



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño
Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área 6: Conservación del Patrimonio Cultural

Mujeres del Barro Rojo: Su alfarería y el horno de leña libre de humo

Idónea Comunicación de Resultados
para obtener el grado de Maestría presenta:

DI Esperanza Segura Galeana
Tutor: José Leandro Mendoza Cuenca

Lector: Dr. David Aceves Barajas

Responsable de área:
Dra. Lucía Constanza Cruz Ibarra



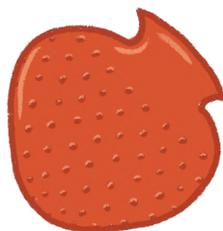
Ciudad de México, 13 de octubre de 2023

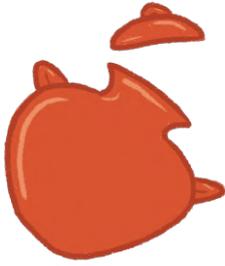
Resumen

Esta investigación tiene como objetivo presentar los estudios y las pruebas realizadas a los barros amarillo y rojo, así como al engobe, que utilizan las alfareras de la comunidad de San Marcos Tlapazola, Oaxaca. Las pruebas fueron realizadas con métodos de David Zimbrón Ortiz y de Leandro Mendoza Cuenca, sin dejar de lado que la comunidad forma parte de un patrimonio vivo de la humanidad, que depende de un patrimonio cultural y natural. Tales pruebas fueron posibles por la apropiación cultural del horno de leña libre de humo por parte de las alfareras; tal horno forma parte del proyecto de la Escuela Nacional de Cerámica: Hornos de leña sin humo.

Se llegó a la conclusión de que para una mejor compatibilidad del punto de sinterización del compuesto cerámico y el engobe bruñido de las alfareras del grupo de Mujeres del Barro Rojo es posible someter tal engobe a un tamizado y un pulido que permita la búsqueda de una partícula fina con el propósito de mejorar tal compatibilidad y reducir el craquelado; sin embargo, no se resuelve el problema por completo y puede requerirse un material defloculante para someter a elutriación el engobe, aún siendo este material ajeno a la comunidad, pues la apropiación del horno de leña por parte de las alfareras permite considerar que un material ajeno pueda ser a su vez apropiado.

Palabras clave: Mujeres del Barro Rojo, horno de leña sin humo, San Marcos Tlapazola Oaxaca, engobe, bruñido, barro rojo, alfarería, comunidades alfareras, Escuela Nacional de Cerámica, Patrimonio vivo, cultura, craquelado.



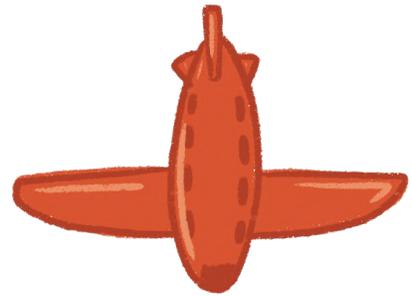


Contenido

| | | |
|----------------------------|----|--|
| Introducción | 4 | |
| Capítulo 1 | 10 | La cerámica en México |
| 1.1 | 11 | Materiales cerámicos |
| 1.2 | 17 | Comunidades alfareras |
| Capítulo 2 | 34 | La Escuela Nacional de Cerámica en San Marcos Tlapazola |
| 2.1 | 35 | Proyecto <i>Hornos de leña libres de humo</i> |
| 2.2 | 39 | Horno <i>Sasukenei</i> |
| Capítulo 3 | 44 | Mujeres del Barro Rojo en San Marcos Tlapazola |
| 3.1 | 45 | La alfarería de San Marcos Tlapazola y su transformación |
| 3.2 | 57 | Procesos y pruebas de la arcilla |
| 3.3 | 68 | Resultados |
| Reflexiones finales | 70 | |
| Bibliografía | 74 | |
| Anexos | 78 | |

*A mi papá,
quien plantó la semilla
de este proyecto.*

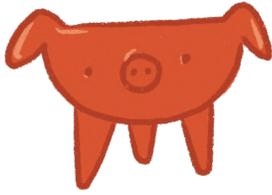
Vives en él, vives en mí



Introducción



Fotografía:
Esperanza
Segura
San Marcos Tlapazola
17/02/2022



He escuchado hablar de muchos talleres de cerámica en México, así como he escuchado que la investigación de cerámica en el país apenas comienza; que está muy atrasada, que si empezó con tal extranjero que vino, o con tal mexicano que regresó de estudiar en Japón, etc. Los talleres y libros de estas personas son famosos y son considerados “pioneros” de la cerámica en México —lo que quizá aplica en cerámica de alta temperatura—. Pero ¿qué hay de los ceramistas que había aquí antes? Se les conoce por muchos nombres: alfareros, artesanos, indígenas, “los de antes”, los marginados, los “pobrecitos, necesitan ayuda”. Pocas veces he escuchado que se les llame ceramistas y pocas veces he visto que se acuda a ellos en busca de respuestas.

Sin embargo, en esta investigación pude darme cuenta que no hay gran diferencia entre ceramista y alfarera, y que esa y otras fronteras, como la de género, nos han privado de un conocimiento muy valioso que ronda en los valles centrales de Oaxaca. Ahí, las que normalmente trabajan el barro son mujeres, ahí se encuentra un grupo excepcionalmente interesante llamado Las Mujeres del Barro Rojo.

El interés inicial por realizar esta investigación surge con el propósito de aprender más de cerámica, y he logrado el objetivo; pero también aprendí otras formas de vivir, de pensar, otras formas de arte; otra historia que por alguna razón han sacado de la “historia universal”. Aprendí a ver el valor de estas otras historias, las excluidas, y a cuestionarme la historia única que nos dijeron de los pueblos indígenas¹, siempre relacionadas con pobreza, marginación.

No soy la única que ha descubierto esto, desde luego. Estas personas, estas prácticas, esta cultura, es valorada por mucha gente, muchas instituciones; entre ellas está la Escuela Nacional de Cerámica (ENC), otra de las razones por las que nace este estudio. Esta institución tiene diversos proyectos que involucran colaboraciones con grupos alfareros y uno de ellos es el de Hornos de leña libres de humo. De hecho, uno de estos

¹ La palabra “indígena” es un término político, no cultural, que unifica a las naciones sin Estado (Aguilar, 2023). Por las limitaciones de la investigación no se profundizará en la polémica del término, y aunque se trata de evitar, se utiliza por el reconocimiento de la colonización que vivieron estas naciones sin Estado más que por fines culturales. Para más sobre el tema, se recomienda *Un nosotrxs sin Estado* de Yásnaya Aguilar.

hornos está en la comunidad San Marcos Tlapazola, hogar de las Mujeres del Barro Rojo, y de Macrina Mateo Martínez.

Parte de los motivos de la ENC para llevar estos hornos a varias zonas alfareras del país era para que los alfareros de estas comunidades pudieran llevar a la práctica los cursos y capacitaciones que los académicos de la ENC han brindado. “Uno de los impedimentos más grandes que teníamos dado que estábamos impartiendo talleres era que los artesanos no tenían hornos eficientes y, todo el conocimiento que les estábamos impartiendo en los talleres no podían ellos llegar a implementarlo en su taller” nos cuenta David Aceves, director de la ENC, en el video documental *Taller “Horno de leña sin humo” por Masakazu Kusakabe* (2017).

Tomando en cuenta lo mencionado, se llega al propósito de esta Idónea Comunicación de Resultados (ICR) que, es continuar con el proyecto de la ENC, aprovechando la tecnología del horno y trabajando en conjunto con el grupo de Mujeres del Barro Rojo para realizar experimentos y pruebas a la pasta cerámica que usan las alfareras. El horno es ideal para realizar experimentos por su fácil manejo y quema rápida. En sentido técnico, la quema es mucho más pareja que la que solían hacer, a ras del suelo a cielo abierto, y permite realizar pruebas en donde anteriormente había limitantes.

Cabe resaltar que, al conocer la comunidad y ver las piezas en vivo y a todo color, se percibe un pequeño craquelado que se presenta debido a la poca compatibilidad del cuerpo cerámico con el engobe y la técnica de bruñido que utilizan, que es más bien el barro rojo en su forma casi líquida, como barbotina. Se puede comprobar a simple vista que el craquelado es menos evidente que con el tipo de quema anterior, sin embargo, está presente, y esto puede causar filtración y fragilidad en las piezas. Surgió entonces una oportunidad de investigar su barro y colaborar con ellas, pero ¿qué tipo de pruebas se deben realizar?

Con esto en mente, se manifestaron las siguientes preguntas:

- ¿De qué manera se pueden someter a distintas pruebas los barros amarillo y rojo, con los que se fabrican objetos cerámicos en San Marcos Tlapazola, para proponer un engobe con bruñido compatible con la pasta cerámica preparada de manera artesanal por el grupo de Mujeres del Barro Rojo?

- ¿Es posible llegar a una propuesta de engobe compatible sin utilizar ningún material externo que las haga dependientes a proveedores?
- ¿Hay interés por parte de las alfareras por corregir o evitar este craquelado que se presenta?

Durante la investigación se insistió mucho en una fragmentación a la que, de haber cedido, a mi parecer el documento resultaría inútil. Por un lado, quería que se le diera total prioridad a la parte social. Por otro, el proyecto comenzó siendo una investigación de cerámica. Después de mucha meditación al respecto, y de conocer a Macrina en persona, me di cuenta de que estas dos cuestiones no se pueden separar, no se le puede poner más peso a una que a la otra. Para Macrina el barro no solo es un material; éste forma parte de su identidad, de su forma de expresarse, de su oficio, de su territorio y de su familia. Por lo tanto, los objetivos de la investigación no podían excluir ningún enfoque.

En consecuencia de esto y otros factores, el *objetivo general* de la investigación es realizar un análisis comparativo de los barro que utiliza el grupo alfarero de Mujeres del Barro Rojo en la comunidad de San Marcos Tlapazola, Oaxaca para proponer un engobe con bruñido compatible con el cuerpo cerámico realizado de manera artesanal por las alfareras. Como *objetivos particulares*:

- Identificar la razón del craquelado post-quema que se presenta en sus piezas y colaborar con las alfareras para proponer una posible solución sin alterar su identidad ni agregar un material externo a la localidad.
- Obtener el tamaño de partícula fina de la arcilla utilizada por las Mujeres del Barro Rojo para mejorar la plasticidad y resistencia a la temperatura, por medio del proceso de tamizado.
- Comprender el funcionamiento del horno de leña libre de humo y su apropiación cultural por parte de las Mujeres del Barro Rojo.

Para mí era muy importante que no se interfiera con la identidad. El óxido de hierro que le da el color rojo característico a su producción alfarera normalmente está relacionado

con un punto de sinterización² bajo pues tiene muchos fundentes, esto quiere decir que se quema a baja temperatura —que suele considerarse cerámica de menor calidad—. Otra parte de su identidad es el territorio, agregar un material ajeno no solo interfiere con la identidad, sino que las podía volver dependientes a proveedores. Estos dos ejemplos impulsan a evitar imponer un engobe de otra zona y con otro color, ya que esto dificultaría la posibilidad de apropiación por parte de las alfareras.

El capítulo uno *La cerámica en México* pretende mitigar la frontera entre la cerámica y la alfarería en México, por lo que se presentan los materiales y procesos regularmente utilizados en talleres y la forma en que se aplica el concepto de patrimonio cultural en las comunidades artesanas. El capítulo dos, *Escuela Nacional de Cerámica en San Marcos Tlapazola*, da una breve explicación técnica del antecedente del horno, que es el que se conoce como horno *Sasukenei*; así como la adaptación realizada por la ENC y las alfareras en la comunidad de San Marcos Tlapazola que lo nombra *horno de leña sin humo* y, por último, se aborda el propósito del proyecto con la localización de este tipo de hornos en México.

El capítulo tres, *Mujeres del Barro Rojo en San Marcos Tlapazola*, nos pone en contexto del grupo alfarero: sus procesos, su historia, su apropiación cultural del horno, y su transformación. Asimismo, en este capítulo se describen las pruebas cerámicas realizadas a las arcillas de San Marcos Tlapazola durante el desarrollo de la investigación.

Con la intención de mitigar el colonialismo en el presente documento se tomó en cuenta la propuesta de Ramírez (2023) de integrar la teoría con el resto de la investigación; no fragmentar ni dividir realidad-teoría. Con este fin, la teoría de esta investigación no tiene su propio capítulo, sino que está presente en los tres capítulos; también se priorizó el uso de autores con contexto latinoamericano con el fin de tomar una postura pertinente a México. El lector juzgará si tal objetivo se logró.

² Sinterización es el tratamiento térmico de un polvo o compactado metálico a una temperatura inferior a la de fusión de la mezcla, para incrementar la fuerza y la resistencia de la pieza creando enlaces fuertes entre las partículas. Disponible en <https://ceramica.fandom.com/wiki/Sinterizaci%C3%B3n#:~:text=En%20la%20sinterizaci%C3%B3n%20las%20part%C3%ADculas,de%20que%20resulten%20qu%C3%ADmicamente%20unidas> [consulta: 07 junio 2023]. Para Zimbrón, “es la reacción entre partículas sólidas individuales de una sustancia para dar un producto cohesionado y duro, menos poroso y de tamaño algo menos. La sinterización se lleva a cabo por el calor, pero acontece a una temperatura inferior al punto de formación de vidrio” (2009: 122).

Aunado a lo dicho y por tratarse la investigación de una historia sobre mujeres, se optó por adoptar parte de la llamada metodología feminista de Bartra (1998) y de Harding ([1987] 1998), la cual pretende que para que los datos interpretados por el investigador sean interpretados por el lector, el primero debe dar a conocer su contexto social y cultural. También se insiste que la investigadora —en este caso mujer mexicana mestiza de clase media— se coloque en el mismo plano que el sujeto a investigar. Este tema será abordado con mayor profundidad en el primer capítulo dentro de la sección 1.2, pero opta por evitar la “posición objetivista” pues no hay tal cosa; ya que todos partimos de preconcepciones basadas en experiencias personales.

Capítulo 1

La cerámica en México



Fotografía Esperanza Segura
San Marcos Tlapazola 17/02/2022

1.1 Materiales cerámicos

*Trabajar con el barro es entrar
en contacto con la raíz esencial de la vida*

Shoji Hamada³

Se dice que la cerámica utiliza los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, que es la materia prima; agua, que le da plasticidad a la tierra para darle forma; aire, que evapora el agua y la prepara para el último elemento, el fuego, usado para su endurecimiento. El proceso puede parecer sencillo, pero la realidad es que hay muchos factores que participan en él.

Para comprender tal proceso, primero se deben aclarar algunos conceptos. Regularmente la *cerámica tradicional* se traduce como “objeto moldeado con materias primas naturales plásticas y endurecido permanentemente por el calor” (Adams, 1961: 28). La base de la cerámica tradicional usualmente es arcilla y sílice (Barry y Grant, 2013: 4). Zimbrón menciona que, para que un cuerpo cerámico funcione como se espera, tendrá tres componentes: la arcilla, el fundente y el estructurante. La mayoría de los barros con los que trabajan los alfareros, como las Mujeres del Barro Rojo en San Marcos Tlapazola, ya tienen estos componentes y pueden usarse sin necesidad de agregar otro compuesto (2009: 122).

La *arcilla* es una materia prima natural con una constitución de partida compuesta por minerales de tamaño fino que se comporta plásticamente con la cantidad apropiada de agua y endurece al ser secada o cocida (Díaz y Torrencillas, 2002). Zimbrón las describe como “minerales compuestos que la naturaleza fabrica en lapsos de millones de años y se componen básicamente por alúmina - silicatos hidratados [...] todas las arcillas deben contener alúmina (óxido de aluminio), sílice (dióxido de silicio) y agua” (2009: 126). Las arcillas que suelen usar los alfareros son *arcillas sedimentarias*, que Rado explica, están formadas por la misma naturaleza, y puestas al alcance de los seres humanos; la naturaleza las ha elutriado⁴ extremadamente finas, haciéndolas muy plásticas y resistentes

³ Como se citó en Zimbrón (2009: 121).

⁴ La elutriación es un “sistema de separación de dos sustancias sólidas insolubles basado en la diferencia de su granulometría: la mezcla se dispersa en una gran cantidad de líquido (dispersante) agregado de una

antes de la cochura. Sin embargo, la mayoría son arcillas que fueron transportadas naturalmente, y que no permanecieron en su lugar de origen, lo que las contamina de óxidos, siendo el más común el de hierro (Rado, 1990: 21). Éstas son conocidas como arcillas secundarias. Las primarias, llamadas caolines, permanecen en su lugar de origen —lo que las deja con el característico color blanco, pues al no ser trasladadas, no fueron contaminadas— (Zimbrón. 2009).

En la cerámica tradicional los materiales se pueden clasificar en (Mendoza, 2018):

| Plásticos | No plásticos | Refractarios | Fundentes | Formadores de vidrio | Óxidos colorantes |
|----------------------|--|---------------------|-------------------------------------|----------------------|--|
| Arcillas Caolines | Sílice Feldespató Calcio Talco Alúmina | Caolines Alúmina | Feldespató Plomo Boro Zinc | Sílice | Cobalto Cobre Cromo Hierro Manganeso |

Dada su relevancia en la investigación, es importante aclarar que el óxido de hierro también funciona como fundente y no solo como colorante. Rado explica que estos óxidos tienen distintos efectos durante la cocción, y en casi todos los casos funcionan como fundentes; uno de los más potentes es el óxido de hierro (1990: 4). Por esta razón, la mayoría de las arcillas en México se queman a baja temperatura. Este óxido de hierro suele llamarse “imperfección”, ya que a la quema en alta temperatura se suele relacionar con una mayor calidad, Rado dice:

En la búsqueda de refinamiento y perfección, el alfarero se esforzó en conseguir cerámica blanca [...] Cuando su arcilla, así como los otros materiales eran de muy bajo contenido de óxido de hierro, y la cocción era realizada a una temperatura muy alta, el material resultante no solo era no poroso, sino también blanco y translucido. Se le denominó “porcelana”, el logro supremo de los alfareros. (Rado, 1990: 6)

Sin embargo, mismo Rado no las considera impurezas o imperfecciones si son tomadas en cuenta en la composición del cuerpo. El óxido de hierro “reacciona con la sílice y forma un líquido [...] a una temperatura relativamente baja. Así pues, la temperatura de cocción

pequeñísima cantidad de algún agente defloculante. Se deja reposar para que las partículas grandes se sedimenten, y se decanta el dispersante conteniendo las partículas más finas.” (Zimbrón, 2009: 633).

para producir un producto final duradero, necesita ser tan solo ligeramente superior. El óxido de hierro es así un constituyente vital de este tipo de cuerpo” (1990: 122). En otras palabras, permite tener un cuerpo sinterizado a una temperatura baja (860 °C); algunas técnicas de cochura, como la quema a ras del suelo que se explicará en el capítulo tres, se logran por el óxido de hierro, ya que por éste mismo no es necesario agregar otro fundente.

Al final, la pureza de los materiales, así como el tamaño de partícula de los mismos, afectan la sinterización del cuerpo cerámico y eso estará relacionado con la calidad de la pasta cerámica, pues la “regla general” que afirma Zimbrón es que una arcilla tiene mayor calidad mientras mayor sea su plasticidad y su resistencia a la temperatura: las principales propiedades de la arcilla en sí (2009: 123 y 127).

Las características más importantes en un cuerpo cerámico son: plasticidad, encogimiento, porosidad y vitrificación (Mendoza, 2018: 470-479). Para Zimbrón, la arcilla le da al cuerpo cerámico la cualidad de plasticidad; así como la resistencia al calor o capacidad refractaria (2009: 122). Rado cita a Moore y define la plasticidad como “la propiedad que permite que un material cambie su forma, sin rotura, al aplicar una fuerza externa y retener dicha forma cuando la fuerza sea eliminada o reducida en cierto valor” (1990: 7).

Mismo Rado menciona que una característica que principalmente determina la plasticidad de la arcilla es su contenido en partículas coloidales, también llamadas partículas finas. Las propiedades de un coloide, dice Rado: “al ser dispersados en agua u otro líquido, no obedecen a las leyes ordinarias de sedimentación, sino que están sujetos al movimiento *browniano*⁵. A menor tamaño de las partículas, mayor desorden” (1990: 11). Explicado con otras palabras, mientras menor sea el tamaño de partícula, es mayor la plasticidad de cualquier arcilla o compuesto cerámico (Mendoza, 2018).

La plasticidad, al estar relacionada directamente con el tamaño de las partículas, influye en el encogimiento de la cerámica. La cerámica presenta dos tipos de encogimiento, una al secado por evaporación, que Mendoza llama secado natural de la pieza; y la otra

⁵ Es el movimiento aleatorio que se observa en las partículas que se hallan en un medio fluido (líquido o gas) como resultado de choques contra las moléculas de dicho fluido. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_browniano [consulta: 20 septiembre 2023].

en el sinterizado, que se da al someter las piezas al calor (2018: 470-479). El primer encogimiento, de secado regularmente por evaporación se debe a que la arcilla, al ser modelada con agua, eventualmente tendrá que expulsar ésta última de sí y, al ocurrir esto las partículas se acercarán entre ellas, lo que habrá de provocar la contracción de la pieza cerámica (Rado, 1990: 69 y 102). De hecho, es en el proceso de secado donde se presentan la mayoría de los defectos, tales como el deformado y la rotura, ambos causados por una irregularidad al secarse (Rado, 1990: 106).

Como ya se dijo, la plasticidad puede ser un indicador de que este tipo de problemas se puede presentar, pues cuando las arcillas son demasiado plásticas se pueden presentar grietas. A estas arcillas se les suele agregar materiales no plásticos, como la arena que a su vez ayuda al cuerpo cerámico a soportar el choque térmico (Rado, 1990: 24 y 25). El segundo encogimiento se debe a la sinterización, y tiene lugar cuando se aplica calor a la arcilla. Similar al primer tipo de encogimiento, en el proceso de cochura las partículas se aglomeran, provocando disminución de tamaño y de porosidad en la pieza (Rado, 1990: 113). Esto se debe al agua que se pierde en la quema. Aunque la pieza esté completamente “seca” contiene agua dentro de su composición; en el caso de los barros esta agua es conocida como agua capilar (Zimbrón, 2009: 127).

Como se mencionó en el párrafo anterior, la porosidad también es una característica afectada por el tamaño de partícula y, por lo tanto, por el punto de sinterización (Mendoza, 2018: 470-479). Mientras más fino el tamaño de la partícula, mayor punto de sinterización, y mientras mayor el punto de sinterización, menor porosidad en el producto final. Los porcentajes de porosidad en relación a su temperatura de sinterización, según Mendoza, son los siguientes: baja temperatura (1044°C) entre 8% y 14%; media temperatura (1150°C) entre el 4% y el 10% y alta temperatura (1230°C) entre el 2% y el 4% (2018: 471).

Estos porcentajes reflejan que, a mayor temperatura, menor porosidad, y es quizá esta una de las razones por las que se considera de mayor calidad las piezas con punto de sinterización alto. Esto puede suceder por el fenómeno conocido como vitrificación, que es cuando la sílice forma vidrio en la pieza, pero ésta no llega a fundirse, y este vidrio formado cierra los poros (Zimbrón, 2009: 124). Rado la explica como el cuerpo cerámico

pasando a una fase líquida (1990: 114). Esta también está relacionada con el tamaño de partícula de las materias primas (Mendoza, 2018: 470-479). La porcelana, que tiene la característica de ser translúcida y no porosa, debe quemarse a temperaturas de 1300°C o mayores.

En todo el proceso de la alfarería podemos ver que el elemento de gran importancia es el agua. Además de su relación directa con el modelado y el encogimiento de la arcilla, ya mencionados, tiene efectos químicos y físicos. Uno de los ejemplos más comunes es la recomendación de mezclar los minerales en húmedo, pues las partículas, al estar “rodeadas de una partícula de agua” como dice Rado, “tienen así una mayor atracción entre ellas. Ello le confiere mejor empaquetado, mejor plasticidad y resistencia en crudo, menos contracción y, consecuentemente, menos distorsión e incremento de la reactividad a bajas temperaturas” (Rado, 1990: 58).

Todo lo dicho con anterioridad en este capítulo saca a relucir la importancia que tiene el tamaño de partícula de una arcilla pues afecta las características físicas más importantes de cualquier compuesto cerámico, principalmente la plasticidad, que en la práctica, Rado lo relaciona con el término “viabilidad” (1990: 69), ya que de la plasticidad depende que todas las etapas del proceso de la alfarería se lleven a cabo con éxito.

Para la obtención de buenos resultados en esta investigación, dicha característica estuvo presente durante todo el proceso de muestras y es por eso que en un principio se plantearon las pruebas de búsqueda de la partícula fina con el propósito de aumentar la resistencia a la temperatura del cuerpo cerámico. Sin embargo, por las cualidades técnicas del horno en San Marcos Tlapazola, así como los intereses y necesidades de las alfareras, se optó por dirigir la investigación al problema del craquelado, que es el “problema que ellas nos reportan” como comentó David Aceves (2022) en una entrevista.

Zimbrón lo traduce como un efecto de estrellamiento en el acabado de la pieza, que suele ser más común en el barniz “producido por una mayor retracción del vidriado que la de la pasta sobre la cual se aplicó. Siendo un defecto inadmisibles en ciertos casos, es muy buscado como efecto embellecedor de las piezas ornamentales” (2009: 632). Suele ser un problema común en el acabado de esmaltes, e incluso provocado deliberadamente

para piezas no utilitarias. No obstante, el craquelado que se presenta en las piezas de San Marcos Tlapazola se debe al acabado de engobe bruñido, y al tratarse principalmente de piezas utilitarias, se considera un problema.

El acabado de bruñido consiste en “pulir y comprimir la superficie de la pieza al tallarla con una piedra lisa y dura” (Mindling, 2015). Esta es una técnica que se utiliza comúnmente para quitar la filtración de las cerámicas que son porosas ya que comprime el barro y cierra los poros. Efectúa la función que en otro contexto podría cumplir el esmalte: el acabado de la pieza estético y la permeabilidad.

El engobe es la arcilla en forma líquida con la que se baña la superficie de la pieza para después pulirla con el bruñido —en este caso al menos—. “Con frecuencia el engobe produce un mejor pulido al momento de bruñir que el barro mismo” (Mindling, 2015). Esta puede ser una de las razones de las alfareras de San Marcos Tlapazola para bañar sus piezas en engobe, aunque puede deducirse que tiene más que ver con la identidad, ya que este engobe rojo es el que da el color característico de la producción alfarera del grupo, llamado gracias al mismo las *Mujeres del Barro Rojo*.

Hay ocasiones en las que el engobe y el cuerpo cerámico no son compatibles, esto quiere decir que el proceso de encogimiento es distinto en uno y en el otro; el tamaño no reduce lo suficiente en uno o reduce más en el otro. Tales casos suelen resultar, como se mencionó en párrafos anteriores, en craquelados, y al ser porosos los cuerpos de las piezas, vuelve a presentarse el problema de la filtración que se creía resuelta con el bruñido. Este craquelado también puede ser ocasionado por el mismo bruñido, ya que desaparecen o empiezan a romperse a altas temperaturas.

La búsqueda de una partícula fina no solo influye en un aumento al punto de sinterización, lo hace también en la resistencia a la temperatura de algunos engobes, como las *terras sigillatas*, que Zimbrón describe como “un tipo de engobe hecho de las partículas más finas de una composición arcillosa coloreada, que se obtiene por elutriación múltiple” (2990: 639). La idea de someter el engobe de San Marcos Tlapazola al mismo proceso de las *terras sigillatas* podría ayudar a mejorar la calidad del bruñido y a reducir la probabilidad de craquelado. Esto se tomó en cuenta al realizar las últimas pruebas de esta investigación, presentadas con mayor detalle en el capítulo tres.

1.2 Comunidades alfareras

*Un artesano tiene pues la cultura
en sus manos y que son las
raíces de un pueblo...*

Beatriz Ortega, artesana⁶

La forma en que conocemos nuestro pasado histórico es a través de los artefactos que se usaban, así como las huellas artísticas que han trascendido. Muchos de estos artefactos son productos hechos de cerámica, pues estos han demostrado sobrevivir al tiempo.

La cerámica ha servido a los arqueólogos y antropólogos para reconstruir la historia de la humanidad. Debido a los hallazgos arqueológicos sabemos que toda Mesoamérica producía cerámica... El barro es el material más común que la humanidad ha sabido aprovechar para satisfacer sus necesidades cotidianas, tanto como suntuarias (Reynoso, 1991a: 209).

No es coincidencia que nuestros antepasados, cuando empezaban a dejar de ser nómadas, se asentaban en donde encontraban buenos barrizales (Reynoso, 2009b: 13). Actualmente se siguen ocupando estos barrizales utilizados en México antes de la conquista; las comunidades indígenas aún producen y decoran cerámica con técnicas y formas que existían en la época previa a la colonia española, siendo éstas aún usadas de forma cotidiana (Reynoso, 2009b: 12). Estos estilos aún se pueden ver en ciertos procesos y artesanías de los alfareros en México.

Así como podemos aprender mucho de las comunicades antiguas estudiando su cerámica, podemos hacer lo mismo con las comunidades actuales. “La vida [de los seres humanos] tuvo que transformarse necesariamente, por la facultad de elaborar objetos de tierra cocida, cuya permanencia permite determinar los diversos estados de las civilizaciones antiguas y modernas” (Zimbrón, 2009: 120). Como hace notar Zimbrón en la cita anterior, observando la cerámica que se produce hoy en día podemos comprender la vida de los artesanos que la fabrican, así como la de las personas que la utilizan de forma cotidiana

⁶ Testimonio en “Mujeres, Feminismo y Arte popular” (citado en Bartra y Huacuz Elías, 2015: 76).

o como forma de generar ingresos (Reynoso, 2009b: 16). Actualmente se practica la alfarería y la cerámica en todo el país. Muchas de ellas son más antiguas que México y que la colonia española, y son las que pertenecen a comunidades indígenas u originarias⁷.

La razón por la que esta actividad se concentró principalmente en las comunidades indígenas, según nos cuenta Reynoso, es gracias a que al conquistador español no le interesaban estas formas ni acabados, mucho menos su significado. En la Nueva España se producía cerámica hispana, pero ésta era de uso exclusivo para españoles y criollos (Reynoso, 2009b: 16 y 17). Por esto, aunque se conocían otros procesos para trabajar la cerámica en la Nueva España, procesos que se usaban en el continente europeo, los alfareros de comunidades originarias tuvieron que hacer cerámica de la misma forma en que lo llevaban haciendo por años, por ser excluidos de estas otras técnicas y procesos. También es probable que las mismas comunidades indígenas prefirieran sus propios procesos a los de los colonizadores, por los valores estéticos, religiosos y utilitarios que se adaptaban más a sus propias culturas.

Sin importar el motivo, el resultado es el mismo: conservamos algunos de los procesos, significados y preferencias originarias dentro de estas mismas comunidades indígenas. De hecho, la cerámica originaria se caracteriza por ser de una sola quema, como el barro (Reynoso, 2009b: 29). Otra característica de la alfarería de comunidades indígenas es que las mujeres son las que normalmente trabajan ese oficio. “[...] Salvo excepciones, a lo largo de las colinas y valles del estado, las mujeres son las amas del barro y del fuego” (Mindling, 2015: 39).

A Mindling le sorprende la capacidad de resistencia de las culturas que se encuentran en la zona de Oaxaca y Puebla, específicamente la zapoteca. “Claramente se perdieron tradiciones alfareras. Pero lo sorprendente es que la alfarería tradicional, junto con una gran diversidad de lenguas y costumbres indígenas, sobrevivieron a la devastación” (2015: 42). Si han sobrevivido tanto tiempo, buscando respuestas nuevas en su propia historia, su propio pasado, quizá deberíamos tratar de aprender de ellos. Después de

⁷ El término “originario”, así como el término “indígena” aclarado en notas anteriores, también lleva su polémica dentro de los llamados “movimientos indígenas” en México. Aguilar nos explica que, así como hay algunos que prefieren ser llamados “indígenas”, otros prefieren el término “originario” (2023: 22 y 23). Esta palabra se empleará, como el término “indígena”, cuando el caso sea conveniente.

todo, México solo tiene 200 años, y la cultura zapoteca existe, aproximadamente, desde 1550 a. C. (Viljanen, 2017). Citando a Aguilar “[...] Y, casi en el silencio que la historia nos registra, hemos reproducido nuestras culturas y pueblos, a pesar de todo” (2023: 70). Otras historias, que la historia universal ha borrado, pero aquí están; permanecen y nos ofrecen otras respuestas. Es por esto que me parece que cumplen las características de patrimonio vivo de la humanidad.

Antes de indagar en el término de patrimonio vivo, es conveniente revisar el término de cultura. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como menciona Colombres en su libro *Nuevo manual del promotor cultural*, ha definido a la cultura como:

El conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social y engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, las formas de convivencia, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (citado en Colombres, 2011: 26).

Otra definición del autor, más simplificada, es “el modo de ser, de hacer y de pensar de todo un pueblo” (2011: 26). Esta definición, aunque corta, me parece adecuada porque quita la noción de *cultura* como algo que solamente corresponde a un grupo privilegiado de personas, y nos presenta la noción de lo que nos diferencia del resto de los seres vivos; “todo nuestro comportamiento es cultural” (Colombres, 2011: 27). Rojas escribe cómo se ha antropologizado la cultura y ahora esta relacionada con la vida cotidiana; “se asocia a toda expresión simbólica y/o material” (Rojas, 2015: 12). Por otro lado, Colombres define a la naturaleza como “el medio ambiente que nos rodea, en cuanto no ha sido modificado por el trabajo de [los seres humanos]” (2011: 21). Sin embargo, aunque la cultura represente lo que nos diferencia de la naturaleza, esto no significa que se oponen estos conceptos, pues el humano es “una naturaleza que produce cultura” (Colombres, 2011: 22).

De acuerdo con la UNESCO el patrimonio es “el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras [...] es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación que generan productos culturales contemporáneos y futuros”. También es la clave de la diversidad cultural,

que “la multiplicidad de formas en que se manifiestan las culturas de los grupos y sociedades... Se manifiesta no solo a través de las diversas formas en las que se expresa el patrimonio cultural de la humanidad...sino también a través de los distintos modos de creación artística”. La protección de estos significa la “adopción de medidas encaminadas a la preservación, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales, ‘proteger’ significa adoptar tales medidas” (UNESCO, 2005a: 5).

Otra definición de patrimonio que es pertinente para esta investigación es la de Hernández en su ensayo *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites*. Aquí se precisa como:

El patrimonio cultural puede ser definido como una construcción social, entendida ésta como la selección simbólica, subjetiva, procesual y reflexiva de elementos culturales (del pasado) que, mediante mecanismos de mediación, conflicto, diálogo y negociación donde participan diversos agentes sociales, son reciclados, adaptados, refuncionalizados, redituados, revitalizados, reconstruidos o reinventados en un contexto de modernidad. Tales elementos culturales se transforman en una representación selectiva que se articula a través de un discurso sobre los valores patrimoniales, y que se concreta o fija en forma de bien cultural valioso que expresa la identidad histórico-cultural de una comunidad, sirve a la legitimación de las estructuras de poder y permite la reproducción de los mecanismos de mercado. (Hernández, 2008: 27)

La importancia de esta definición radica en mostrar más de una cara del patrimonio, sin romantizarlo como un asunto que siempre hay que conservar sin cuestionamientos; además que abarca tres aspectos: el patrimonio usado para justificar objetivos políticos, el patrimonio que representa la identidad de un grupo social, y el patrimonio que ayuda a fines de mercado. El patrimonio falso es definido por Rojas como “lugares acondicionados perfectamente como sitios llenos de historia y palpitante pasado, no obstante, están habitados por artefactos vacíos justamente de toda esta gloria” (2015: 70), similar a lo que Hernández llama *zombi patrimonial*:

El patrimonio cultural se comporta como un zombi, que puede gozar de mejor o peor salud, pero cuya energía es producto de la vida insuflada desde el presente por parte de unas instancias vivas a las que, por varios motivos, interesa rescatar fragmentos

del pasado. El zombi patrimonial, producto híbrido tan hijo de la modernidad como el monstruo prometeico de Frankenstein, goza, pues, de una vida artificial. (Hernández, 2008: 34)

Esta definición recuerda a lo que García llama “teatralización del patrimonio”, que se entiende como una historia establecida, —algunos autores la llaman de manera irónica la “historia oficial”— que dicta cómo se debe actuar hoy en día, también con reglas de esas formas de actuar. “Ésta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito [...] lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional” (1990: 152).

Hernández (2008) y Rojas (2015) también hablan de un patrimonio que persigue fines económicos o políticos, no necesariamente sociales. Un patrimonio que tanto Aguilar (2023) como García (1990) critican; regularmente se le utiliza para manipular, lo que corrompe el sentido completo de tener un patrimonio.

García incluso llama a la legitimación patrimonial, al menos en lo que refiere al patrimonio histórico, una necesidad política para conservar el sistema hegemónico: “el patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes” (García, 1990: 50 y 151-190). Por otro lado, en el ámbito de consumo “las tendencias globalizadoras vuelven al patrimonio un recurso económico apto para el consumo de turistas... El patrimonio asume usos de resistencia cultural frente a los procesos globalizadores” (Rojas, 2015: 128). Sin embargo, el patrimonio digno de conservarse, el vivo, no defiende un monumento ni lo “bello”, sino las maneras de habitar el territorio, las ciudades, los barrios; y la forma de vivirlos también incluye la forma cultural de transformarlos, “concebida como un campo de fuerza transformador” (Rojas, 2015: 72).

Al final, el patrimonio es importante para los vivos, para los que viven esa cultura cotidianamente. Por lo tanto, su valor reside en las personas que lo habitan y lo usan (Rojas, 2015: 116). Novelo habla de las artesanías mexicanas y su, llamémosle *zombificación patrimonial*. Ella critica esta tendencia de folklorizar las artesanías llamándoles *mexicanas* para su consumo turístico, y se pregunta por qué no entran todos los productos hechos por los artesanos. “[...] en nuestro país, para añadirle el apellido ‘mexicana’ se requiere la

asistencia de la ideología nacionalista que ha definido en distintas épocas lo que puede o no identificarse con el *ethos* nacional” (Novelo, 2015: 83). Novelo relaciona los objetos que tienen esa etiqueta de “mexicana” más con un nacionalismo que con una identidad cultural.

Ese discurso para patrimonializar con el fin de construir una identidad que sirva a la manipulación es del que hablan Rojas (2015), Aguilar (2023) y García. Éste último critica esa tendencia de unificar bajo la marca de “mexicanidad” la historia y la cultura mestiza (1990: 175). Lamentablemente, también la forma en que actualmente funciona el patrimonio, y la desigualdad estructural de la sociedad, “impide reunir todos los requisitos indispensables para intervenir plenamente en el desarrollo del patrimonio en sociedades complejas” (García, 1990: 183) como lo es la sociedad mexicana, heterogénea en muchos sentidos, culturales y socioeconómicos.

Es por eso que en su libro *Culturas híbridas* (1990), García se propone situar al patrimonio en la “reproducción social” para que se defina como un proceso social que “se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores” (1990: 182). Muchas veces bajo un esquema homogeneizador tendemos a eliminar las características particulares de cada proceso, García propone reconocer esa diversidad y optar por valorar lo “digno de patrimonializar” bajo diversos parámetros.

Colombres menciona dos tipos de cultura, la material y la espiritual. Con la primera se refiere a “todos los objetos tangibles producidos por una cultura” y la espiritual incluye el lenguaje, la música, las normas de conducta y todo tipo de comportamiento o producción simbólica que no deje una huella material” (2011: 35). Ambas son importantes y al unirse forman el patrimonio cultural inmaterial o intangible, que prefiero llamar patrimonio vivo.

Colombres nos relata que en un texto llamado *La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* se define a este patrimonio como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (citado en Colombres, 2011: 35). No se reduce ni a lo material ni a lo espiritual; como diría Colombres, es una mezcla de lo simbólico con lo material (2011: 35).

Esto lleva a pensar la importancia para los propósitos de esta investigación el no fragmentar la relación que tienen las alfareras de San Marcos Tlapazola con el barro y la forma en que se identifican con los materiales y los procesos, pues es parte de su propio patrimonio vivo. Y, como dice García con su patrimonio reformulado “tiene en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia” (1990: 189).

Este patrimonio vivo, o la forma de vivir el patrimonio, nos ayuda a combatir el *usuario androide* que Ricard menciona en su libro *La aventura creativa* (2017). Este usuario androide es la respuesta a una necesidad de estandarizar los objetos, las culturas, la humanidad, para que cierto producto se pueda vender en todo el mundo. Pero la realidad es que este producto, al intentar responder a las necesidades de todos, termina no satisfaciendo las necesidades de nadie, por lo tanto, requiere la ayuda de la mercadotecnia, que se encarga de que este *usuario androide* se vuelva un modelo a seguir, amenazando la diversidad cultural (Ricard, 2017: 188). Este concepto suele ser relacionado con el concepto de cultura popular por confundirse con el de cultura de masas.

García nos define a la *cultura popular* de manera ambigua como “la historia de lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; [...] los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos” (1990: 191). Son los artesanos y los espectadores, los “extras” del teatro de la vida; pareciera que la intención de esta definición sea criticar a esa tendencia de la historia universal de excluir. Colombres, por otro lado, nos define *cultura popular* como:

La cultura *del* pueblo, no la que otros hacen *para* el pueblo, y ni siquiera *por* el pueblo (es decir, en su nombre) [...] es el conjunto de valores y elementos de identidad que el pueblo preserva en un momento dado de su historia, y también los que sigue creando para dar respuestas actuales a sus nuevas necesidades (Colombres, 2011: 59).

Y define *cultura de masas* como “una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos” (2011: 80). Suele ser competitiva y unidireccional. No deja involucrarse a sus participantes y sus propósitos persiguen fines únicamente de consumo. Como ya se dijo, es la cultura que aspira a volverse el *usuario androide* de Ricard. Estos dos conceptos, “popular” y “masivo” suelen confundirse como sinónimos.

La principal diferencia es la de la resistencia. La cultura popular suele estar en una lucha constante por no perder identidad ni memoria, mientras que la cultura de masas va con la corriente, se comporta como una oveja, no se cuestiona nada y solo la acepta como su realidad “el hombre masa no busca, no critica la realidad social; se limita a incorporar sin reflexión los conocimientos fragmentarios, descontextualizados y superficiales que recibe, estructurando en base a ellos su proyecto de vida” (Colombres, 2011: 80). He ahí la importancia de la preservación de la diversidad de culturas, pues evita la homogeneización. Evita un futuro como en los libros distópicos que, aunque no estén catalogados en el género, dan terror.

Con respecto a esta resistencia, la cultura, dice Rojas:

Ha perdido su aura sagrada para instalarse en la vida cotidiana...constituyéndose un campo de lucha entre quienes pretenden transformarla en instrumento de utilitarismo económico, y aquellos que, anclados en identidades territoriales simbólicas, lo transforman en recurso de resistencia, construida desde el mundo de los imaginarios, pero con el claro objetivo de darle un nuevo sentido a la transformación material del mundo (Rojas, 2015: 13).

Esto nos da una noción de la relación entre cultura, vida cotidiana y resistencia de un pueblo o una cultura popular. En cambio, en una cultura de masas “el anónimo colectivo” según Rojas (2015: 24) tiene una obsesión por lo nuevo hasta el límite. Una modernidad prometida que se convirtió en modernización (Rojas, 2015). Para Colombres “se podría decir entonces... que modernización equivale a asimilación al modelo ajeno, mientras que la verdadera modernidad es el proceso de cambio que permite reproducir las diferencias culturales, mantener una especificidad frente al otro” (2011: 230). Para Rojas esto es similar, presenta a la modernización como “una traición al proyecto original de la modernidad” (2015: 141).

La modernidad, para Rojas, busca el bienestar colectivo universal, en cambio la modernización es un proceso centrado en el ámbito económico, corrompido por el capitalismo (2015: 142). Siendo absorbida por el capitalismo, se corrompen sus principios y sus objetivos, y las promesas de la modernidad solamente llegan a los más privilegiados, aumentando la distancia entre las clases sociales (Rojas, 2015: 155).

Este proceso puede, a su vez, absorber un patrimonio local y volverlo global, aplicando lo que Hernández llama *desterritorialización*: “la difusión de un bien patrimonial a través de los medios de comunicación propicia su acceso a la conciencia de innumerables sujetos residentes en contextos distantes, que podrían así incorporarlo a su propio mundo fenoménico.” (2008: 30). En otras palabras, sacan los bienes patrimoniales de su contexto y de esta forma no se pueden comprender o valorar correctamente. En el caso de Macrina, organizadora y representante del grupo alfarero de Mujeres del Barro Rojo, reconocida mundialmente, podría pensarse que se da el caso de desterritorialización. Sin embargo, claramente mantiene rasgos de identidad que la diferencian de una cultura globalizada y homogeneizada. “[...] poseía el sólido sentido de la identidad que se deriva de saber quién es, a dónde pertenece y cómo su quehacer cotidiano está plasmado en la tierra” dice Mindling de las alfareras de la región (2015: 34).

El grupo de Macrina se ajusta más a la categoría de *asociación patrimonial*, que, según Hernández, “...trabajan por plantear el patrimonio cultural como instrumento de la lucha por la calidad de vida, con una selección de elementos valiosos para construir la identidad y la dignidad de una comunidad” (2008: 31). Pero también es importante considerarlas en el concepto de hibridación de García; al final, estas comunidades no están aisladas del mundo, y considerarlas aisladas, aunque sea solo de manera teórica, representa un error (1990: 196). Las Mujeres del Barro Rojo redefinieron su identidad, y se apropiaron de la cultura de resistencia tanto como se apropiaron del horno de leña libre de humo.

Pero para mí es un orgullo, es un orgullo ver eso, que la gente sigue hablando nuestro idioma, porque ahí vienen nuestras raíces, nuestra cultura. Por eso yo me siento muy orgullosa de haber nacido en este pueblo, San Marcos; yo nacida y criada aquí [...] que gracias a dios como le digo que, en la batalla, en el sufrimiento, ahí logré todo esto. Como mujer que soy yo sola pude salir adelante. Y ahorita gracias a dios, la semilla que ya sembré hace 40 años, ahorita está dando frutos, frutos para toda la familia (Macrina Mateo Martínez, 2022).

La cultura de las Mujeres del Barro Rojo, como la de cualquier comunidad, para evitar perderse debe transmitirse de generación en generación. “Como los individuos que integran las sociedades son mortales, todo lo aprendido por ellas estaría condenado a perderse

de no ser por la transmisión” (Colombres, 2011: 38). Esta transmisión cambia conforme va evolucionando una cultura, si se diera el caso de no transformarse nunca estaría condenado a perderse. Es imposible mantenerlo igual porque, como dice Colombres, la cultura que comparte una comunidad no es algo que ya exista y solo deba seguirse o transmitirse, sigue más bien la lógica del cambio contrastante pues se hace y rehace cotidianamente, “un proceso histórico acumulativo y selectivo, sí, pero también, o, sobre todo, creativo” es creación, por lo que la innovación es natural en la cultura (2011: 44). Es por eso que surge el dilema con el concepto de “conservación” del patrimonio, pues puede generar la confusión de pretender mantener sin cambio al mismo. “El problema no se reduce, entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad” (García, 1990: 203).

Con los conocimientos que se van creando colectivamente, el individuo crea y aporta a estos mismos conocimientos; es decir que, las nuevas creaciones enriquecen y actualizan la herencia. “Sin creación la cultura se vuelve estática, se desvincula progresivamente de la vida real y termina convirtiéndose en una parodia de sí misma, en algo que se exhibe, no que se vive” (Colombres, 2011: 44). Rosa Montero explica con sus palabras como todos somos parte de este conocimiento colectivo, ella lo llama “la canción colectiva” y aclara que “porque muy dentro de mí estamos todos” (2022: 143). Esto suele adquirir más sentido de identidad en culturas indígenas. Pero la innovación o la creación no es lo único que puede impulsar el cambio, también lo impulsa la interacción con otra cultura; la apropiación de otras respuestas. “La apropiación no es imposición ni aceptación indiscriminada, irreflexiva, sino un acto por naturaleza selectivo” (Colombres, 2011: 46). Esto es lo que sucedió con el grupo de Mujeres del Barro Rojo, pues algunas de sus técnicas y de sus procesos han cambiado, ya sea por creación o por apropiación.

Este proceso se da cuando un individuo o un colectivo de una cultura tiene un intercambio con otra cultura; éste analiza los elementos y los objetos y los adopta a conveniencia. Los incorpora a su propia cultura e incluso puede haber adaptaciones (Colombres, 2011: 46). Es por esto mismo que la diversidad de culturas nos mantendrá como una especie fuerte, sobreviviente. Mientras más intercambio de culturas hay, más variedad de respuestas

tendremos para resolver nuestras necesidades. Aunque los procesos se modifiquen o mejoren, la estancia de los pueblos originarios aún se hace visible en la artesanía mexicana. “No pierden el eslabón que les liga con el pasado” (Reynoso, 2009: 31) ya que la identidad se forma a partir de la memoria (Colombres, 2011). El proceso de apropiación suele venir con el de adaptación, con cambios en pequeña o gran medida que adaptan el elemento a las necesidades propias, y así es como el ser humano evoluciona (Colombres, 2011: 211-219).

Sin embargo, hay algo que Colombres llama *aculturación*, y que Almeida llama *Interculturalidad antagónica* ([2017], 2019, 15) que fuerza a otras culturas a apropiarse de elementos. Colombres define *aculturación* como la acción deliberada de interrumpir la historia de un pueblo para imponer la propia (2011: 135). Similar a la *Interculturalidad antagónica* de Almeida, en el cual, en un choque de culturas, una pasa a ser la dominante y la otra la dominada; hegemónica y subalterna ([2017], 2019: 9-12). Cuando el proceso de cambio no se da de forma natural, y se tiene que recurrir al uso de la fuerza, lo que pretende es que su cultura sea la única que trascienda, y esto solo nos perjudica a todos. “Hablar de una sola cultura era hablar de la muerte de la cultura” (Vico citado en Colombres, 2011: 75). Esto se conoce como cambio aculturativo, diferente al cambio evolutivo (Colombres, 2011: 211-231).

A veces esta homogeneización se fuerza por una confusión en los conceptos de diferencia y desigualdad. Las diferencias nos enriquecen culturalmente, pero la desigualdad se genera por la intolerancia a esta diversidad. En un afán de “mitigar” las desigualdades, se opta erróneamente por la homogeneización. “[...] Es necesario crear un México que no absorba ni uniformice el ‘nosotros’, un Estado que no tenga como fin último integrar a los pueblos indígenas en este ideal fabricado que ha dado en llamar ‘mestizo’” (Aguilar, 2023: 30).

Con el fin de evitar un cambio aculturativo, en el trabajo de investigación se evitó la realización de pruebas con un agente o material externo a la localidad. El barro es mucho más que solamente el material de trabajo de los alfareros, en algunas comunidades tiene incluso conexiones con la vida cotidiana de las personas, y es parte de todo un sistema de comunidad y cooperativismo en los pueblos:

Y pues es parte de la identidad de todos estos pueblos, que siguen utilizando sus barros porque están en ejidos y luego eso hace que funcione la comunidad, que trabajen los ejidos, que sean cooperativos, que se unan, que todos usen el mismo barro en el pueblo. Entonces todo eso tiene una identidad muy importante. Me preocuparía si se metiera una pasta ajena o externa a los ejidos, siempre que se pueda utilizar esa y se mejore, pues está genial, pero meter algo externo me preocupa (David Aceves, 2022).

Por otro lado, y contrastando con esta idea, algunas personas creen que los artesanos y artistas populares⁸ deben repetir ciegamente su cultura y que de no ser así no son suficientemente “puros” y están de alguna forma corrompidos “cediendo a la aculturación” (Colombres, 2011: 88). Pero esto solo significaría que toda evolución resulta en una “lamentable pérdida de identidad”. Por otro lado, “la transferencia de tecnología y recursos económicos [acompañados de la autogestión], suele arrojar a corto o mediano plazo resultados sorprendentes” (2011: 223). El intercambio de respuestas entre diversas culturas nos da buenos resultados para todos los seres humanos. Es el caso del horno de leña libre de humo, una apropiación/adaptación que se hizo de manera pacífica y evolutiva, para beneficio de ambas culturas. Con el horno se beneficia la cultura zapoteca de Macrina, por ayudar a mantener su patrimonio vivo. Con el mantenimiento de ésta, que se traduce en diversidad, se beneficia no solo el país, sino todo el mundo. No es ni cambio forzado, ni estancamiento. Es un cambio de lo que la misma cultura decida apropiarse colectivamente, y también de lo que decida resistirse a cambiar; y este proceso se da con naturalidad.

La idea de mantener el patrimonio estático contrasta con la idea de romantizar el cambio por sí solo, constante, sin el proceso de selección evolutivo, generalmente relacionado con la modernización “rinde culto al cambio por el cambio mismo” (Colombres, 2011: 88). Esto resulta pertinente en tanto a dos conceptos relacionados, pero no iguales: modernidad y modernización. Rojas dice que las culturas que regularmente son subalternas están ligadas al pasado, pero a uno que se vuelve soporte para el futuro, se buscan respuestas para el futuro en el pasado. Esa es la relación que tienen estas culturas con la modernidad, ya que ella no podría crear con rapidez sin recurrir al pasado (Rojas, 2015: 118 y 119). En cambio, la modernización desprecia al pasado. La modernización relaciona a la tradición

⁸ Véase anexo *Arte ilustrado, arte popular y artesanía*.

con este pasado “estático”, pero como nos comenta Rojas, se busca la innovación en el pasado, no solo su preservación sin sentido. La tradición, así como la modernidad, se vuelve un modelo de transformación social (2015).

Por otro lado, García describe esta interacción como un “juego de usos” entre modernidad y tradición:

Los movimientos populares también están interesados en modernizarse y los sectores hegemónicos en mantener lo tradicional, o parte de ello, como referente histórico y recurso simbólico contemporáneo [...] La asimetría sigue existiendo, pero es más intrincada que lo que aparenta el simple esquema antagónico entre tradicionalistas y modernizadores, subalternos y hegemónicos (García, 1990: 257 y 258).

Mi interpretación de lo que García quiere decir con el término hibridación es esta interacción entre dos conceptos que a primera vista parecen contrarios, pero en sociedades tan complejas —y contradictorias— como las latinoamericanas —o incluso todas las que habitan la Tierra— dialogan, o *juegan*, entre sí. Esta confrontación, dice García, puede ser un escenario de lucha, pero también de experiencias de reconocimiento e identidad; “la confrontación es un modo de escenificar la desigualdad (enfrentamiento para defender lo propio) y la diferencia (pensarse a través de lo que desafía).” (1990: 259). Al final, la identidad no es solo relacionarme y unirme con un grupo de personas, sino también diferenciarme de otro (Colombres, 2011).

Todos tenemos una memoria que nos liga con el pasado, pues es parte de esa identidad individual y colectiva a la que nos referimos; pero el fomentar la creencia de que los pueblos originarios son responsables de mantener intacto su pasado, sin cambios, estático, los dejaría en una desventaja que eventualmente terminaría por matar su cultura. “Apoyar el arte popular será entonces impulsar su dinámica, no defenderlo del cambio, inmovilizándolo en una situación que no es de apogeo, sino de dependencia y postración” (Colombres, 2011: 223). Para complementar con esto, cito a García (los resaltados son de la autora del documento presente):

La política cultural y de investigación respecto del patrimonio no tiene por qué reducir su tarea a rescatar los objetos “auténticos” de una sociedad. **Parece que deben**

importarnos más los procesos que los objetos, y no por su capacidad de permanecer “puros”, iguales a sí mismos, sino **por su representatividad sociocultural**. En esta perspectiva, la investigación, la restauración y la difusión del patrimonio no tendrían por fin central perseguir la autenticidad o restablecerla, sino reconstruir la *verosimilitud histórica* y dar bases compartidas para una **reelaboración de acuerdo a las necesidades del presente** (García, 1990: 188).

La forma en que acaba el párrafo es lo que me parece pertinente, y muy importante. Se puede llegar a olvidar —abrumados por la historia y el pasado tan protagonistas— que el patrimonio debe ajustarse a nuestro constante cambio como seres humanos; y los investigadores tenemos una labor rizomática, de unión, en el ámbito de la conservación del patrimonio cultural.

Como investigadores podemos involucrarnos, pero no como líderes; “lo más que pueden hacer es llamar a la reflexión, proporcionar a la gente elementos de juicio para que profundice en algún aspecto de la cultura” (Colombres, 2011: 40). La labor del investigador es la de colaborar, formar un diálogo, o incluso llamar nodos, pues se generan conexiones rizomáticas (Deleuze y Guattari, 2019). El punto es que estas conexiones no deben hacerse *de arriba hacia abajo*, sino bidireccionalmente, con una participación colaborativa de igual a igual. El investigador “debe limitarse a informar, a poner en manos de los oprimidos los presupuestos teóricos que les permitan tomar conciencia de su realidad [...] Tal transferencia impulsará un cambio evolutivo en el grupo, proceso en el que el rol [del investigador] se irá reduciendo hasta desaparecer” (Colombres, 2011: 257). La actitud del investigador debe ser de servicio más que de mando. De eso se trata el patrimonio, y su preservación, de mantener la diversidad de culturas que hay en el mundo, pues en esa riqueza es en donde está nuestra probabilidad de supervivencia.

De poco servirá el rescate si solo persigue un afán de preservación. Debe venir aparejado de él un proceso de capacitación y dinamización de los elementos más conscientes de dichas comunidades, para que participen de un modo activo en la creación colectiva de su propia cultura contemporánea (Colombres, 2011: 63).

Esto nos recuerda la necesidad de una autogestión política, económica y social de los pueblos históricamente subalternos (Colombres, 2011). Yásnaya Aguilar reconoce que

parte de la resistencia debe ser política, “las instituciones comunitarias de los pueblos indígenas necesitan resistir los embates del Estado, pero también deben arrebatarse más funciones” (2023: 57). Al quitar funciones al Estado, les dan poder a las comunidades, que Aguilar llama “naciones sin Estado”. Regularmente son comunidades en lucha, que manteniendo su cultura representan también una resistencia.

Además, como nos cuenta Rojas, esta resistencia no se hace bajo un interés político o económico, sino en nombre de la cultura y, específicamente, desde simbolizaciones patrimoniales (2015). “Como parte de la lucha, poco a poco se ha construido una serie de mecanismos y recursos legales internacionales que tiene como objetivo dotar de mayor autonomía a los pueblos indígenas como naciones sin Estado” (Aguilar, 2023: 27). El interés del investigador, en conclusión, no es hacerse indispensable en las interacciones que puedan tener las comunidades indígenas con el Estado, con los consumidores, con los empresarios u otros; más bien lo contrario, es ir disminuyendo, como ya se dijo, la presencia de intermediarios.

Lamentablemente, hay un vínculo que se genera de manera antagónica entre algunas empresas de diseñadores, éste por lo regular termina en una relación paternalista de arriba hacia abajo que se resume a intermediarios y abusos por parte de estas empresas.

Novelo nos cuenta: “la justificación de sus empresas descansa en un concepto que originalmente nació de una antropología ‘romántica’ asustada con lo que llamaban ‘penetración del capitalismo’ y buscaba ‘rescatar’ la artesanía tradicional, entre otras prácticas culturales” (2015: 85). Estas no solo paternalizan, sino que suelen folklorizar la cultura de los artesanos; y mientras la relación no se haga de manera horizontal, y las culturas no se autogestionen, la relación resultará en un abuso o aprovechamiento por parte de la empresa, por más buenas intenciones que se tengan.

Almeida dice: “No se trata solamente de pasado y presente, sino de que la interculturalidad no sea antagónica, sino que tienda a la igualdad y a la identidad.” ([2017], 2019: 21). Proteger y revalorizar la cultura debe hacerse de manera horizontal, y siempre teniendo como prioridad la identidad cultural, y a mi parecer muchos de mis colegas diseñadores deben dejar atrás el discurso de “rescatistas” de estos pueblos, de “salvadores” de las comunidades artesanas, y comenzar a verlo como una colaboración de igual a igual, de creador a creador.

La relación que tenemos todos los seres vivos con el medio natural, así como el contexto actual de crisis ecológica, no nos permite dejar de lado el patrimonio natural. La convención antes mencionada por Colombres también hace énfasis en “la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material, tanto cultural como natural” (2011: 36). En el caso de esta investigación es indispensable, y me parece que una de las costumbres que muchas comunidades indígenas aún guardan es la interacción muy estrecha con la naturaleza “infundándoles un sentimiento de identidad y continuidad” (Colombres, 2011: 36). Esta relación siempre viene con respeto y el reconocimiento del papel que juega la naturaleza en sus vidas. Las alfareras llaman al barro su “tesoro más valioso”, que no tiene nada que ver con el *valor económico* al que se le suele dar en un pensamiento occidentalizado.

Por esta importancia del patrimonio natural para la supervivencia del patrimonio cultural, resulta pertinente un equilibrio que proponen Díaz y Escárcega: el desarrollo económico, social y sustentable no deben verse como sistemas aislados. Estos suelen fragmentarse en las investigaciones. El desarrollo económico y social deben descansar en la sustentabilidad. La economía se encuentra dentro de la sociedad, la sociedad necesita del medio ambiente para sobrevivir, por lo tanto, la sociedad se encuentra dentro de éste (Díaz y Escárcega, 2009: 107). Los tres conforman una comunidad, al resolverse un problema de ésta, deben considerarse como un sistema interrelacionado —aunque no necesariamente tienen el mismo peso de importancia los tres, ya que, por ejemplo, sin medio ambiente no hay ni economía ni sociedad, y sin sociedad no hay economía; sin embargo, sin economía sí hay medio ambiente. El diagrama no es triangular (Gudynas, 2010)—. Estas son las dimensiones de la sustentabilidad (Hermosillo, 2019: 29).

“El desarrollo es soportable, si se considera el medio ambiente y la sociedad; es viable, si se considera el medio ambiente y la economía; es equitativo si se considera la sociedad y la economía; pero únicamente puede ser sustentable si se considera tanto el medio ambiente como la sociedad y la economía” (Hermosillo, 2019: 30).

Diana Durán (2010) propone que se tengan en cuenta la dimensión cultural, geográfica y política. Se puede considerar que estas dimensiones se encuentran a su vez dentro de la dimensión de la sociedad, tomando en cuenta la importancia de la cultura dentro de este

proyecto, pues como dice Hermsillo “es ésta la que guía las prácticas de las sociedades, afectando los sistemas económicos y ambientales” (2019); en esta investigación, la dimensión cultural también será tomada en cuenta, por todo lo que se ha dicho a lo largo del capítulo, y porque “el patrimonio cultural inmaterial puede contribuir eficazmente al desarrollo sostenible a lo largo de tres dimensiones, así como a la exigencia de la paz y la seguridad como prerrequisitos fundamentales para el desarrollo sostenible” (UNESCO, 2015c: 2 y 3). Estas tres dimensiones coinciden con las antes mencionadas: económica, social y ambiental; y se incluye la paz y la seguridad.

Capítulo 2

La Escuela Nacional de Cerámica en San Marcos Tlapazola



Fotografía
San Marcos Tlapazola

Esperanza Segura
17/02/2022

2.1 Proyecto *Hornos de leña libres de humo*

La Escuela Nacional Cerámica (ENC) en México tiene como finalidad preservar la tradición de los ceramistas mexicanos, reconocer el valor artístico de su obra y llevarlos al futuro mediante la formación de nuevas generaciones de artistas, como dice el *Boletín Infocerámica* en su artículo (2018).

Uno de sus proyectos para mejorar los procesos cerámicos en México fue el taller de *Hornos de leña sin humo* que impartía el académico Yusuke Suzuki junto al maestro Masakazu Kusakabe. Como dice la página web de la ENC, la finalidad de este taller es “proveer a los artesanos del conocimiento necesario para poder construir su propio horno, con una mejor combustión y que utilice menos leña. Esto los beneficiará directamente en la salud, en el cuidado del medio ambiente y en reducir la merma de su producción”. Cosa que interesó mucho en el presente proyecto, principalmente por la cuestión de salud y medio ambiente. Cuidar la salud de las alfareras y de la naturaleza local es la mejor forma de preservar su cultura; brindarles opciones tecnológicas que puedan apropiarse.

El taller consistía en construir estos hornos en diferentes comunidades alfareras, invitando a los artesanos a participar en la construcción y, que así cuenten con la capacitación necesaria para construir los propios. Uno de estos hornos de leña libre de humo fue construido en San Marcos Tlapazola. El propósito de estos hornos es contrarrestar los efectos contaminantes y replantear algunas estrategias de los procesos productivos sin alterar las tradiciones de los alfareros, como muestra el video documental *Taller “Horno de leña libre de humo” en San Marcos Tlapazola, Oaxaca* (2018). En una entrevista, Macrina nos platica agradecida quienes son los que llevaron el proyecto a su comunidad “[...] se construyó con el apoyo de la fundación Harp Helu, la fundación Kasuga, una fundación japonesa, y la empresa Tajín, los chiles, y a nosotros pues nos tocó poner el techo. Aquí dimos alimentación durante tres semanas, y aquí estuvimos trabajando, aquí están las huellas de las 15 mujeres que somos” (2022).

La imagen 1 muestra la localización de las comunidades alfareras que cuentan con un horno de leña libre de humo por parte del proyecto de la ENC hasta el año del 2021. El

proyecto continúa al día de hoy, por eso y por los hornos fabricados por otras instituciones o comunidades, la cantidad de hornos en el país seguirá en aumento.

Según David Aceves, el director de la ENC “se eligió San Marcos Tlapazola por ser un grupo sumamente enfocados a los usos y costumbres regidos por el hombre. Poder empoderar al grupo de mujeres era algo que nos hizo voltear a ver al pueblo de San Marcos” (2018). También en una entrevista virtual con él nos explicó:

[...] cada que vamos a un lugar a una población tenemos que hacer un estudio y vemos las viabilidades, necesidades de cada uno de los grupos. Y este grupo cumplía todas las necesidades y la viabilidad para que el horno se fabricara. Y precisamente, hoy en día es quizás el horno o el grupo donde mejor funciona uno de nuestros hornos. El grupo que está más agradecido, el que está más contento, el que más difusión le da al horno (David Aceves, 2022).

Imagen 1.

Hornos de leña libre de humo del proyecto de la ENC

Fuente: elaboración propia con base en la cuenta de YouTube de la ENC.



Esta también fue una de las motivaciones para colaborar con este grupo de alfareras. En este agradecimiento esta tal motivación. En la visita realizada al taller de las Mujeres del Barro Rojo, al enseñarnos el horno Macrina nos dijo “Ahí con la escuela nos dieron la capacitación de cómo quemar en este horno. Fue gracias a la escuela, por la escuela tenemos este horno. Ellos nos regalaron el proyecto, nos lo donaron y ahorita pues nos está ayudando mucho, porque aquí ya dejamos de respirar el humo, ya dejamos de sufrir pérdidas de piezas” (2022). Una de las características más importantes del horno es esa, que ahora las alfareras pueden quemar sin respirar todo el humo de la leña. “Ahorita gracias a dios pues ya no estamos viviendo eso. Quemando en el horno pues ya dejamos de respirar humo. Aquí ya no estamos contaminando tanto. Aquí ya dejamos de sufrir pérdida de piezas. Aquí ya no nos estamos quemando” (Macrina Mateo Martínez, 2022).

Lamentablemente no en todas las comunidades el horno se usa. Algunos pueblos, por diversas razones, son más renuentes al horno, aunque represente una mejora para su salud, economía o incluso para el medio ambiente. “En Santa María Atzompa hay también un horno por ahí que creo que no están usando, en el taller de María, porque pues según ellos no funciona. El horno funciona perfectamente pero no han querido adaptarse o conocerlo. Como todo horno pues hay que conocerlo, es una herramienta y hay que saberle y ellos no han querido” (Aceves, 2022). Me parece importante que, por otro lado, el grupo de alfareras del Barro Rojo si se supo adaptar, lo que vuelve más probable que los resultados de la investigación sean apropiados también, en caso de llegar a una propuesta.

En el caso de Metepec —el cual menciono debido a que en un principio se planeó realizar ahí la investigación por su cercanía a la Ciudad de México— el horno tampoco se usa. Esto puede ser porque al ser un horno comunitario muchos prefieren quemar en sus propias casas. “[...] a pesar de que se puso en un espacio comunitario y colaborativo, pues eso ha sido como el fracaso, cuando pones un horno en un lugar así, pues nadie quiere ir a quemar si no estas en tu casa” (Aceves, 2022). Creo que, sumándole a la comodidad, la competencia entre familias alfareras es un tema recurrente en Metepec, lo que, aunque si se llega a encontrar, no es tan notable en el pueblo de Macrina, en donde nos cuenta Aceves que incluso se está llevando a cabo la construcción de otro horno

organizado por la misma comunidad de alfareros “Macrina ha ido sumando más gente, o sea, cuando llegamos eran creo 9 mujeres y ahorita son 16 o 17, ya no sé cuántas, y ya tienen otro horno en otra casa del mismo grupo, los dos hornos se utilizan un montón” (Aceves, 2022).

Cuando Macrina nos mostró su taller, nos mencionó que, aunque el horno es para toda la comunidad, algunas personas no iban a quemar y preferían quemar en sus casas. “Si, esto es para toda la comunidad. Quien quiera venir puede venir a quemar sus piezas, pero el único problema que cuando acarrear sus piezas pues siempre se despostillan porque están crudas. Por eso a veces se desaniman un poquito en venir a quemar” (Macrina Mateo Martínez, 2022). Quizá eso motivó a las alfareras y a la fundación Harp Helu a construir otro horno, ese sentimiento de comunidad que suele haber en los pueblos como San Marcos Tlapazola.

Uno de los aliados importantes en este proyecto, al menos en el estado de Oaxaca, es la Fundación Alfredo Harp Helu Oaxaca (FAHHO). De hecho, David Aceves menciona en la entrevista que la ENC solo ha puesto dos hornos —el horno de San Marcos Tlapazola y el de Santo Domingo Tonantepec— de los cinco que se encuentran en el estado de Oaxaca. El resto han sido organización de la FAHHO.

La siguiente etapa en este proyecto es un estudio que se realizará para analizar las mejoras que se han presentado, si es que hay, respecto a la salud de los alfareros. “Van a llevar un proceso de investigación de casi dos años, [el Instituto Nacional de Salud Pública] en donde se van a ver las mejoras, —que yo dudo que en dos años se vean resultados en salud— para ver los beneficios que el horno tiene a cada uno de los grupos sobre todo en problemas de vías respiratorias” (Aceves, 2022). Sin embargo, en esa misma conversación con el Dr. David Aceves, se resalta que es probable que los resultados comiencen a notarse en generaciones, por ejemplo, las alfareras que hoy son niñas en San Marcos Tlapazola no tendrán los problemas respiratorios que las alfareras de mayor edad tienen por haber respirado el humo durante toda su vida, “creo que el resultado en cuestión de salud se ve en generaciones” (Aceves, 2022).

2.2 Horno *Sasukenei*

El maestro Suzuki compara el horno de leña libre de humo con la quema que realizaban las mujeres alfareras de Tlapazola “En este horno se pueden quemar más piezas, con temperatura y calidad más pareja y estable” (2018). Misma Macrina nota la diferencia en las piezas que salen de este horno “Pero aquí quemando en este horno las piezas ya son más resistentes [...] porque ya se queman mejor. A todas las piezas las toca el fuego. No como quemábamos al cielo abierto, que hay piezas que se quemaban bien y hay piezas que no, por el motivo de que el aire pues llevaba todo el fuego” (2022).

En la fotografía 1 se pueden ver dos piezas. La pieza manchada fue quemada a cielo abierto y el puerquito fue quemada en el horno de leña libre de humo. Aunque la mancha puede resultar estética para algunas personas, ésta comparativa visual no es la única diferencia. Está el asunto del craquelado y de la resistencia de la pieza que misma Macrina confiesa en la entrevista, citada en el párrafo anterior.

El maestro Suzuki es el académico que ha realizado la investigación técnica respecto a los hornos. David nos cuenta “Nada más tuve como la idea, y la escuela es la que ha



Fotografía 1.
Comparación de piezas

Fuente: elaboración propia,
San Marcos Tlapazola,
17/02/2022



Fotografía 2.
Horno de leña libre de humo y piso
con tabique refractario para quema al aire libre
Fuente: elaboración propia, San Marcos Tlapazola, 17/02/2022

puesto el dinero, el maestro Suzuki quien ha puesto todo el trabajo de investigación de los hornos, de las comunidades.” (2022). El trabajo de Suzuki, podemos suponer, incluye la adaptación que se le realizó al diseño original del horno *Sasukenei* para poder aplicarlo en distintas comunidades alfareras del país, que como dice David Aceves, no necesitan un horno de alta temperatura y realmente no tiene caso. Las adaptaciones, así como el antecedente del horno *Sasukenei* se explican a continuación.

Sasukenei es una palabra del dialecto que se habla en Miharu, lugar donde vivía Kusakabe, maestro japonés diseñador del horno. Se traduce como “¡No hay problema!” o “¡Sin preocupaciones!” (Poellot, 2020). La facilidad de operación, los resultados estelares y la quema libre de humo dan el nombre a este horno. El horno quema de manera rápida y casi sin esfuerzo, sosteniendo altas temperaturas —si se fabrica de tabique refractario— y logrando efectos dramáticos de quema de leña de 24 a 36 horas. (Poellot, 2020). Las piezas terminadas son de una calidad asociada con quemas mucho más largas que esto. Para Japón, la quema de leña es muy importante por los resultados que da la ceniza al esmalte (Jones, 2016: 155 y 156).

El horno *Sasukenei* tiene dos características, asociadas normalmente a hornos más grandes: la caja de quema grande, donde va la leña; y una chimenea alta, en relación con el tamaño del horno. Esta caja grande de doble cámara es una caja de fuego de corriente descendiente que quema eficientemente. La madera es avivada en la cámara superior y descansa en una rejilla encima de la cámara inferior, la cual captura la ceniza y las brasas de la madera ardiendo. El aire que baja a través de la madera ardiendo resulta en una quema inversa. La cámara donde van las piezas de cerámica es compacta, levemente más grande que un metro cúbico (Poellot, 2020). El ciclo de quema corto del horno *Sasukenei* lo hace uno ideal para aprender, desarrollar y experimentar con la quema de leña, ya que la quema normal dura menos de un día, el horno consume menos leña y requiere menos personas para realizarla. (Poellot, 2020).

Estas características, su facilidad de uso y lo rápidas que pueden ser las quemas, me parece la clave para que un grupo alfarero que no tenía horno anteriormente, como el caso de las Mujeres del Barro Rojo, se apropie de una mejora técnica como esta.

Estas comunidades no suelen usar esmalte —aunque hay excepciones— así que las características que conciernen los esmaltes no son relevantes en esta investigación.

Las adaptaciones que se le han hecho al horno nos las comunicó David Aceves. El principal es que está construido con tabique rojo. Esto significa que no llega a alta temperatura, considerando 1190°C como baja temperatura, el aumento de ésta ya se considera alta temperatura. “Todo el tabique rojo se funde arriba de 1080°C. No todo, pero la mayoría. Normalmente las tierras con las que se hacen los tabiques rojos, pues tienen muchos fundentes. Entonces a 1080°C, a veces ya a los 1050°C empieza a moverse la sinterización.” (David Aceves, 2022). Ellas queman a temperaturas aún más bajas, entre 800°C y 900°C; y el precalentamiento es de 300°C (Macrina Mateo Martínez, 2022).

En palabras de Macrina, el funcionamiento del horno es el siguiente

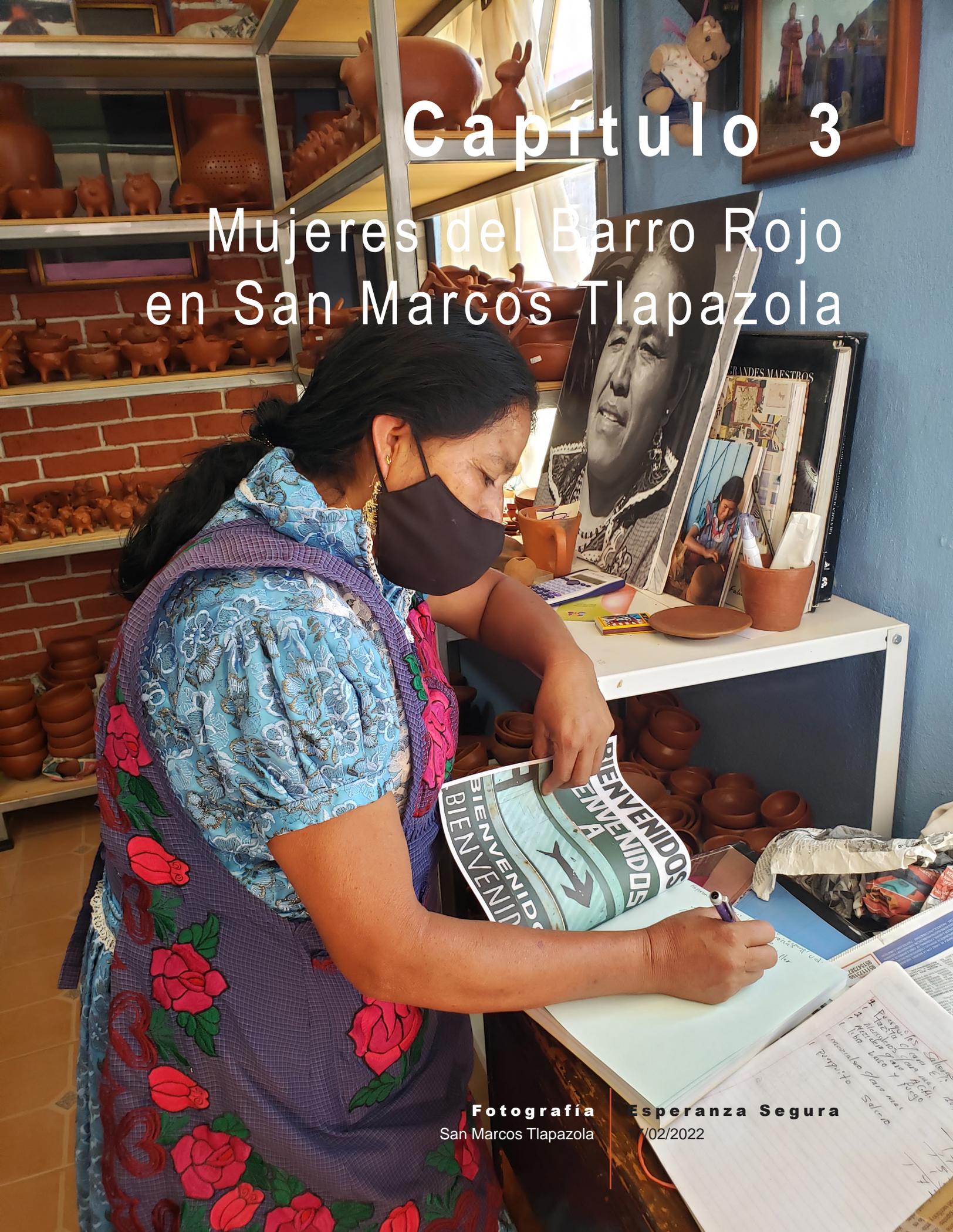
El humo sale hasta arriba de la chimenea, y aquí es de donde el fuego sale, de los muros [señala la zona de quemadores dentro del horno]. Aquí es donde el fuego sale, aquí da vuelta [hace ademán con la mano simulando el movimiento que hace el calor dentro del horno, en la cámara donde se colocan las piezas, cuando está prendido], y luego de ahí ya sale, sale el humo de la chimenea (Macrina Mateo Martínez, 2022).

Esta forma de explicación me parece importante porque me indica que Macrina sabe muy bien cómo funciona el horno, se han apropiado de él. La explicación dada arriba, la de Poellot, corresponde a una forma del horno *Sasukenei*, que puede cambiar dependiendo de cómo y en dónde se construya; pero esta segunda explicación ya corresponde a la forma del horno en San Marcos Tlapazola. Este horno se muestra en la fotografía 2, así como en la portada de este capítulo.

La fotografía muestra dos capítulos de la historia de las alfareras de San Marcos Tlapazola. Por un lado, vemos el horno de leña libre de humo, y por otro vemos, en el suelo, el tabique refractario en donde se solía hacer la quema a ras del suelo.

Capítulo 3

Mujeres del Barro Rojo en San Marcos Tlapazola



3.1 La alfarería de San Marcos Tlapazola y su transformación

Yaga Tule: bilaa guixhe xtiú´ luguia´ya´

Ne bidixigueta´ naa ra yoo lidxe´.

Natalia Toledo ⁹

Uno de los estados con la mayor riqueza artesanal es Oaxaca, ya que, como dice Reynoso, la población indígena del estado aún conserva muchas tradiciones en su vida cotidiana, entre ellas, “una expresión plástica con gran imaginación” (1991a: 209). San Marcos Tlapazola, lugar de origen de las Mujeres del Barro Rojo, se encuentra en los Valles Centrales del estado de Oaxaca, en el municipio de Tlacolula de Matamoros —como se muestra en la Imagen 2—. Tlacolula es uno de los valles secos de la región. Es un lugar “situado en una colina a un cuarto de kilómetro del río, de donde sacan la arena llena de mica¹⁰ que caracteriza esta loza” (Reynoso, 1991a: 222).

Es uno de los centros alfareros más importantes en el valle central de Oaxaca, según nos cuenta Reynoso. La autora hace referencia a su producción de alfarería, y menciona que se realiza utilitaria, ceremonial y ornamental: “la primera es destinada principalmente al uso cotidiano; la segunda, como su nombre lo indica, se realiza para celebraciones religiosas y festividades específicas, y la última está muy ligada al gusto del productor y al amplio mercado de consumidores.” (1991a: 209 y 210). Cada uno de los pueblos de los valles Centrales de Oaxaca tiene su propio estilo que es fácil de reconocer. Mindling nos dice como las técnicas podrán parecerse en regiones cercanas, pero el estilo es único incluso entre familias de un mismo pueblo; menciona que a pesar de que las técnicas utilizadas en los pueblos alfareros suelen ser similares, el estilo, el aspecto, lleva marca

⁹ Fragmento del poema “Ni gucuá yaga” escrito en zapoteca. En español se lee: *Árbol de Tule: Lléname de raíces/ Y hazme de una vez por todas/ Volver a mi casa.* (Toledo, 2016: 98 y 99)

¹⁰ La mica es un tipo de mineral compuesto de hojuelas brillantes, suele relacionarse a los “puntos de oro” que se ve en la cerámica de San Marcos Tlapazola. Según Reynoso, esto sucede por la arena que le agregan al barro para su proceso de secado, ahí se encuentra la mica (2009b: 21). La mica es común en las arcillas naturales, “en forma de moscovita [...] La mica pierde su agua de combinación a 800° C. La diferencia de temperatura en la cual caolinita y mica pierden su agua de combinación ha sido utilizada como un medio para identificar ambos minerales” (Rado, 1990: 14).



Imagen 2. Localización de San Marcos Tlapazola con referencia a la Ciudad de Oaxaca de Juárez

Fuente: elaboración propia con base en Google Maps

y firma de la alfarera de manera secreta. “Ese aspecto es la identidad de la olla y, por extensión, es una parte de la identidad de la alfarera. El primer factor, y el más importante, es que la alfarera junto con su olla, su lenguaje y su identidad estén arraigadas a su pueblo” (2015: 43). En San Marcos Tlapazola, una de estas características es el tono rojo de su cerámica, de donde recibe su nombre el barro rojo.

En este pueblo las mujeres son las que se encargan de hacer la cerámica. Los hombres solían acarrear la leña y eran los encargados de la venta (Reynoso, 1991a: 222), pues solo ellos tenían socialmente permitido viajar al centro de Oaxaca, o a pueblos lejanos — a las mujeres solo se les permitía vender a pueblos cercanos—. El intercambio que solían llevar a cabo las mujeres era con sus propios vecinos. Actualmente, en el grupo de mujeres de San Marcos Tlapazola, esto ha cambiado. “En esta comunidad yo fui la primera mujer que empezó a difundir esto, y llevo 40 años en estar difundiendo [...]

la gente pues empezó a criticarme, empezó a hablar mal de mi familia, que por qué me dejaron salir tan jovencita, que qué hacía yo en exposiciones” (Macrina Mateo Martínez, 2022).

Las Mujeres del Barro Rojo pertenecen a una de las culturas más importantes del estado de Oaxaca, los zapotecas. Según el Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI), es uno de los grupos más dinámicos del país, “han mostrado una gran capacidad para reconstruir y reafirmar su identidad a partir de prácticas y habilidades tradicionales” (Coronel, 2006: 5). La artesanía y el idioma son parte de estas prácticas que comenta Coronel, pues algunas mujeres alfareras de San Marcos Tlapazola no son hispanohablantes. Algunas aprendieron el español, pero no se desconectan de sus orígenes zapotecas “Así como vamos conservando nuestro trabajo así vamos conservando nuestra cultura, nuestra lengua materna, todas nuestras tradiciones, los usos y costumbres que tenemos aquí en nuestra comunidad [...] Aquí todo eso vamos conservando” (Macrina Mateo Martínez, 2022). Para Macrina, continuar trabajando el barro es continuar conservando sus raíces, es uno de sus logros y es su meta: que la cultura zapoteca no se pierda. Al final, ¿no es lo mismo que queremos todos? Que la propia cultura trascienda.

Es común que las comunidades artesanas también sean comunidades marginadas, Coronel nos dice:

La mayoría de las unidades de producción artesanal se caracterizan por la falta de recursos financieros y la baja tecnificación... Además, la producción está inmersa en una cadena de intermediarios que controla los precios y restringe los ingresos de los artesanos, lo que contribuye a que estos vivan en condiciones de pobreza (Coronel, 2006: 38).

En parte es esto lo que inspiró a Macrina a vender ella misma sus piezas, y a formar el grupo de Mujeres del Barro Rojo, reconocidas mundialmente. También puede deberse al intercambio que es una práctica común en San Marcos Tlapazola; la necesidad de resolver el sustento y la resistencia económico-cultural de la población local hizo que éste sea una actividad económica de los zapotecos de mucha importancia, en el cual la mujer es protagonista.

Mi primera pieza son los comales, los cajetes, las ollas lisas, las ollas pichanchas; son piezas muy tradicionales. Con esas hoyas empecé a entrar a los pueblos vecinos a vender mis productos, pero lamentablemente hace 45 años pues vendíamos nuestros productos aquí a los pueblos vecinos, pero a puro intercambio, a puro trueque [...] Yo así empecé a vender a los pueblos, con mi madre vendiendo a puro trueque cargando nuestras piezas, tocando casa por casa, puerta por puerta, a ver quién va a comprar nuestros productos (Macrina Mateo Martínez, 2022).

En la historia que cuenta de sí misma Macrina, pareciera ser que el intercambio es un problema para sus objetivos y sus metas. O quizá lo que intervenía con su ambición no era en realidad lo que le daban por sus piezas, sino que no pudiera ofrecer sus piezas más allá de los pueblos vecinos, ella misma, siendo mujer. Su ambición era fomentar lo que hacía, hacerse reconocer ella misma y a su cultura zapoteca, de la que está orgullosa. “Ahorita ya me siento una mujer exitosa. ¿Por qué? Porque ya logré mi meta, en difundir esto” (Macrina Mateo Martínez, 2022).

Margarita Sofía Lira Muñoz realizó un estudio de mercado de la plaza de Tlacolula, donde cada domingo se pone un mercado de distintas culturas, en su mayoría zapotecas, el estudio se titula *Vendedoras Zapotecas: Materialidad y comercio en un mercado periódico de los Valles Centrales de Oaxaca*. Lira menciona que, en Tlacolula, donde lo económico gira en torno al intercambio de bienes materiales en el que participan conglomerados de personas y cosas, esa fuerza creativa se despliega por todos los rincones del mercado de cosas evidentemente creativas (2014).

Algunos creerían que este tipo de comercio se somete al capitalismo, pero la realidad es otra. “Las consecuencias de la interacción entre diferentes economías no generan solamente el sometimiento de un sistema económico frente a otro, sino mezclas entre ambos en las cuales cada sistema se ve afectado” (Lira, 2014: 10). Esto quiere decir que se ha creado una mezcla de economías, entre el intercambio por la necesidad de sustento, y las ganancias monetarias. El capitalismo es experto en formar este tipo de alianza. Tiene la característica de absorber todo, incluso lo que lo critica. (Fischer, 2009: Posición 199).

Dolores Coronel (2006) escribe que la producción de diversas artesanías está determinada por la demanda de los mercados regionales y externos que inciden en la paulatina transformación de los sistemas de trabajo tradicionales.

Tradicionalmente en el pueblo de San Marcos Tlapazola no era bien visto que las mujeres salieran del pueblo. Esto y el “estigma que aún existe sobre que los habitantes indígenas son una población atrasada” (Needleman, 2018) complicaba las cosas para las alfareras del pueblo, aun así, Macrina rompió los estigmas y cambió a su pueblo, creando el grupo de Mujeres del Barro Rojo y dándole un significado distinto a su alfarería, a su artesanía. Esto no fue aceptado por la comunidad. “Macrina y su familia fueron relegadas de la comunidad por su disposición a experimentar con las formas del barro” (Needleman, 2018).

Cuando Macrina salió de su pueblo y tomó los cursos y programas que el gobierno mexicano ofreció a los alfareros en los que se les enseñaban nuevas habilidades aprendió a hacer otras cosas, entre ellas floreros. En su pueblo, “nadie había pensado en hacer floreros porque no los necesitaban” (Needleman, 2018), las cosas en el pueblo se vendían o intercambiaban por su utilidad más que por el significado artístico, de hecho, solían hacerse puros objetos de cocina. Fuera del pueblo, Macrina no solo pudo aprender a hacer manualmente estos objetos, sino a venderlos; aprendió el valor de estos. “Macrina también visitó una feria de artesanías donde conoció a otros mexicanos citadinos que compraban los floreros sencillamente porque les gustaba cómo se veían.” (Needleman, 2018).

Esto representa una innovación ya que el arte alfarero zapoteca, llegaba a su máxima cuando se mete a la vida cotidiana y cumple con una función, como dice Mindling “su belleza no se define por los criterios que aprendí en mis cursos de historia del arte, más bien, radica en cumplir adecuadamente con todas las funciones para las que fue creada.” (2015: 25). El pueblo de San Marcos Tlapazola ya contaba con reconocimiento por su alfarería, y la innovación de Macrina reside principalmente en el papel del género femenino en su comunidad.

Mindling llama a las alfareras que innovan “las revolucionarias silenciosas”. Hace una comparación de la producción alfarera con la llegada del plástico, y de cómo por este último, muchos de los pueblos alfareros están desapareciendo, prefieren buscar el sustento en otro lado. Algunos de los pueblos decidieron hacer ligeros —o grandes— cambios para buscar otro tipo de mercado y sobrevivir. Se apropian de otras técnicas, ideas, procesos, etc, como cualquier artista¹¹. “El cambio no ocurre por sí solo. La necesidad es como una semilla; si acaso va a germinar debe caer en tierra fértil. [...] Estas alfareras son revolucionarias silenciosas. Están dispuestas a reconocer y asumir tres milenios de tradición para cambiar” (Mindling, 2015: 186). El autor reconoce que el principal cambio es el del cliente. En dónde venderlo y de qué manera. “las revolucionaras silenciosas han elegido responder a una necesidad económica de manera innovadora. Su valentía ha creado un cambio radical en la manera de hacer las cosas y un salto adelante en la evolución de la tradición alfarera de su pueblo” (Mindling, 2015: 193).

La familia Mateo Martínez no es la única familia de alfareras de San Marcos Tlapazola y, lamentablemente, en la actualidad “no todas las mujeres del pueblo son tan exitosas como las mujeres Mateo” (Needleman, 2018). Según este artículo, las demás familias reciben dinero de fuera o complementan su trabajo de alfarería con otros oficios para mejorar sus ingresos.

Con respecto al proceso de alfarería del grupo, las Mujeres del Barro Rojo de San Marcos Tlapazola utilizan dos tipos de barro que minan ellas mismas, como lo muestran en el documental *Oaxaca y su gente, San Marcos Tlapazola* (2021). El amarillo, utilizado para elaborar la pieza, es minado “abajito del cerro”, y se paga a un transporte para trasladarlo al taller de cerámica. El segundo tipo de barro es el rojo, y es utilizado para bañar las piezas, a modo de engobe (Reynoso, 1991a: 222). El barro rojo se mina “más arriba del cerro”, a donde no llega el transporte, por lo que las alfareras tienen que bajarlo en costales, cargándolo en sus espaldas con un reboso. Cada una carga aproximadamente 35 kilos de barro. Macrina nos describe como minan el barro:

¹¹ Véase anexo *Arte ilustrado, arte popular y artesanía*.

Pues de la montaña, tenemos que subir a escarbarlo, aquí por la montaña hay minas de barro, ahí tenemos que ir a escarbarlo. La mina del barro amarillo pues esta abajito del cerro y la mina del barro rojo pues está más arriba del cerro y tenemos que caminar a pie, ahí no suben animales, porque ahí es pura subida, pura vereda. Entonces el barro rojo a fuerza tenemos que bajarlo en nuestras espaldas [...] En esos costales vamos llenando los trozos de barro. Cargamos medio costal de barro, que son como 30 - 35 kilos en nuestras espaldas (Macrina Mateo Martínez, 2022).

Una vez minados, los trozos de barro se dejan secar al sol para después ser guardados. El barro se remoja durante una hora, y se bate con la mano. En otro recipiente se tamiza¹², y una vez lleno el bote con barro líquido, espeso y limpio, se deja reposar una noche. Al día siguiente se retira el exceso de agua y el resto se mezcla con arena. Mindling nos explica para qué se le agrega arena al cuerpo cerámico, y es que el conocimiento generado por tantas generaciones les permitió ver que al agregar arena a la mezcla la producción resistía mejor los choques térmicos que se generan en el tipo de quema a ras del suelo, que suelen ser quemadas muy rápidas y con cambios de temperatura muy drásticos (2015). Después, se coloca una capa de arena en el piso, y el barro se extiende sobre ella, y, nuevamente, se deja secar al sol. Cuando está *en su punto* que es una consistencia similar a la de la plastilina, se amasa en bola y se guarda en bolsas; el barro rojo tiene un proceso similar, con la diferencia de que éste no lleva arena. Una vez hecha la pieza, utilizando la mezcla de ambos barros y arena, se baña varias veces en el engobe rojo. Para hacer la pieza, Reynoso nos explica:

La alfarera toma una bola de barro, que ahueca con el puño, marcando el principio de una olla o apaxtle¹³. La forma que resulta es colocada sobre un tepalcate¹⁴ cóncavo que tiene un puñito de arena y que, a la vez, está colocado sobre una piedra ligeramente cóncava también contiene otro puñito de arena, o simplemente acomoda el tepalcate

¹² Método para separar dos sólidos formados por partículas de diferentes tamaños. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Tamizado> [consulta: 26 enero 2022].

¹³ Recipiente redondo, grande, hecho de arcilla, con boca pequeña, para acarrear o mantener fresca el agua. Disponible en <https://dle.rae.es/apaxtle> [consulta: 2 octubre 2023].

¹⁴ Pedazo o fracción de algún utensilio de barro quebrado. Disponible en <https://es.wiktionary.org/wiki/tepalcate> [consulta: 2 octubre 2023].

en el suelo igual de cóncavo. De esta manera la alfarera puede dar vuelta a la bola de barro, levantando los lados usando un olote¹⁵. El exceso de barro en el interior de la pieza se quita con un pedazo de jícara curvada. Con un pedazo de cámara de llanta de coche, forma y termina la boca de la olla. Al día siguiente las piezas se alisan con un cuchillo o un pedazo de lámina de bote, se les da un baño de tierra roja que consiguen de una mina cercana, y se bruñen ligeramente con una piedra de ágata. La mica que contiene la arena del río queda expuesta en la superficie de la vasija. Esta cerámica se quema a ras del suelo en una fogata, usando pencas de maguey y leña como combustible... El producto terminado es de un color rojizo anaranjado fuerte, con partículas de 'oro' que brillan en la luz del sol. (Reynoso, 1991a: 223).

Mezclar el barro en realidad es un método que se dio como consecuencia de la experiencia generada por años de tratar de conseguir un material plástico y útil (Reynoso, 2009b: 21). Es un proceso creativo de evolución que poseen todas las culturas. Aunque el cambio sea lento, realmente una cultura nunca está estática, el cambio es constante (Colombres, 2011).

Las alfareras de San Marcos Tlapazola tienen una conexión muy especial con su madre y el barro, incluso para algunas, el barro representa a su madre. Esto es porque son ellas las que enseñan a sus hijas, desde pequeñas las ponen a jugar con barro y así, “con respeto y amor”, aprenden a trabajarlo. “Yo en el sufrimiento, en la batalla, pues ahí fui aprendiendo poco a poco como mujer que soy [...] Y yo gracias a dios tengo este trabajo, mi madre casi me obligó a trabajarlo. Orita por ella trabajo el barro, por ella conozco mucha gente.” (Macrina Mateo Martínez, 2022). En esta misma entrevista Macrina repite unas frases similares, pero me parece curioso que en algunas ocasiones se refiere a su madre —gracias a *ella*— y en otras al barro “Pero orita gracias a dios como les digo todo lo que el barro nos está dando día a día. [...] yo por mi barro conozco mucha gente, por mi barro me van a encontrar en muchos libros, por mi barro tengo mi visa; entro y salgo de los Estados Unidos, por mi trabajo” (2022). Es consciente de la parte que jugó su mamá y el material, pero también reconoce su propia labor y lo que ella aportó como individuo

¹⁵ Parte central de la mazorca de maíz una vez que ha perdido los granos. Disponible en <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/> [consulta: 2 octubre 2023].

“Todo lo que mi madre vivió con mi finada abuela, pues todo eso me fue enseñando a día a día, pero hay partes donde yo tuve que brincar” (2022).

Las madres también juegan un papel importante en el acabado de la pieza. Las alfareras de San Marcos Tlapazola utilizan una técnica que se explicó en el capítulo 1.1: el engobe bruñido. Es una técnica que de hecho es muy característica de la alfarería zapoteca y otras culturas originarias. Y, como ya se dijo, este engobe le da el color característico a la cerámica de San Marcos Tlapazola. “El rojo se logra con óxido de hierro puro o con un barro que contiene alto porcentaje de este material”. La importancia de la técnica radica en que el bruñidor —que es una piedra de río o ágata— es heredado de generación en generación. (Reynoso, 2009b: 26).

Cuando las madres lo creen oportuno, les regalan a las hijas esta piedra de río, que fue heredada de sus propias madres, y así por muchas generaciones. Ellas llaman a esta piedra “piedra antigua”, y la utilizan para sacarle brillo a sus piezas cerámicas. Por el significado simbólico de esta piedra, esta técnica es de gran valor para ellas. Estas dos técnicas están relacionadas, como nos explica Mindling “Con frecuencia el engobe produce un mejor pulido al momento de bruñir que el barro mismo. [...] La combinación de engobe y pulido sella los poros, lo que hace a las vasijas menos permeables” (2015: 71).

Las alfareras comprenden muy bien el barro, y a pesar de ser “gratuito” —entre comillas por referirnos a un valor económico que no necesariamente marca el valor real de algo— se refieren a él como “su tesoro más preciado” porque conocen todo el proceso, desde el minado hasta el producto final. “No es de sorprender que sea tan apreciado y se utilice con tanto cuidado” (Mindling, 2015: 58).

Como se mencionó en el capítulo anterior, las culturas suelen tener apropiaciones de otras culturas. Es el ejemplo del horno *Sasukenei* por parte de las alfareras, que solían quemar a ras del suelo en una fogata. La imagen 3 nos enseña una representación de cómo se solían acomodar las piezas para la quema y la técnica es explicada por Reynoso en *La cerámica indígena en México*, y el antecedente me parece importante:

Representa la continuación de las técnicas precolombinas en el México actual. La quema se hace a ras del suelo y las piezas se acomodan como si se tratara de una fogata. La respalda una media “concha” de adobe cuidadosamente aplanada con barro cuya orientación aprovecha perfectamente los vientos que soplan el lugar. Tiene, además, un sistema de aire que ayuda a que arda la leña, el cual consiste en un hoyo debajo de la “concha” que permite controlar el fuego. (Reynoso, 2009b: 30).

La imagen 4 es un diagrama de la quema al aire libre, y otra explicación de la técnica nos la proporciona Mindling, en su libro *Barro y fuego. El arte de la alfarería en Oaxaca*:

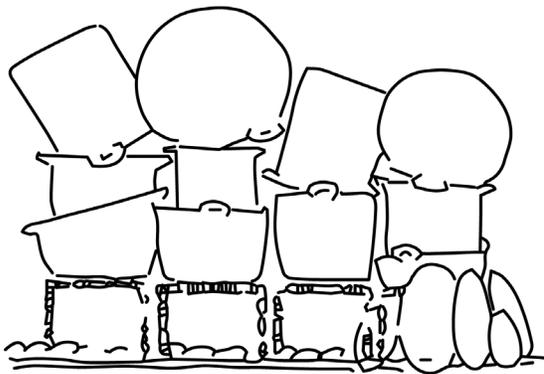


Imagen 3.
Representación
del acomodo de las piezas

Fuente: elaboración propia



Imagen 4.
Representación
de la quema al aire libre

Fuente: elaboración propia

El día de la quema se sacan las vasijas al sol con las primeras luces y se dejan allí para que absorban los rayos hasta cerca de las dos de la tarde. Este precalentamiento sirve para que queden listas y calientes. [...] Cuando el sol está en lo más alto, se debe construir el horno o fogata en el patio. Se edifica una especie de corral con viejas ollas puestas boca abajo. El tamaño del círculo define el perímetro de quemado y se ajusta a

la cantidad de alfarería que se quemará [...] Dentro del círculo algunos alfareros colocan una vieja lamina de estaño, que sirve tanto para reflejar el calor como para evitar que la humedad del suelo dañe las vasijas. Encima de la lámina se coloca una capa de leña. [...] A continuación se apilan las ollas dentro del círculo, las más grandes se colocan de costado y las pequeñas encima. En San Marcos, cada una de las alfareras participa en la quema. [...] Conforme se acomodan las últimas vasijas, alguien trae de la cocina una pala con brasas y las esparce. Poco a poco, se inicia el fuego en la capa de leña de la base. Mientras tanto se coloca otra lamina de estaño encima de la pila. [...] Después se apilan ramas encima de la lámina de estaño, junto con hojas secas de agave, estiércol de vaca y mazorcas secas. El combustible se enciende por debajo y la fogata llega a su punto culminante. Conforme crecen las llamas se vigila el equilibrio entre puntos fríos y calientes, añadirán combustible donde se requiera y con un palo acomodarán la leña. La llama alta dura unos 25 minutos y, durante este periodo, se atiende constantemente el fuego. [...] Una vez que se ha quemado el combustible y las flamas comienzan a disminuir, se deja al fuego seguir su curso. (Mindling, 2015: 80 y 81).

Era un proceso cansado, pero debo admitir que admirable. Todas las alfareras trabajaban juntas para que la quema saliera bien, y era todo un ritual familiar que incluso podía involucrar discusiones (Mindling, 2015). Sin embargo, representaba un daño a la salud de las alfareras estar respirando constantemente el humo, a demás de exponerse al fuego de esa manera resulta peligroso como puede verse en la fotografía 3, donde incluso Macrina se cubre la cara del fuego y el humo con su mano.

Reynoso nos explica que, aunque se han originado cambios en algunos de los procesos, esto no quiere decir que las técnicas antiguas que heredaron se hayan abandonado (2009b: 30), similar a lo ya explicado en el capítulo 1.2. Al contar con un horno más eficiente mejoran sus condiciones y su producción, por lo tanto, pueden desarrollarse de manera adecuada y así mantener su cultura, mantenerse vivas.

En el caso de las Mujeres del Barro Rojo, su significado patrimonial se lo da la historia, tanto la del pueblo —que ya contaba con reconocimiento por su alfarería— como la del grupo de la familia Mateo Martínez; la cultura, los procesos artesanales, y el sentido

artístico; la creatividad que reflejan las piezas. “Después de todo, lo importante no reside en el objeto: esos comales están hechos tan solo de tierra, agua y arena.” (Needleman, 2018). Aunque, a mi parecer, incluso el proceso y los materiales por si solos tienen su propio significado, por ejemplo, lo que esa “tierra y arena” significa para las alfareras.

Fotografía 3. Macrina en quema al aire libre

Fuente: Archivo Andares del Arte Popular, 2021



3.2 Procesos y pruebas a la arcilla

Las alfareras, como se dijo en el segundo capítulo, queman entre 800°C y 900°C y esto se debe, nos comunica David Aceves, al bruñido. “Todos los bruñidos en México son de baja, muy baja temperatura [...] Este bruñido que ellas tienen es como un bruñido muy sencillo, muy básico [...] se va, desaparece arriba de los 900°C [...] es más, no solamente desaparece, sino que se empieza a craquelar” (David Aceves, 2022). En la quema anterior algunas piezas recibían más fuego en unas partes, —“ellas le llaman exceso de fuego” (Aceves, 2022)— y se manchaba de negro y se cuarteaba. Con el horno se tienen mejor control de la temperatura, y ésta es más pareja, como menciona Suzuki en el video documental antes mencionado (2018). Sin embargo, las piezas que se compraron con el propósito de observarlas en esta investigación presentan también un craquelado en el bruñido, y esto puede deberse a que el encogimiento de su pasta cerámica —combinación de barro amarillo, barro rojo y arena— y del engobe —que es barro rojo— no son compatibles. Aun así, no se descarta la posibilidad de que el craquelado sea por el bruñido.

El proceso que se llevó a cabo fue el siguiente:

1. Compra de la arcilla
2. Molido en mortero
3. Tamizado en humedo
4. Deshidratado en placa de yeso
5. Amizado
6. Prueba de plasticidad
7. Placas de prueba de encogimiento
8. Quema
9. Pruebas de engobes

En las pruebas realizadas a la pasta cerámica sin engobe, las piezas se sometieron a 1050°C. La arcilla reaccionó bien, lo que nos hace considerar que su punto de sinterización aún con el óxido de hierro actuando como fundente, puede ser cercano a esta temperatura. Esto puede darnos una idea de la diferencia de resistencia a la temperatura entre el bruñido —que comienza a craquelarse arriba de los 900°C— y la pasta cerámica “Quizá el cuerpo aguante un poco más, el engobe un poco menos, y entonces empieza a abrir” (David Aceves, 2022).

David Aceves considera que cuando se da el exceso de fuego, de hecho, es mejor porque “agarra más dureza la pieza” (2022). Comparando dos piezas, una con exceso de fuego y la otra sin, nos enseña en la videollamada —representado en la fotografía 4, a la izquierda, pieza con exceso de fuego, a la derecha, pieza sin exceso de fuego— que la que no tiene exceso de fuego “se supone que quedó bien, pero la pieza se empieza a desbaratar más fácil” (2022). Él dice que “tiene más sinterización el barro” (2022) que el engobe. Quizá ahí se encuentra la clave para resolver el problema del craquelado de las piezas, que, aunque redujo con el horno, sigue presente. Se propone mezclar el engobe —que es el barro rojo— con la arcilla o el cuerpo cerámico para que aguante mayor temperatura, y por ende resulte en mejor compatibilidad con el cuerpo.

Algunas de las piezas adquiridas en la visita de campo también presentan un craquelado (fotografía 5, izquierda). No es tan evidente como en la fotografía 4, seguramente por tratarse de piezas ya quemadas en el horno de leña sin humo, pero la filtración sigue existiendo por este craquelado. También, al dejar que la pieza absorba agua y luego dejarla secar se nota un material blanco; se puede tratar de salitre (fotografía 5, derecha).

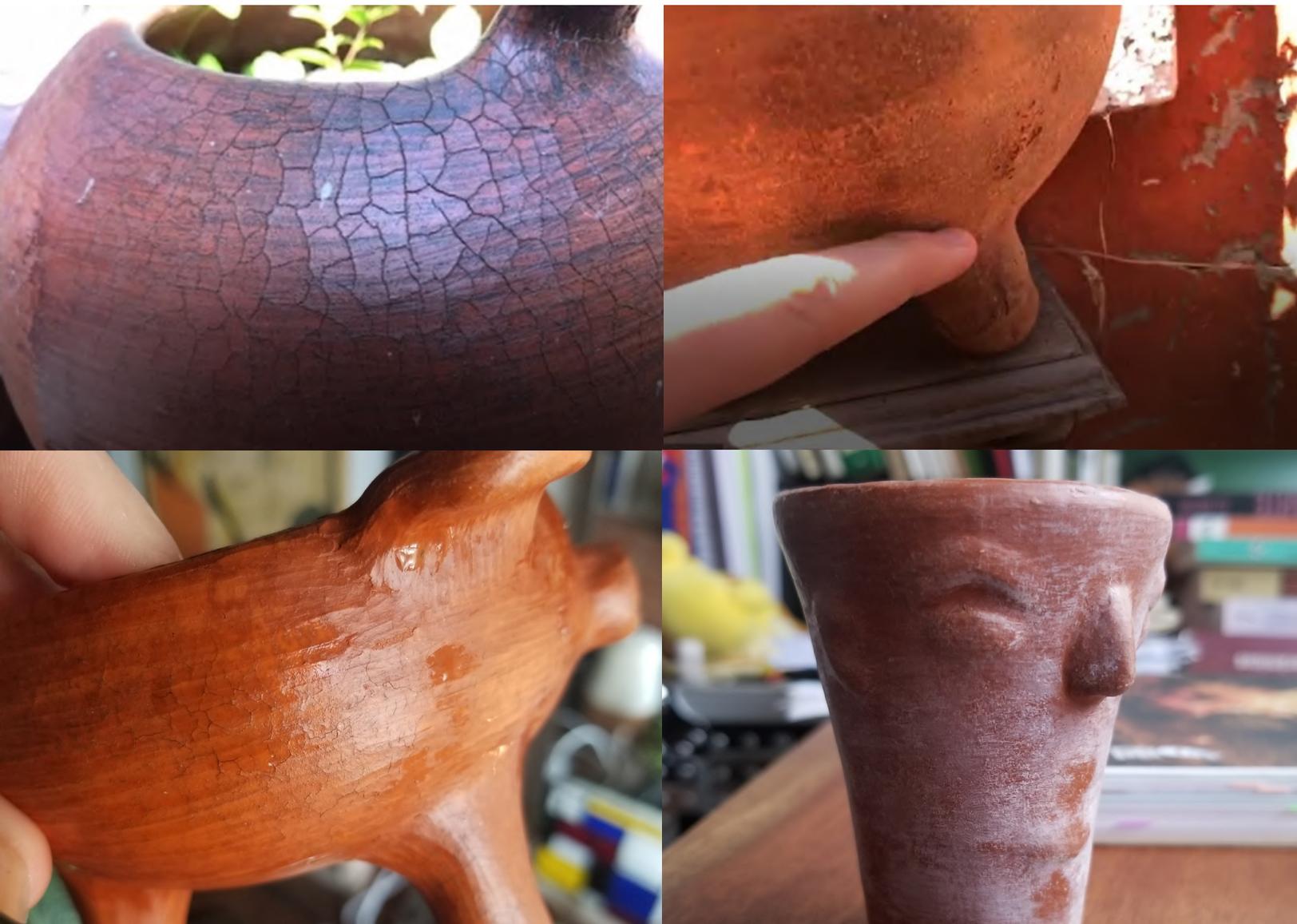
Todas las pruebas de esta investigación fueron realizadas en el taller de cerámica de la UAM Xochimilco con base en las técnicas y recomendaciones del Maestro Leandro Mendoza, que es el encargado del taller. También se siguieron las técnicas del libro *El laboratorio de materiales cerámicos* de Zimbrón (2990: 143-159). Se tuvieron en cuenta las variables constantes y la falta de control en los procesos que puede haber en los talleres cerámicos y comunidades alfareras para la interpretación de los resultados. Se adquirieron, a través de Macrina, 3 cuerpos cerámicos: el barro rojo, el barro amarillo —ambos como trozos tal como se minan—, y la mezcla de ambos barros con arena. Se comenzó quemando los trozos de barro sin someterlos a ningún proceso. Se tomaron unas muestras pequeñas de los trozos con las “impurezas” y se metieron a quemar a cono 012 (862°C). El resto de los trozos fueron sometidos a los siguientes procesos antes de quemarlos. Primero utilizando un mortero fueron molidos (fotografía 6).

Después los barros fueron hidratados y tamizados en húmedo a malla 100 (fotografía 7). En la hidratación se pudieron notar algunas partículas grandes. Para tamizarlos se

Fotografía 4.

Comparación de exceso de fuego y falta de fuego

Fuente: David Aceves, 16/11/2022



Fotografía 5.

Craquelado y posible salitre en piezas quemadas en el horno de leña libre de humo

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, 15/06/2023

Fotografía 6.
Molienda de barros en mortero

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, 20/07/2022



Fotografía 7.
Tamizado de los barros

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, 20/07/2022

agregaba agua hasta que las impurezas estuvieran “limpias” de barro. Como ya se dijo, las alfareras tamizan sus barros con un colador de cocina, por lo que, en el caso de la mezcla de barros con arena, las “impurezas” —o partículas grandes— solo era arena. Después de este proceso, la mezcla de barros comienza a llamarse “mezcla de barros sin arena”, para diferenciarlo del que, más adelante, se usa con arena. Después de tamizados se dejaron en recipientes para que el barro se asentara y se pudiera retirar el agua sobrante.

Una vez retirado el sobrante de agua, se colocaron los barros en forma líquida sobre placas de yeso para que éstas absorbieran el exceso de agua (fotografía 8), esto con la finalidad de observar la plasticidad del barro y para modelarlo en forma de pruebas.

En la fotografía 9 pueden observarse las pruebas de plasticidad una vez fueron amasados los barros. La plasticidad en los tres barros varió. Se notó la mejor plasticidad en la mezcla de ambos barros, aun sin la arena. El barro amarillo resultó ser el menos manejable respecto a la plasticidad. Esto se comprueba realizando un “churro” de arcilla y luego doblándolo por la mitad como se muestra en la fotografía 9 (Zimbrón, 2009: 153).

Fotografía 8.

Barro en placa de yeso

Fuente: Iván Steffani, Ciudad de México, 20/07/2022

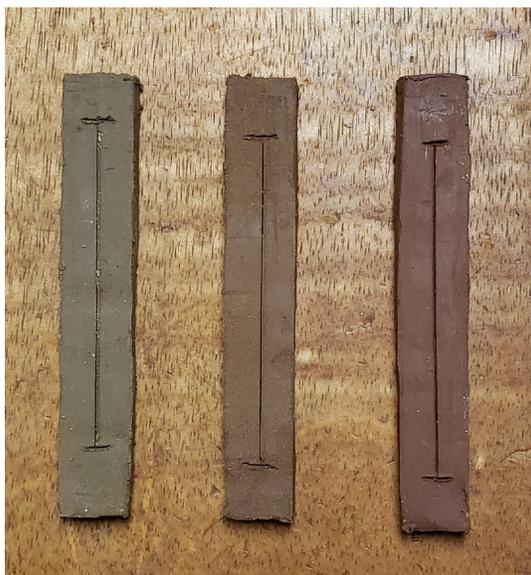




Fotografía 9.
Pruebas
de plasticidad
de los barros

Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
20/07/2022

Las pruebas que se hicieron de estas muestras para ver el encogimiento después de la quema a cono 012 (862°C) se ven en la fotografía 10 —de izquierda a derecha: barro amarillo, mezcla de barros y barro rojo— y la fotografía 11 —de izquierda a derecha: barro rojo, barro amarillo, mezcla de ambos sin arena y mezcla de ambos con arena—. Se marca una línea de 10 cm en la prueba que después de secado y quemado se mide nuevamente. El encogimiento después de la quema en las tres pruebas fue: barro rojo encogió el 9%; barro amarillo encogió 8%; mezcla de ambos sin arena encogió 10% —más adelante se realiza la prueba de la mezcla de barros con arena, y su encogimiento fue también del 10%—.



Fotografía 10.
Pruebas de encogimiento
antes de quema

Fuente: elaboración propia,
Ciudad de México, 21/07/2022



Fotografía 11.
Pruebas de encogimiento después de quema a cono 012 (862° C)

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, 24/05/2023

Esto quiere decir que el mayor encogimiento fue de la mezcla de barro, sea con o sin arena. Esta prueba ayuda a concluir que el barro rojo encoje de manera más similar al compuesto cerámico que el barro amarillo; en otras palabras, el barro rojo tiene mayor compatibilidad con el compuesto cerámico.

Después de estas pruebas, que priorizaron el compuesto cerámico, se realizaron pruebas de engobe. Estos se hicieron mezclando en distintos porcentajes los barro rojo y amarillo para después, de forma líquida, bañar pruebas hechas con la mezcla de ambos barro con arena. Primero los barro rojo y amarillo se trituraron en el mortero (igual que en la fotografía 6). Utilizando un colador, como el que utilizan las alfareras, se tamizaron en seco. Esto no fue necesario realizarse en la mezcla de ambos barro con arena, pues éste fue proporcionado ya amasado y húmedo; y porque este barro, para estas pruebas, iba a ser únicamente el cuerpo en el que se colocarán los engobes.

Con la mezcla de los barros con arena se realizaron 20 pruebas circulares para colocar las muestras de engobe y después bruñirlo con una piedra. También se realizaron 10 pruebas de la mezcla de barros sin arena. Mientras se dejaban secar estas pruebas, se pesaron los engobes en distintos porcentajes de rojo y amarillo como se muestra en la tabla 1.

| Porcentaje | Barro Rojo | Barro Amarillo |
|------------|------------|----------------|
| R100% | 20gr | 0gr |
| R90% | 18gr | 2gr |
| R80% | 16gr | 4gr |
| R70% | 14gr | 6gr |
| R60% | 12gr | 8gr |
| R50% | 10gr | 10gr |
| R40% | 8gr | 12gr |
| R30% | 6gr | 14gr |
| R20% | 4gr | 16gr |
| R10% | 2gr | 18gr |

Tabla 1.
Muestras de engobes

Fuente:
elaboración propia

Los engobes se colocaron en vasos pequeños y luego se marcaron con su respectivo porcentaje. Se hidrataron —como se ve en la fotografía 12, en la que también se ve un sutil degradado de tonos; a la izquierda se ve el engobe con mayor porcentaje de barro rojo, a la derecha el que menor porcentaje tiene—, y se colocaron en las pruebas circulares en tres grupos.

Grupo 1: Pruebas de mezcla de barros con arena. Se colocó una capa de engobe.

Grupo 2: Prueba de mezcla de barros con arena. Se colocaron dos capas de engobe.

Grupo 3. Pruebas de mezcla de barros sin arena (a demás de la marca, estos círculos son más pequeños para su fácil reconocimiento). Se colocó una capa de engobe.



Fotografía 12.
Muestras de Engobes

Fuente: Mariana Mancilla, Ciudad de México, 31/05/2023

Todos los grupos fueron marcados con óxido de hierro —ejemplo: “R90 G2” es la prueba que tiene la muestra de engobe con 90% de barro rojo, y que pertenece al grupo dos, por lo tanto, es la mezcla de barro con arena que recibió dos capas de engobe—. También fueron bruñidos con una piedra amatista (fotografía 13) y quemados a cono 012, 862°C, éstos se muestran en la fotografía 14: la primera fila de arriba hacia abajo corresponde al grupo 1, la segunda al grupo 2 y la tercera al grupo 3.

Las pruebas, al ser mojadas, presentaban impermeabilidad y no había craquelado visible. Sin embargo, fueron nuevamente quemadas a cono 010, 903°C y éstas, al ser mojadas,



absorbían el agua, lo que quiere decir que el engobe se había roto; el craquelado es visible.

Fotografía 13.
**Pieza siendo bruñida
con piedra lisa**

Fuente: elaboración propia,
Ciudad de México, 31/05/2023



Fotografía 14.

Pruebas de engobe quemadas a cono 012 (862°C)

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, 01/06/2023

Las observaciones de estas pruebas, así como una conversación con David Aceves sobre las terras sigillatas —explicado en el capítulo 1.1—, llevó a realizar otras pruebas. El tiempo presentaba ciertas limitantes, por lo que se decidió no someter a elutriación —que forma parte del proceso de las terras sigillatas— el engobe; sin embargo, se optó por la búsqueda de una partícula un poco más fina en el engobe y variar la temperatura. Se tamizaron a malla 100 los engobes de 50%, 70% y 100% de barro rojo. Se realizaron 9 cuencos pequeños —se eligió esta forma por la curva, que presenta tensiones distintas a una prueba plana, como se muestra en la fotografía 15— con la mezcla de ambos barros con arcilla y se marcaron con los nombres señalados en la tabla 2.

| Porcentaje | Cono 014 808° C | Cono 012 862° C | Cono 010 903° C |
|------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| R 50 % | 501 | 502 | 503 |
| R 70 % | 701 | 702 | 703 |
| R 100 % | 1001 | 1002 | 1003 |

Tabla 2.

Nombres de pruebas dependiendo de la temperatura y el porcentaje de barro rojo

Fuente: elaboración propia, Ciudad de México, FECHA

A diferencia de las pruebas circulares —en las que se aplicó el engobe cuando estaban ya secas— en estas pruebas se aprovechó la dureza de cuero¹⁶ para colocar el engobe y bruñir. A todas las pruebas se les colocaron 6 capas de engobe. Se quemaron, como se muestra en la tabla 2, tres pruebas a cono 014 (808°C), otras tres a cono 012 (862°C) y las últimas tres a cono 010 (906°C).



Fotografía 15.
Pruebas de cuencos
antes de quema

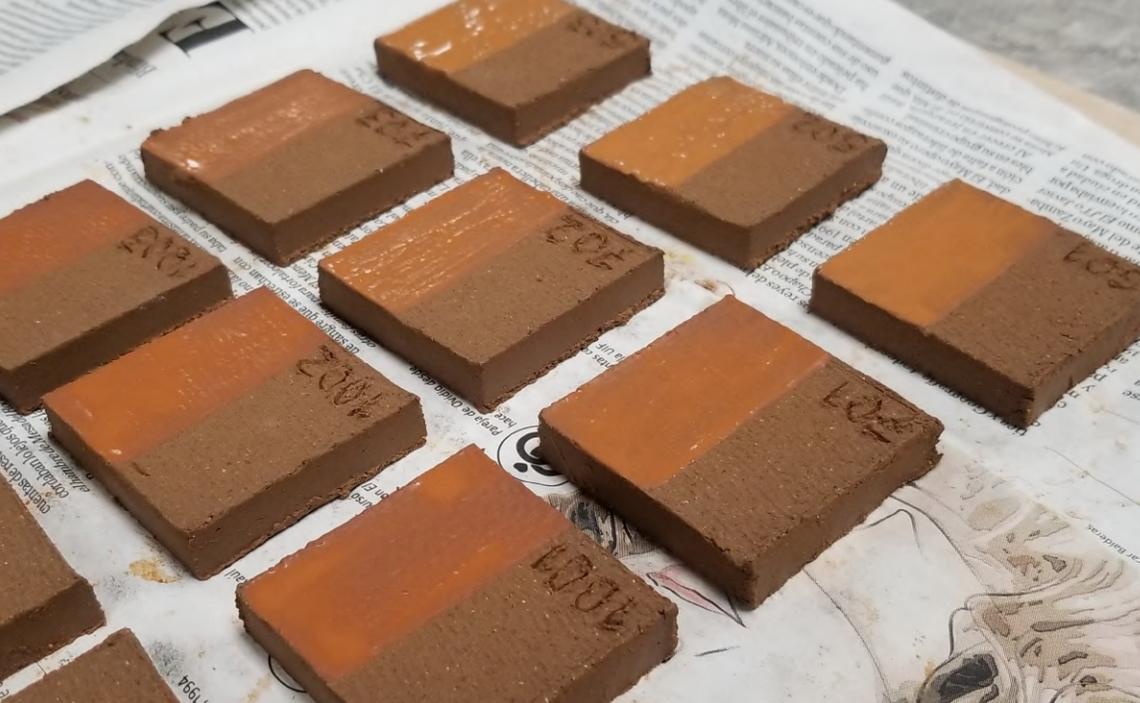
Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
30/08/2023



Fotografía 16.
Pruebas de cuencos
después de quema

Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
07/10/2023

¹⁶ La dureza de cuero “corresponde a la condición en que las partículas de arcilla (todavía rodeadas por películas de agua ligada) han entrado en contacto entre ellas” (Rado, 1990: 105). En otras palabras, la pieza aun no ha secado por completo, y la humedad que conserva le proporciona una textura similar a la del cuero.



Fotografía 17.
Pruebas
de 5cm x 5cm
antes de quemar

Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
21/09/2023

3.3 Resultados

Los resultados de esto fueron los siguientes: no se presentó craquelado en temperaturas de 808°C y 862°C, y en el caso de la prueba de nombre 1003 quemada a 906°C. En el caso de la prueba 703, la fisura notable a simple vista se debe al cuerpo cerámico más que al engobe; sin embargo, en esa misma pieza y en la pieza 503 se presenta un craquelado específicamente en donde hay una partícula gruesa de la arena en el cuerpo cerámico. Esto fue comprobado al sumergir en agua las piezas, la zona en donde salían burbujas de aire era exclusivamente en la zona de la partícula gruesa, no en toda la pieza; esto demuestra que no se presentaba craquelado en toda la pieza. La mica presente en la arena le da un brillo muy característico a la arcilla —que en el capítulo 3.1 se le llamó “puntos de oro”—, se muestran en todas las pruebas partículas que brillan con la luz. También hay variación en el color.

Estas pruebas nos ayudan a concluir que, como se mostró en las pruebas de encogimiento, el barro rojo sin mezclar con el amarillo resultó ser el de mayor compatibilidad con la mezcla de ambos con arena. También podemos notar que, al someter a un tamizado a malla 100 el engobe ya se presenta un craquelado notablemente menor. Sin embargo, las pruebas han sido realizadas en horno eléctrico, que tiene atmósfera neutra, y el que utiliza el grupo de Mujeres del Barro Rojo es un horno de leña, con mayor variables y puede influir en estos resultados.

A raíz de los resultados de color, se realizaron unas últimas pruebas: Se realizó una plancha de la mezcla de ambos barros con arena y se cortaron azulejos de 5cm x 5cm.

Se marcaron con los mismos nombres que las pruebas de los cuencos, y se les colocó engobe a la mitad del azulejo como se muestra en la fotografía 17. La única diferencia con respecto a los cuencos, además de la curvatura, es que estas piezas no fueron pulidas. La zona del engobe fue bruñida cuando la pieza presentaba aun la dureza de cuero. Fueron quemadas de la misma forma en que fueron quemadas las pruebas de cuencos, la fotografía 18 muestra una comparación de las tonalidades de los engobes y el compuesto cerámico a distintas temperaturas.

Los resultados con respecto al craquelado fueron negativos, pues las pruebas quemadas a cono 010 (903° C) presentaron un craquelado notable en toda la superficie en las que se aplicó engobe y el bruñido se perdió (Fotografía 19).



Fotografía 18.
Pruebas planas de engobe después de quema

Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
07/10/2023



Fotografía 19.
Craquelado visible en prueba plana

Fuente:
elaboración propia,
Ciudad de México,
07/10/2023



Reflexiones finales

Fotografía

Arcelia

San Marcos Tlapazola

Galeana

17/02/2022



En la presente investigación más que hacer evidente un aporte de tipo teórico se ubica en las condiciones técnicas que se puede aplicar al manejo de los engobes y de la cerámica. Comenzando por las preguntas y los objetivos de la investigación, que se han respondido de maneras que no esperaba. Se identificó la razón del craquelado, y también me parece posible una solución a éste; una propuesta de engobe compatible. Sin embargo, hacen falta más pruebas a los barro, como lo es la elutriación. Lamentablemente por el tiempo, así como el paro estudiantil que tuvo lugar en la universidad durante esta investigación —que coincidió con los días en los que se trabajó en el taller y frenó la inercia que se había conseguido— no se pudieron completar todas las pruebas que se pretendían, como pudo haber sido la elutriación. Para esta técnica se requiere un defloculante, que en este caso es un producto externo a la comunidad y que en un principio se pretendía evitar; sin embargo, al conocer la apropiación cultural del horno por parte de las alfareras de San Marcos Tlapazola, esto no me parece limitante, pues el grupo de Mujeres del Barro Rojo es abierto a propuestas y a la experimentación.

La resistencia a la temperatura de los engobes bruñidos que se trabajan en las comunidades indígenas que fueron absorbidas por México no han sido investigados en profundidad como, por ejemplo, lo han sido esmaltes de baja temperatura. Queda entendido que éste último tema —que ya cuenta con opciones y soluciones— fuera la prioridad, pues al tratarse anteriormente de un esmalte a base de plomo, presentaba una amenaza a la

salud de los alfareros. Pero la importancia de los bruñidos reside en ser un acabado muy común en la mayoría de las comunidades alfareras del país. Surge la pregunta ¿por qué no recibe la misma atención el engobe bruñado que los esmaltes de baja temperatura? Me parece extraño que, si los procesos no son desconocidos —elutriación y tamizado—, esto no se hubiera realizado anteriormente, y si sí se ha realizado, por qué no es tan sencillo encontrar esos resultados. Quisiera pensar que la respuesta no se encuentra en la tendencia de algunos investigadores de abstenerse de compartir el conocimiento. Se apoya, con cierta esperanza, la idea filosófica del rizoma “una estructura que apuesta por la unión bajo la amistad y el sentido de la cooperación, la equidistancia y la red oculta y expuesta” (2019: 10).

Como ya se dijo, por el tiempo y las fallas que se tuvieron en las pruebas no pudieron realizarse pruebas de elutriación al barro rojo. Sin embargo, el tamizado al engobe dio buenos resultados lo que podría demostrar la viabilidad de realizar en un futuro la prueba de terra sigillata, ya sea en San Marcos Tlapazola o en otra comunidad alfarera que utilice la técnica de engobe bruñado. Se notó una reducción de craquelado en el acabado después de ser tamizado a malla 100 el engobe, buscando obtener una partícula más fina. Este resultado positivo en las pruebas curvas permite un punto de partida para futuras investigaciones, a diferencia de como se hizo en esta investigación, a prueba y error. Creo que aunque también hubo pruebas que sí presentaron craquelado, las pruebas planas, se puede partir de los que no lo presentaron, y repetir las condiciones de estos últimos.

Al observar las pruebas curvas, se pudo notar que los craquelados que sí salieron se encontraban en el mismo sitio donde estaban las partículas gruesas de arena en el cuerpo cerámico; o en el caso de las pruebas planas, puede deberse al no haber sido pulidas antes de la aplicación del engobe. Ahora que tienen el horno y que la cocción es pareja y tomando en cuenta que la arena sirve para aumentar la resistencia al choque térmico, surgen preguntas: ¿quizá algunas piezas, principalmente las utilitarias que contendrán líquidos, podrían prescindir de la arena, o contener una partícula más fina de la misma, para evitar la filtración por craquelado? La arena aún se necesita en piezas como los comales, pues estas no solo sufren el choque térmico en el momento de su cocción, sino que al ser usadas en cocinas de leña. Pero en otras piezas, como vasos, caballitos,

salseros, jarras, etc, quizá podría no ser tan necesaria, y podría reducirse el craquelado. Otra limitante que se tuvo por falta de tiempo fue que no se pudieron realizar pruebas de implementación como se deseaba en el horno de leña sin humo de la comunidad, sin embargo, en un futuro me gustaría poder observar resultados en ese horno, pues presenta diferencias a la quema que se realizó en esta investigación, en horno eléctrico. Con el fin de que se difunda más ampliamente la presente investigación, nos mueve el objetivo de traducir los hallazgos de la ICR al zapoteco. Una falta de conocimiento profundo de la lengua y las limitantes de tiempo me lo impidieron, sin embargo, es uno de los objetivos que me movería a continuar con la investigación en el futuro, junto con las pruebas en el horno de leña sin humo.

De acuerdo a la metodología feminista de Bartra (1998) y de Harding ([1987] 1998), que parte del investigador como sujeto con preconcepciones y un contexto que formará e influenciará las interpretaciones de los resultados, me parece importante aclarar que pertenezco a la cultura mestiza mexicana, no a la zapoteca. Presento los resultados que obtuve, esperando que siempre se tome en cuenta que soy un sujeto ajeno a la comunidad y que mis ideas como parte de un contexto mestizo occidentalizado —aunque se haya tratado de deconstruirlo lo más posible— puede influenciar en las interpretaciones. En mi papel de espectadora y de investigadora ofrezco disculpas por los errores que puedan llegar a tener esas interpretaciones, y quiero que mis resultados se lean de acuerdo a mi contexto.

Un ejemplo de lo que puede ocasionar este pensamiento occidentalizado quizá puede ser el uso erróneo de algunos términos, como, por ejemplo, el término “indígena”. Fue casi al final de la investigación que me enteré de la discusión de este término, y, por ende, pude tratar de corregirlo lo mejor posible y agregar una nota al inicio, quizá hubiera sido diferente de estar informada desde el principio de la maestría. No se pudo decolonizar el documento por completo, y de hecho surge la pregunta de si tal cosa es posible. La academia en si es colonial ya que, como dice Ramírez, “se basa en códigos y supuestos impuestos en los países del norte” (2023). Haciendo reflexión respecto a esto surge la pregunta: ¿se podrá optar por una educación en México que evolucione de esta etapa a una que responda a las necesidades de los que vivimos aquí, y no solo tratar de

adaptarnos a unas respuestas que responden a necesidades del occidente?

Es importante reconocer que este sistema académico, aunque colonial, podría permitir el aprendizaje y la conexión rizomática de la que ya se ha hablado si se lleva a cabo de otras maneras, como las que propone Ramírez en su ensayo, en el que se pregunta “¿cómo empezar a conectar, desarrollar, conocer y publicar las teorías del sur?” (2023). Este sistema académico, al instalarse en un país como México, se ha creado una relación híbrida como la que menciona García (1990) con respecto a la sociedad latinoamericana y la modernidad. Un diálogo entre las necesidades que tenemos y las adaptaciones que realizamos —o deberíamos comenzar a realizar— a ese sistema académico.

Finalmente quisiera retomar una reflexión con respecto a una cuestión que, aunque no es siempre, es constante, y lo menciono en el contenido del documento presente: la relación que se suele tener entre diseñadores y artesanos. Me parece que, en general, hay tres tipos de relaciones: la primera, la más antagónica, es la de abusar de la inocencia de algunos artesanos, muy común y criticada. Servir de intermediario, comprar barato al artesano y vender caro, quedarte con el porcentaje más alto de la ganancia, y mantener en marginación al creador del objeto. La segunda es la que tiene discurso de rescatista, que suena mejor, pero es igual de antagónica; con un discurso de “rescatista” que resulta paternalista y, a mi parecer, bastante prepotente. ¿Rescatar a las comunidades artesanas de qué? De lo que nuestra misma sociedad colonizadora y moderna los metieron. “La caridad es humillante porque se ejerce verticalmente y desde arriba; la solidaridad es horizontal e implica respeto mutuo”, esta frase de Eduardo Galeano me lleva al tercer tipo de relación, y por la que en mi opinión deberíamos optar en este tipo de investigaciones: la de colaboración, y que implica una relación horizontal, como la que tendríamos con otro diseñador. Se insiste entonces sobre la importancia de la autogestión, que se puede conseguir con el método horizontal, y hago un llamado a los diseñadores a tomar posturas como esta. La recomiendo más que nada porque, por experiencia, puedo notar que la prepotencia se vuelve un obstáculo para el aprendizaje. La humildad durante la investigación me permitió aprender bastante, y valorar realmente el conocimiento de estas naciones sin Estado. Me abrió el camino, y con la horizontalidad se generaron conexiones rizomáticas, que mejoran el conocimiento en general de la humanidad; participar en la canción colectiva de la que habla Rosa Montero (2022).

Bibliografía

- Adams, P.J. (1961) *Geology and Ceramics*. Londres: The Geological Museum.
- Aguilar Gil, Y. (2023). *Un nosotrxs sin Estado*, Valencia, Chiapas: OnA Ediciones.
- Almeida, I. ([2017] 2019). Interculturalidad antagónica en *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 15-21.
- Álvarez Álvarez, C. (2008). La etnografía como modelo de investigación en educación en *Gaceta de Antropología*. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Oviedo, Oviedo, [en línea], disponible en https://www.ugr.es/~pwlac/G24_10Carmen_Alvarez_Alvarez.html#:~:text=La%20metodolog%C3%ADa%20etnogr%C3%A1fica%20est%C3%A1%20caracterizada,roles%20en%20la%20comunidad%20estudiada.
- Aparicio, P. y Galan, E. (s.f.). *Materias Primas para la industria cerámica*, Universidad de Sevilla, Sevilla, España, [en Línea], disponible en http://www.ehu.eus/sem/seminario_pdf/SEMINARIO_SEM_2_031.pdf [consulta: 10 junio 2021]
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (1987). *Informe Comisión Brundtland sobre Medio Ambiente Desarrollo* (No. A/42/427). [en línea] disponible en https://www.ecominga.uqam.ca/PDF/BIBLIOGRAPHIE/GUIDE_LECTURE_1/CMMAD-Informe-ComisionBrundtland-sobre-Medio-Ambiente-Desarrollo.pdf
- Barry, C. y Grant, M. (2013). *Ceramic Materials, science and engineering*. Nueva York: Springer.
- Bartra, E. (1998). *Debates en torno a una metodología feminista*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bartra, E. y Huacuz Elías, M. G. (2015). *Mujeres, feminismo y arte popular*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bartra, E., Elvira, L. y Cárdenas, M. (2019). *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Boletín Infocerámica. (2018) *Alfarería y hornos de leña en México*. [en línea] disponible en <https://www.infoceramica.com/2018/07/alfareria-y-hornos-de-lena-enmexico> [consulta: noviembre de 2021].
- Bordens, K. S. y Abbott, B. B. (1988). *Research, design and methods: a process approach*. McGraw Hill.
- Bormans, P. (2004). *Ceramics are more than clay alone*. Cambridge: Cambridge International Science Publishing.
- Colombres, A. (2011). *Nuevo manual del promotor cultural 1. Bases teóricas de la acción*. Buenos Aires: Del sol.
- Coronel Ortiz, D. (2006). *Zapotecos de los valles centrales de Oaxaca*. Ciudad de México: Comisión Nacional del Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Cruz Avendaño, R. M. (2010). *Estudio de la forma del arte popular y su aplicación al diseño contemporáneo*. (Tesis

para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2019). *Rizoma*. Ciudad de México: Fontamara.

Díaz Coutiño, R. y Escárcega Castellanos, S. (2009). *Desarrollo Sustentable, una oportunidad para la vida*. Ciudad de México: McGraw Hill.

Díaz Rodríguez, L. A. y Torrencillas, R. (2002) Arcillas cerámicas: Una revisión de sus distintos tipos, significados y aplicaciones en *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. [En línea]. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/36016756.pdf> [consulta: octubre de 2021].

Durán, D. (2010). *Las dimensiones de la sustentabilidad*. Portal Ecoportal, [En línea], disponible en https://www.ecoportal.net/temas-especiales/desarrollo-sustentable/las_dimensiones_de_la_sustentabilidad/ [consulta: 26 julio 2021].

Epp, C. (2011). Smokeless Wood kiln workshop with Masakazu Kusakabe (Japan) en *Musing About Mud*. [En línea]. Disponible en <https://www.musingaboutmud.com/2011/03/01/smokeless-wood-kiln-workshop-wi/> [consulta: 26 julio 2021].

Escuela Nacional de Cerámica. (s.f.). Recuperado el 12 de junio de 2021 de <https://escuelanacionaldeceramica.com/>

Fischer, M. (2016). *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra. <https://doi.org/10.5209/tekn.69483>

Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca. (s.f.). Recuperado el 30 de julio de 2021 de <https://fahho.mx/>

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

Gudynas, E. (2010). Desarrollo sostenible: una guía básica de conceptos y tendencias hacia otra economía. *Otra Economía*, (6), 43-66.

Harding, S. ([1987] 1998). ¿Existe un método feminista? En *Debates en torno a una metodología feminista*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 9-34.

Hermosillo Gutiérrez, A. L. (2019). *Alfarería sustentable: miradas culturales en México y Japón a partir del diseño*. (Tesis para optar por el grado de Maestría en Diseño Industrial). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Hernández, G. (2008). Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites. *La torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (5), 27-38.

Jones, I. (2016). *Wabachi and the perception of beauty in Wood-fired ceramics*. (Tesis para optar por el grado de Doctorado en Filosofía). Universidad Nacional de Australia, Canberra.

Lira Muñoz, M. S. (2014). *Vendedoras Zapotecas: Materialidad y comercio en un mercado periódico de los valles centrales de Oaxaca*. (Tesis para obtener el Grado de Maestría en Antropología). Universidad Autónoma

de México, Ciudad de México.

- Mendoza Cuenca, L. (2018). Ecoeficiencia en el uso de la escoria de acero como sustituto de materia prima en la cerámica tradicional en *Ecodal México 2018, 3er Congreso Latinoamericano de Ecodiseño*. México: Ecodal, pp. 442-453.
- Mindling, E. (2015). *Barro y fuego. El arte de la alfarería en Oaxaca*. Ciudad de México: Innovando la Tradición.
- Montero, R. (2022). *La ridícula idea de no volver a verte*. Ciudad de México: Seix Barral.
- Needleman, D. (2018). Artesanas de Oaxaca: el barro como forma de vida. *The New York Times*. [En línea]. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/10/31/espanol/america-latina/oaxaca-mujeres-ceramica.html> [consulta: 25 enero 2022].
- Novelo, V. Artesanías de México, producciones, consumos y mercados en *Mujeres, feminismo y arte popular*. (pp. 81-89). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Oaxaca y su gente, San Marcos Tlapazola*. (2021). Canal de La Catrina. Recuperado de: <https://www.facebook.com/LaCatrinaOa/videos/461587815126418>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005a). *Sobre la protección y la promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales París, 20 de octubre de 2005*.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2022b) *Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura*. [En línea]. Disponible en <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio#:~:text=El%20patrimonio%20es%20el%20legado,transmitiremos%20a%20las%20generaciones%20futuras.&text=El%20patrimonio%20cultural%20encierra%20el,diversidad%20cultural%20y%20su%20disfrute> [consulta: 27 enero 2022].
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2015c). *Patrimonio cultural inmaterial y desarrollo sostenible*. [en línea]. Disponible en <https://ich.unesco.org/doc/src/34299-ES.pdf> [consulta: 27 enero 2022]
- Poellot Harnetty, J. (ed.). (2020). The Sasukenei Smokeless Kiln: a Wood kiln that produces Little smoke and great results. *Ceramic Arts Network*. [En línea]. Disponible en <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/The-Sasukenei-Smokeless-Kiln-A-Wood-Kiln-that-Produces-Little-Smoke-and-Great-Results> [consulta: 16 enero 2022].
- Ramírez Velázquez, B. R. (2023, octubre 9). Colonialismo académico en el quehacer de la teoría y la investigación territorial. Ponencia presentado en VI Seminario Internacional - Las ciudades latinoamericanas en la coyuntura actual. Los desafíos de las teorías críticas, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.
- Reynoso, L. (1991a). Algunas cerámicas de Oaxaca. *Revista Antropología y técnica*. Ciudad de México.
- Reynoso, L. (2009b). *La cerámica indígena en México*. Ciudad de México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. [En línea]. Disponible en https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/674819/Cera_

- Ricard, A. (2017). *La aventura creativa*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Rojas Alcayaga, M. (2015). *Dialéctica del patrimonio. Modernizaciones y cultura activa en disputa*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones del Lirio.
- Simón Sol, G. (2009). *La trama del diseño. Porqué necesitamos métodos para diseñar*. Ciudad de México: Designio.
- Spradley, J. (1979). *The ethnographic interview*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Taller “Hornos de leña libre de humo” en San Marcos Tlapazola. (2018). Canal de Escuela Nacional de Cerámica. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-eNqYogud1c>
- Taller “Hornos de leña sin humo” por Masakazu Kuzakabe. (2017). Canal de Escuela Nacional de Cerámica. Recuperado de: <https://youtu.be/lfF7idBEvI0>
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Toledo, N. (2016). *Deche bitoope. El dorso del cangrejo*. Ciudad de México: Almadía.
- Viljanen, S. (2017). *El desarrollo de la cultura zapoteca*. [en línea] disponible en <https://blogs.helsinki.fi/temashispanicos/?p=121#:~:text=La%20civilizaci%C3%B3n%20zapoteca%20era%2C%20junto,conocidas%20aunque%20existen%20varias%20teor%C3%ADas>. [consulta: 02 octubre 2023].
- Zavala, S. (2019, 4 septiembre). Apoyan cooperativa social de indígenas zapotecas ‘Mujeres del Barro Rojo’. *El Universal*. [en línea]. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/apoyan-cooperativa-social-de-indigenas-zapotecas-mujeres-de-barro-rojo> [consulta: 16 enero 2022].
- Zimbrón Ortiz, D. (2009). *El laboratorio de Materiales Cerámicos*. Ciudad de México: Peradulce Diseño.

Entrevistas

- Mateo Martínez, Macrina. (2022, febrero 17). San Marcos Tlapazola, Oaxaca.
- Aceves Barajas, David (2022, noviembre 16) vía Zoom.

Anexos



Fotografía
San Marcos Tlapazola

Esperanza Segura
17/02/2022.

1. Arte ilustrado, Artesanía y Arte Popular

No existe, realmente, el Arte.

Tan solo hay artistas.

E. H. Gombrich¹⁷

La discusión entre estos tres conceptos suele ser muy ambigua y las fronteras nunca quedan del todo claras. Esto puede ser porque la definición de lo que se considera estético varía de un pueblo a otro, de una cultura a otra. Para Colombres no es lo mismo arte que estética, pero el arte no puede prescindir de esta última (2011: 96) y aplica para los tres conceptos. Lamentablemente, no todos los pueblos cuentan con su teoría de la estética, aunque todos cuentan con la noción de estética (Colombres, 2011). ¿Quién es el que elige que es arte, qué no lo es, y en qué se basa para realizar tal juicio? Simple, el que hizo la teoría del arte que rige y monopoliza el patrimonio artístico: el pensamiento occidental. Tal como dice Colombres (2011: 98) “La concepción occidental del arte, al trasladarse a América y otras partes del mundo como una regla universal, empezó a jugar un papel dominante...” y también excluyente, dejando al resto en otras categorías, regularmente marginadas y no tan reconocidas, como lo son arte popular y artesanía.

¹⁷ (1997: 15).

Pero ¿qué es arte? Es una pregunta que genera mucha polémica y en la que hay mucha discusión. Novelo reflexiona:

En su origen, la palabra “arte” del latín *ars*, significaba técnica, saber hacer, destrezas. Más tarde con la evolución de las sociedades, la palabra arte se refería a la expresión de las emociones del artista o la búsqueda individual de la belleza. Actualmente el concepto más que intentar reflejar la realidad alude al mundo interior y a los sentimientos de los artistas, si bien no hay ninguna convención ampliamente aceptada. (Novelo, 2015: 83).

Está claro que los límites de esta investigación, así como sus objetivos, impiden que se indague por completo en la definición de arte, pero creo que la reflexión que hace Novelo es oportuna, ya que toma en cuenta su origen, pero también su transformación. También la autora reflexiona hacia el concepto de arte popular:

Esta producción artística, a la que se le ha añadido el adjetivo “popular” —como opuesto al arte no popular, al que muchos gustan llamar arte “culto”, (o también arte burgués o arte académico)—, resulta de una valoración que parte de una discriminación cultural en el terreno de la apreciación estética, que a su vez se origina en una distinción típicamente clasista. (Novelo, 2015: 86).

Sin embargo, aunque la frontera se originó desde un propósito opresor, hegemónico, dominante, Bartra nos cuenta que esta frontera es adoptada, y aparece también como una distinción identitaria “pienso que las fronteras, en ciertos casos, pueden representar una recuperación identitaria [...] quieren recuperar un nombre y un lugar propio marcando diferencias” (2019: 155-160). Las fronteras requieren una división, una diferenciación. La diferenciación ayuda a formar una identidad. Zadie Smith también lo explica “Que las personas vivan y mueran dentro de una historia específica —dentro de códigos culturales, raciales y de clase profundamente incorporados— es una realidad que no puede ser negada y, a menudo una hermosa”¹⁸ (Morrison y Smith, 2022: pos 316). Las diferencias no son el problema, el problema está en la intolerancia a estas diferencias.

¹⁸ Traducción propia. “That people live and die within a specific history —within deeply embedded cultural, racial, and class codes— is a reality that cannot be denied, and often a beautiful one”

Hablando de diferencias, hay que dejar claro que diferencia y desigualdad no son lo mismo. Las diferencias mantienen viva nuestra cultura, mientras que las desigualdades son lo que mantiene oprimidas a algunas culturas en nuestro sistema. Optar por resolver el problema de las desigualdades borrando nuestras diferencias homogeneizaría la cultura; la mataría. “El problema grave es que diferencia no debería significar opresión y discriminación” (Bartra, 2019: 158).

Por otro lado, sobre las artesanías, Colombres nos dice “las artesanías gremiales quedarían segregadas de este espacio de privilegio [del arte académico] por considerárselas más ornamentales que expresivas o creativas, crecer de una base académica y tender a la producción en serie” (2011: 104). Aun cuando los artesanos hacen obras que no entran en categoría de artesanía, sus obras no entrarán a la categoría privilegiada de Arte (con mayúscula). “Lo utilitario, al igual que lo que se considera decorativo, se desplazan a una zona carente de prestigio que llamamos del no-arte” (Colombres, 2011: 108). También le llaman arte primitivo, arte sin estudio, pero como dice Mindling “su escuela de alfarería es su mundo [...] La niña aprenderá mediante el juego. Para cuando cumpla dos años, tomará sus primeros ‘cursos’ de Maestría en Bellas Artes al sentarse al lado de su madre con una bola de barro en las manos y sus sentidos alerta” (2015: 36 y 37). Es un arte totalmente estudiado, solo no en las academias que “lo acreditan”.

Otra de las diferencias está entre la relación de la originalidad a lo artístico y la producción en serie —o repetitiva, para no involucrarnos en otra discusión con el diseño industrial— a lo artesanal. Pero esta noción de originalidad está vinculada a la idea del genio individualizado que crea de la nada, sin referencias, que tanto critican tanto Colombres como Nochlin (*Why have there been no great women artists?*, 1971) pues en realidad esto no es posible. La noción de originalidad fuera del occidente no era “lo que rompía con el origen, sino lo que anclaba en él” (Colombres, 2011: 103). La idea del genio individualizado contrasta con el conocimiento colectivo de las comunidades indígenas. “Cada individuo, cuyas ideas personales generan soluciones que se vuelvan parte de la tradición colectiva, participa en la evolución de la cerámica. Su inteligencia y diversidad combinadas contribuyen al genio creativo de un pueblo.” (Mindling, 2015: 196).

Colombres define al arte popular como:

Las producciones en las que se advierte una mayor creatividad, una voluntad expresiva, un despliegue de símbolos y elementos formales vinculados a una cultura determinada, a una visión del mundo específica...la cultura popular produce obras en las que la función utilitaria, cumplen más un valor de cambio que de uso (Colombres, 2011: 109).

Y define artesanía como objetos en la que no se adivina una voluntad de expresión, un deseo de comunicación (Colombres, 2011).

El autor, al hacer énfasis en las fronteras que existen en estos dos conceptos, nos aclara que puede ser por diferencia de oportunidades. Quizá las razones de un artesano que aún no da el salto a artista popular sean de necesidad económica, que no da espacio para la experimentación que regularmente exige la profesión de artista para desarrollarse (2011: 110). También me parece importante aclarar que, aunque existe la frontera entre ambas, estas diferencias no deberían significar el desprestigio de una por la existencia de la otra. Un artesano puede ser, al mismo tiempo, artista popular. De hecho, esta frontera se vuelve más borrosa aún con la definición de Novelo de proceso de trabajo artesanal:

[...]el repertorio, cambiante, de reglas de un oficio fundamentalmente manual, que exigen del trabajador, el artesano, un conjunto de cualidades físicas e intelectuales y una suma de hábitos culturales que incluyen el conocimiento íntimo de los materiales y las herramientas; maneras de hacer las cosas con destrezas y habilidades desarrolladas por la experiencia y el hábito; además de talentos creativos y, a veces, virtuosísimos. (Novelo, 2015: 82 y 83).

Según la definición de André Ricard: “El artesano es, ante todo, un elaborador de objetos... el artesano debe estar habilitado para fabricar aquello que haya imaginado e incluso para venderlo... para ellos, crear era parte de su hacer” (2017: 152). Esto quiere decir, por ende, que los alfareros, o ceramistas, de cualquier parte del mundo suelen ser artesanos. Al igual que los artistas, conocen el proceso del objeto que crearon. “Desde la idea hasta la realización” diría Ricard en su libro *La aventura creativa* (2017: 153).

En esta misma obra, sin embargo, se explica que el artesano tiene su inspiración en su usuario, al que conoce directamente y del que saca que utilidad se le dará al objeto que está creando. “Esta profunda compenetración con la realidad es la fuente de inspiración del artesano. En ella, su razón halla parámetros y su imaginación motivaciones.” (Ricard, 2017: 153 y 154). El artesano solía tener un contacto directo con la persona que utilizaría el artefacto, por lo tanto, recibía *feedback*. Aunque muy lentamente, el objeto se iba mejorando poco a poco. “Este respeto por la tradición heredada hace que las aportaciones creativas del artesano sean a veces ínfimas, aunque constantes.” (Ricard, 2017: 154).

Como dice Heskett en su libro *El diseño en la vida cotidiana*, en los objetos se cuenta con un valor utilitario y un valor del significado (2005: 40). El libro cita al estadounidense Louis Sullivan, con su frase “La forma sigue a la función” ([1896] citado en Heskett, 2005: 37). Muchos interpretan de forma estricta esta frase, como si la única forma de valor de un objeto fuera la utilidad, y la decoración le quitara practicidad. (2005: 37). El texto de Heskett sin embargo pone un ejemplo bastante agradable para contradecir esta percepción errónea que tenemos sobre los objetos decorativos:

Una condición principal del diseño utilitario es que debe ejecutar o apoyar con eficacia ciertas tareas. En contraste, una pieza de joyería, una figura de porcelana o un marco para foto familiar no tiene una finalidad tan específica, sino que puede consistir en el placer de la contemplación o en el adorno (Heskett, 2005:43).

Sin embargo, aunque lo anterior aplica a los objetos de diseño en general, en la artesanía debemos considerar otras formas de darle valor a estos artefactos. “Una vez asegurada la acuciante necesidad de subsistir, esa capacidad de razonar para inferir lo que ocurre, estaba disponible para otros menesteres, más allá de los problemas meramente prácticos” (Ricard, 2017: 195).

Con la llegada de la industrialización, la artesanía, podría decirse, recibió otro valor, otro significado. Estos objetos realizados por artesanos no dejaron de hacerse, en algunos casos, al igual que una obra de arte, adquirieron un valor estético y creativo, pues el valor ahora reside en que ninguna pieza es igual debido a que son realizadas a mano —entre otras cosas—.

La forma física de los objetos, incluidas las artesanías, transmite un mensaje visual, así como un significado cultural. “Las cosas dicen cosas” (Ricard, 2017: 149). Esto tiene valor para nuestra sociedad, y el artesano encuentra su oficio con un nuevo significado, ya no de aportar objetos utilitarios, sino, también, bellos. Podría decirse que es un ente que se encuentra entre el artista y el diseñador, no perteneciendo por completo a ninguno de los dos, más bien moviéndose entre ambos. Pero si algo tienen en común estos tres oficios, y todos los seres humanos por naturaleza, es la necesidad de crear. Ser creativos para subsistir, como razón de existir. Ricard lo dice:

Una órbita en la que la dimensión de nuestra propia vida, con todo lo que pueda tener de desesperado, se olvida o relativiza ante la obra que estamos creando. Con nuestra sola capacidad imaginativa, logramos alejarnos de la realidad existente y elevarnos hasta unos niveles en que ésta ya no nos acosa...La creatividad no es solo una forma de evasión. Al igual que en la procreación, al crear damos vida a un ente que hasta entonces no existía. Esa obra creada encierra una idea, un concepto abstracto, que será imperecedero a partir de entonces, pervivirá más allá de quien lo haya creado; deviene un viático que puede explicar el significado de la existencia. A través de aquella obra el porqué de una vida se explica. Cada obra deja una huella del tránsito fugaz de alguien. (Ricard, 2017: 196).

Un tipo de artesanía que ayuda a aprender de nuestra propia historia creativa es la cerámica. “La cerámica es un producto que no solamente satisface ciertas necesidades [de los seres humanos] sino también una expresión estética” (Reynoso, 1991a: 209). Este oficio es un trabajo, pero también es el estilo de vida de muchos artesanos y la forma de expresarse de muchas personas, sean artesanos o no. “Nos permiten conocer sociedades y expresiones plásticas distintas de las nuestras, ayudándonos a comprender mejor las contrastantes figuras de este tablero multicolor” (Reynoso, 2009b: 12), esto por su papel en la vida cotidiana de las personas que trabajan la cerámica.

Retomando a Heskett, este le da valor no solo a la decoración, pues hay otros significados en los objetos. Significados culturales que se tienen que tomar en cuenta. “En contraste con el énfasis en la eficacia, el significado tiene más que ver con la expresión y el sentido”

(2005: 40). Tal es el valor que la sociedad tiene sobre estos objetos cerámicos que incluso se hacen exposiciones de ellos. “No hay nada inocente en la producción cultural, aspecto que es más claro entre los creadores populares. Si observamos cuidadosamente, todo tiene una razón de ser.” (Reynoso, 2009b: 37). Razón utilitaria, por un lado, pero razón artística por otro. También Rojas nos cuenta que el arte —en específico— y la cultura —en general— son usadas como “estrategias para provocar la participación social y resistencia frente a amenazas de su entorno y forma de vida, es decir, de su identidad y patrimonio colectivo” (2015: 60). En este caso podría agregarse entonces, su razón de resistencia.

Es por esto que para Colombres la noción de estos tres conceptos —arte, artesanía y arte popular— no puede considerarse como universal, cada cultura debe crear su propia teoría de la estética para autogestionar la dimensión artística de la misma cultura. “En el arte popular la función estética siempre existe, pero está imbricada en una compleja trama de significados sociales” (Colombres, 2011: 107). No se puede medir el arte popular con el sistema del arte occidental, y he ahí la importancia de crear una teoría del arte propia de cada cultura.

“Buena parte de la capacidad intelectual e intuitiva del [ser humano] no solo se dedica a velar por el progreso material, sino que intenta hallar una explicación a su inexorable destino.” (Ricard, 2017: 196). Los objetos artesanales en un principio tenían propósitos utilitarios, tras la industrialización, y su nuevo significado adquirido, no han perdido la utilidad, pero los mismos alfareros ya no le ponen énfasis a esto. Es una conexión entre la forma material que al mismo tiempo intenta explicar de forma artística el destino; el propósito de nuestra existencia (Ricard, 2017). Esta constante búsqueda de nuestra razón de existencia le da sentido a la creatividad.

Al final, Batra no propone borrar las fronteras que hay entre estos conceptos, sino utilizarlas de forma consciente para su estudio, y más bien el propósito es deconstruir la idea occidental de que una es más avanzada que la otra.

Me parece que, en las artes visuales, las que separan arte ilustrado, arte popular y artesanías son necesarias en aras de una mayor claridad sobre productos elaborados

[...] distintas son cada una de estas artes con determinadas características y conjuntarlas sin distinción no ayuda en nada, sino que confunde. No facilita su conocimiento, al contrario. Igualarlas no hace que una canasta de mimbre se venda al precio de un cuadro de Diego Rivera. (Bartra, 2019: 158)

Una forma de realizar esta deconstrucción es revalorizando el arte normalmente marginado y despreciado por la cultura hegemónica. Esta revalorización, más que homogeneizar, pretende que la importancia de las diferencias deje de provocar opresiones y desigualdades y empiece a generar valor en la diversidad de las culturas.

Bibliografía

- Bartra, E. (2019). ¿Borrar fronteras?: arte popular y artesanías en *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*. (pp. 155-159) México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Colombres, A. (2011). *Nuevo manual del promotor cultural 1. Bases teóricas de la acción*. Buenos Aires: Del sol.
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Heskett, J. (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Mindling, E. (2015). *Barro y fuego. El arte de la alfarería en Oaxaca*. Ciudad de México: Innovando la Tradición.
- Morrison, T. y Smith, Z. (2022). *Recitatif*. Canada: Penguin Random House.
- Nochlin, L. (2021). *Why have there been no great women artists? 50th anniversary edition*. Londres: Thames & Hudson.
- Novelo, V. Artesanías de México, producciones, consumos y mercados en *Mujeres, feminismo y arte popular*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 81-89.
- Reynoso, L. (1991a). Algunas cerámicas de Oaxaca. *Revista Antropología y técnica*. Ciudad de México.
- Reynoso, L. (2009b). *La cerámica indígena en México*. Ciudad de México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. [En línea] Consultado en: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/674819/Cera_mica_indi_gena_mex.pdf
- Ricard, A. (2017). *La aventura creativa*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Rojas Alcayaga, M. (2015). *Dialéctica del patrimonio. Modernizaciones y cultura activa en disputa*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones del Lirio.

