8 constituyen el caso de la cola de pez. G5 es el caso montañoso.

En G1 el entramado se aísla en el centro. Las paralelas dejan asomar un arco solar, mientras ojos astros ocupan el espacio intermedio y el espacio y interior de los rombos, divididos en dos(día y noche).

G2 aísla este rombo y su división en dos. Un día sin sol.

En G3 se enfatizan las líneas externas e internas provocando una sensación de creación de un interior (la figura de un rombo independiente), y en el exterior los triángulos adheridos a las paralelas; las montañas, la tierra.

Da la impresión de estar presenciando cierta tipificación de los

de los días. De una caracterización meteorológica.

G4 nos muestra dos diseños típicos en su forma primitiva. Podría ser considerada como expresión sintética de GII, por ejemplo. La tierra con sus cuatro direcciones y el sol naciente, en una sucesión simple, circular, infinita.

G5 y G6 introducen el ojo-astro, como elemento interno y externo al rombo. Como mirada de la tierra y el cielo.

G7 y G8 son variaciones insinuadas en los diseños anteriores.

En G9, como en otros diseños anteriores, sus líneas direccionales únicas indican que puede funcionar como matriz de otros. G10 es propiamente la raíz de G7. El ribete de G10 "pescadiza" el diseño. Lo transforma en un símbolo sintético de montaña-pez. G9 nos puede aproximar más a la idea de dualidad Agua-tierra, peces-montañas.

H inicia una serie de diseños escalonados, prácticamente arquitectónicos. Obras de los hombres. Sus construcciones. Los edificios del culto y la observación astronómica. H podría considerarse como la matriz o raíz de HI y H2.

En HI aparece el astro-sol; una pirámide solar.

H3 nos muestra un segmento piramidal escalonado. Parece indicar una analogía entre la escalinata hacia los cielos, como forma humana de ascenso, equiparable al movimiento del sol. Este parece dejar una estela punteada que indica el movimiento y remite al juego de pelota prehispánico.

H4 muestra una combinación de una pirámide ocular, ¿pirámide de observación?, y un techo relacionado con el pictograma de Casa, día del Tonalamatl (9).

I4 muestra los perfiles arquitectónicos combinados con un meandro rectilíneo, pariente del caracol, símbolo de Quetzalcoatl.

15 es una combinación del le escalinata o el escalonamiento, (imagen del movimiento hacia arriba, los cielos , lo divino), y la espiral rectilínea. El Ehecatl, personificación de Quetzalcoatl, con su boca de pato hace alusión al aire. El Tlaloc de los murales del Tlalocan -Tamoanchan, tiene también pico de ave y anteojos, alusivos a los patos migratorios, que anuncian el inicio de un nuevo año astronómico, reflejado en la fauna. Aire y cielo parecen muy cercanos, es el aire quién provoca los movimientos en las nubes que luego se convertirán en lluvia (18). 16 muestra esta misma combinación pero en continuidad.

17 introduce una silueta felina, el jaguar, divinidad de la tierra sobre todo entre los olmecas, que también eran muy dados a la geometrización de su imagen, por ejemplo en La Venta.

18 nos muestra la dualidad jaguar-caracol o tierra-agua tan importante para un pueblo de agricultores.

19 e I Io muestran imagenes rectilíneas(probablemente para enfatizar las cuatro direcciones del mundo) de la espiral de Quetzalcoatl.

J fue identificada por el pintor de Onpan, Roberto Mauricio como cactli (zapatito).



J 1, J 2, y J3, parecen ser variables de Casa, uno de los días del Tonalámatl o calendario ritual. En J 3 incluso aparece un ojo, que puede apuntar hacia el significado de "Aparato astronómico".

L y L I , parecen secuencias de casas.

M parece un cerro, o montaña observatorio. Todos estos grafismo grafismos nos hacen pensar en la necesidad de observar las estrellas para el "Tiempo Agrícola," para el reloj biológico.

N remite a las manos, muy importantes en la escritura mexicana.

En el caso de O, nos parece un ejemplo muy preciso de de su relación como diseño matriz de O 1 y O 2, pictogramas que parecen estar relacionados con el JÜago de pelota (IX).

Q podría ser un diseño matriz, tendría que ser más simple  entonces lo podríamos ver como un opuesto de  la línea ondulante, representa las montañas, Tepetzizinti (cerritos). Q3 parece una serranía; Q 5, montañas nevadas, volcanes; Q6 pare una combinación de montañas y pedernales, tal com aparecen en el Tonalámatl. Q7 parece hacer alusión a ojos en las montañas, Q 8 y Q9 , repiten la idea, se trata de una designación de los cerros como observatorios.

Cerramos esta selección morfológica, con un elemento presente en toda la producción pictórica; el círculo, simple o doble, esta presente constantemente como el símbolo que complementa muchos de los significados de otros diseños. Ojos que observan el cielo, desde montañas o pirámides, astros que observan la tierra, a los hombres a su mundo, y lo determinan, regulando sus ritmos.

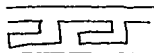
Finalmente me gustaría hacer tres últimas comparaciones y agregar un testimonio local.

La primera comparación es con el mes religioso, que ya hemos mencionado anteriormente, Tonalpowalli. Un conjunto de 20 elementos simbólicos.

La segunda comparación es con algunos diseños del Manual de arte ornamental americano de Vicente Nadal Mora.

Fuera de nuestro continente encontré una convergencia sorprendente con la pictografía egipcia. Deje al lector la búsqueda de equiparaciones, para ello proporciono una tabla tomada de la Historia del Alfabeto de Moorhouse.

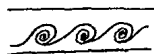
Iniciemos con el testimonio de Roberto Mauricio, pintor de Oapan, que nos reveló algunos nombres de diseños.



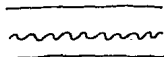
Gactli; zapatito.



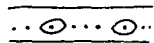
Tepetzizinti; cerritos



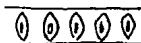
Chichiquinolzi; enrolladito



Tzitziquilzi o
Cuicuiatzzi; raya curva



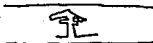
Tsiualtzizinti; muchas rueditas



Tieueyatzizinti



Yieistetz; tres ojitos



Soyacojtles; palmitas.

Pasemos ahora a la comparación detallada con los días del Tonalámatl, tal como aparecen ordenados en la Piedra del Sol, escultura Azteca(I2).

El primer día es Cipactli; lagarto; aparece en la lámina I6I del capítulo 7. Bajo él, el símbolo de la tierra, los cerritos. Debajo pirámides observatorio, sus ojos-astros lo indican; finalmente el caracol de Quetzalcoatl.

El segundo día es Ehecatl, el viento. El simbolismo de los pájaros está relacionado con el viento y, en términos más generales con el Aire. Incluso Ehecatl, imagen divina del viento se puede identificar por su voca de pato, de ave.

El tercer día es Calli; casa. Los diseños H 4, L, y LI, aluden a lo mismo. Está relacionado con el sedentarismo.

El cuarto día es Cuetzpalin; lagartija. Creo que en la muestra, no aparece, quizá por estar fundido con el lagarto.

El quinto día es Coatl; la serpiente.

El sexto día Miquiztli; la muerte. El símbolo zoomorfo del tecolote está en las láminas II7 y I29. En la I07 aparece con un alacrán en el pico, como matador.

De el séptimo día Mazatl; venado tenemos bastantes ejemplos, mencionaremos la lámina I35.

El octavo día Tochtli, aparece reiteradamente. Con una particular relevancia en la obra de Pedro Díaz, láminas

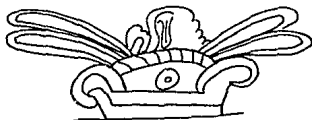
El noveno día Atl: agua, es el símbolo más reiterado de la muestra. Los diseños que van de I hasta A II aluden a este elemento. La falda de Chalchitlicue del museo de Teotihuacan, muestra entre los diseños que la adornan los símbolos del agua A I y el cruzado G. Es probable que se aluda a cuatro estados del agua correspondientes a las cuatro estaciones.

El décimo día es Itzcuintli; perro, aparece en la lámina 209.

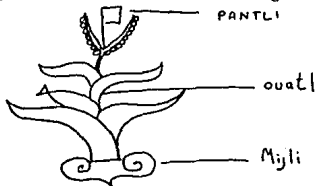
El onceavo día es Ozomatli; chango.

El doceavo día es Malinalli; Hierba, aparece en las láminas 61 y 62, y en otras.

El treceavo día es Acatl; caña, la caña de maíz, en la variante lingüística de la región Ouatl. Es interesante comparar el glifo Azteca de la Piedra del Sol;



y la versión de Gregorio Guerrero relacionada con el nombre de Oapan; lugar de cañas de maíz, y también el pictograma original de los cántaros del lugar.



El día catorce Ocelotl; tigre aparece en la lámina I3I en plena acción como señor de la tierra. También en I7 e I8, junto con el caracol.

El quinceavo día Cuautli; aguilas aparece en la lámina 2o7 también en la 232.

El día dieciséis Cozcacuautili; xopilote aparece en la lámina 235.

El día diecisiete es Ollin; movimiento. El diseño H3 muestra la idea del movimiento. Como en Ollin, aparece un astro-ojo como parte del dibujo. En ambos casos aparecen asociados a este símbolo formas triangulares o piramidales. Estableciéndose relación entre la línea oblicua que indica movimiento y la imagen de los cielos, que son los astros. En el caso de la pintura regional los pedraños agregan un contenido humano a la idea, la idea del ascenso hacia la divinidad. También se hace referencia al juego de pelota, que tiene contenidos relativos a astros y hombres.

El día dieciocho es Tecpatl; pedernal, aparece en el diseño Q6 .

El día diecinueve es Quiahuitl; lluvia aparece como imagen divina de Tlaloc. Las volutas de la imagen del Tlaloc azteca son semejantes a C8 y C10, probablemente gotas.

El día veinte es Xochitl; flor, símbolo de fertilidad, de obsesiva repetición en la muestra.

Como vemos la correspondencia es casi completa. Dos de los símbolos que no aparecen, la serpiente y el mono fueron dibujados a lápiz, eso impide su presentación. Pero no se trata de encontrar una correspondencia perfecta. Sino de ver a culturas afines, sobre todo por compartir el Tonalpohualli, calendario de los cultivadores de maíz.

El Tonalpouah, a diferencia de los calendarios cristianos y dioses de la antigüedad griega con su semana de siete días-planetas, hace intervenir a los dioses Tlaloc y Ehecatl, de la lluvia y el viento respectivamente; conceptos abstractos como Ollin; el movimiento y la Muerte; animales como el lagarto la lagartija, la serpiente, el venado, el conejo, el chango, el perro, el tigre, el águila y el zopilote; plantas como la caña o la flor; y elementos naturales "inanimados" como el agua y el pedernal. Dioses, símbolos abstractos, animales, y fuerzas naturales como el agua y el pedernal.

En síntesis, diluida en la iconografía de la pintura actual nahua esta la antigua cosmogonía de un pueblo de agricultores. Se perdieron las cuentas de las relaciones entre las revoluciones de la Luna y de Venus. El tiempo biocósmico propio de un pueblo de agricultores, fue destruido por los españoles, a quienes los hábitos agrícolas les llegaron tan importados desde fuera de su cultura, como ellos exportaban una religión y una tecnología, por cierto no muy propia.

En la Piedra del Sol, azteca el fuego solar es el símbolo de la transformación. Las eras anteriores son de agua representadas por Tlaloc y Chalchitlicue, símbolos duales del agua. Ehecatl representa al viento, y la tierra está representada por el tigre. Se trata de una filosofía de agricultores, en donde los ritmos naturales incluyen al cosmos como fundamento, y configuran de manera particular la idea del Movimiento y la muerte, dos de los conceptos directamente abstractos en el Tonalámatl. Los artesanos nahuas de la actualidad parecen manifestar la misma postura filosófica, en términos generales. El

Movimiento de la historia les acarreo una gran destrucción, pero la vida de las fuerzas naturales y divinas del cosmos continua, continuan los vegetales, los astros, los animales y los hombres.

Respecto de la relación que con diseños americanos, diremos que compartían un mundo como agricultores, la filosofía de ese mundo es el eterno retorno. Si como afirma Sartre la filosofía es una ideología generalizada en la mente, que corresponde directamente a la situación histórica real, como sucede con el idealismo mecanicista de Descartes, que prefigura la tecnología capitalista, creo que ^{es este eterno retorno} lo que está detrás de la filosofía de los nativos de quienes consideramos la producción estética. La ideología burguesa del capital ha impuesto el tiempo abstracto del reloj, cada segundo es igual al anterior; la cultura de los agricultores descubre una temporalidad cósmica cargada de cualidades, de valor de uso, directamente biológico. Saber que son hombres de maíz, es una suerte de conciencia histórica de sí mismos. Por eso persiste la representación de la observación de los astros en su pintura; y aparece el sol de modo tan repetido. Nadal Mora identifica entre los diseños sudamericanos el símbolo del alfa y el omega. Se trata de la noción del tiempo cíclico, con un principio y un fin, pero de repetición inagotable. Torzadamente los agricultores se aferran a la reproducción de su mundo simbólico porque saben que encierra verdades esenciales que, a su manera, intenta recuperar el moderno ecologismo. Creo que podemos encontrar otro equivalente en culturas de agricultores; sumerios, caldeos, egipcios y chinos. Las convergencias son asombrosas, por ejemplo la cuatrilogía Tierra, agua, Aire, Fuego, como fundamento de su concepción del Cosmos.

**CAPITULO 6 . CONCLUSIONES; HACIA UNA CONCEPCION CRITICA
DE LA ESTETICA ARTESANAL.**

CAPITULO 6 . HACIA UNA CONCEPCION CRITICA DE LA ESTETICA
ARTESANAL.

Después del recorrido hasta aquí, se hacen necesarias las conclusiones.

1. Las posibilidades de desarrollo de la ideología marxista no están solamente en la reflexión teórica. El trabajo de campo debe ser considerado como primordial, pues la empiria pura no existe y el método marxista se beneficia de la empiria, aunque esta no sea suficiente, "...el segundo reproche que puede hacerse al marxismo, es que nunca se ha preocupado por estudiar a los objetos en sí mismos, es decir en todos los niveles de la vida social."(1)

2. La estructura doble de los objetos estéticos es lo que los hace sociales, y posibilita que formen parte de la historia y la antropología. Tener presente este principio es el fundamento metodológico de mayor valor heurístico. Permite hacer una historia social natural (del Valor de uso), y otra abstracta (del Dinero, el Valor, los símbolos estéticos). La ideología burguesa naturaliza el Valor cuando hace Economía Política. La mirada estética de los Sujetos externos a la cultura nahua, a sus formas pictóricas de representación, naturaliza los diseños vaciándolos de contenido y dejándolos como meros significantes con propiedades estéticas abstractas, ahistóricas, sin contenido cultural. Los convierte en objetos pintorescos.

Toda producción superestructural, humana o social, implica una estructura doble, como mínimo reducible. La primera mitad de esta estructura tiene como contenido formas naturales-sociales, o Valores de uso; la segunda son atributos abstractos, o significados sociales específicos. Esta estructura doble,

presente en la mercancía y el lenguaje, podría ser considerada como ontológica. Si los elementos de la producción superestructural, (grafismos en este caso) tienen una estructura doble, Valor de uso(social-natural) y abstracta (social). La distinción global de la materia y el espíritu pierde vigencia como punto de partida. No se puede anteponer el uno al otro. Son simultáneos. Como el Tiempo y la Materia parecen ser únicamente dos estados de la misma cosa. No existen superestructuras puras, toda superestructura implica en sí misma, en su interior y no fuera, una base estructural. La realidad social en sí misma y en todos los niveles implica esta estructura. Su contraparte es que toda estructura, material, económica, es doble e incluye una abstracción, como el Valor o el Plusvalor. Lo importante es encontrar los elementos fundamentales de conjunto o realidad de que se está hablando. En el caso de la pintura de la que nos ocupamos, podemos hablar de un nivel de Significantes(componente social-natural) y de Significados (componente abstracto-cultural). El de los significantes es el más objetivo, es el que sometimos inicialmente a un análisis morfológico, Estamos aquí en el terreno de lo social natural, del diseño. El análisis morfológico de las grecas, significantes, constituye un "protocódigo", que es el punto de partida para la producción pictórica de la región. Como el abecedario, no contiene a la literatura pero la posibilita, el código tampoco contiene toda la pintura, pero del mismo modo la posibilita y la define como nahua.

La superestructura, lo ideal, contiene materia, estructura; la estructura, es superestructural, contiene ideas.

3. La producción gráfica de la región es susceptible de aproximaciones antropológicas por medio de la búsqueda de un Código o Protocódigo gráfico de producción. Intentar

inventariarla es considerarle como algo muerto.

4. Los Artesanos nahuas del Alto Balsas, viven la negación de un modo estético de producción económica, como una superación de sus recursos históricos, culturales constitutivos. La integración económica al capitalismo, y a su fetichismo, como una ambigüedad de su modo material de producción.

5. Los Sujetos Sociales artesanos étnicos, enajenan sus formas culturales de representación del mundo, someten los significantes de su código, como mera forma estética abstracta (sin contenido cultural, sin historia, geografía , etc.) cuando efectúan su exposición ante sujetos sociales culturalmente ajenos. Se afirman con el consumo de los otros Sujetos sociales. Y los objetos funcionan sólo como mensajes descifrados en su morfología más evidente. En realidad son semi-descifrados en lo que respecta al contenido profundo cultural. Nos son ajenos. En tanto una forma estética cultural , histórica, nos es presentado como arte menor, artesanía o cualquier otra cosa que lo convierta en semi-arte, además de la enajenación económica, existe una cultural.

6. En tanto su Código estético gráfico étnico, es el medio que permite la producción de objetos prácticos específicos y su inserción con beneficios, por su rareza, en el mercado capitalista, este código es un medio de resistencia, de diferenciación, de acentuación del Valor de uso en los Sujetos sociales artesanos étnicos.

CAPITULO 7 MUESTRA REGIONAL DE PINTURA NAHUA.

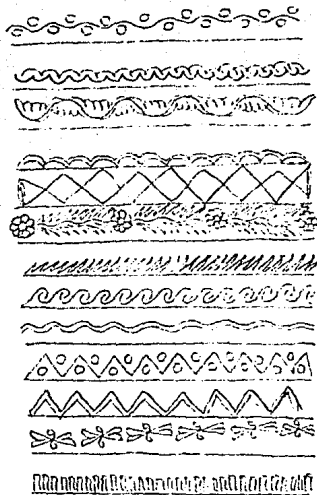
7.I. Orlas y grecas.

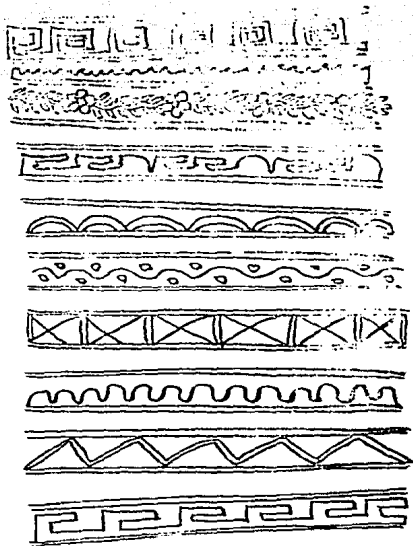
7.I.I. Ameyaltepec.

Indice de láminas.

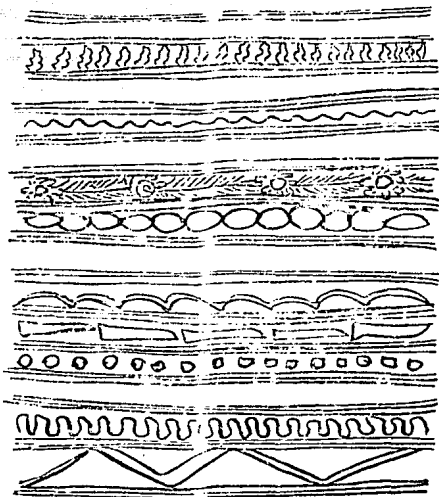
Lámina I. Anónimo.

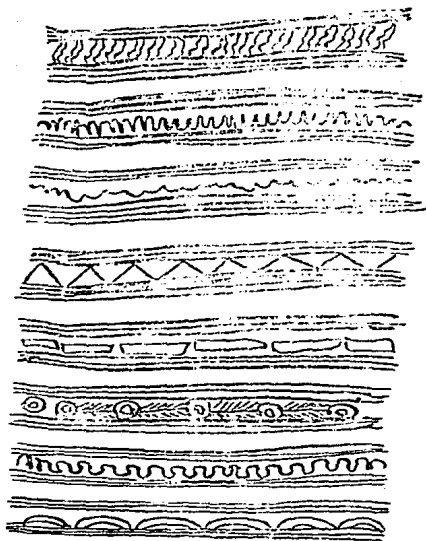
- L. 2. Claudio, Alberto.
- L. 3. Claudio , Apolinaria.
- L. 4. " "
- L. 5. Lucena, Eulogio.
- L. 6. Montes , Francisca.
- L. 7. Morales Ramírez, Francisca.
- L. 8. " " "
- L. 9. Rodríguez, Jeremías.
- L. 10. Simón, Máximo.

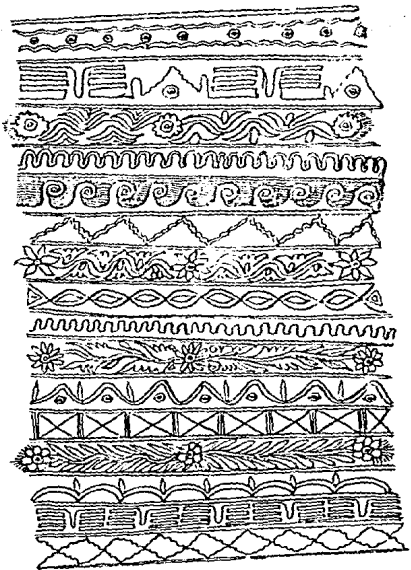


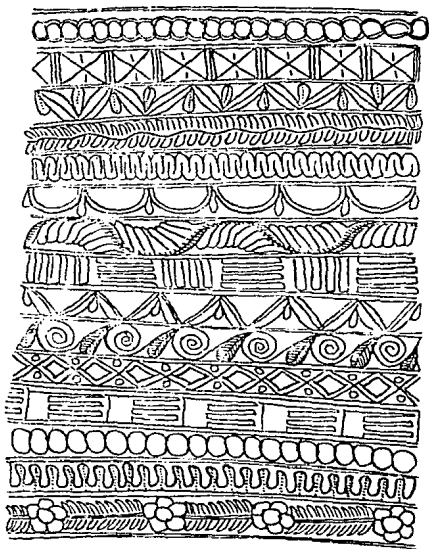


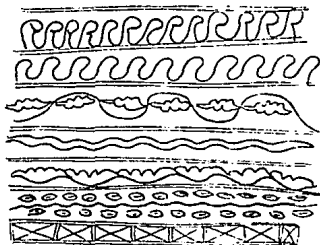
7.2. PLANTAS Y ANIMALES.

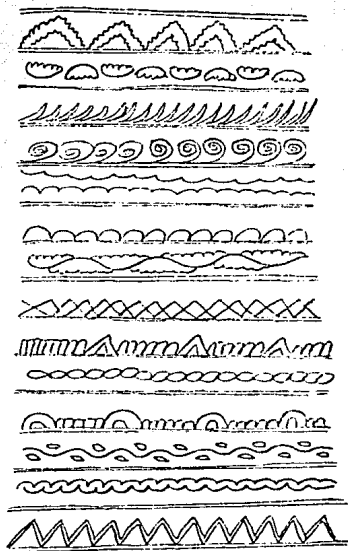


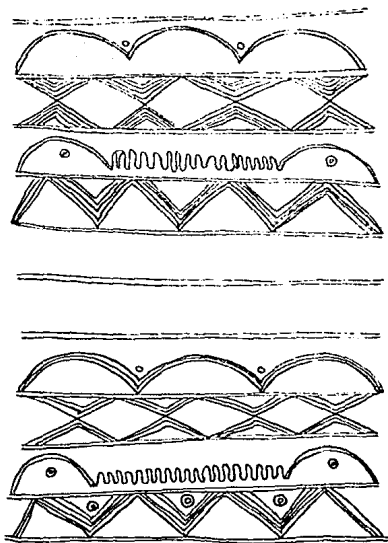














7.I.2. Maxela.

Indice de láminas.

Garofa Catalán, Eugenia; Láminas II, 12, 13.

Gómez Fabián, Lucia; 14, 15, 16, 17, 18.

Juan; 19, 20.

López, Petra; 21, 22.

Molina Catalán, Sergio; 23, 24, 25;

Martínez, Edith; 26, 27, 28, 29, 30, 31.

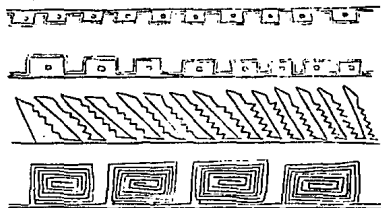
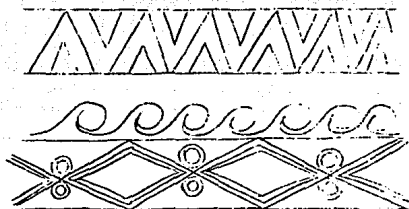
Miguel Urbana; 32, 33.

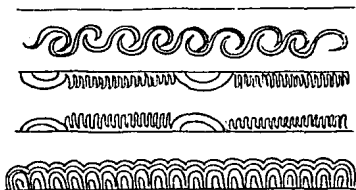
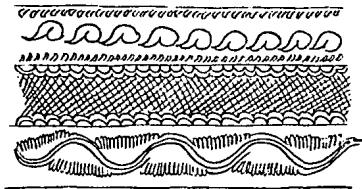
Nicasio Lucia; 34, 35, 36, 37, 38, 39.

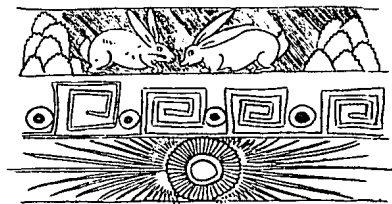
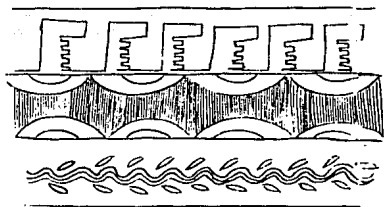
Policarpo Martínez, Concepción; 40, 41, 42.

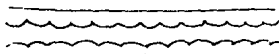
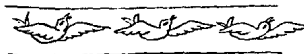
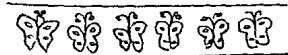
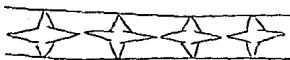
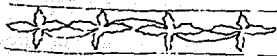
Ramírez Navarrete, Angel; 43.

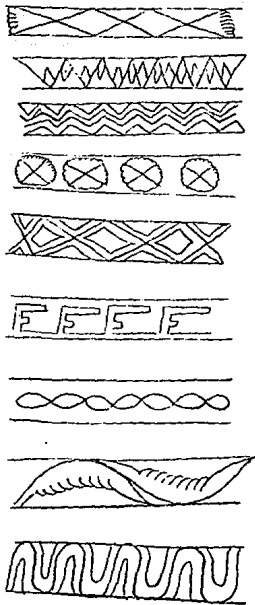
Ramírez M. del Carmen; 44.

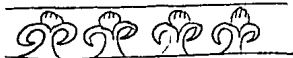
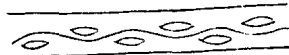
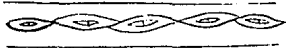
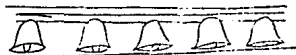
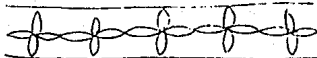
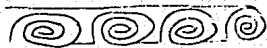


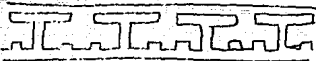
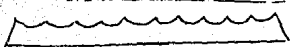
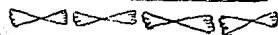
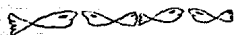
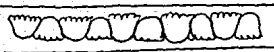


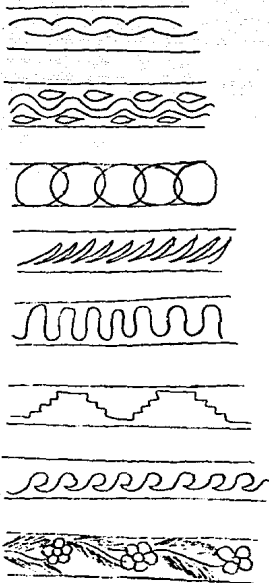


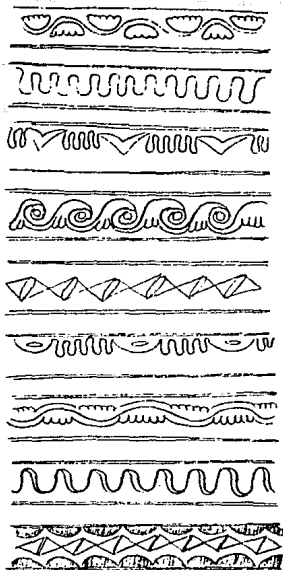


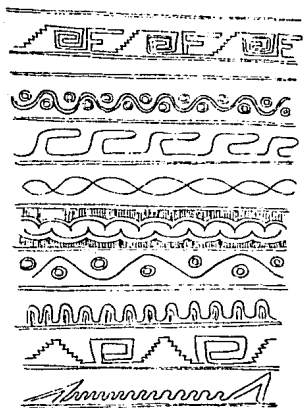


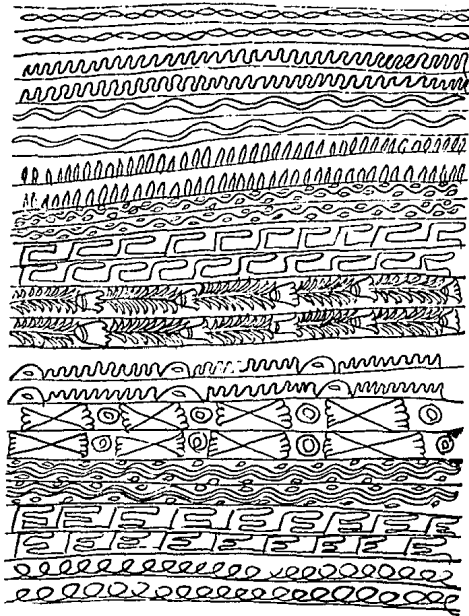


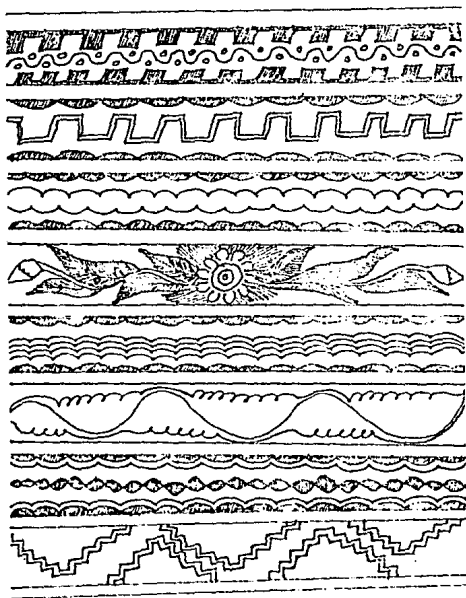


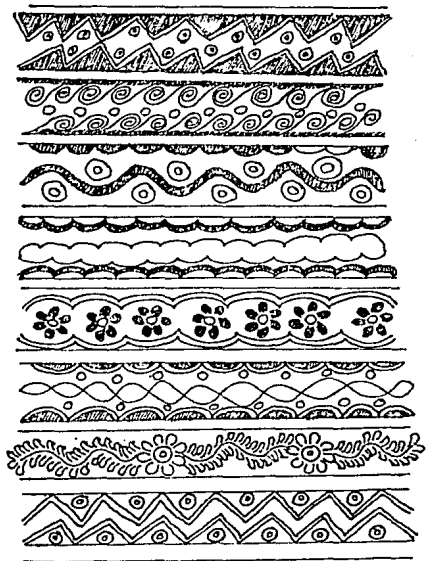


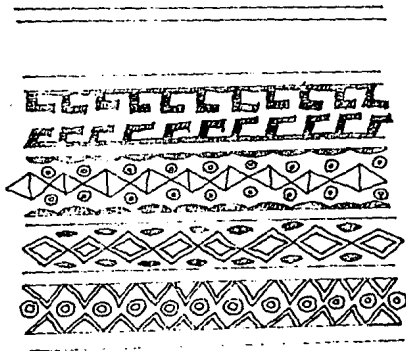
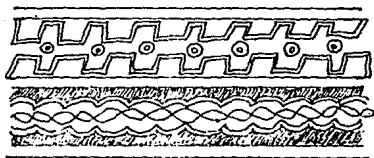


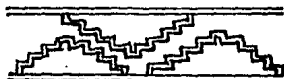
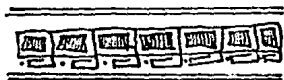
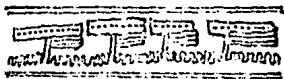


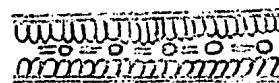
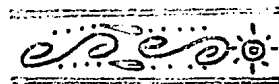
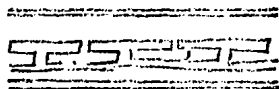
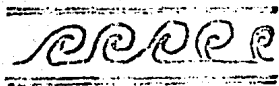


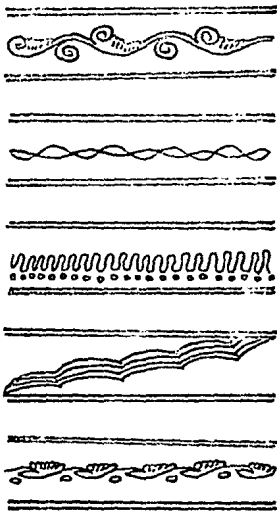


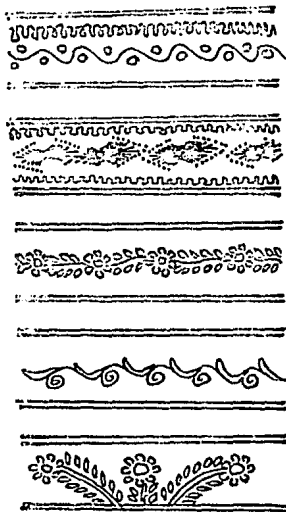


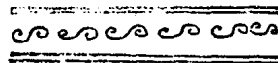




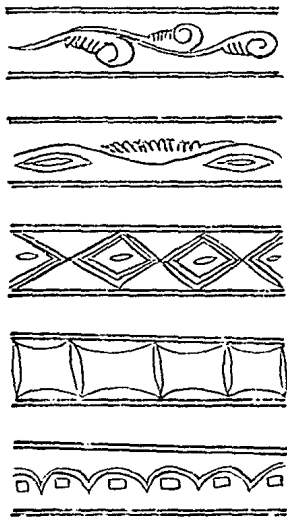


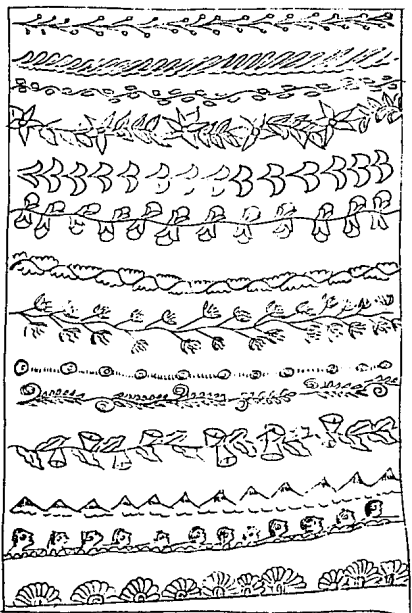


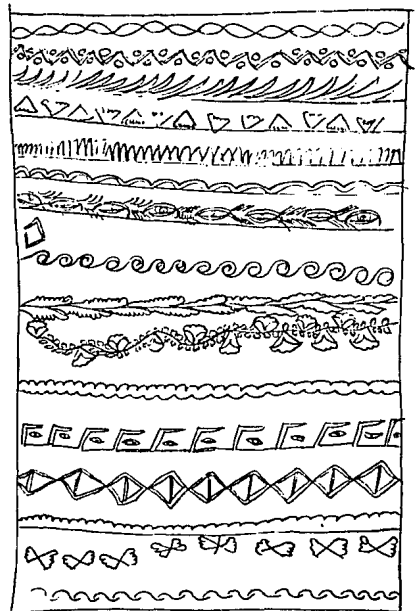


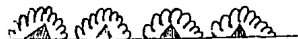
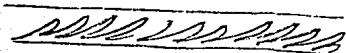
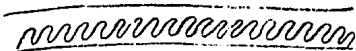
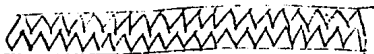


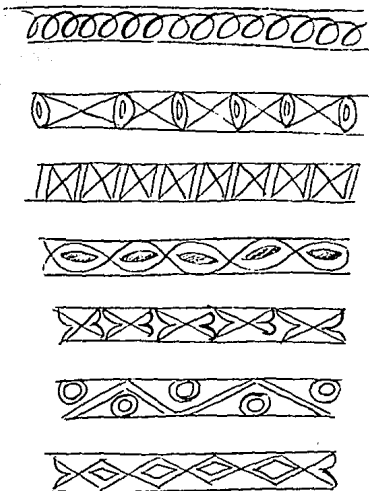
6

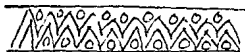
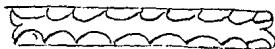
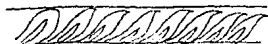
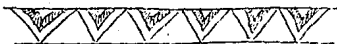


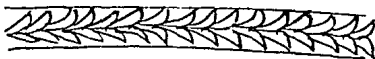
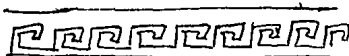
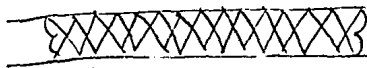
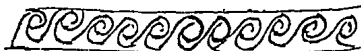
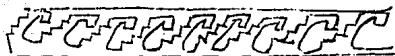


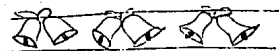
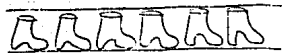
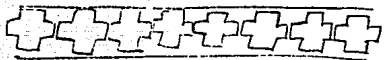


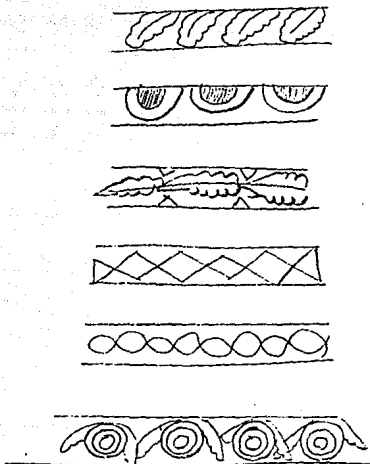


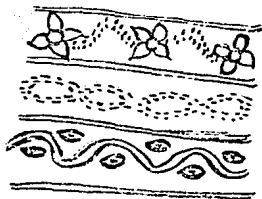


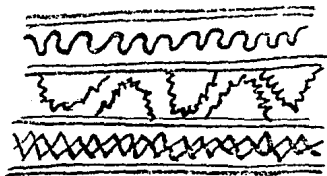
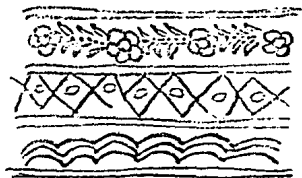


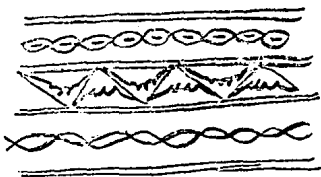


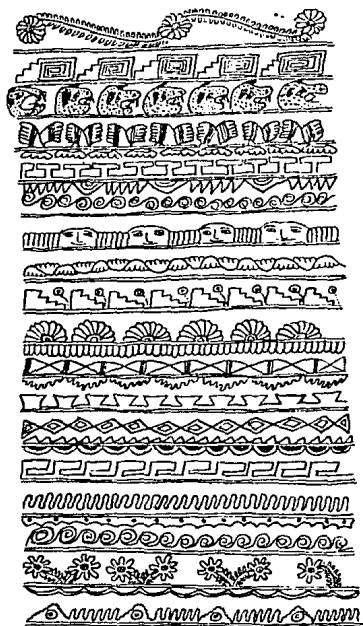


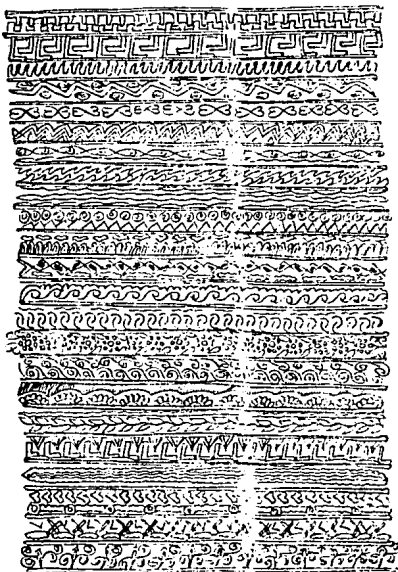












7.1.3. OsPAN

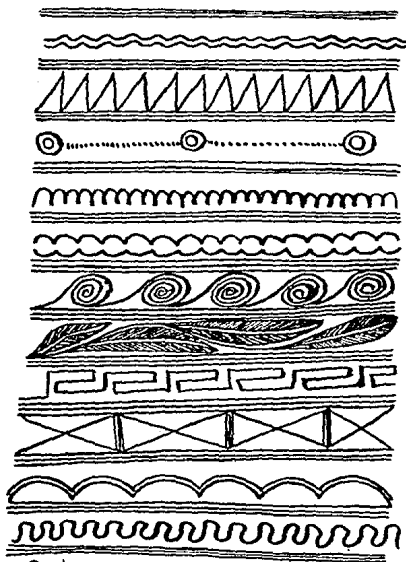
Indice.

Guerrero Obispo, Benito: 45, 46.

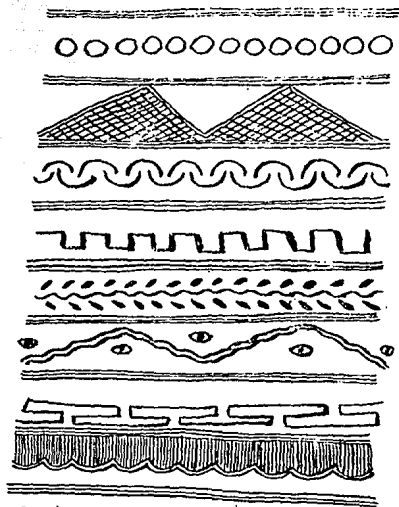
Jiménez, Félix: 47, 48.

Martínez Camilo, Miguel: 49, 50.

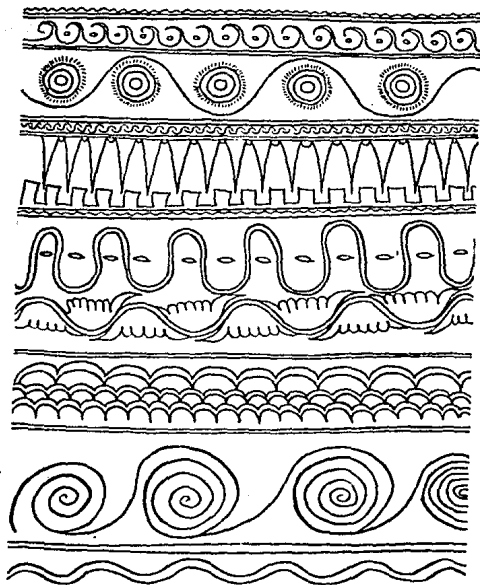
Mauricio, Roberto: 17.

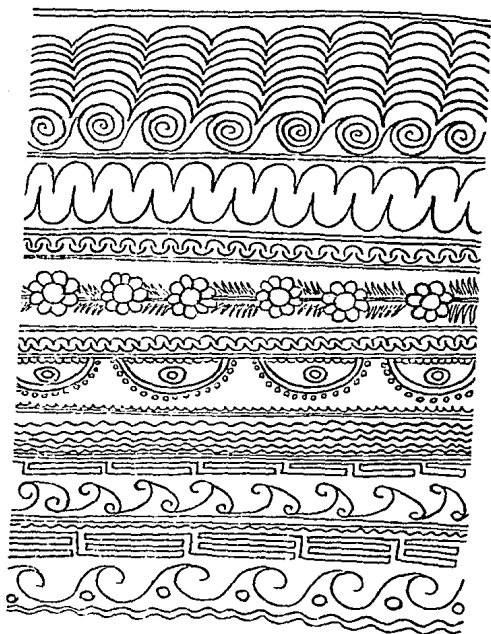


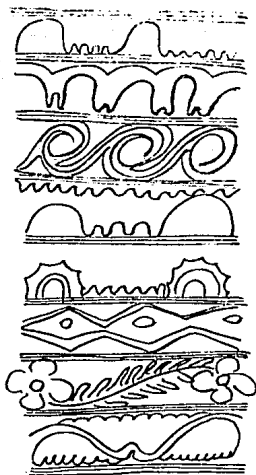
Bento Guiraca obispo

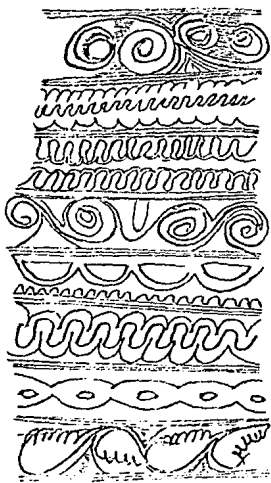


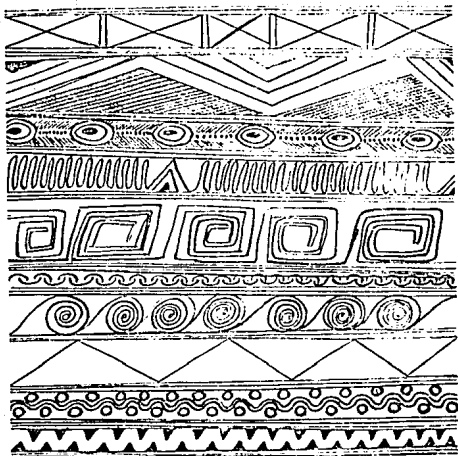
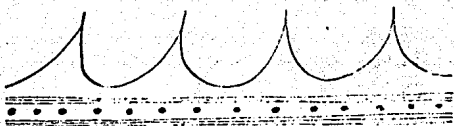
Bench Guerra obisgo

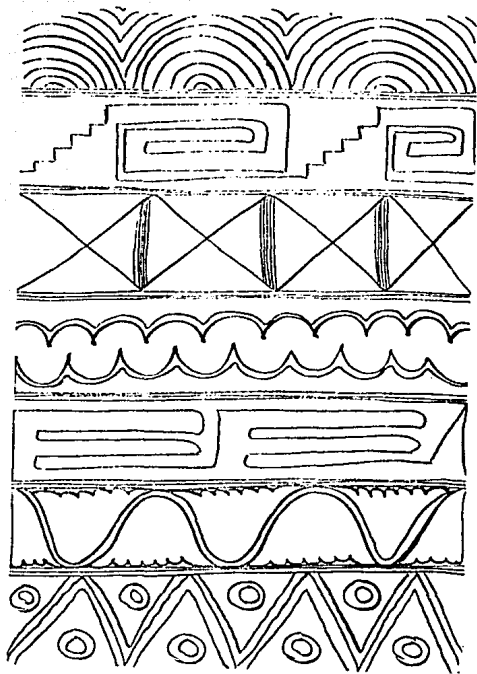












7.I.4. Xalitla.

Índice.

Ausencio Lorenzo, Genaro: 51, 52.

García Díaz , Mario: 53, 54, 55, 56, 57.

Máximo, Carlos: 58, 59, 60, 61, 62.

Nicolás,Pablo: 63, 64, 65, 66,67, 68.

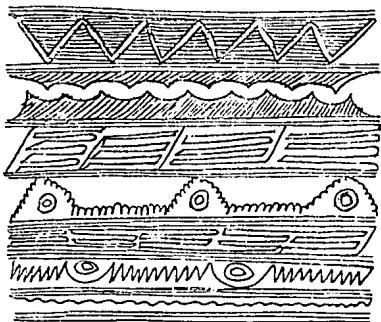
Obispo , Agustina: 69.

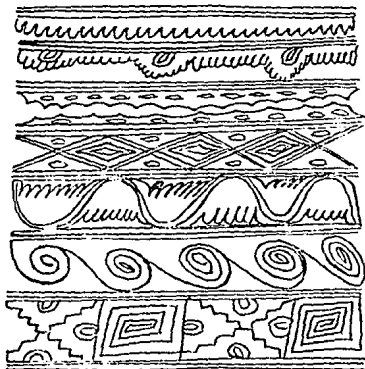
Ortiz, Angel: 70, 71, 72, 73, 74.

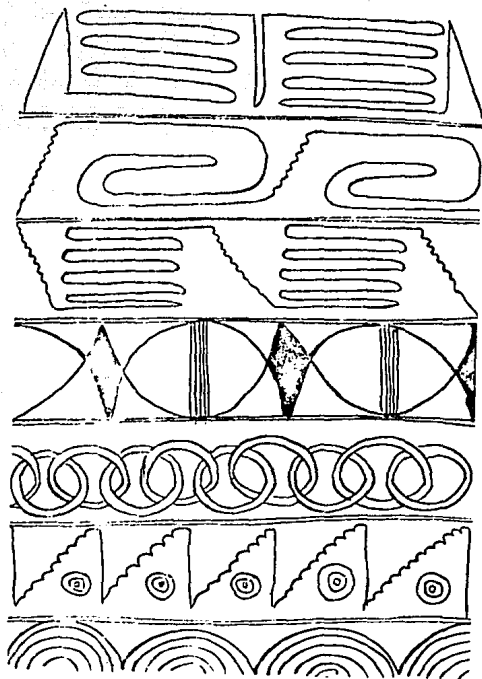
Ortiz, Carlos: 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83.

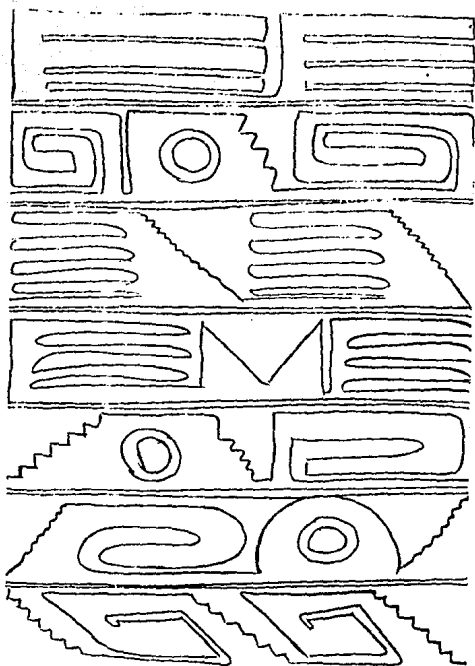
Ortiz,Nicolas: 84, 85, 86,87, 88, 89, 90.

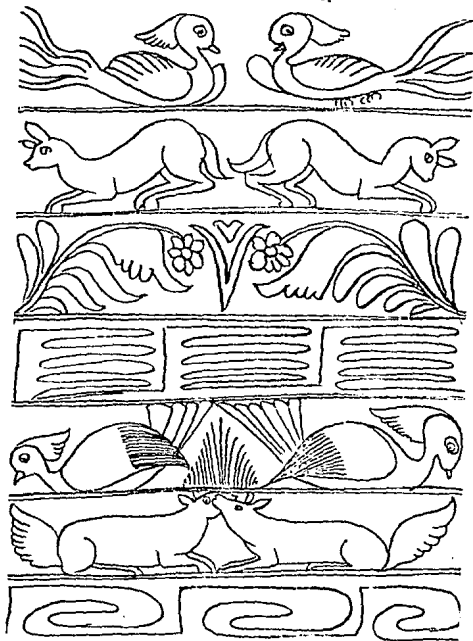
Solís, Domingo:91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99.

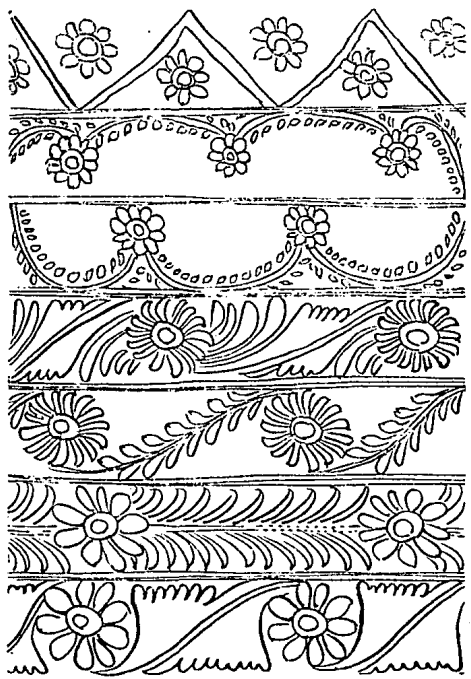


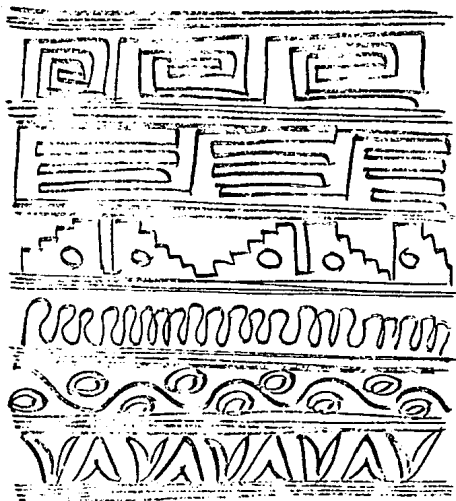


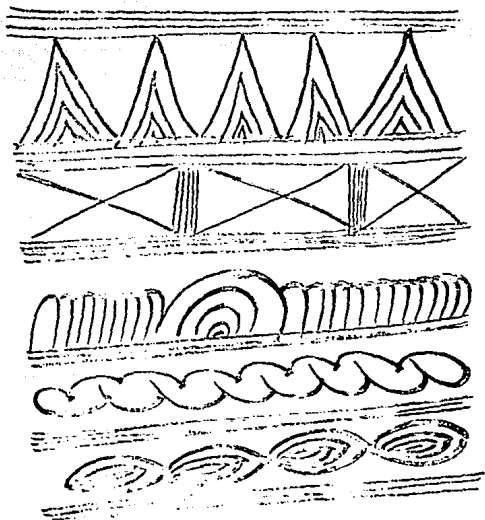


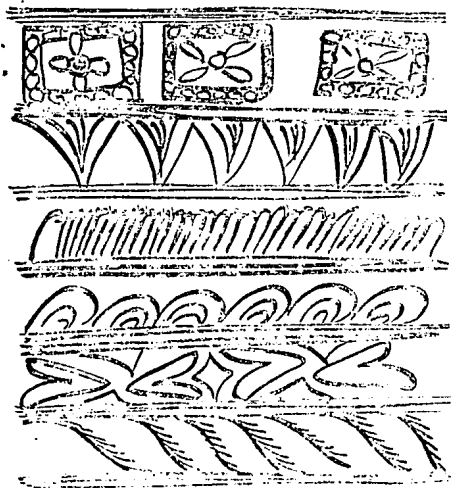


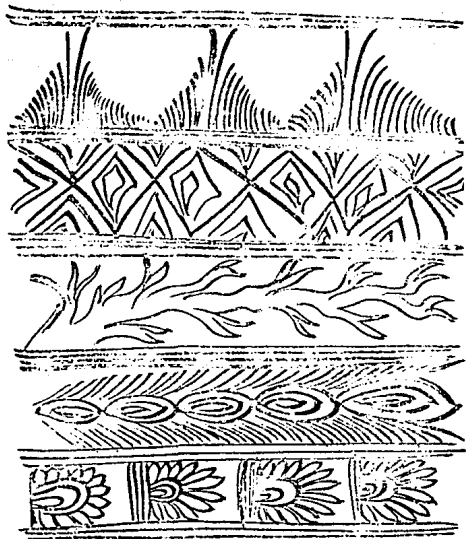


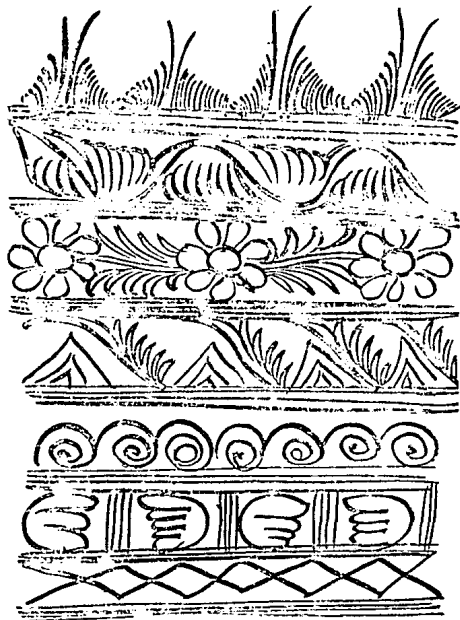


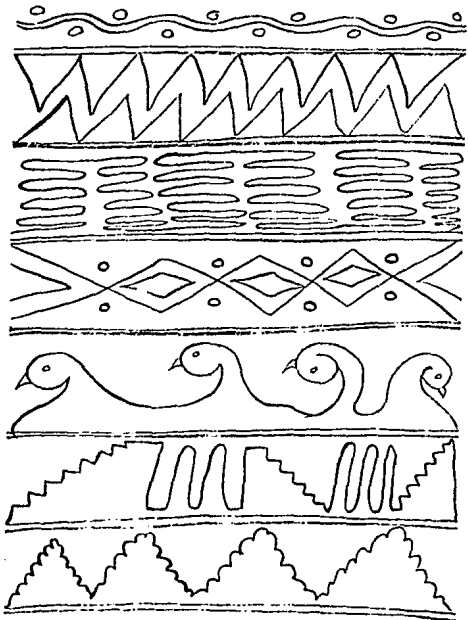


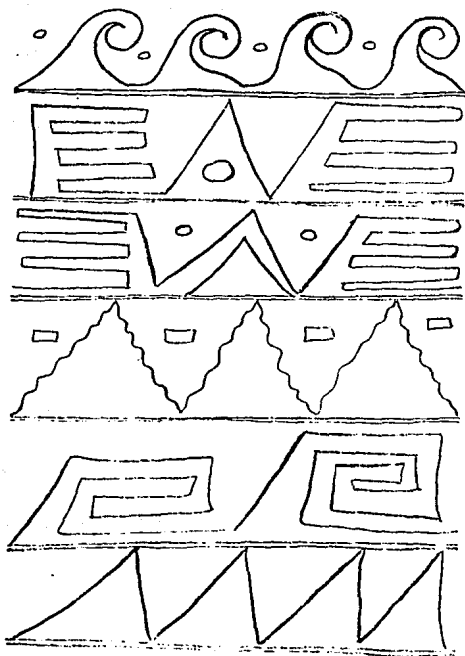


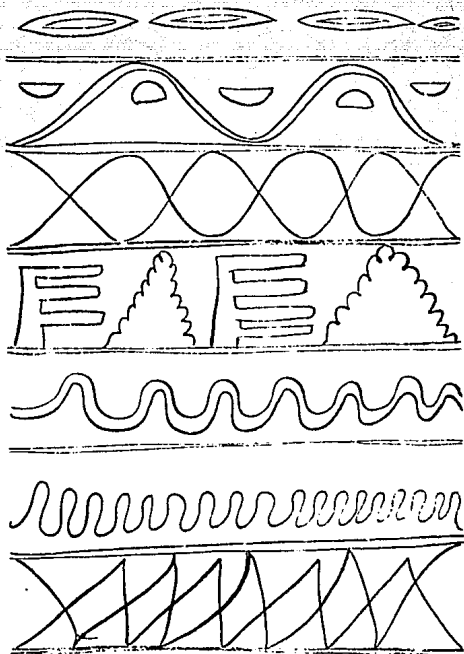


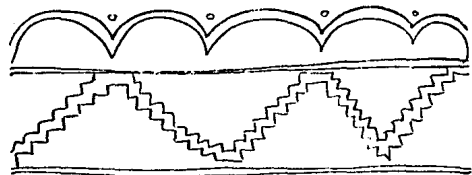
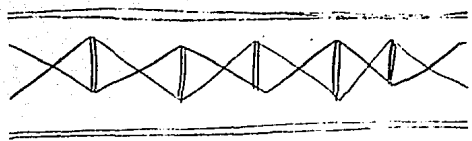


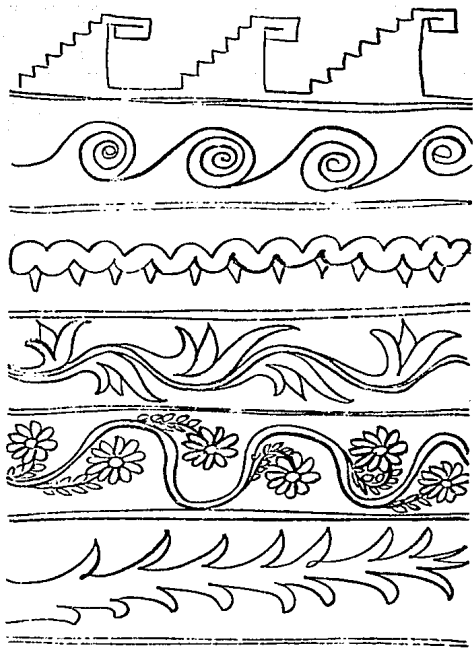


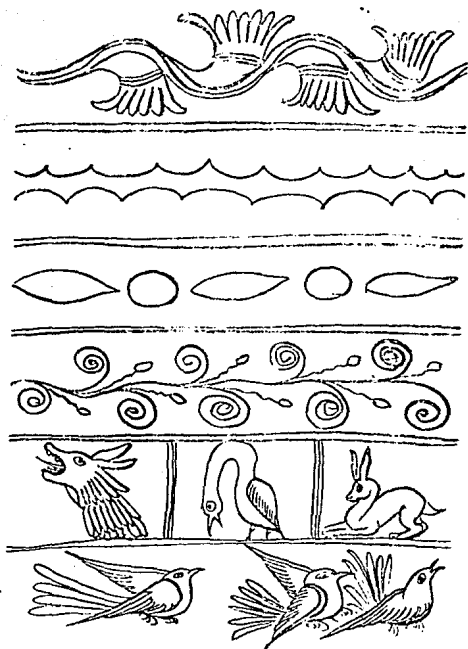


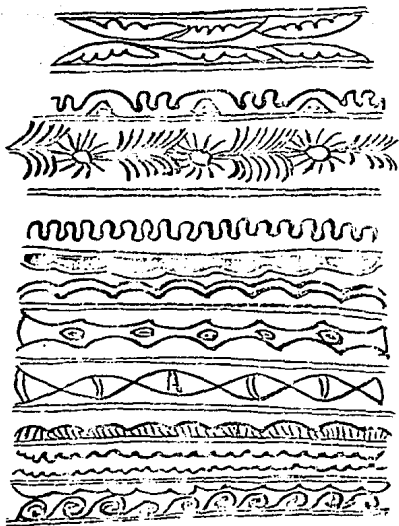


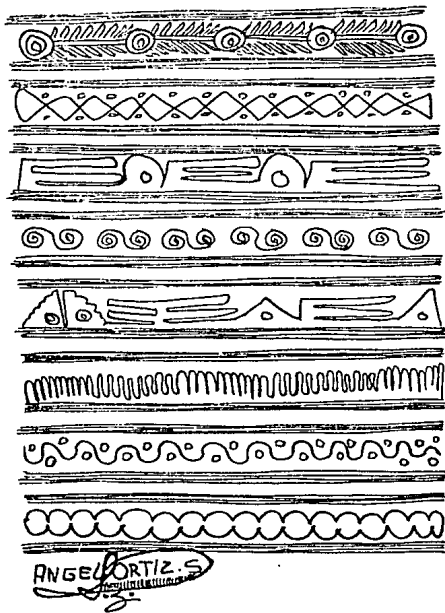


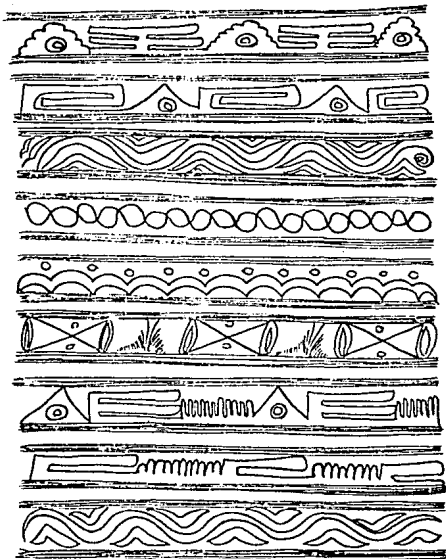




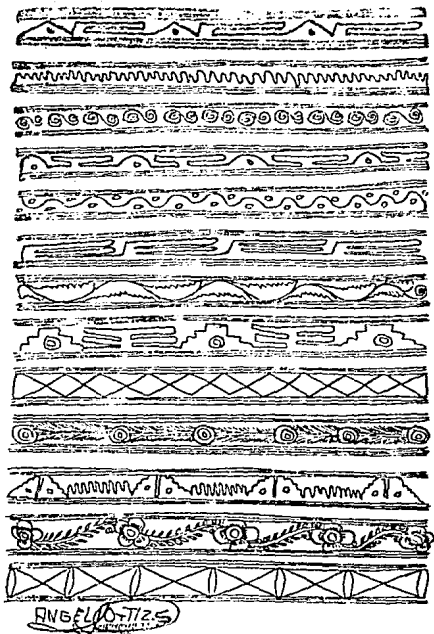


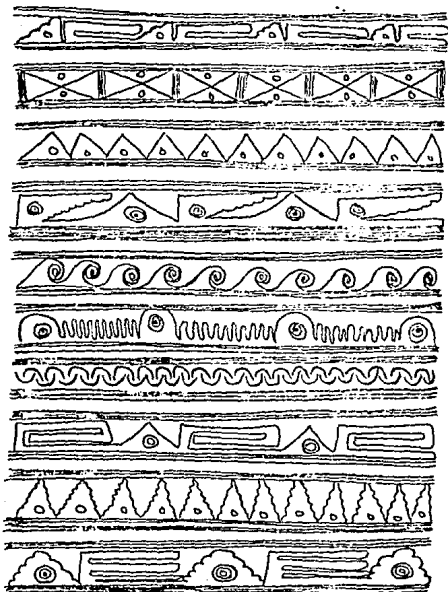




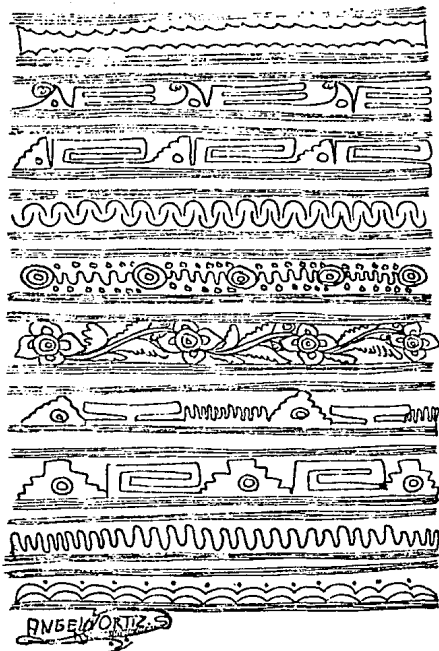


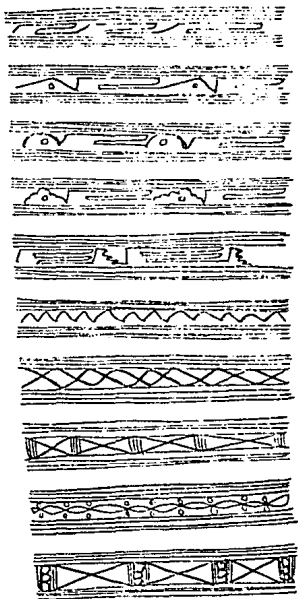
ANGEL V. ORTIZ S.
3.

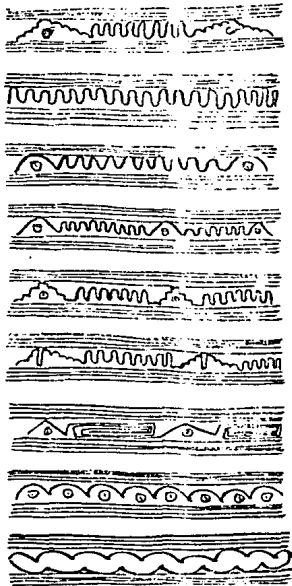


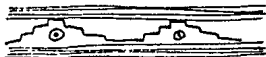
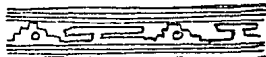
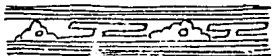
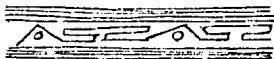
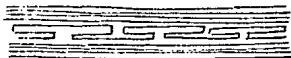


ANGELO JIZZ

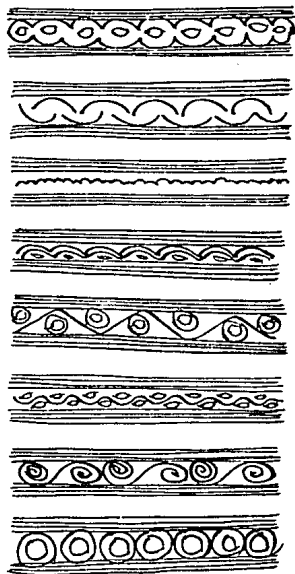




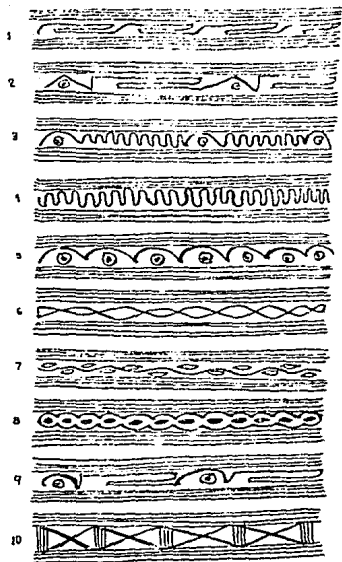


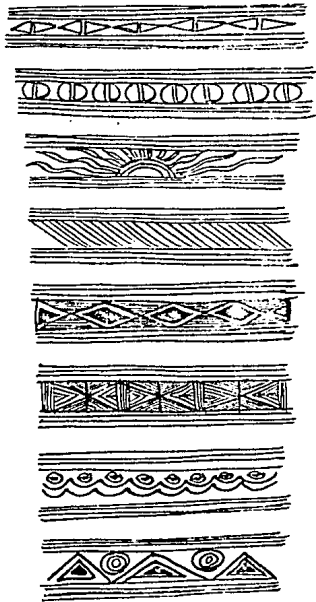


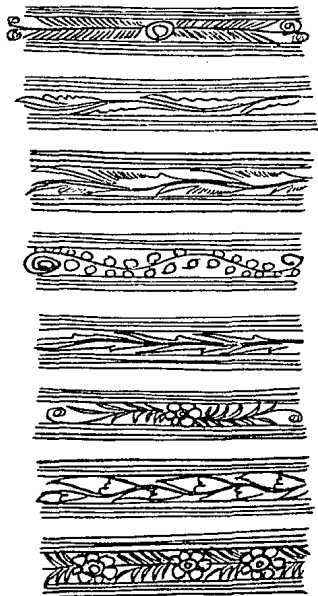
Carlin O'Leary's

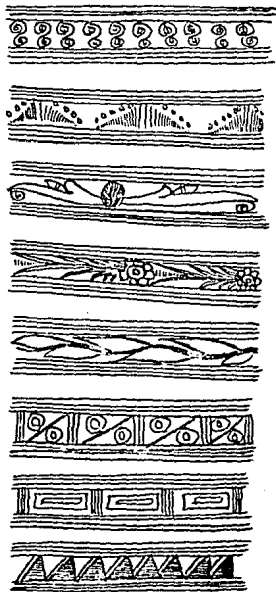


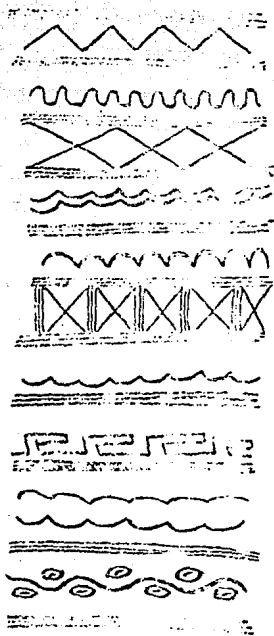
A small, stylized signature or mark, possibly a scribble or a small drawing, located below the decorative bands.

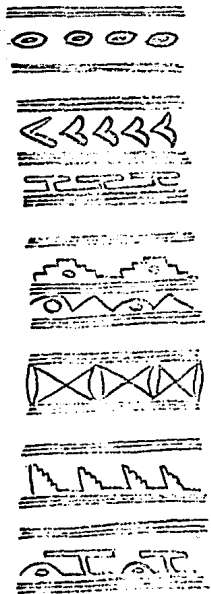


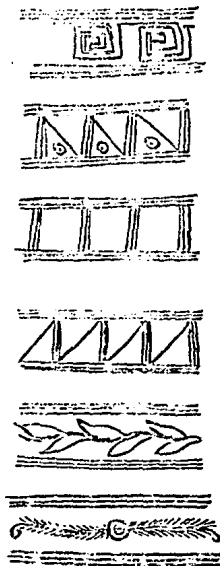


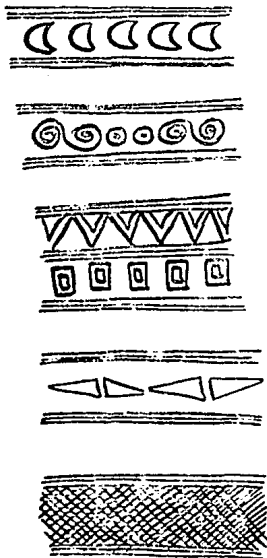


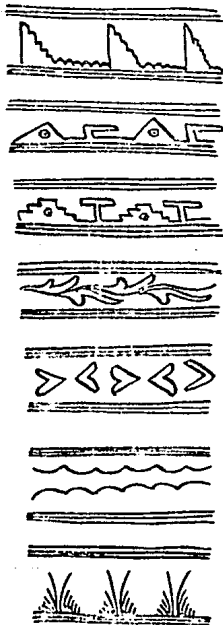


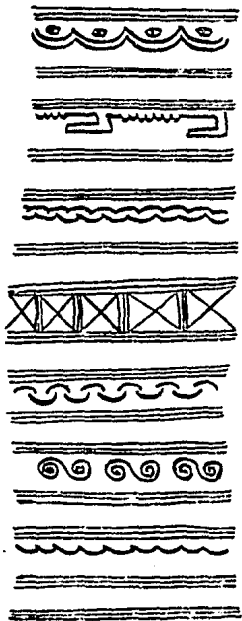


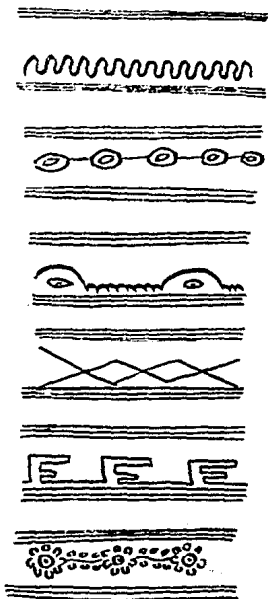


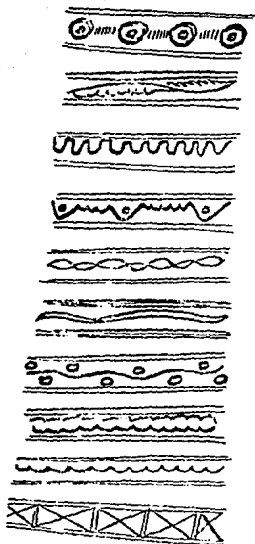


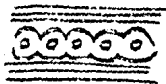
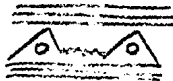
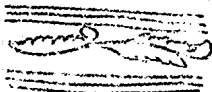
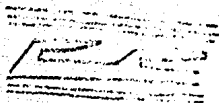


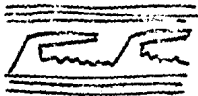
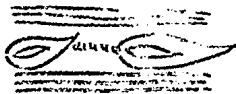
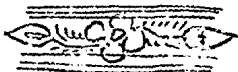
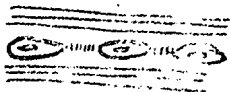
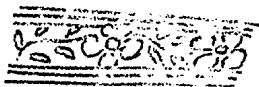


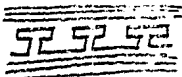
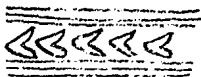
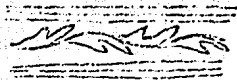


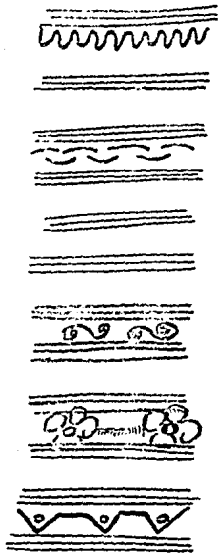


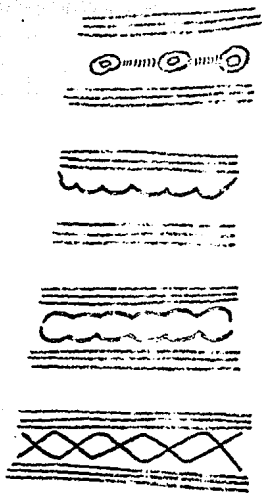


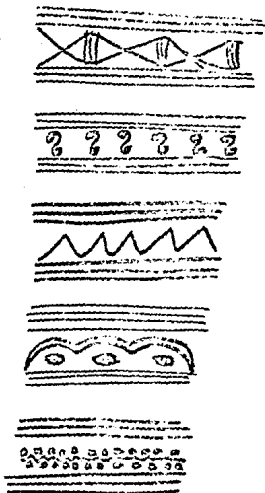


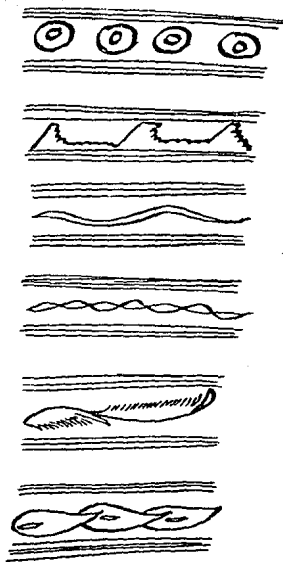


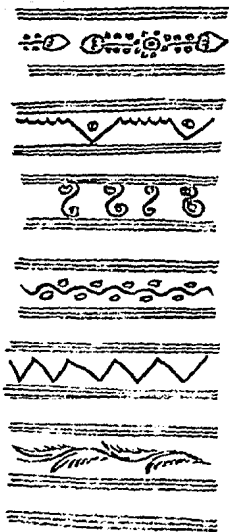


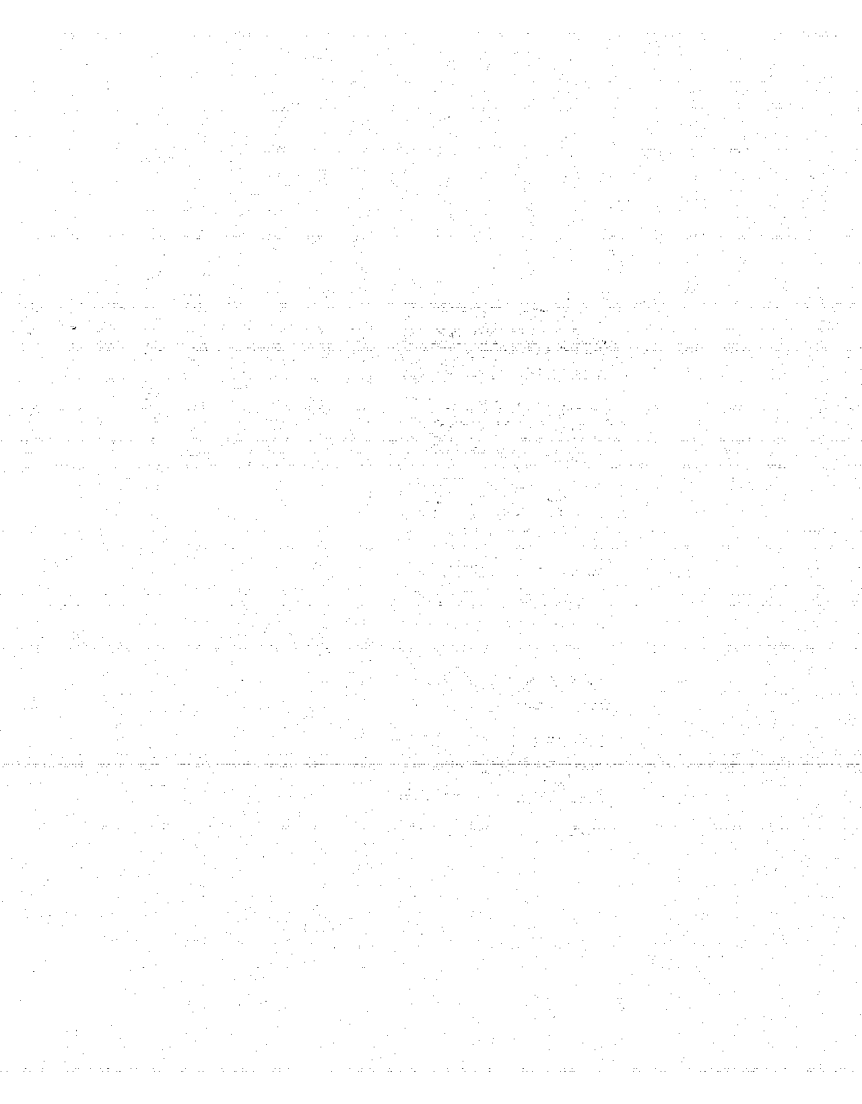








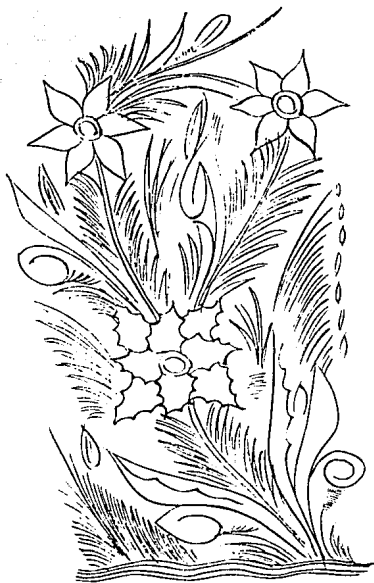




7.2.I. AMEYALTEPEC.

Indice de láminas.

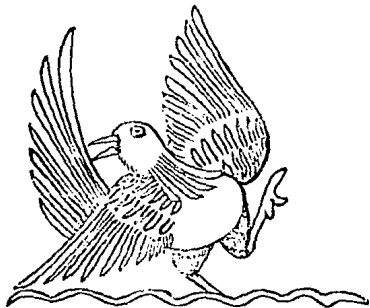
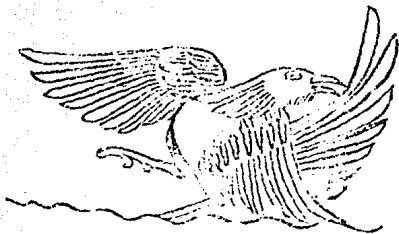
Andrino; I00, I01, I02, I03.
Claudio, Apolinaria; I04, I05.
Claudio, Alberta; I06, I07, I08, I09.
Juventino, Fausta; III.
Jiménez, Alberta; II2, II3, II4, II5.
Loya de, Simona; II6, II7.
Loya de, Juan; II8, II9, I20.
Lucena, Eulogio; I21.
Miguel de la Rosa, Isabel; I22, I23, I24.
Montes, Francisca ; I25, I26.
Pedro Martínez, Flora; I27.
Ramírez, Paulina; I28, I29, I30.
Ramírez, Cupertino; I31, I32.
Rosa de la, Gregoria; I33.

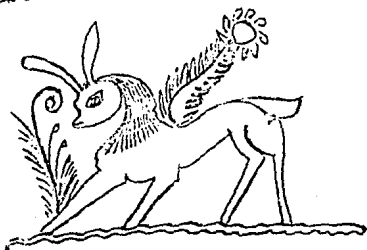
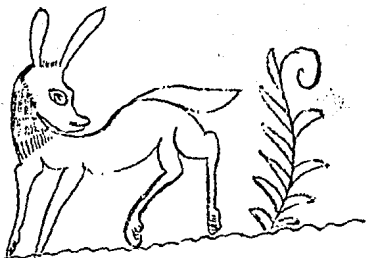






































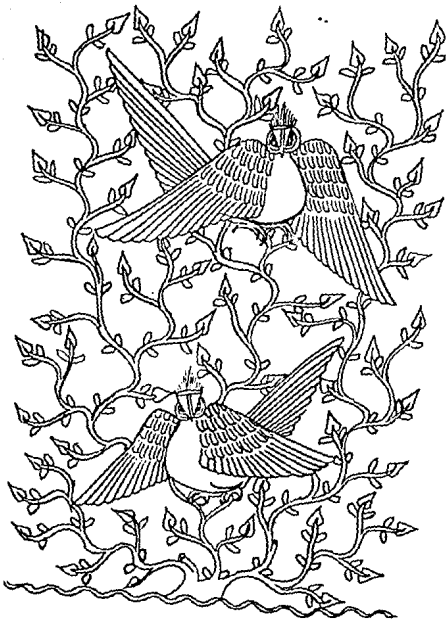


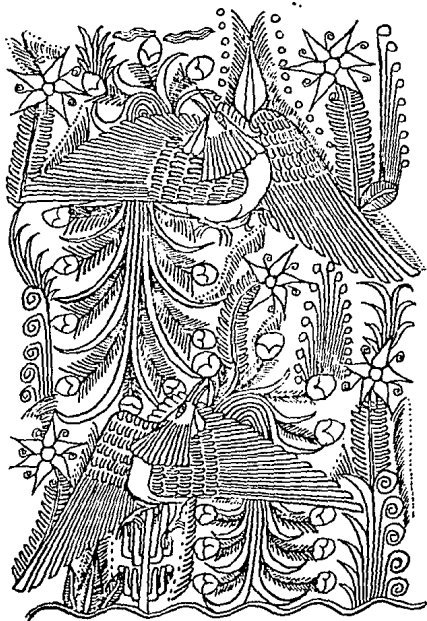


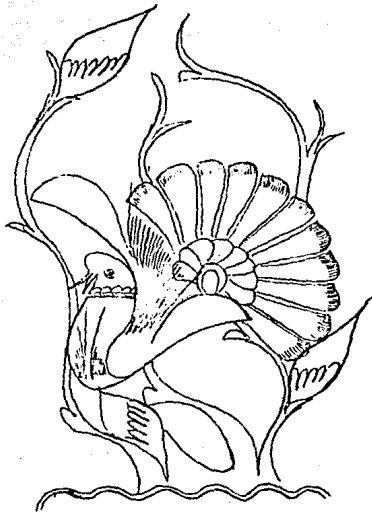




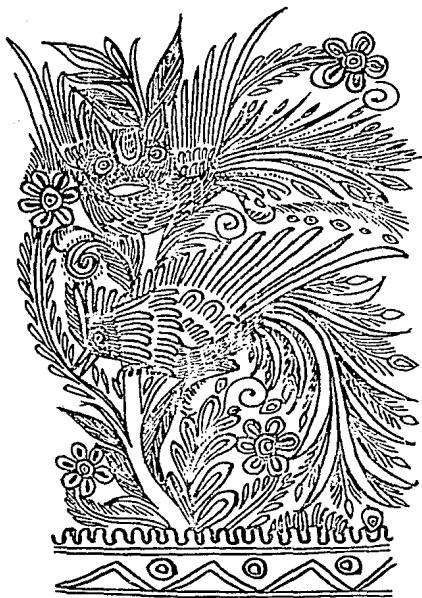




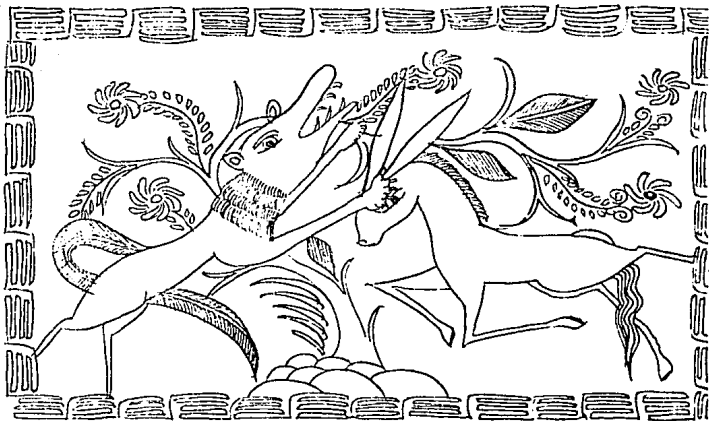


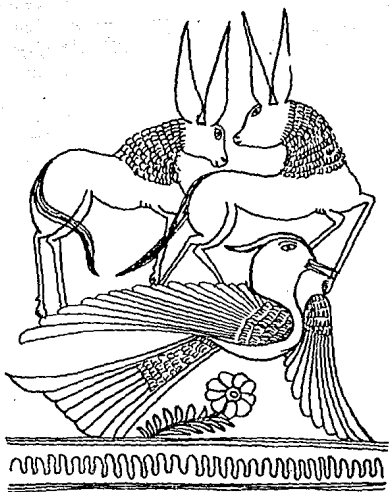
















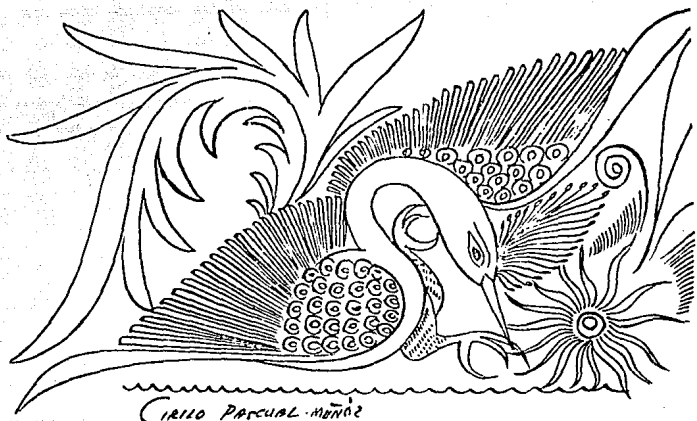
7.2.2. AHUEHUEPAN.

Indice.

Pascual , Cirilo; I34, I35, I36, I37, I38, I39.

Pascual, Gregorio; I40, I41.

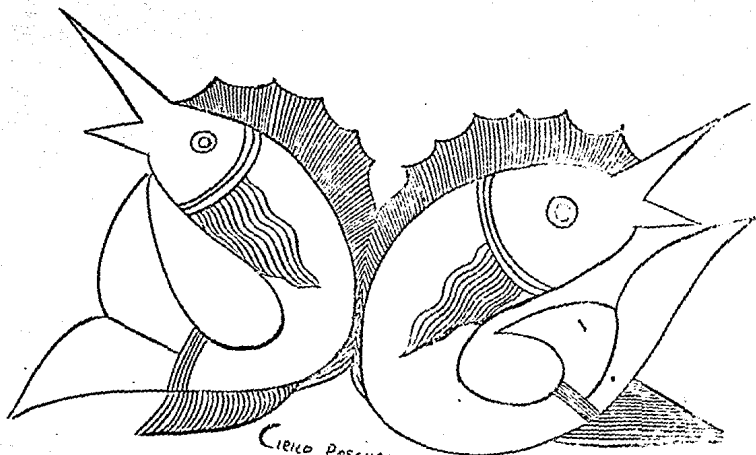
Pascual, Toribio; I42, I43, I44.



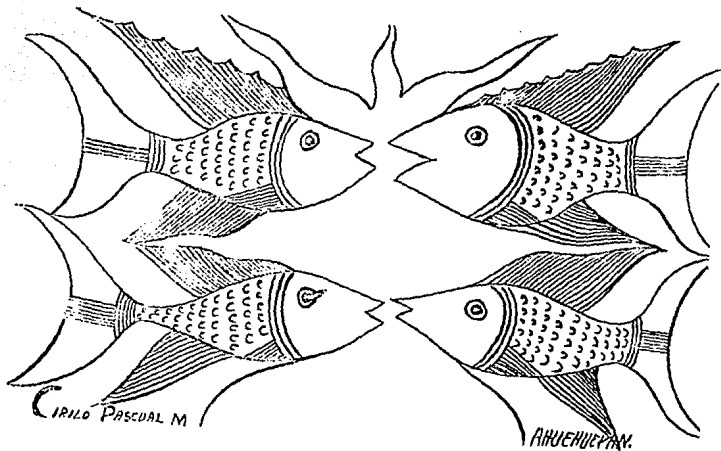


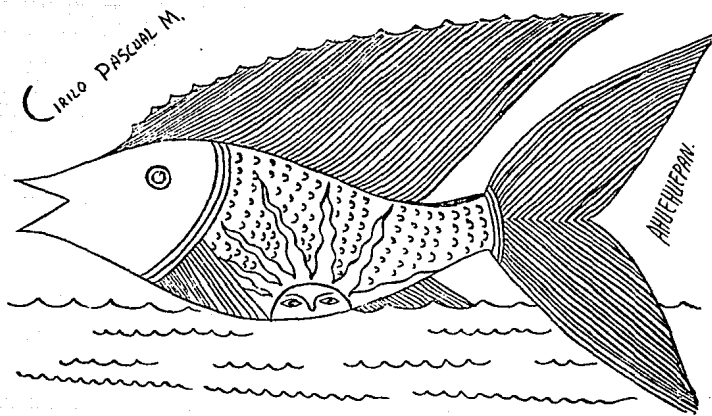
CIRILO PASCUAL M.

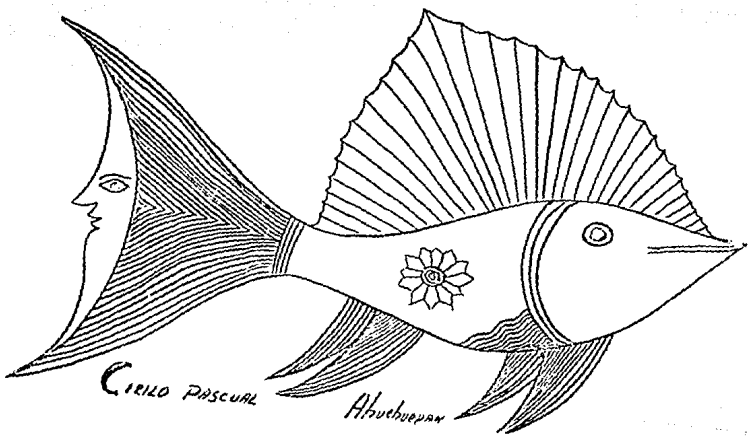
ANIEHUEPAN.

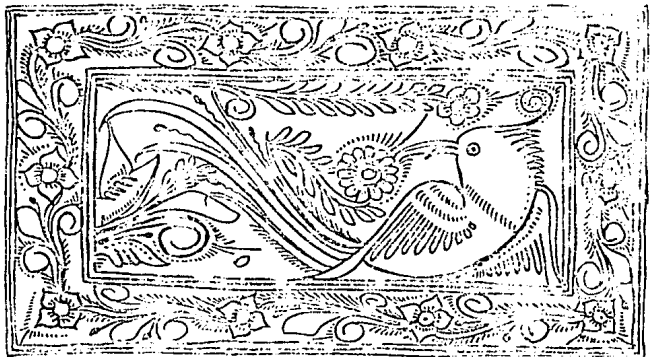


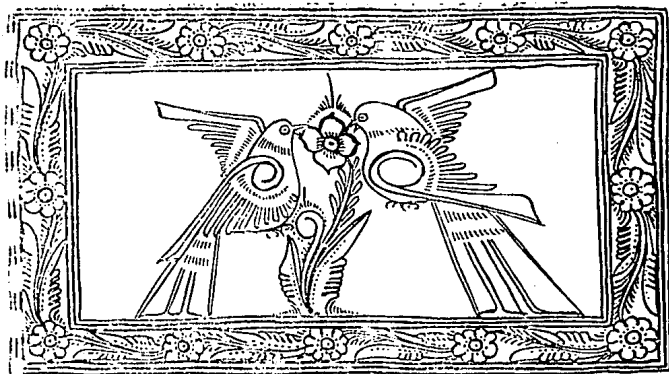
CIRILO PASCUAL M. AHUEHUAPAN



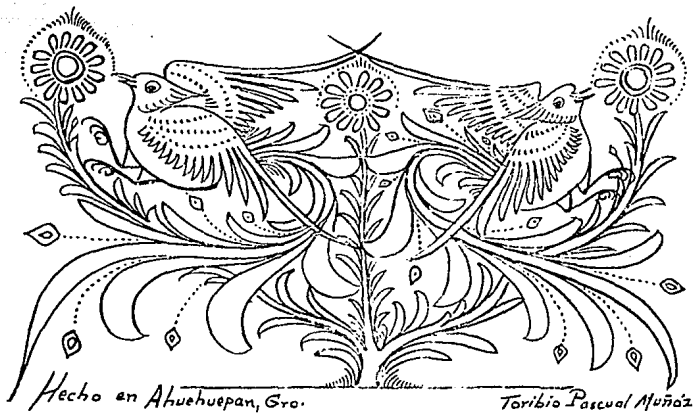










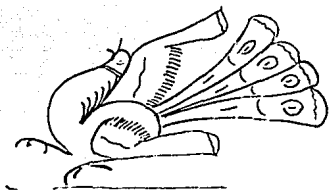


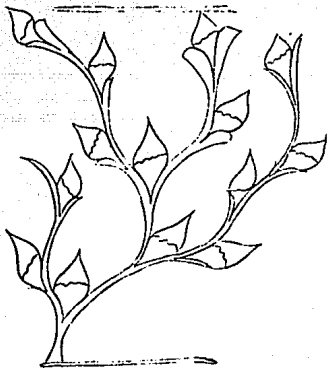


Toribio Pascual Muñoz

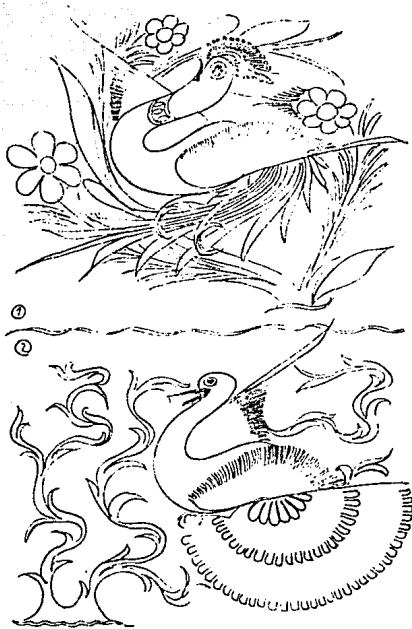
Ahuachapán, Gro.

7.2.3. Mexela. Plantas y Animales.**Anónimo: I45, I46, I47.****Juan: I48.****Miguel Fuentes, Urbana: I49.****Policarpo Martínez, Concepción: I50, I51.**















7.2.4. OAPAN. PLANTAS Y ANIMALES.

Camilo Ayala, Juan; I52 bis.

Camilo, Marcial; I52.

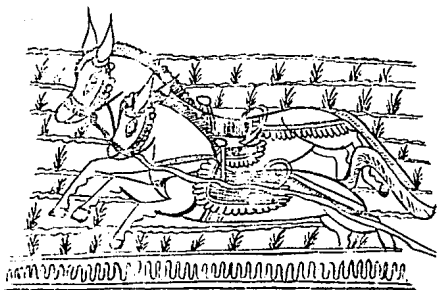
De la Cruz, Roberto; I53.

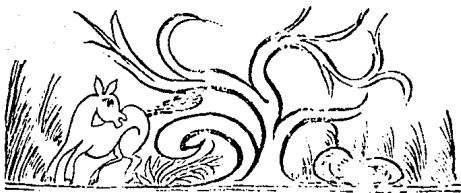
Guerrero Obispo, Benito; I54.

Martínez Miguel; I55, I56.

Mauricio , Roberto; I57.

Ojeda, Liborio; I58.





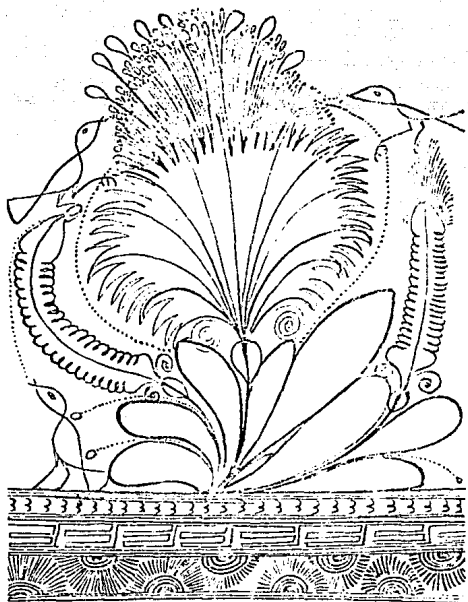


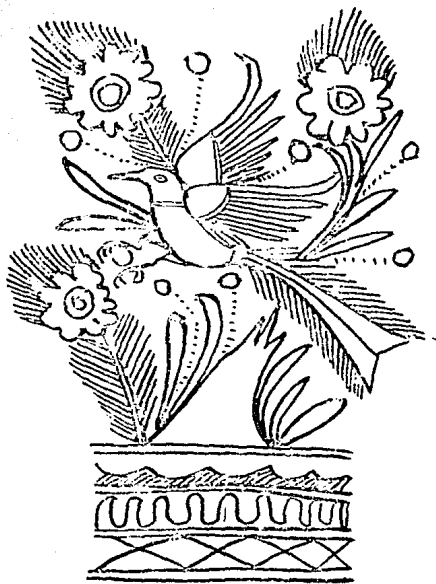


Ricardo Guerrero Obispo









7.2.5. XALITLA. PLANTAS Y ANIMALES.

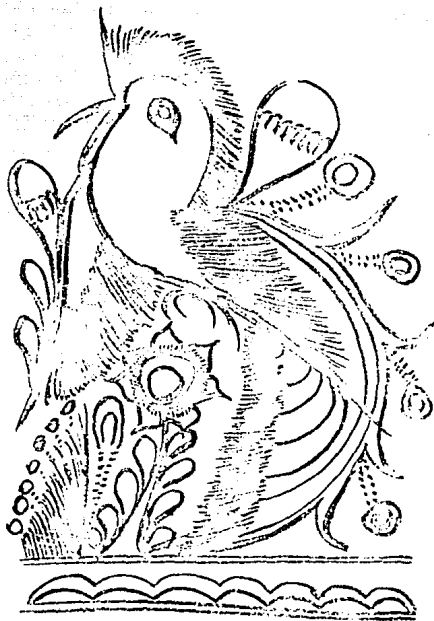
Cruz Nicolás, Luis: I59, I60.

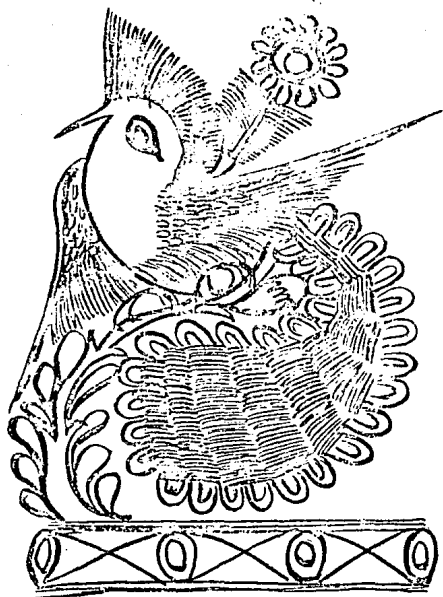
Martínez, Pedro: I61.

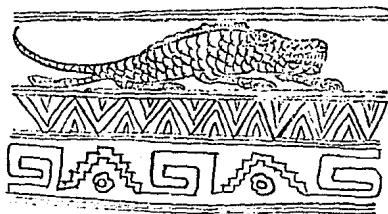
Obispo, Agustina: I62.

Ortiz, Carlos: I63.

Solís, Dominga: I64, I65, I66, I67.



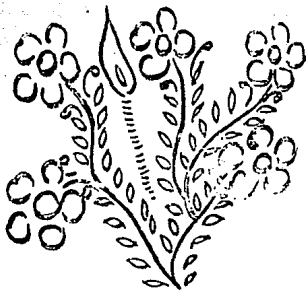


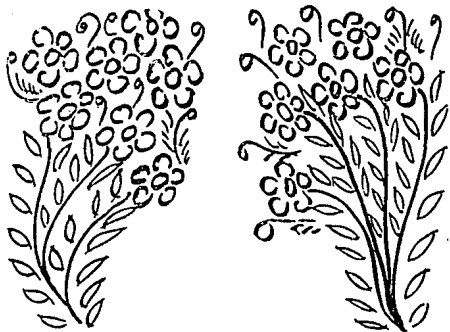


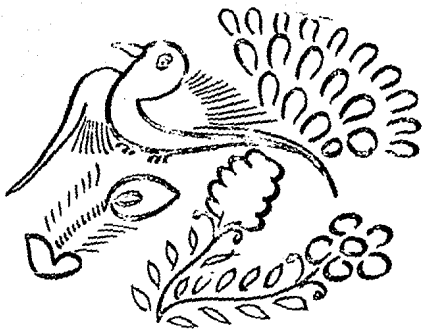


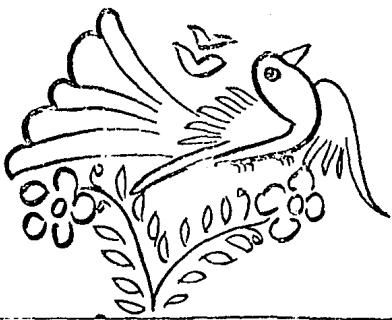


63









7.3. VIDA COTIDIANA

7.3.I. AMEYALTEPEC. VIDA COTIDIANA.

Adame Pedro, Roberto; 168.

Anónimo; 169, 170.

Ayala Manzanares, Juan; 171.

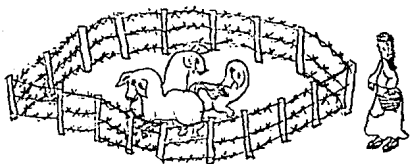
Claudio, Aliberta; 172, 173.

Lucena, Eulogio; 174, 175.

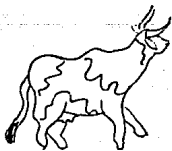
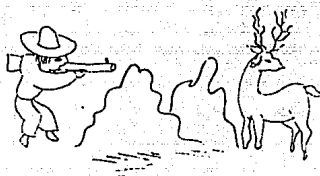
Loya de , Juan; 176.

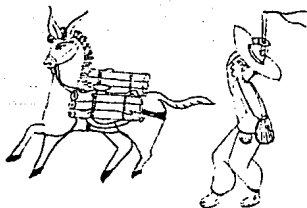
Manzanares Martínez, Anastasia; 177.

Santos, Fabiana; 178, 179, 180.















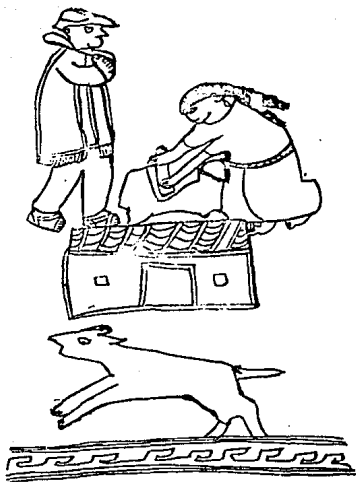












7.3.2. MAXILA.

Anónimo: 181, 182.

Ayala Manzanarez, Juan: 183.

Fabian Gómez, María: 184, 185, 186, 187.

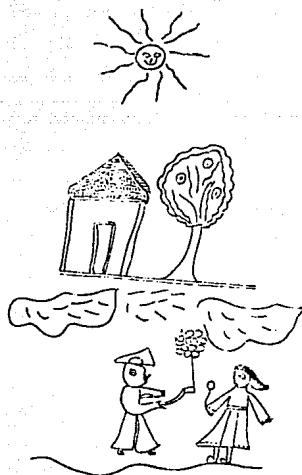
García Catalán, Eugenia: 188, 189.

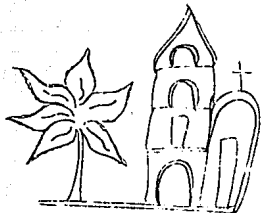
Juan: 190, 191, 192, 193, 194, 195.

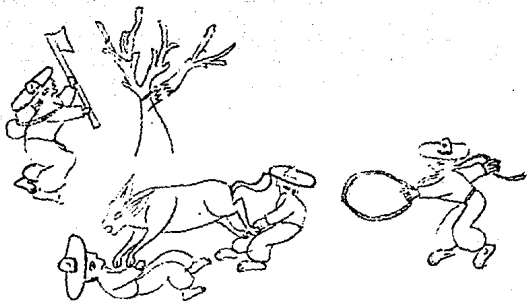
Miguel, Urbana: 196, 197.

Ramírez Navarrete, Angel: 198, 199.

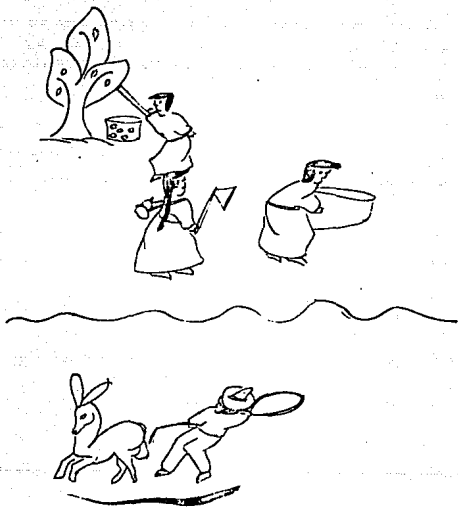
Ramírez, M. del Carmen: 200.



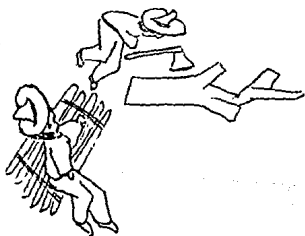


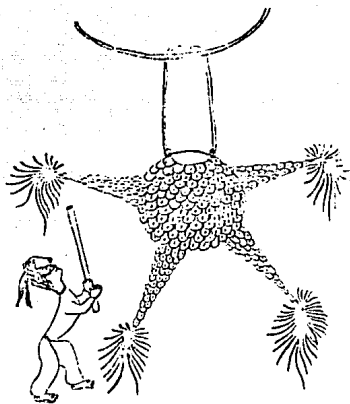
















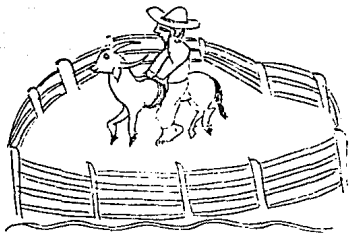




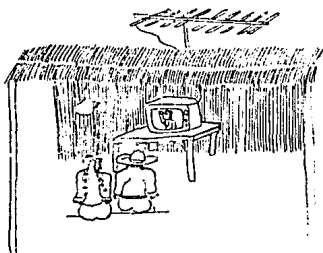
⑥



⑦

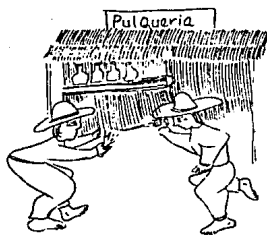


⑧

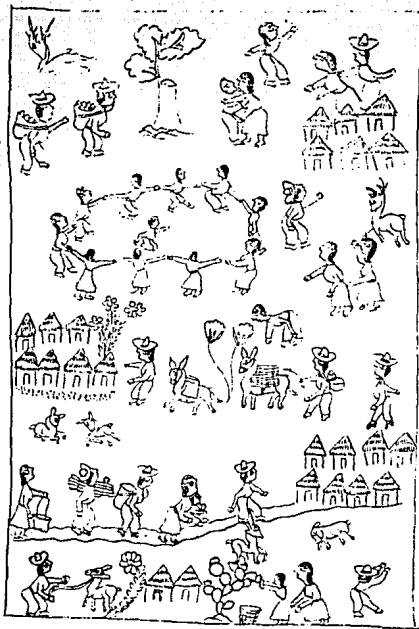




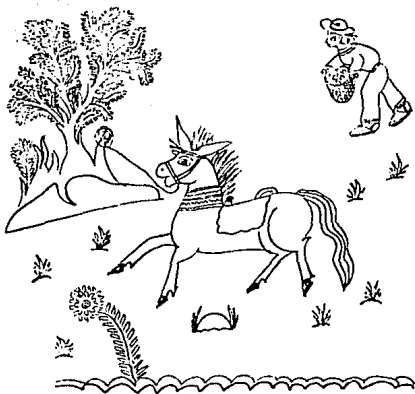
(10)













7.3.3. OAPAN.

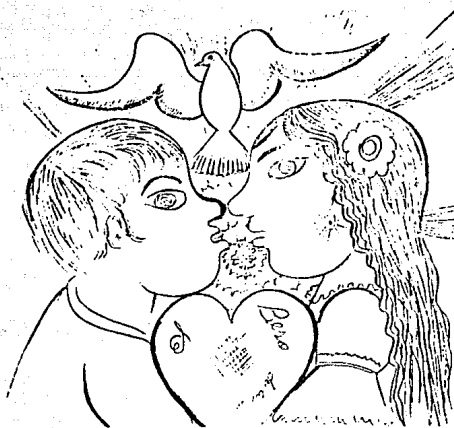
Camilo, Marcial; 201, 202.

Guerrero Obispo, Benito; 203, 204.

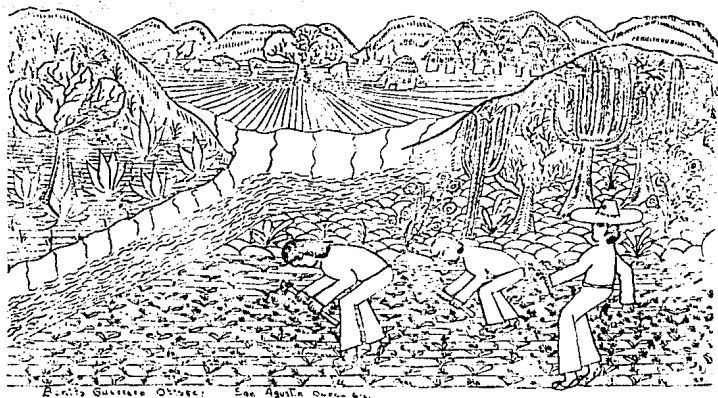
Jiménez, Félix; 205, 206, 207, 208.

Mauricio, Roberto; 209, 2 o, 211.

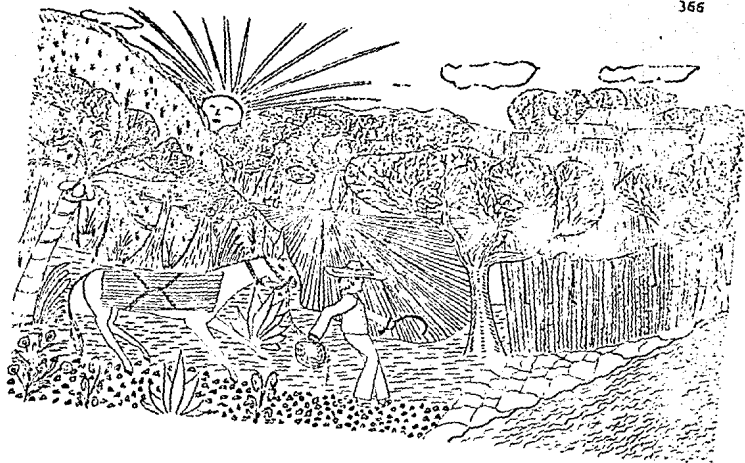
Ojeda, Trinidad; 212.







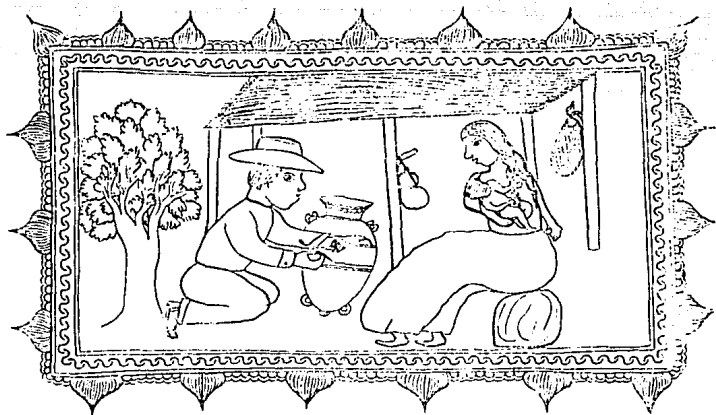
Benito Guzmán Ochoa: San Agustín Ochoa, Gu.





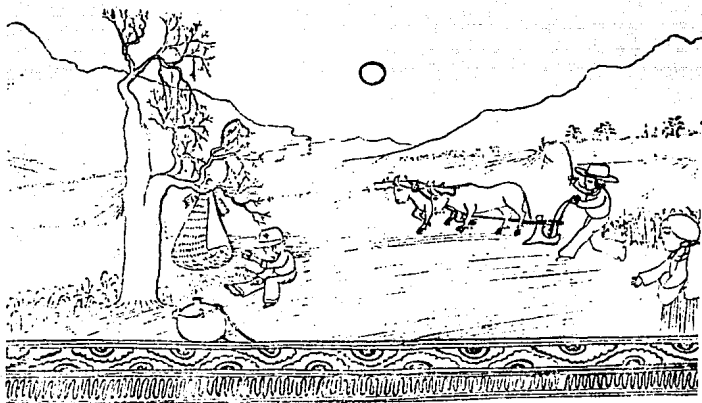














7.3.4. XALITLA.

Anónimo; 213,214, 215, 216,217.

García Díaz, Mario; 218, 219, 220.

Marcelo, Claudia; 221, 222, 223,224,225.

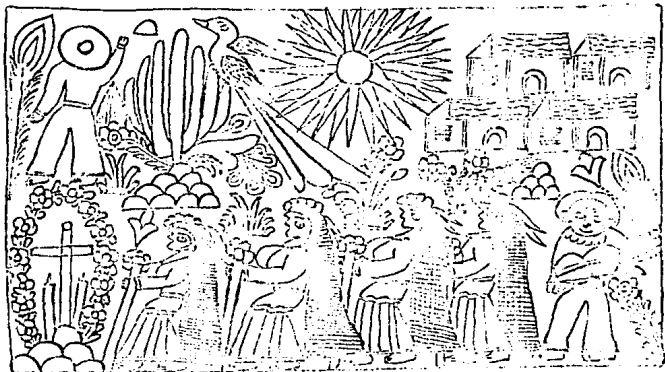
Máximo, Carlos; 226.

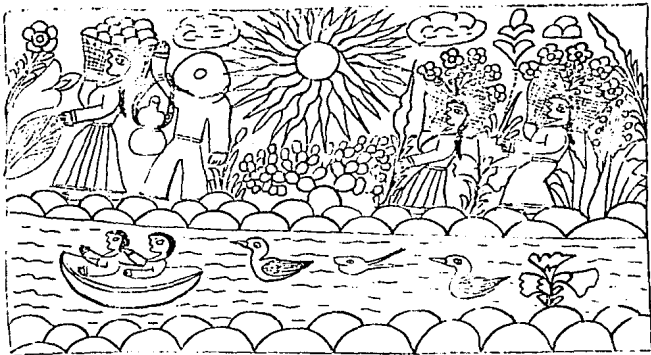
Nicolás, Pablo;227, 228, 229.

Ocampo, Luis; 230, 231, 232, 233,234, 235.

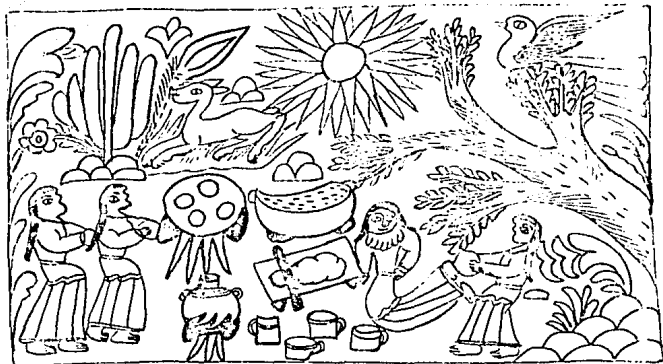
Ortiz, Angel; 236, 237, 238.

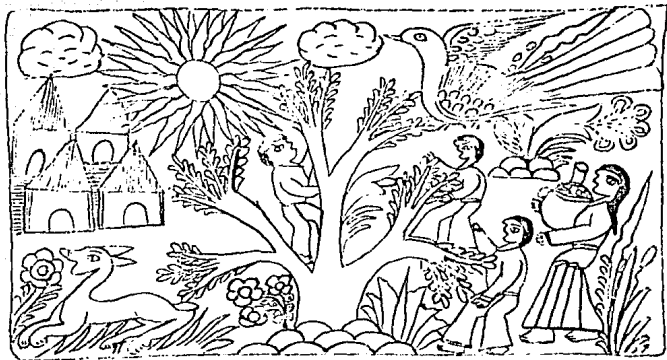
Ortiz, Carlos; 239, 240, 241, 242.









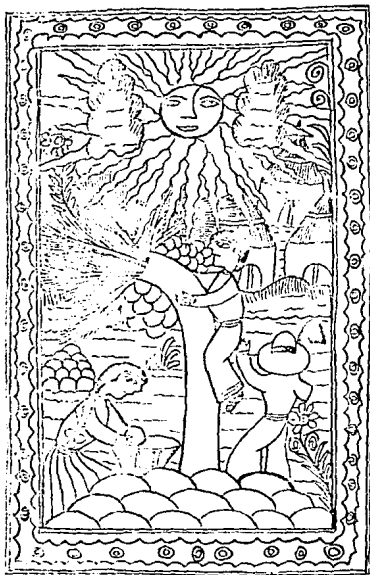


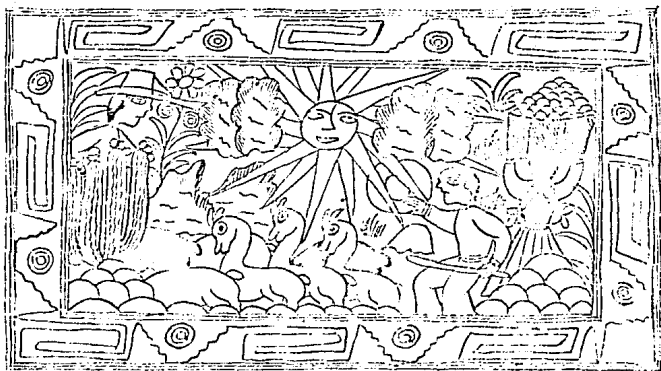


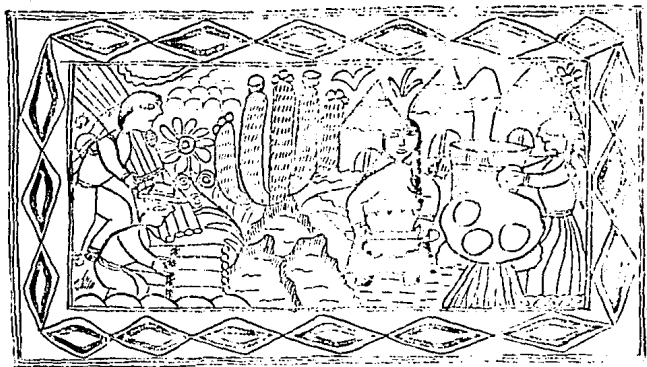


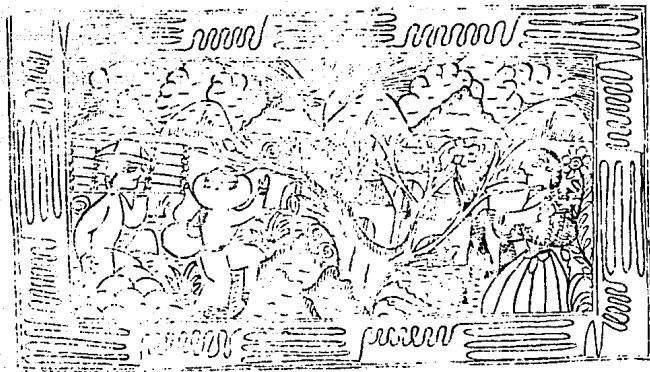




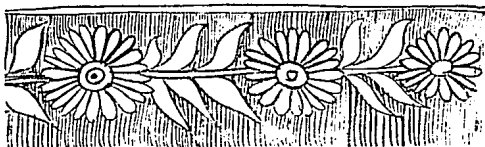




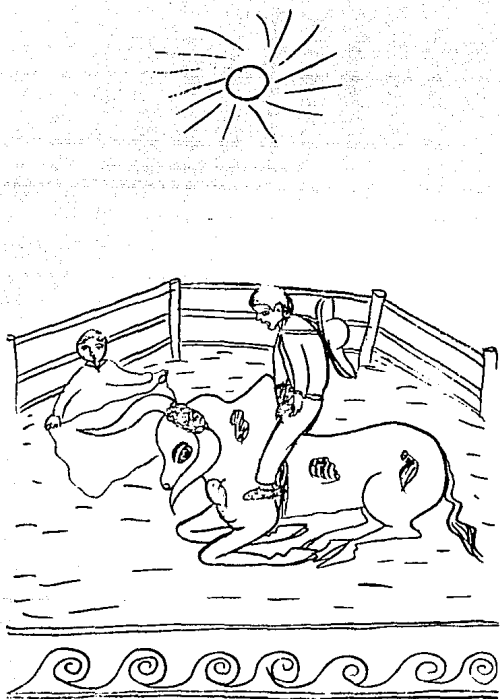


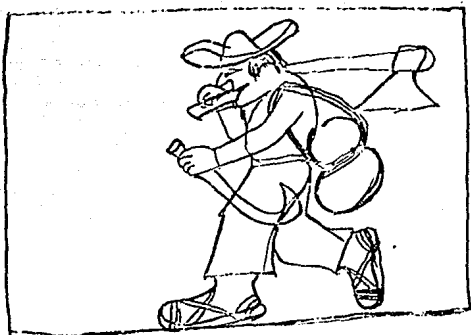


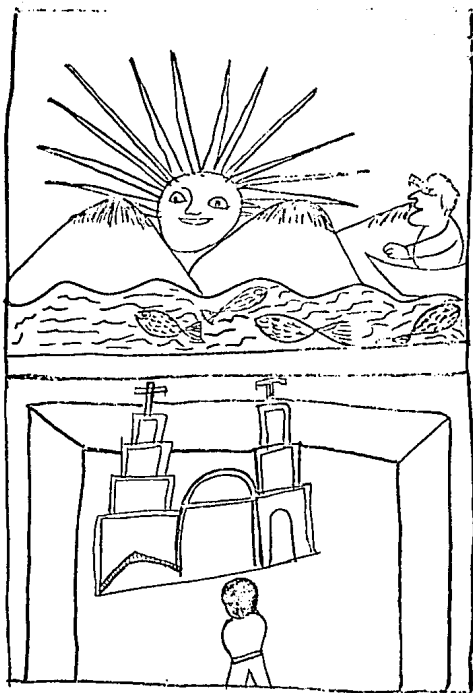


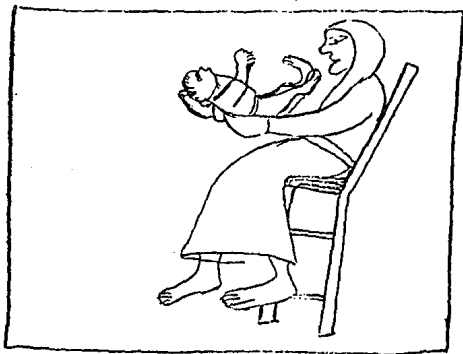


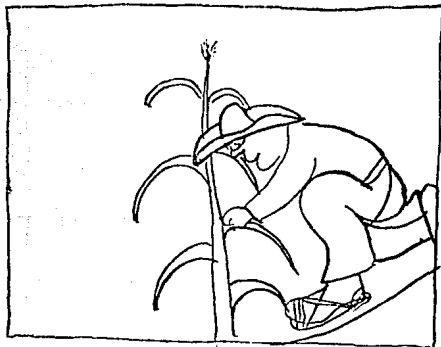
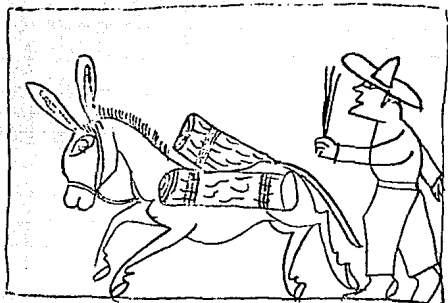


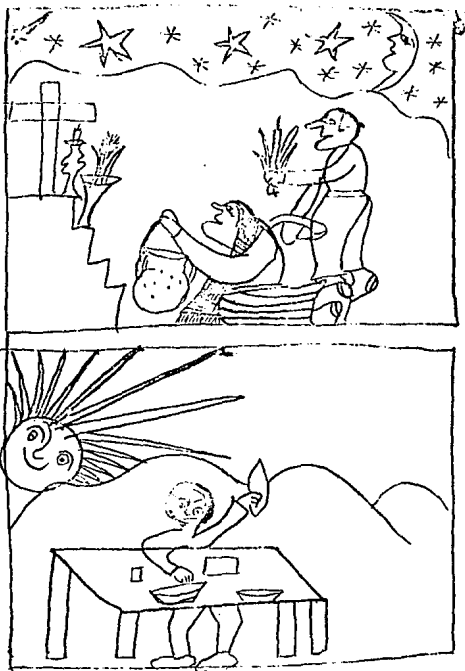










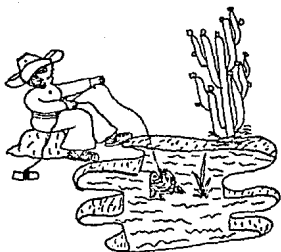


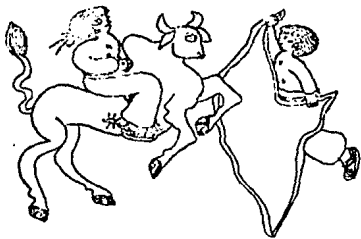


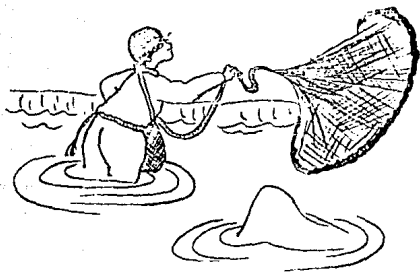
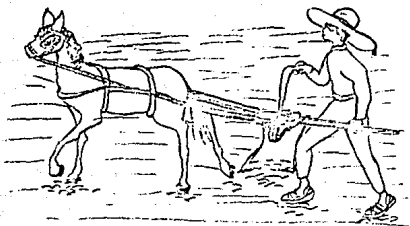


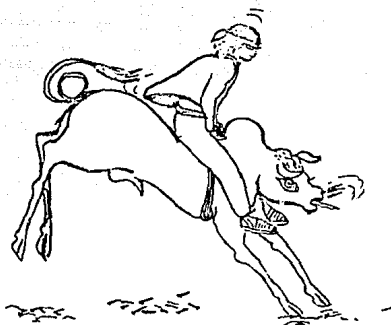
ANGEL ORTIZ. S



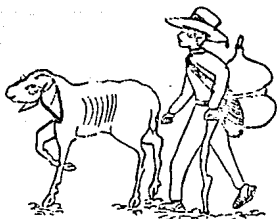







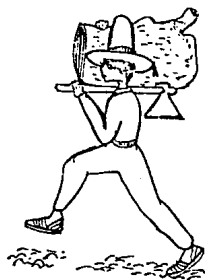


Carle Ory 1916



Carlos Ochoa S. 

L. 241



7.4. ALFARERIA.

Camilo Ayala, Juan; 243, 244, 245.

Martínez, Miguel; 246, 247.

Domínguez, Angel; 248.

Simón, Luisa; 249, 250.

Giménez, Alberta; 251.

Ortiz, Nicolás; 253.

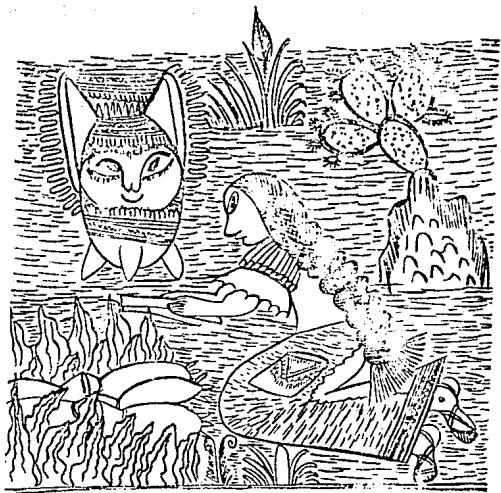
Ojeda, Liborio; 253.

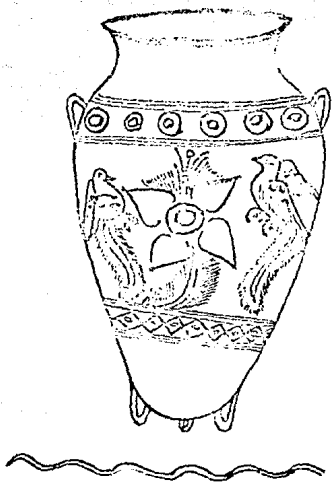
Martínez, Miguel; 254.

Ojeda, Liborio; 255.

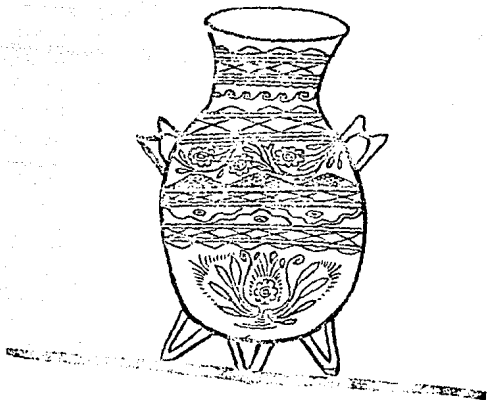


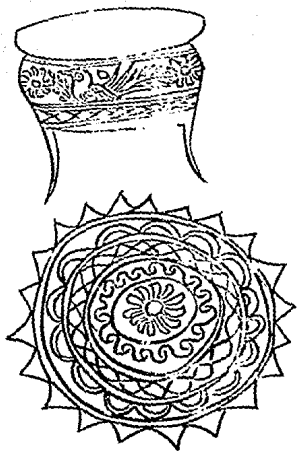


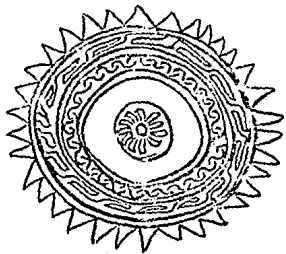


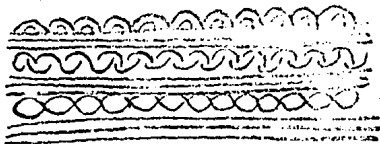




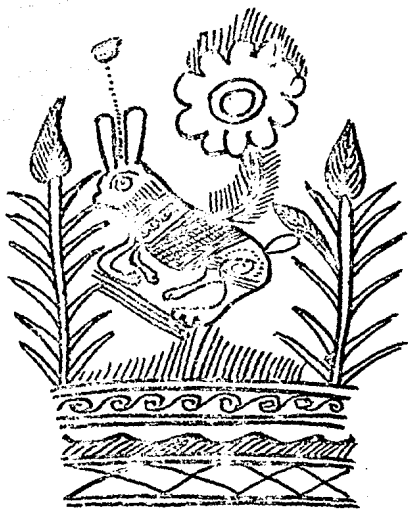


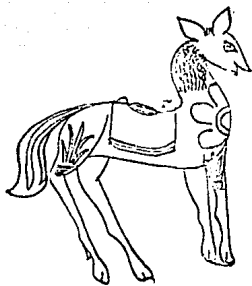




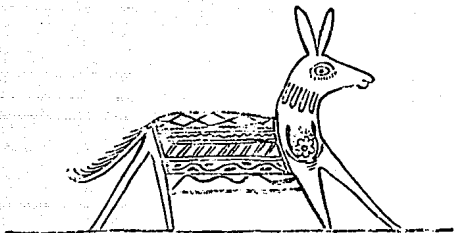








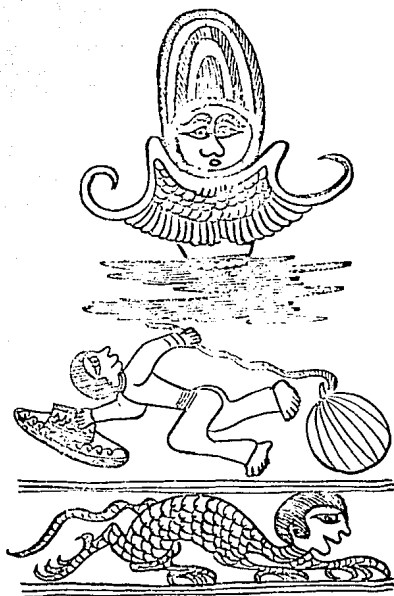




7.5. MITOLOGIA.**Díaz Antonio, Pedro, 257, 258, 259, 260, 261.**











NOTAS Y BIBLIOGRAFIA.

NOTAS.

Notas al capítulo I. Antecedentes.

1. El Registro de Nacional de Diseño Artesanal- inicialmente inventario-, funcionó desde su inicio en condiciones críticas. El Programa de Protección y apoyo a las Artesanías y Culturas populares, funcionó básicamente de 1983 a 1989.

2.

La historia del Programa de Artesanías y Culturas Populares, técnica y políticamente, es en sí misma interesante, como institución-educativa del Estado Friista. Esta circunstancia de el proyecto- de investigación en que participamos un espacio con limitaciones- muy precisas: oculta lucha por el poder, manipulación de la información y utilización para fines autoritarios del Estado etc.

3.

Nos referimos al trabajo de J.P. SARTRE; Crítica de la razón dialéctica; el precursor Historia y Conciencia de Clases, de Lucaks; a los ensayos de Korsch y Luxemburgo, también precursores, lectores individualizados, personalizados, en el buen sentido de la palabra, como Horkeheimer, y Adorno y Marcuse

4.

Cfr. Introducción a la Filosofía de la Historia; G. W. Hegel, -
Alianza Editorial Barcelona España.

En torno a la crítica de la Filosofía del Derecho. de Hegel y
Sobre la Cuestión Judía, K. Marx.

Editorial Grijalvo, México. 1958. p- 1-16.

5. Lucho Coletti, El Marxismo y Hegel.

Editorial Grijalvo. 1977.- México. D. F.

H. Marcuse, Para una Crítica de la Cultura.

Una interesante aproximación sobre las relaciones Marx-Hegel
que mucho tiene que ver con Adorno, Horkheimer y Marcuse está
en la Escuela de Frankfurt;

Tito Ferlini, Monte Avila Editores, Caracas.

También el trabajo de Lucaku "En torno al desarrollo filosófico

del joven Marx",

En la revista "Dialéctica" de la Universidad de Puebla 1-2

La Universidad de Puebla.

Escuela de Filosofía y Letras de la U.A.P. julio de 1976, p 181-137
y 161-212.

6. S. Vázquez impartía un curso titulado: El Joven Marx hacia 1978 en
la facultad de Filosofía y Letras.

(7) C.f. Engels. F. Esbozo de una Crítica de la Economía-Política; so-
bre todo porque la idea de hacer una Crítica de la Economía Poli-
tica Inglesa aparece como una necesidad de la Izquierda Hegeliana,
del pensamiento social europeo y no como una excepción en Marx. --
Confrontar ; también con la Introducción de los Manuscritos de -
París,
Editorial ERA, 1974.- México. D.F.

- (8) Cf. Jorge Juanes, Sección Primera, Parágrafo uno a cinco de El -- Capital: Estructura de la Mercancía en Investigación Económica. Nueva Época. Número 4 Octubre.- Diciembre de 1977 p. 247-169 --- México. D.F.
- (9) Esta afirmación puede ser encontrada en Los manuscritos Económicos Filosóficos de 1844, escritos en 3 columnas que corresponden a los mencionados por nosotros.
10. Bolívar Echeverría, Comentario dos sobre el Punto de Partida -- de El Capital, Investigación Económica 4 de Oc-dic. 1977 p. 219-246.
11. Cf. C. M; Formas Económicas Precapitalistas. Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política. S. XXI.- México. 1976 P. 433-477.
12. Leonel Durán, Política Estatal y Desarrollo en México, Cuadernos 5, Indigenismo, Pueblo y Cultura, Consejo Nacional Técnico de la Educación. 1983. México. p. 19-29
13. Me gustaría contar con documentos relacionados con este aspecto -- de la investigación sobre todo porque fué uno de los aspectos que determinaron su desarrollo, algunos de los compañeros debiera quizá reconstruirlo pues la memoria en este sentido es escasa y necgaria.
14. Puede encontrarse información sintética al respecto en el Programa de Artesanías y Culturas Populares, publicado por la Subsecretaría de cultura, de la SEP.
14. Ibid. *El Capital. S XXI.*
- 17 Varese, Stéfeno: Recuperación cultural y capacidad de Entión Et--nica: la propuesta de las Universidades Regionales.

CUADERNOS n. 5 INDIGENISMO PUEBLO Y CULTURA.

Consejo Nacional Técnico de la Educación 1983. p. 36

18 Cf. K. Marx. El Capital, p. 111

19. Ibid.

20. Lo que sucede con la pintura del papel amate en el Alto Balsas, -- Gro., puede ilustrar estas ideas. El desarrollo de los códigos utilizados en la alfarería de Oapan, dependía de la utilización de tres colores obtenidos de tres tipos de tierras existentes en el territorio de la comunidad. Su código de color estaba limitado a esos materiales. Adquirir pinturas industriales acrílicas, enriqueció las posibilidades colorísticas expresivas del código estético que ya poseían. En últimas fechas en encarecimiento de la pintura, obligó a algunos artesanos a modificar el proceso de producción -- sin usar de las hojas pintadas de papel amate, inicialmente los artesanos dibujaban la pintura en negro, y luego, aplicaban tales colores lavando sus pinceles luego de cada color aplicado.

21. "La Estética tiene por objeto el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, principalmente el de lo bello en el arte". J.W. Hegel, De lo bello y sus formas.

Espasa-Calpe España, 1980 p. 28.

" Si nos preguntamos que es una cosa bella, la mejor respuesta -- parece ser: una cosa sensible que nos agrada por la significación (cál) o el sentido (cál) que tiene para nosotros. (No todas las cosas con significación o sentido son bellas; sólo las cosas sensibles o las imágenes sensibles, y entre éstas, aquellas cuyo sentido de es natural o inmediato pero de ninguna manera convencional)

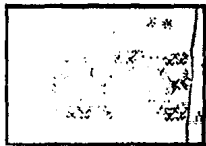
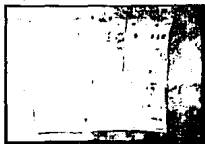
Si se acepta la respuesta anterior, la pregunta debiera hacerse - con respecto a la experiencia estética (ci) y no a la cosa bella puesto que las cosas no significan nada en-sí mismas. Significa - mos algo con ellas, o leemos en ellas un significado.

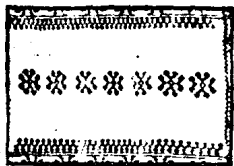
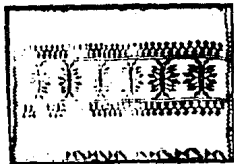
La belleza, por lo tanto, aunque por lo común lo atribuimos a los objetos, lo hacemos así equivocadamente, como cuando les atribuimos "extrañeza", "agrado", etc." E. F. Carriz; Introducción a la - Estética. Breviarios, Fondo de la Cultura Económica 1951.- México. D. F.

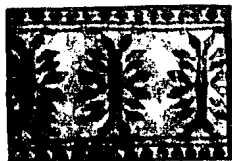
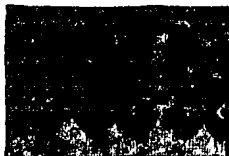
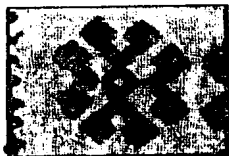
El encarecimiento de la pintura, los ha obligado a ahorrar material - aplicando simultáneamente en varias hojas de papel el mismo color, y reduciendo la cantidad de colores utilizados en cada pieza. El artesano que proporcionó esta información contribuyó afirmando que esta modificación de su trabajo, a que lo obligó el mercado, lo benefició, --- pues los productos así creados tenían mayor aceptación en su venta.

Las anteriores consideraciones, de los aspectos simbólicos, tecnológicos y económicos relacionados con el diseño artesanal nos obligaron a pensar en la necesidad de elaborar una metodología específica para aproximararnos al proceso de creación estética artesanal.

22.







Notas al capítulo 2. Marco conceptual. Una propuesta Metodológica.

I. Bordieu, Pierre. Elementos de una Teoría Sociológica de la percepción artística. p. 52

Notas al capítulo 3. Generalidades.

1. Dr. Atl; Las Artes Populares en México, México, INI, 1930, p.33

2. Carlos Martínez Marín; La Alfarería en el Arte Popular Mexicano. Variorum, México, 1975. p.49

3. Ibid, p.

Notas al capítulo 4. Los Artesanos como Sujetos sociales.

1. Marx, K. El Capital, Tomo I. Ibid. p. 216

2. Ibid. p. 406.

3. Ibid. p. 406.

4. Atl, Dr. Las Artes Populares en México.

Instituto Nacional Indigenista.

México. p. 59

5. Martínez Peñaloza, Porfirio. Arte popular de México
Panorama Editorial, S. A.
México; 1982; p. 14.
6. Novelo, Victoria. Artesanías y Capitalismo en México
S.E.P.-I.N.A.H.
México; 1976; p. 141
7. Varesse, Stefano. Recuperación Cultural y Capacidad
de Gestión Étnica; La propuesta de la Unidades Regionales.
Cuadernos n. 5. Indigenismo, Pueblo y Cultura.
Consejo Nacional Técnico de la Educación.
p. 36
8. Derrida, Jaques. De la Gramatología.
S. XXI. México 1971.

Notas al capítulo 5. Instrumentalidad y Superestructura.

1. R.N.D.A. Cédulas de información por artesano. Alto Balsas.
2. Badcock, C. R. Levi Strauss. El Estructuralismo y la
Teoría Sociológica.
F.C.E. México; 1979. p. 100
3. Moorehouse, A. C. El Triunfo del Alfabeto.
F.C.E. México, 1961
4. Calendario Azteca. Guía Oficial.
García Valdéz Editores, S. A.
México.

5. Guerrero Díaz, Gregorio.

5. Museo de Antropología de Jalapa, Veracruz.

6. Derrida, Jaques. Ibid.

7. Caso , Alfonso. Reyes y Reinos de la Mixteca.
F.C.S. M éxico, 1977.

8. Nicolás, Pablo. Entrevista de Campo.

9. Caso, Alfonso. Ibid. Pictograma de ; Aparato astronómico
Lámina X.

10 Historia General del Arte Mexicano. Epoca Prehispánica .
Ed. Hermes.
México, 1962.

11. Caso, Alfonso. Ibid.

12. Calendario Azteca. Ibid.

13. Moorehouse. Ibid.

BIBLIOGRAFIA

- LAS ARTES POPULARES EN MEXICO.
Atl, Dr., Edit. Cultura.
México, 1921
- ¿QUE ES EL ARTE PRIMITIVO?
Adam, Leonard., Editorial Novaro.
México, 1962.
- EL LIBRO DEL CONSEJO.
Anónimo, Edit. UNAM.
México, 1964.
- EL LIBRO DE LOS LIBROS DE CHILAM BALAM.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1984.
- CALENDARIO AZTECA
HISTORIA Y DESCRIPCION DE LOS SIMBOLOS.
Ed. García Valadez.
México.
- LEVI-STRAUS. PRESENTACION Y ANTOLOGIA DE TEXTOS.
Backes, C., Clement., Ed. Amagrama.
España, 1970.
- LEVI-STRAUS. EL ESTRUCTURALISMO Y LA TEORIA SOCIOLOGICA.
Badcock, C. R.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1979.
- BARTHES, ROLAND.
MITOLOGICAS.
S. XXI.
México, 1984.
- BARTHES, ROLAND.
¿POR DONDE EMPEZAR?
Tusquets Editor.
Barcelona, 1974.

- BARTHES, ROLAND.
Elementos de Semiología.
- ENSAYOS DE LINGUISTICA.
Benveniste, Emile., General II.
S. XXI; México, 1977.
- ELEMENTOS DE UNA TEORIA SOCIOLOGICA DE LA
PERCEPCION ARTISTICA.
Bordieu, Pierre.
- FICCIONES.
Borges, Jorge Luis., Enece Editores;
Argentina, 1972.
- EL ARTE PRIMITIVO.
Boas, Franz., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1947.
- BORGES, JORGE LUIS.
La Biblioteca de Babel, Ficciones.
EMECE, Argentina, 1972.
- GRANISCI CON BORDIEU.
HEGEMONIA, CONSUMO Y NUEVAS FORMAS DE ORGANIZACION POPULAR.
Calclini García, Néstor.
- INTRODUCCION A LA ESTETICA.
Carritt, E. F., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1974.
- CASO ALFONSO
REUES Y REINOS DE LA MIXTECA I, II.
F.C.E.; México, 1977.
- TRECE OBRAS MAESTRAS DE LA ARQUEOLOGIA MEXICANA.
Caso, Alfonso., Ed. Cultura y Polis;
México, 1938.
- ENSAYOS SOBRE LAS CULTURAS SUBALTERNAS.
Cirece, Alberto María.
Mimeo.

- DE LA GRAMATOLOGIA.
Derrida, Jacques., Ed. Siglo Veintiuno.
México, 1978.

- LA ESTRUCTURA, EL SIGNO Y EL JUEGO EN EL DISCURSO DE LAS
CIENCIAS HUMANAS.
Derrida, Jacques., Ed. Anagrama.
España, 1967.

- CUADERNOS DE ARQUITECTURA MESOAMERICANA No. 2.
División de Estudios de Postgrado. Facultad de Arquitectura UNAM.
México, Julio 1984.

- EL LENGUAJE PERDIDO
ENSAYO SOBRE LA DIFERENCIA ANTROPOLOGICA.
Duvvignand, Jean., Ed. Siglo Veintiuno.
México, 1977.

- EL CONCEPTO DE FETICHISMO EN EL DISCURSO REVOLUCIONARIO.
Echevarría Bolívar, en Dialéctica No. 4
Escuela de Filosofía y Letras., UNAM.de Puebla.
México, 1978.

- DISCURSO CRITICO DISCURSO DE LA REVOLUCION.
ECHEVERRIA BOLIVAR.
Revista: "Cuadernos Políticos No. 10.

- COMENTARIOS PARA LOS LECTORES DEL CAPITAL.
Echevarría Bolívar.
En revista "Investigación Económica" Nos. 2, 3, 4.

- ENSAYO SOBRE LAS TESIS DE FEHURBACH
Echevarría Bolívar.
Revista: Historia y Sociedad.

- ESBOZO DE CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA
Engels Federico.
Escritos Económicos Varios ,Edit. Grijalvo.,
México, 1972.

- COMENTARIOS SOBRE EL PUNTO DE PARTIDA DE "EL CAPITAL" EN EL CAPITAL, TEORIA, ESTRUCTURA Y METODO 3. Ediciones de Cultura Popular. México, 1977.
- LA ESCRITURA. Etiemble. Ed. Labor. España, 1974.
- ARTE MEXICANO. EPOCA PREHISPANICA. Flores Guerrero, Raúl., Ed. Hermes. México, 1962.
- EL SECRETO DE LAS CATEDRALES. Fullcanelli., Ed. Plaza y Janés., España, 1972.
- ARTE Y COMERCIO NAHUA. EL AMATE PINTADO DE GUERRERO. Good E. Catherine. En América Indígena. Vol. XLI; No. 2. México, 1981.
- LA MIRADA OPULENTA. Gubern, Román., Ed. Gustavo Gilli. España, 1987.
- LA TIERRA Y UNIDAD FAMILIAR. Guerrero Díaz, Gregorio, Ed. Sec. de Educación Pública. Instituto Nacional Indigenista. México, 1982.
- LA SEMANTICA. Guirand, Pierre., Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.
- ENSAYOS DE LINGUISTICA GENERAL. Jakohson, Romás, Ed. Seix Barral. España, 1981.

- AUTOSUPRESION DEL PROLETARIADO Y REVOLUCION COMUNISTA.
Juanes, Jorge.
En revista: ¿Sabe Ud. Leer? No. 7.. México.
- ECONOMIA BURGUESA Y TEORIA DEL VALOR.
Juanes, Jorge.
En revista: Investigación Económica No. 137., México.
- LOS FISIOCRATAS: EL NACIMIENTO DE LA ECONOMIA POLITICA.
Juanes, Jorge.
En Revista: Investigación Económica., No. 138.
- LO BELLO Y LO SUBLIME.
Kant, Emanuel., Ed. Espasa Calpe.
España, 1982.
- PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO . CONTRIBUCION AL ANALISIS DE
LOS ELEMENTOS PICTORICOS.
Kandinsky, Vasily. Ed. Barral.
España, 1975.
- LOS ANTIGUOS MEXICANOS A TRAVES DE SUS CRONICAS Y CANTARES.
León-Portilla Miguel., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1983.
- EL OSO Y EL BARBERO.
Lévi-Straus, Claude., Ed. Amagrama.
España, 1970.
- EL HOMBRE DESNUDO.
Levi-Strauss, Claude., Ed. Fondo de Cultura Económica.,
México, 1976.
- TRISTES TROPICOS.
Levi-Straus, Claude., F.C.E.,
México, 1962.
- ANTROPOLOGIA ESTRUCTURAL.
Lévi-Strauss, Claude., Ed. Siglo Veintiuno.
México, 1979.

- EN TORNO AL DESARROLLO FILOSOFICO DEL JOVEN MARX.
Luckacs, Georgi; en Dialéctica No. 2 y No. 1
Ed. Universidad Autónoma de Puebla.
México, 1977.

- HISTORIA Y CONCIENCIA DE CLASE.
Luckac's, George., Ed. Grijalvo.
México, 1969.

- INTRODUCCION A LA ECONOMIA POLITICA.
Luxemburgo, Rosa., Ed. Siglo Veintiuno.
México, 1975.

- Muerte a Filo de Obsidiana.
Matos Moctezuma, Eduardo.
Editorial, Secretaría de Educación Pública.
México, 1971.

- PARA UNA TEORIA CRITICA DE LA SOCIEDAD.
Marcuse, Herbert, Ed. Tiempo Nuevo.
Venezuela, 1971.

- ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA. (borrador) 1857 - 1858.
Ed. Siglo XXI.,
México, 1974.

- CONTRIBUCION A LA CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA.
S XXI.,
México, 1982.

- TESIS SOBRE FEUERBACH.
Obras Escogidas en Tres Tomos.
Ed. Progreso.
Moscú, 1980.

- EL CAPITAL, Tomos I, II, III
Ed. S. XXI.,
México, 1975.

- CUADERNOS DE PARIS.
Ed. Era.,
México, 1974.
- MANUSCRITOS ECONOMICO-FILOSOFICOS-1844.
Marx, Karl., Ed. Grijalvo OME, 5;
Barcelona, España, 1978.
- MISERIA DE LA FILOSOFIA.
Marx, Karl., Ed. S XXI.
México, 1978.
- CAPITAL Y TECNOLOGIA..MANUSCRITOS INEDITOS 1861-63.
Marx, Karl., Ed. Terra Nova.
México, 1980.
- CARTAS A KUGELMAN.
Marx, Karl., Ed. Península.
España, 1974.
- LA ALFARERIA EN EL ARTE POPULAR MEXICANO.
Martínez Marín, Carlos., Varios.
México, 1975.
- HISTORIA DEL ALFABETO.
Moorhouse, A. C., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1961.
- MANUAL DE ARTE ORNAMENTAL AMERICANO AUTOCTONO.
Nadal Mora, Vicente., Ed. El Ateneo.
Argentina, 1943.
- ARTESANIAS Y CAPITALISMO EN MEXICO.
Novelo, Victoria, Ed. SEP - INAH.
México, 1976.
- CODICE NUTTALL.
Nuttall, Zelia, Ed. Estampa Mexicana.
México, 1974.

- ETNO-ARTESANIAS Y ARTE POPULAR. TOMO I y II.
PAALLEN, ISABEL MARIN DE:., Ed. Hermes.
México, 1976.

- AGRICULTURA Y SOCIEDAD EN MESOAMERICA.
Palerm, Angel., Ed. SEP.
México, 1972.

- LA ESCUELA DE FRANCFORT.
Perlini, Tito., Ed. Monte Avila.
Venezuela, 1976.

- ARTE POPULAR DE MEXICO.
Peñalosa, Porfirio., Panorama, Editorial.
México, 1982.

- SOBRE EL METODO DEL CAPITAL, EL CAPITAL, TEORIA, ESTRUCTURA
Y METODO.
Rolsdolsky Román y Poulantza Nicos.
Edic. del Fondo de Cultura Popular.
México, 1977.

- ENSAYO SOBRE LA TEORIA MARXISTA DEL VALOR.
Rubín Ilich, Isaac., Ed. Siglo Veintiuno.
México, 1982.

- EL LENGUAJE Y EL MEDIO AMBIENTE.
Sapir, Edward, y Svadesh Morris.,
Antología de Estudios de Etnolingüística y Sociolingüística.
Ed. UNAM., México, 1974.

- EL EXISTENCIALISMO ES UN HUMANISMO.
Sartre, Jean-Paul., Ed. Sur.
Argentina, 1980.

- CRITICA DE LA RAZON DIALECTICA. LIBRO I.
Sartre, J. P., Ed. Lozada.
Argentina, 1970.

- PENSAMIENTO Y RELIGION EN EL MEXICO ANTIGUO.
Séjourné, Laurette., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1984.
- LA ECONOMIA DE LA LITERATURA.
Shell, Marc., Ed. Fondo de Cultura Económica.
México, 1981.
- LA NUEVA FILOSOFIA.
Smadesh, Mauricio., Colección Obras de M. Smadesh.
Editadas por sus alumnos.
México, 1968.
- RECUPERACION CULTURAL Y CAPACIDAD DE GESTION ETNICA.
Varese, Stefano. en Cuadernos No. 5,
Indegenismo Pueblo y Cultura., Ed. SEP.
México, 1983.
- SUBVIRTIENDO A BATAILLE.
Veraza, Jorge., Ed. Itaca.
México, 1986.
- I CHIN . EL LIBRO DE LAS MUTACIONES.
Wilhem, Richard., Ed. Sudamericana.
México, 1990.
- AMERICA, CRISOL DE LAS RAZAS DEL MUNDO.
Wuthenan, Alexander von., Ed. Diana.
México, 1985.

UNA GENESIS HISTORICA DE LAS ARTESANIAS.

Si nos atenemos a ala definición de las artesanías como un proceso que privilegia el papel del Sujeto en la elaboración del producto, es decir, en donde las herramientas, instrumentos de producción ,son propiamente las manos , como en la cestería, entonces, podríamos decir que las artesanías nacen prácticamente con la " actividad encaminada a un fin"(Marx). Desde entonces la actitud del hombre ha sido instrumentalizar a la naturaleza, y en esta aventura han transcurrido diferentes etapas, hasta llegar a la moderna robótica y computación. La primera etapa técnica se ubicaría en la Edad de Piedra, la tallada y la pulida, Paleolítico y Neolítico respectivamente. En esta etapa la piedra es Medio de Producción y Objeto de trabajo. En este periodo eminentemente cazador y nómada ,la cestería parece serla técnica complementaria para la construcción de recipientes. Se han encontrado cestas con recubrimiento de arcilla en tre los indios de norteamérica en lo que parece ser el antecedente más claro de la alfarería. Al final del neolítico aparece la agricultura y con ella la revolución que implica el sedentarismo y el surgimiento de las aldeas que posteriormente se convirtiran en ciudades. Hasta este momento las furzas productivas procreativas, a través de las organizaciones familiares y técnicas, han concentrado el mayor peso de la Reproducción social; las Fuerzas Productivas Técnicas, con el surgimiento de la agricultura, dan paso a una etapa que actua directamente sobre las Fuerzas Productivas Procreativas. En America la agricultura surge co una tecnica lítica, (coa). El fin del Neo-lítico, con la aparición de la agricultura , el sedentarismo y las ciudades dan inicio a la contradicción campo-ciudad.

El intercambio de productos esta presente desde el momento en que existen exedentes, esto sucede ya en las etapas de casadores recolectores. Con el sedentarismo y la producción agrícola las posibilidades de desarrollo del mercado se acrecientan (Rosa Luxemburgo). Las Fuerzas Productivas Técnicas estimulan y son estimuladas por el intercambio mercantil. Las relaciones sociales esclavistas que se desarrollan con la agricultura y el mercado. Europa importa la agricultura de Asia Menor y tiende a integrar su comercio con el de Africa y las rutas comerciales Mediterraneas. Se inicia la aparición de los talleres manufactureros y con ello la colectivización del Sujeto inmediatamente productor. Los Sujetos estan listos para el surgimiento de la Máquina-herramienta, la manufactura es el limite de las artesanías.

Debemos ser cuidadosos al utilizar el término Artesanías pues se refiere a un proceso técnico de la producción; no podemos hablar de de un Modo Artesanal de Producción pretendiendo con esto dar una caracterización de la forma social de reproducción económica de una sociedad, del mismo modo que hablar de la forma maquinizada de producción no distingue entre sociedades enajenadas o fetichizadas y libertarias.

Los paralelismos entre la historia americana y la del resto del mundo deben considerarse con cuidado. Las formas feudales de reproducción que aparecen en Europa no pueden ser vistas como necesarias en el desarrollo histórico de America. Cuando los españoles llegan a America se hayan inmersos en una compleja transición política que implica la formación de un estado nacional. Este proceso tiene consecuencias políticas y religiosas que culminan con la expulsión de los sectores judíos y árabes del territorio español. Con ellos se van valiosos conocimientos y técnicas, así como talleres artesanales completos y con ellos a la incipiente revolución manufacturera que se traslada a Flandes.

(Puigros, R.;La España que conquistó el Nuevo Mundo.) El estado azteca que encontraron los españoles era el corazón de una organización tributaria, comercial y artesanal. Pero la civilización americana, adiferencia de la europea, no importó la agricultura, domesticó especies como el maíz, el frijol, la calabaza, etc, y desarrolló los aspectos hidráulicos y matemáticos meteorológicos y astronómicos ^{respetivos} (Wittfogel). En la mitología nahuatl, procedente de las poblaciones Teotihuacana y Tolteca, o cuando menos relacionada con ellas, Quetzalcoatl, el heroe mitologico por excelencia, es también el el iniciador de las artes manuales o artesanías (Sejourne). En general, es más adecuado ^{al conatpro} de Formas Despóticas Tributarias para definir las formas políticas de dominación en america y de una tecnología hidráulica relacionada con la agricultura. Es en la construcción de las calzadas y canales, etc. que podemos ver desarrollarse formas cooperativas de producción inmediata que se aproximan al surgimiento del sujeto colectivo propio de la manufactura. Pero el caracter social directamente de las obras de riego inhibe el surgimiento de los productores privados.

El caso particular de la alfarería que nos ocupa (el alto Balsas Guerrerense) tiene especial interes, porque la etnia nahua que estudiamos esta emparentada con las raices nahuas antiguas; incluso es un lugar clave para enriquecer los conocimientos que existen sobre las relaciones nahuas-olmecas, ya que su territorio esta poblado de restos de jade olmeca. Pensemos en la importancia que tuvieron los rios como rutas comerciales. Wutensau, plantea que la entrada de los "Olmecas históricos" por el rio Balsas, debido a la abundancia de restos arqueológicos en las riveras del rio.

Rastreando la línea propiamente de la alfarería, encontramos como característica esencial de las vasijas el soporte tripode, ^{de} cualidad esencial de las piezas de Cuicuilco y Tlatilco. Estas poblaciones se ubican en el llamado Horizonte Preclasico o

Formativo de las culturas del altiplano. Hemos de suponer que en estas poblaciones existían hornos como los que actualmente están en uso en San Agustín Oapan. ^{En esta Población} La carencia de tuberías ha ocasionado que la producción de cántaros y tinajas para el transporte y almacenaje de agua conserven su funcionalidad y se resistan a la desaparición.

Así pues, Las formas artesanales medievales europeas tienen un contexto diferente de desarrollo y si bien coinciden en aspectos técnicos esenciales (el sujeto-productor individual, el manejo directo de los medios de producción, etc.) requiere de precisiones en lo referente a la modalidad en que se relacionan con otros aspectos de la estructura social (estado, religión, etc.)