



**ESTUDIOS DE ARTE CON ENFOQUE LOCAL Y PERSPECTIVA DECOLONIAL
EN PAÍSES LATINOAMERICANOS**

René Correa Enríquez
Doctorado en Estudios Regionales
Universidad Autónoma de Chiapas
rene.correa@unicach.mx

A manera de introducción, parto de la consideración de que los estudios que versan acerca del arte latinoamericano son múltiples y variados y que tratar de mencionarlos aquí es imposible y casi que inútil.

Por el contrario, pienso más valioso mencionar que estos estudios van desde los que presentan un carácter teórico, con una perspectiva que trata el quehacer artístico desde la teoría del arte o la filosofía, tal como lo muestran *Hacia una teoría americana del arte*, escrita por el mexicano Juan Acha, el argentino Adolfo Colombres y el paraguayo Ticio Escobar y *Estética de la liberación*, del argentino Enrique Dussel, hasta los estudios de tipo sociocultural como *Teoría transcultural del arte, hacía un pensamiento visual independiente*, de Adolfo Colombres; incluidas, desde luego, las historias del arte latinoamericano.

Sin embargo, aunque los estudios en torno al arte latinoamericano tengan una orientación teórica, filosófica, sociológica, antropológica o histórica, es difícil, o casi que imposible, que en ellos se aborde el arte creado por las sociedades que conforman las llamadas culturas regionales o locales de los países, y en específico que se estudie a la creación estética plástica de los llamados pueblos originarios¹. Salvo honrosas excepciones como *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, de Ticio Escobar y algunas propuestas realizadas desde la Antropología del arte en México como lo ejemplifica el libro: *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena* de Eva María Garrido Izaguirre.

Quiero mencionar que la intención de estudiar el arte o la creación estética plástica de los pueblos originarios, surgió durante mi trabajo académico en Chiapas, uno de los estados de la República Mexicana con mayor número de habitantes originarios, en donde la realidad próxima

¹ Ilán Semo en su artículo “¿Indígenas o pueblos originarios?: una reforma conceptual”, comenta que: Fue precisamente durante los años 90 que la noción de pueblo originario comenzó a cobrar consenso. Su origen es vago. Probablemente data de los años 20, cuando empezó la discusión sobre derechos públicos y de propiedad en Canadá. Pero lo que importa en los signos que definen al otro nunca es su origen, sino la fuerza que tienen para significar la actualidad. El creciente uso de la noción de pueblos originarios expresa una importante reforma conceptual: 1) en primer lugar, dificulta su sustantivación, a menos que se hable de originarios y obligue al lenguaje a recurrir a una polisemia. Llamar a las culturas del país por el nombre que ellas mismas se dan: nahuas, mazahuas, rarámuris...; 2) destituye un concepto clave –el de indígena– en la estructura de lo que mueve las latencias raciales de la sociedad, y 3) pone en escena la apuesta de un lenguaje abierto a la posibilidad de la pluralidad. <https://www.jornada.com.mx/2017/03/11/opinion/015a1pol> *La Jornada*, 11 de marzo de 2017, consulta 21 de mayo de 2019.



y cotidiana me orillo a cuestionarme acerca de ¿en dónde estaba el arte plástico de los pueblos originarios de México, y en específico de los de Chiapas?, ¿cómo podía yo conocerlo?, ¿si se podía saber del arte de los pueblos originarios de Chiapas y México a través de libros o de museos? o ¿cómo consumían su arte plástico los habitantes de los pueblos originarios al interior de sus sociedades?

En síntesis, el cuestionamiento que dirige el presente trabajo es el siguiente:

¿Los pueblos originarios se expresan con arte o sólo con artesanías?

Para iniciar a dar respuesta a esta interrogante, en primer lugar me gustaría poner sobre la mesa la existencia de una apreciación errónea de los *objetos estético-simbólicos*, como he decidido llamar a lo que comúnmente es considerado como “obras de arte” desde la lógica occidental, ya que considero que esta apreciación errónea ha situado a la creación estética de los pueblos originarios en el lugar de las artesanías o del arte popular, negándoles así a los tsotsiles y tseltales de Chiapas, por ejemplo, la posibilidad de expresarse a través de la creación estética plástica si más, cometiendo de esta manera lo que Enrique Dussel ha llamado como esteticidio, en estos pueblos.

Por lo anterior y porque considero que el concepto de arte ha sido cerrado e históricamente insuficiente para comprender el fenómeno estético que se presenta en los pueblos originarios del Sureste mexicano, específicamente en el estado de Chiapas, es que propongo abrirlo y considerarlo como *Imaginación Creadora*; principalmente por el papel esencial que juegan la capacidad imaginativa y la actividad creadora, como facultades humanas que impulsan o potencian la producción artística, o estético-simbólica, en todas las sociedades del mundo.

En el sentido anterior, a decir de Justino Fernández historiador del arte mexicano: “La imaginación creadora es la reina de las facultades, por ella es posible el arte y la conmoción estética y todo lo que hace que la realidad cruda de la existencia se transfigure en un sueño poético, revelador de nuestro ser finito y contingente, de nuestra más radical realidad de verdad” (1953:9)

Es importante mencionar que la Teoría de la Dependencia de Theotonio Dos Santos, el Análisis Centro-periferia de Raúl Prebisch, el Análisis de los Sistemas Mundo de Imanuel Wallerstein y primordialmente las propuestas de Enrique Dussel en Filosofía de la liberación (1996) y Estética de la liberación (2017), son los presupuestos teóricos y filosóficos que sostienen los planteamientos presentados en la Imaginación creadora.

A partir de lo anterior, se considera también a los pueblos originarios como una periferia dependiente del capitalismo de las transnacionales, que generan un imperialismo ideológico



que repercute en la idea del arte, al interior de los países en donde habitan estos pueblos, lo cual decanta en un colonialismo interno, como lo llama Pablo González Casanova.

Desde esta perspectiva, en nuestra sociedad el arte, sus productos y mercancías son fenómenos del capital, es la forma estética en que aparece en el mundo de las mercancías y, así, el valor estético y hasta el poético es cada vez menos visible y casi nunca aparece como tal, sólo se manifiesta en sus fenómenos, es por ello que el arte en el mundo occidental, antes que cualquier otra cosa es una convención, un ponerse de acuerdo acerca de cuáles de los productos de la creación “estética” entran al universo del arte y pueden ser comercializados como obras, productos o mercancías artísticas y, en esta dinámica, la creación estética que no entra en este universo, como las artesanías o el arte popular periféricos, no son reconocidos como obras de arte desde la lógica occidental, y se les niega la posibilidad de ser consideradas como tales, con todo lo económico, mercantilista y capitalista que ello conlleva.

Ante esta situación, la categoría de imaginación creadora, como la facultad humana que potencia la creación estética y, por ende, la artística, trátese de la sociedad que se trate y del contexto y el tiempo en que se sitúe, se presenta como una opción para el estudio y comprensión de la creación de objetos estético-simbólicos realizada por los habitantes de los pueblos originarios.

A partir de lo anterior, y para los fines de esta propuesta, se entenderá entonces a la *imaginación creadora* como la facultad humana que le permite generar símbolos, los cuales se pueden manifestar en creaciones materiales, es decir en objetos, que pueden ser considerados como artísticos, o no, pero que indudablemente son estéticos.

Así pues, estamos ante una conceptualización del arte no arbitrariamente escogida, sino socialmente necesaria, en virtud de la necesidad de ajustarse a un objeto o experiencia real.

Pero además de la facultad imaginativa y la capacidad creadora, la imaginación creadora, como categoría estético-simbólica, cuenta con la característica de la comunicabilidad, ya que mediante ella afirma su carácter social.

La socialidad de la imaginación creadora entonces se pone de manifiesto, no sólo en su condicionalidad social y en el conjunto de ideas, valores y sentimientos del ser humano social que la nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa.

En ese sentido, la imaginación creadora puede ser considerada como la facultad humana que potencia la creación estético-simbólica como actividad práctica, mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho objeto u obra creativa; contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.



Desde esta perspectiva se puede considerar que existe, por lo menos, un rasgo esencial en todo el arte: el papel de la imaginación, el cual nos permite diferenciarlo de la ciencia y de las demás formas simbólicas de la cultura.

En el sentido anterior el arte, entendido como forma simbólica de la cultura, refiere a la idea de que antes que pensar en una condición ontológica de la humanidad, debemos de pensar a la misma en términos simbólicos, y puesto que los símbolos son creaciones humanas, se propone entonces comprender a la humanidad en términos de lo que hace y no de lo que es.

Es así como, si consideramos el arte, o mejor aún a la imaginación creadora, como una forma simbólica de la cultura, es pertinente también considerarla como un constructo social, algo que surge de una convención entre el creador y el espectador para después alcanzar el rango de creación estética socialmente aceptada, lo cual ocurre a través del consumo o trascendencia que alcancen las obras u objetos estéticos.

En la sociabilidad, que identifica a la creación de objetos estéticos simbólicos con la idea del bien común, se comprende que la imaginación creadora es un acto público, ya que no existe la creación estética sólo para mí, pues desde su elaboración y manifestación plástica el objeto estético se convierte en un objeto público que representa la visión de mundo de su creador a través de formas, para que otros las aprecien, descifren y consuman.

Si bien el objeto estético-simbólico no es comprendido por todos de la misma manera, si ostenta un carácter público que lo vuelve un objeto social, que juega muchos roles o papeles en la sociedad y que ha llegado a ser hasta un elemento de discriminación, elitismo y racismo, cuando es entendido como arte, y lo anterior se puede constatar a través de las relaciones de poder que establecen algunos grupos sociales ante otros en los ámbitos artísticos, a partir de las distinciones históricas entre lo que ha sido considerado como arte y lo que no, desde la lógica occidental predominante.

Entiendo a la imaginación creadora como un fenómeno social, en cuanto a que provoca o genera la expresión estético-simbólica que conlleva la comunicación de las interpretaciones y representaciones del mundo que creamos y vivimos; en este punto en específico el arte, especialmente las llamadas artes plásticas, han jugado diferentes roles históricos, ya siendo acompañantes del poder real o del poder secular, porque tanto gobiernos como religiones han recurrido históricamente a las artes plásticas como medio de propaganda de imperios o en forma de alegorías religiosas o mitológicas.

En la actualidad por ejemplo, no se puede entender a la publicidad sin la imagen y el diseño, en donde las artes plásticas se abren a las artes visuales; en fin, los roles sociales de las creaciones estéticas han sido múltiples y variados a lo largo de la historia de la humanidad; eso sí, se



significan y se comprenden mejor si se considera que estos roles dependen del “lugar del mundo” en donde uno se encuentre parado.

Desde esta perspectiva, los objetos, nuevos o viejos, producidos por la humanidad, cuyas características no corresponden -o no “se parecen”- a las de los objetos artísticos tradicionales, no dejarán por ello de ser producto de la imaginación creadora, siempre que muestren los rasgos esenciales que hemos señalado: imaginación (ligada a la relación tradición-innovación), creación (como actividad abierta y propositiva) y comunicabilidad (que facilita la sociabilidad de las cargas simbólicas de los objetos estéticos).

Otro aspecto a considerar, es el de que las denominaciones o clasificaciones que diferencian al arte de la artesanía, las cuales son utilizadas a la hora de escribir estudios que versan acerca del arte en el caso de México, son y han sido excluyentes y ambiguas y, por lo tanto, inconsistentes para la comprensión del fenómeno estético de los pueblos originarios de Chiapas, del país y de la región latinoamericana.

Es así, que en esta propuesta reflexiono acerca de la realización de estudios de arte en municipios, estados y países considerados como subdesarrollados, tercermundistas o periféricos, desde el pensamiento occidental hegemónico, espacios que coincidimos geográficamente en la conformación de la región del continente americano conocida como Latinoamérica; pero que además, coincidimos en la situación histórica de ser territorios colonizados, en los que los fenómenos estéticos no han quedado fuera de la colonización y, por lo que la producción de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, ha sido erróneamente estudiada bajo los presupuestos del concepto cerrado del arte occidental; o mejor dicho, ha sido despreciada por los estudiosos del arte y se le ha relegado al lugar de artesanía, en donde a pesar de ello, las propuestas antropológicas han realizado valiosas aportaciones a su estudio.

La presente propuesta pretende, entonces, erigirse como una opción crítica de la historia del arte que se realiza en la actualidad en México y Latinoamérica, a la que considero de perspectiva nacionalista y de corte occidental, y así romper con el nacionalismo, que ha sido más un centralismo, y con el corte occidental que han dirigido a los estudios del arte y la cultura durante el México moderno y el contemporáneo.

Pienso que lo propuesto aquí es posible entonces, a partir de la apertura del concepto de arte a la categoría de *imaginación creadora*, además de considerar a la obra artística, no como tal, sino como *objetos estético-simbólicos* que nos permiten comprender, tanto las visiones de mundo de los pueblos originarios, como las identidades sociales de los mismos; lo anterior, considerando los elementos formales, pero también los materiales y los soportes que presentan



los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las culturas locales de nuestros países.

La intensión entonces, recae en proponer **el enfoque de los Estudios Regionales** como el inicio de un camino metodológico que sirva para reflexionar el fenómeno estético en los países latinoamericanos que cuentan con pueblos originarios; lo anterior a partir del caso específico **del estudio de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.**

Creo pertinente recorrer este camino de la mano de los aportes teórico-metodológicos propuestos desde los estudios decoloniales, en específico de los que abordan las colonialidades del poder, el ser y el saber; así como de los aportes provenientes de la Antropología filosófica y la Filosofía de las formas simbólicas, específicamente los realizados por Ernst Cassirer.

Es importante señalar que las posibilidades transdisciplinarias de los estudios regionales permiten, como camino metodológico, combinar distintas herramientas de análisis que proporcionan las teorías decoloniales, la antropología filosófica y la hermenéutica fenomenológica, para el estudio del objeto estético, lo cual dota a las investigaciones de una investidura en el campo de las ciencias sociales y las humanidades.

Considero que el enfoque regional permite comprender las particularidades identitarias de las culturas y sociedades locales, facilitando contextualizar y territorializar tanto los objetos estéticos como los procesos creativos que los caracterizan y nos acercan a una mejor interpretación y comprensión del fenómeno estético local.

Quiero señalar en este momento que Justino Fernández también propone la existencia de bellezas históricas, en contraposición de las llamados bellezas universales; es decir, bellezas históricamente apreciadas en sus contextos.

Es así, que en esta propuesta se impulsa la idea de la existencia de bellezas locales o regionales, lo cuales nos permitan la consideración de bellezas **históricas y locales** que rompa con las pretensiones elitistas de la concepción occidental de arte universal, paradójicamente.

Los estudios de arte contemporáneo en México, han encasillado al arte de los pueblos originarios en los lugares del arte popular y artesanías desde el siglo pasado, lo anterior más a partir de un ejercicio jerárquico del poder, es decir considerando a la creación estética plástica de los pueblos originarios como algo inferior al arte, que de una consideración heterárquica o a partir de considerar al otro como un igual, en una relación de alteridad, ya que los criterios estéticos, tanto como las formas simbólicas de la cultura, nos permiten apreciar que no existe ninguna razón para desvalorar la creación estético-simbólica de las culturas regionales de los países latinoamericanos y no considerarlos como arte o como expresión estética cultural.



Sin embargo, si observamos detenidamente y revaloramos la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las culturas regionales de los países latinoamericanos, a la luz de los aportes de la decolonialidad y la antropología simbólica, nos percatamos de que el concepto de arte no es suficiente, o no alcanza, para estudiar y reflexionar el fenómeno estético de los pueblos originarios, se queda corto en aspectos como lo colectivo y la concepción femenina de la creación, por mencionar algunos aspectos que el tradicional concepto de arte no considera.

Es así, que el enfoque metodológico de esta propuesta parte de considerar que en la actualidad no podemos limitarnos a una sola concepción universal del arte, como no se puede hacer con ninguna de las cosas que comprenden a las expresiones simbólicas de la cultura, ya que estas expresiones son resultado del devenir histórico de cada sociedad que habita en el planeta.

Por eso, la importancia de considerar los contextos locales o regionales en la existencia de bellezas históricamente ubicadas; lo cual propongo, permitirá comprender de otra manera la visión antropológica de la identidad de los pueblos originarios de los países latinoamericanos.

Por lo anterior, **la primer parada en el camino metodológico** para el estudio y comprensión de la **creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora** de los pueblos originarios de América Latina, es de índole **decolonial**; es decir, que parte de la propuesta de romper con los encasillamientos coloniales que han situado a la creación de objetos estético-simbólicos de los pueblos originarios latinoamericanos en los ambiguos y erróneos lugares de artesanías y arte popular, y que, por ende, abra las conceptualizaciones moderna y contemporánea del arte, para empezar a considerarlo como imaginación creadora; categoría desde la cual se propone que la creación estética de los pueblos originarios puede ser apreciada en términos equitativos a los parámetros de apreciación del arte, que se esgrimen desde la lógica occidental; es decir, considerando a los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, desde una posición heterárquica y no jerárquica del poder, haciendo alusión a la biopolítica de Michael Foucault.

Pienso que si apreciamos la creación estética plástica de los pueblos originarios latinoamericanos, en los términos propuestos por la imaginación creadora, entonces podrá cumplirse para los pueblos originarios el presupuesto teórico realizado por la Filosofía de las formas simbólicas y la Antropología simbólica, presupuesto que considera que todas las sociedades humanas se expresan a través de las formas simbólicas de la cultura, las cuales a su



vez conforman una especie de principios estructurales generales, que funcionan y sirven igual para todas las sociedades humanas que habitan en el planeta.

En el sentido anterior, a decir de Ernst Cassirer: “Todas las obras humanas surgen en particulares condiciones históricas y sociales y no se comprenderían jamás estas condiciones especiales si no fuéramos capaces de captar los principios estructurales generales que se hayan en la base de esas obras” (2006:109).

Sin embargo, como lo que pretendo en esta ocasión es sugerir un posible camino metodológico para el estudio de los objetos estéticos simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, y no una teoría conceptual, propongo entonces a la imaginación creadora como categoría teórica de análisis, que se respalda metodológicamente en las posibilidades que ofrece el análisis descriptivo, ya que a decir del mismo Cassirer: “No podemos medir la profundidad de una rama de la cultura humana si no se le precede por un análisis descriptivo” (2006:109).

El análisis descriptivo entonces, se aplica a las sociedades para definir los elementos que caracterizan a sus formas simbólicas en general y a sus expresiones estéticas en particular.

Considero que a través de la observación y análisis descriptivos de las prácticas del mito, la religión, el lenguaje, el arte, la historia y la ciencia, es decir de las formas simbólicas de la cultura, podremos comprender mejor a las sociedades en términos de “lo que hacen” y de “cómo lo hacen”; es decir, a partir de una perspectiva simbólica y no ontológica del ser. Considerándolo como *homo faber*.

Como segunda parada en el camino metodológico para el estudio de los objetos estéticos-simbólicos emanados de la imaginación creadora, planteo la **revisión del estado de la cuestión** o estado del arte, que abarque tanto la producción intelectual tanto local como global, pero considerando especialmente la generada en las entidades o en las sociedades locales de estudio.

Considero que lo anterior, permitirá establecer un marco teórico-conceptual que parta del testimonio y análisis realizados por estudiosos que radican en los lugares de creación de los objetos estéticos, pero que abarque también a los estudios realizados en otras latitudes.

La tercera parada en este camino metodológico, se encuentra conformada por la delimitación de la Región de estudio, misma que se efectuará a partir de la identificación de elementos formales, materiales y simbólicos que permitan vincular la identidad de los creadores de dichos



objetos con las culturas mesoamericanas o prehispánicas que habitaron en el territorio que hoy consideramos como Latinoamérica.

Una vez delimitada la región, a partir de los elementos que la identifican, **la cuarta parada en el camino metodológico que conduce al estudio y comprensión de la imaginación creadora será el análisis descriptivo**; en este caso en específico se propone del arte de los pueblos originarios de Chiapas y de su cultura regional en general.

Considero relevante la inclusión del estudio de la creación estética plástica de los pueblos originarios como parte de la historia del arte mexicano y latinoamericano, pero apreciándolos a la luz de su consideración como objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional local (chiapaneca para mi caso de estudio), en donde también se incorpora a la creación artística contemporánea realizada en la entidad. Es decir, se considera el fenómeno estético total, que se presenta en la entidad.

Entonces, si pensamos que el considerado como arte plástico contemporáneo de Chiapas ha sido estudiado, aunque de manera incipiente, el estudio del fenómeno estético en la entidad queda incompleto para su comprensión si no se incorpora también el estudio de la creación estética plástica realizada por los habitantes de los pueblos originarios contemporáneos.

El estudio y comprensión de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, es de gran importancia si consideramos su condición de originarios, la cual los sitúa como con raíces históricas profundas que los vincula con las sociedades prehispánicas que habitaron en la región geográfica que hoy ellos habitan, por lo que los pueblos originarios actuales se sitúan yendo y viniendo de sus raíces identitarias a la actualidad digital, lo que los libera de la antigua dicotomía entre tradición y modernidad y los ubica como sociedades que sin renunciar a lo local, acceden a lo global para fortalecer su identidad y darla a conocer al mundo.

Considero que el principal fenómeno que ha permitido o favorecido la desvaloración de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, o que ha permitido que sean menospreciados como arte popular o artesanía, es la colonialidad del poder.

Pienso lo anterior, ya que una vez revisados los múltiples conceptos de arte propuestos desde la lógica occidental y las relaciones que históricamente han sostenido el arte y la sociedad en esa cultura, no encontré elementos suficientes para entender el porqué de la catalogación de los



objetos estético-simbólicos como artesanía o arte popular, y no encontré elementos estéticos o creativos que permitan lo anterior.

Entonces, si la desvaloración de los objetos estético-simbólicos no deviene de la apreciación estética ¿a qué se debe?

La respuesta hipotética que expongo, es que este menosprecio deviene más de una relación de poder de tipo centro/periferia que de una valoración estética del quehacer creativo y que esta relación de poder ha cobrado fuerza con la concepción y formularios que sostiene el arte moderno occidental.

Considero que los puntos que han favorecido históricamente a este menosprecio son principalmente cuatro:

1. Se realiza exclusivamente en países que han sufrido colonización y en los que la población de los pueblos originarios tiene una fuerte presencia.
2. Es una relación que se da principalmente hacia los habitantes de pueblos originarios.
3. En el caso de México este menosprecio se vio fortalecido a partir de la propuesta de proyecto de nación que se presentó durante el siglo pasado, en donde el estado no reconoció la condición cultural de los pueblos originarios y sólo los anexo al proyecto desde considerarlos como campesinos u obreros del campo y no como pobladores con otras expresiones culturales y otras visiones del mundo.
4. El conflicto entre modernidad y tradición, sostenido principalmente por los tecnócratas, es otro elemento que ha favorecido a fortalecer el arcaísmo de los pueblos originarios como señal de atraso tecnológico o moderno.

Estos son los puntos que guían la idea de que la desvaloración de la creación de objetos estético-simbólicos deviene más de una relación colonialista de poder, que de un análisis estético o simbólico; por lo que en este trabajo propongo una visión heterárquica del poder, que permita contrarrestar la visión jerárquica que tradicionalmente ha prevalecido a la hora de establecer cualquier tipo de relación entre el estado mexicano y las clases dominantes, como resultado de un colonialismo interno que deviene de los colonialismos internacional y transnacional.

Por lo anterior, en la presente propuesta se plantea que, si bien podemos pensar que en México existen colonialidades de la creación estética y de su apreciación, las cuales ha impactado en los niveles internacional, transnacional e interno y que devienen de las colonialidades del poder, del saber y del ser y se manifiesta en la invisibilización o en el esteticidio de la creación de



objetos estético-simbólicos, emanados de la imaginación creadora de las culturas regionales o locales; entonces, revaloremos dichos objetos y su creación desde una perspectiva que contemple los siguientes puntos:

1. Que sea crítica de la conceptualización del arte y de la supuesta universalidad de este concepto al momento de estudiar los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las culturas regionales.
2. Que parta de un enfoque regional, es decir, que privilegie el estudio de los objetos estético-simbólicos, considerándolos desde sus contextos locales, en relación a la identidad y demás expresiones culturales, y de la visión de mundo y lugares de enunciación² de sus creadoras.
3. Que reflexione la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de las culturas regionales desde una perspectiva decolonial y heterárquica y que considere otras creaciones a nivel molecular que existen por estas latitudes.

Si se consideran los tres elementos propuestos arriba a la hora de estudiar la historia del arte (la llamaré así por motivos de entendimiento) a nivel nacional, en el caso de México, podremos incorporar el estudio de los objetos estéticos-simbólicos, sin necesidad de menospreciarlos al entenderlos como artesanías o arte popular, propuestas emanadas desde la lógica occidental, sino realizando un esfuerzo por comprender el sentido y valor de estos objetos y tratar de responder al cuestionamiento acerca de

¿cuál es la intencionalidad de hacer objetos estético-simbólicos en la cultura regional chiapaneca?

Para intentar responder a la anterior interrogante, creo necesario recurrir a las herramientas filosóficas adecuadas, que me permitan interpretar la carga de sentido de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los Pueblos originarios de la cultura regional chiapaneca, **por lo que considero que la herramienta adecuada para dicha tarea es la hermenéutica** (tanto de Ricoeur como de Gadamer), acompañada de un enfoque fenomenológico, por lo que se recurre a la hermenéutica fenomenológica.

² Considerando el lugar de enunciación como: la condición de ser mujeres de sus creadoras, de ser tsotsiles o tseltales o mestizas, su vivir en Chiapas, su ser herederas de técnicas, talentos, y formas de hacer las cosas, y demás elementos que impactan en la imaginación creadora de los objetos estético-simbólicos que forman parte de la cultura regional chiapaneca.



Antes de concluir con el recorrido por el camino metodológico que conduce a la comprensión de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, propongo considerar que a lo largo de la historia, la humanidad se ha comunicado y expresado de múltiples maneras y que el lenguaje artístico ha sido pieza fundamental en la conformación de los distintos mosaicos culturales.

Entonces, la imaginación creadora, especialmente su manifestación estética, se presenta como una de las primordiales formas de expresión en las culturas mesoamericanas, latinoamericanas y mexicanas, mismas que devienen de la mezcla entre la tradición occidental latina y la prehispánica.

Es importante considerar que en las culturas que nos cimentamos en la escritura iconográfica, la producción de imágenes ha desempeñado un papel importante en la transmisión, comunicación y difusión de las múltiples visiones del mundo, emanadas de las distintas conformaciones culturales que han existido y subsistido a lo largo del tiempo y que se valen de estas imágenes para expresarse.

Lo anterior permite que estas visiones de mundo o cosmovisiones, con los conceptos, imaginarios e ideas que las conforman, trasciendan tiempo y espacio.

Siguiendo en el mismo tenor, podemos considerar entonces que el proceso de maduración creativo de los individuos que conforman las sociedades y sus culturas, está sustentado en la capacidad que tiene el ser humano de identificar y comprender esas imágenes, de diferenciar sus matices, percibir las variables y analizar las complejidades que presenten en relación con los objetos emanados de las distintas expresiones estéticas, a los cuales llamamos comúnmente obras de arte, pero que para los fines de este trabajo he decidido llamar: objetos estético-simbólicos.

Es así como, la capacidad individual de relacionar causas y efectos, ambientes y acontecimientos, se agudiza con el paso de los años. Por nuestra misma naturaleza humana, este proceso tiene mucho de subjetivo. Nuestra percepción del mundo es comprensible básicamente desde nuestro yo, como lo saben perfectamente los creadores en general. Algunos científicos sociales y humanistas, por otro lado, siguen aferrados al sueño de la “objetividad”, basada en un “análisis científico”, frío e imparcial de la realidad, no influido por sus propios gustos y pasiones.



Siguiendo con lo anterior, en este punto quiero proponer el uso de una herramienta metodológica que considero indispensable para el análisis de los objetos estético-simbólicos, ya que facilita un acercamiento serio, y con contenido social, del estudioso con las obras; pero sin atender precisamente al razonamiento lógico, ya que no cumple necesariamente con las reglas de la objetividad científica, no obstante permite al espectador una comprensión del fenómeno creativo y de las obras que se desprenden de su quehacer, así como también le facilita el acceso a otras perspectivas de su realidad sociocultural, política y hasta ambiental.

La herramienta que posibilita dicha comprensión del objeto estético-simbólico como fenómeno sociocultural, considero que es la hermenéutica, ya que facilita el ubicar su valía en la conformación de las culturas y en el devenir de la humanidad.

La propuesta consiste en sustraer a la hermenéutica de su campo tradicional de la exegesis, o de la interpretación de las leyes, y resaltar su utilidad como herramienta para la comprensión del objeto estético-simbólico.

Considero a la hermenéutica como herramienta rigurosa en el análisis epistemológico, a pesar de que en ella se parte de un punto de vista muy personal y, por ende, subjetivo, como lo es la imaginación; sin embargo podríamos cuestionarnos ¿Y, en qué conocimiento no ocurre así? Por lo menos, en sus planteamientos iniciales.

Podemos cuestionarnos también acerca de ¿Cuál es el aporte de la hermenéutica como herramienta para el estudio de los objetos estético-simbólicos?

¿puede la hermenéutica ser una buena herramienta en la contextualización de expresiones creativas, urbanas y rurales?

¿Permite la hermenéutica identificar los sistemas de valores contenidos en los objetos estético-simbólicos?

¿Su utilización facilita el conocer modas, creencias religiosas y demás manifestaciones culturales de cada época?

Si consideramos que los objetos estético-simbólicos testimonian textos y contextos, consideraremos mejor su valor como ejemplo palpable de las cosmovisiones de los pueblos.

Pero si las obras objetos estético-simbólicas son nuestra principal fuente de información, entonces surgen otras interrogantes:

¿Cómo debo tratar esta fuente?,



¿Qué cuestionamientos debo realizarle?,

¿Cómo lograr que el objeto estético-simbólico brinde la información que nos permita entender su origen y contexto de creación, además de su paso por la historia?

Es en este momento en donde la hermenéutica entra en escena, como ciencia y arte de la interpretación que permite obtener una comprensión sociocultural del valor histórico y, por ende estético, del objeto estudiado.

Una de las principales cosas que hay que hacer con la hermenéutica es definirla, al igual que con toda disciplina cognoscitiva.

Hay que precisar cuál es su objeto de estudio y de cuántas clases es; hay que discernir qué tipo de saber es, cuál es su método propio, y qué finalidad tiene en el ámbito de los saberes. Así se verá la especificidad de la disciplina hermenéutica y será en función del acto mismo de interpretación en su proceso propio, el cual mostrará el tipo de pregunta que plantea y el camino por el que la responde.

He dicho que la hermenéutica es la disciplina de la interpretación; pues bien, ella puede tomarse como arte y como ciencia, arte y ciencia de interpretar textos, primordial pero no únicamente.

Es importante mencionar aquí, siguiendo a poco a Paul Ricoeur, que al hablar de textos no nos referimos solamente a los escritos, sino también a los hablados, los actuados y algunos objetos como los estético-simbólicos, que van pues, más allá de la palabra y el enunciado, aunque siempre estén atravesados por éstos.

Una característica peculiar que se requiere para que un texto sea objeto de interpretación de la hermenéutica, es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia, múltiple significado.

Lo anterior ha hecho que la hermenéutica, para toda una tradición, haya estado asociada a la sutileza. Esta última consiste en la capacidad de traspasar el sentido superficial para llegar al sentido profundo, inclusive al oculto, también de encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno; y, en especial, de hallar el sentido auténtico, vinculado a la intención del autor, plasmado en el texto y que se resistía a ser reducido a la sola intención del lector o espectador.

Hasta este momento tenemos tres elementos de la interpretación claramente identificados: el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor o creador como emisor y el intérprete o espectador, como receptor.



El lector, espectador o intérprete, tiene que descifrar con un código el contenido significativo que le dio el creador, sin perder la conciencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo. La hermenéutica, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor dilucidadora y hasta analítica.

Un conocimiento se define por su objeto, y el objeto de la hermenéutica como ya lo mencioné es el texto, mismo que puede ser de varias clases; pero si bien el texto es el objeto de interpretación de la hermenéutica, el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión de éste, la cual tiene como intermediaria o medio principal la contextualización, misma que consiste en poner un texto en su contexto de origen para, posteriormente, aplicarlo al contexto actual.

Más allá de ubicar a la hermenéutica en el campo del conocimiento científico o en el de la estética, en este trabajo propongo considerarla como parte final del camino hacia la comprensión de los objetos estético-simbólicos como fenómenos socioculturales, la cual han defendido teóricos e historiadores alemanes principalmente, pero que por las características de la creación estética puede aplicarse en cualquier latitud del mundo.

Cabe considerar que me inclino por la hermenéutica como herramienta metodológica, ya que parte de la interpretación científica y documentada y que defiende el pluralismo metodológico, el cual consiste en generar uno sus propios métodos de interpretación, por lo que rechaza el monismo metodológico, el afán por la causalidad y está en contra de la idea del conocimiento instrumental.

La hermenéutica fenomenológica defiende la interpretación comprensiva y la vía empírica defiende la interpretación explicativa. Los integrantes de la escuela de Frankfurt son los herederos de la vía hermenéutica, Karl Popper es un ejemplo claro de ello.

El objeto de estudio de la hermenéutica fenomenológica son entonces las acciones sociales (como texto, incluidas las acciones culturales) motivadas por el individuo (necesitan un sujeto que los ejecute). Estas acciones son subjetivas, por ejemplo, escribir noticias, votar o crear obras artísticas. Se necesita a alguien que entienda estas acciones. La explicación es la obtención de las causas de la comprensión, es comprender el por qué se hace una cosa y no otra, en fin, es comprender la intencionalidad de las cosas.

Establecidas entonces las características de la hermenéutica fenomenológica como herramienta teórico-metodológica que sirve para la interpretación y comprensión de los objetos estético-



simbólicos, no todo está resuelto, aún falta solucionar interrogantes como qué es un objeto estético-simbólico, cómo podemos decir cualquier cosa acerca de estos objetos si cambia con cada apreciación y cada espectador o si existe la posibilidad de un significado compartido de estos objetos, es decir, un acuerdo sobre ellos.

Para tratar de solucionar dichas interrogantes, ofrezco una presentación pragmática de la hermenéutica fenomenológica, en lugar de un extendido estudio histórico, por cuestiones de tiempo y espacio.

Una breve descripción de la hermenéutica fenomenológica es un buen punto de partida: la hermenéutica, como ya se explicó, es una teoría de la interpretación de documentos escritos en el que se considera el estatus del intérprete en el comentario.

La hermenéutica fenomenológica entonces es una revisión contemporánea de la disciplina decimonónica; en ella, la noción romántica en la que se establecía el genio del autor ha sido sustituida por una consideración total de la experiencia de la lectura o apreciación como el punto de partida de la investigación.

La obra de Martín Heidegger fue fundamental para el desarrollo de la hermenéutica fenomenológica, pues hizo posible la premisa filosófica de ser-en-el-mundo, que ha demostrado ser la solución al difícil problema de la relación sujeto-objeto.

La obra de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (1960) ha estado aún más directamente vinculada con la fusión contemporánea de la hermenéutica con la fenomenología. Por supuesto, los principios de la hermenéutica fenomenológica han sido desarrollados con mayor profundidad en la obra de Paul Ricoeur en el periodo comprendido entre 1970 y 1985.

La dialéctica de la hermenéutica fenomenológica es el núcleo que mantiene unido al grupo de teorías propuestas por pensadores tan diversos como Gadamer, Heidegger y Ricoeur.

La dialéctica entre la explicación y la comprensión tiene tres proposiciones generales:

- La primera, que es imposible saber cualquier cosa si no existiera una presuposición anterior a la investigación. Los sistemas preexistentes de indagación quedan, de esta forma, como una parte inherente de la manera en que concebimos nuestros propósitos y escogemos los medios para llevarlos a cabo.
- La segunda proposición general que es común a la hermenéutica fenomenológica es una postura anti-idealista, que reelabora la lógica dialéctica de Hegel pero rechaza la



conclusión de este sobre un absoluto. Esto significa que la hermenéutica fenomenológica acepta la contingencia irreductible de las estrategias propias del pensador, así como la de la realidad misma. La verdad que emerge de estas teorías es la verdad del conocimiento de uno mismo.

- La tercera proposición es que existe una estructura intencional tanto en la explicación como en la comprensión. En la elección misma del tema y en la manera en que el pensador aborda su objeto de investigación, existe no sólo la intencionalidad detrás de la explicación, sino también un marco intencional en las condiciones sociales del pensador que afecta su comprensión. Además, ambas estructuras intencionales se relacionan dialécticamente. No hay absolutos; no existe una verdad definitiva; pero sí hay maneras de reflexionar sobre cómo el pensador sabe lo que cree que sabe.

Si aceptamos que la hermenéutica es una teoría reflexiva de la interpretación, entonces la hermenéutica fenomenológica es una teoría reflexiva de la interpretación basada en las presuposiciones de la filosofía fenomenológica. Las bases de una hermenéutica fenomenológica se derivan del cuestionamiento de la relación sujeto-objeto y es a partir de este cuestionamiento que observamos por primera vez que la idea de la objetividad presupone una relación que comprende al objeto supuestamente aislado. Esta relación globalizante es anterior a cualquier categoría que deseemos construir y más básica que ella. El término empleado por Heidegger para denominar a esta relación fundamental es el de ser-en-el-mundo (1982:62-74).

El término heideggeriano expresa la primacía de la pertenencia, de participar del mundo, que precede a la reflexión. Este término y otros parecidos a él que aparecen en la obra de Husserl, Gadamer y de otros filósofos fenomenológicos posteriores, testifican la prioridad de la categoría ontológica de *Dasein*, lo que somos, sobre la categoría epistemológica y psicológica del sujeto que reflexiona sobre sí mismo.

Entonces podemos decir junto con Ricoeur que “la presuposición fenomenológica más fundamental de una filosofía de la interpretación es que cada pregunta que se refiere a cualquier tipo de ser es una pregunta sobre el significado de ese ser” (1991:114)

A continuación presento una relación de principios de funcionamiento de la hermenéutica fenomenológica, que permiten aclarar su tarea como vía teórico-metodológica para la interpretación del objeto estético-simbólico y su relación con los contextos socioculturales, tanto el que lo vio nacer, como el del espectador que lo interpreta para su goce estético.



1. El primer principio de la hermenéutica fenomenológica es que cada pregunta que realizamos con respecto al objeto que vamos a interpretar es una pregunta sobre el significado de este. El significado de un objeto u obra se derivará de una indagación acerca de la composición de ésta, que es la forma, la historia, la experiencia de apreciación estética y la auto-reflexión del intérprete.
2. El segundo principio de una hermenéutica fenomenológica es que el modelo tradicional de comunicación textual, que se mueve de autor a obra a espectador, queda suplantado aquí por un modelo bifurcado que construye dos relaciones separadas y paralelas: la primera es, dentro de la prioridad temporal, la relación autor-obra, y la segunda, la relación obra-espectador.

La relación autor-obra, es afín al proceso creativo de cualquier esfuerzo humano, por medio del cual, el trabajo de un ser humano dota de individualidad a su obra como declaración única del ser. Pero una vez que se entrega la obra al espectador, esta relación se da por terminada. No hay control retroactivo sobre el trabajo creado. Las intenciones psicológicas del autor sólo tienen importancia para sí mismo. La intencionalidad creadora debe desplegarse ante el espectador como parte de la experiencia de éste.

Si el espectador va a captar el significado de un objeto estético-simbólico, debe ser capaz de reconocer que éste tiene la singularidad de ser la composición de un autor. El estilo de un objeto estético-simbólico (textil, cerámica o maque) no debe buscarse en la historicidad del autor sino en el objeto mismo. Es necesario desarrollar más este aspecto si no se quiere que la función del autor se convierta en una fuente de confusión y malentendidos. Puesto que el estilo es trabajo que dota de individualidad, es el signo de composición de la estructuración que produce un objeto, por tanto, designa retroactivamente a su autor.

La característica fundamental de un objeto estético-simbólico es que trasciende las condiciones psicológicas y sociológicas de su producción, con lo cual entra en una nueva relación que no puede ser circunscrita. Esta nueva relación es una serie ilimitada de “lecturas” y cada una de estas se sitúa en su propio contexto sociológico, psicológico y cultural.

3. De esta forma, el tercer principio de la hermenéutica fenomenológica es reconocer que el objeto estético-simbólico es arrancado de su contexto original y, mediante el acto de apreciación, se encuentra en contextos variables y diferentes.

Es necesario recalcar de nuevo que ya no existe una situación común entre la creadora y el espectador. Si hemos rechazado la búsqueda de las intenciones psicológicas de otra persona – la creadora- supuestamente ocultas detrás de los objetos estético-simbólicos, y si no queremos



reducir la interpretación al juego libre de los deconstruccionistas, entonces, ¿Qué es lo que nos queda como ámbito de investigación? Mi postura es que el cometido de la interpretación es el de explicar el tipo de ser-en-el-mundo que se despliega dentro de los objetos estético-simbólicos y mediante éstos.

Según la filosofía de Hans-Georg Gadamer, convenimos que se entiende a la condición humana como, esencialmente, un diálogo de realización o actualización para la persona que pertenece a una tradición, e interactúa con ella, dentro de una comunidad de comentario.

4. El cuarto principio de la hermenéutica fenomenológica se deriva, en parte, de *Verdad y método*; es la noción de que el encuentro hermenéutico consiste en trascender la extrañeza alienante que, en un principio, la obra tiene para el espectador. La metáfora de la distancia sirve para describir este encuentro y el subsiguiente proceso de tensión continua. En otras palabras, existe una antinomia inicial entre la obra y el espectador, una oposición entre la distanciamiento alienante y el impulso hacia la apropiación por parte del espectador.

5. El quinto principio de la hermenéutica aquí propuesta describe el proceso central de apropiación del objeto estético-simbólico en la experiencia de la apreciación. A decir de Mario J. Valdés en su libro *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea* “Apropiación es la traducción al español del término alemán *Aneignung*, y fue empleado primero por Ricoeur en 1972. El término significa hacer propio lo que era, en un principio, extraño y ajeno” (1995:143).

Como se ha mencionado con anterioridad, la tarea de la hermenéutica fenomenológica consiste en superar la distancia cultural y la alienación histórica de la obra de arte o del objeto estético-simbólico. Sólo se cumple el propósito de la apropiación en la medida en que se actualice el significado del objeto estético-simbólico para el espectador del momento.

Por lo tanto, la apropiación es el proceso de actualización del significado de un objeto estético-simbólico que está dirigido al espectador. Por consiguiente es un concepto dialéctico de proceso dinámico que tiene como resultado el hecho de apoderarse de lo que era, en un principio, el pensamiento de otros. La experiencia de apreciación considerada como un acontecimiento situado en el momento actual, en medio de la historicidad del espectador, es el nuevo acontecimiento que sustituye al suceso del autor.

Si para empezar la tarea de interpretación comprendemos que el objeto estético-simbólico tiene un estatus autónomo con respecto al autor, tenemos entonces tres opciones para su estudio: podemos explicar el objeto en términos de sus relaciones internas, de su estructura; podemos



responder a la obra, apreciarla y criticarla; y podemos intentar relacionar los dos puntos anteriores, es decir, relacionar a la explicación formal con la comprensión de la experiencia de apreciación. Esta última es la línea de acción de la hermenéutica fenomenológica y, para llegar a ella, debemos abordar los objetos estético-simbólicos como forma, pero también como un acontecimiento histórico y distante y, finalmente, como un suceso históricamente presente.

6. El sexto principio es entonces el punto de partida, es la organización formal que queda vinculada posteriormente a las huellas de sus orígenes históricos, pero que también es reconstituida, de manera clara y abierta, como un acontecimiento contemporáneo para el espectador, quien es el agente necesario para la significación total. La función del espectador se convierte en algo que concretiza y asimila, creado por la experiencia de apreciar los objetos estético-simbólicos y de participar, así, de la cosmovisión de una cultura.

7. El séptimo principio de esta hermenéutica será esclarecer qué es lo que puede y no puede lograr. La hermenéutica fenomenológica difiere de la hermenéutica romántica en, al menos, una proposición fundamental: mientras que la hermenéutica del siglo XIX buscaba vincular el contenido de las obras de arte con la disposición psicológica del autor o con las condiciones sociales de la comunidad en la que se habían producido las obras, la hermenéutica fenomenológica está encaminada, en última instancia, a examinar a la obra como una realidad constituida que toma en cuenta consideraciones históricas pero que se fundamenta en el fenómeno de la apreciación del espectador o crítico. Debemos también tener cuidado en distinguir nuestra empresa en particular de cualquier forma de crítica de arte que tenga un carácter anti-histórico, como el estructuralismo. El séptimo principio consiste entonces, en reconocer que es imposible establecer un significado fijo y que un conflicto de interpretaciones resulta inevitable. Sin embargo, más que evadir este hecho, buscamos participar en la tradición del comentario humanístico, que Paul Ricoeur ha denominado la hermenéutica de la refiguración del mundo.

La propuesta aquí presentada, plantea un camino metodológico otro, que parte de la filosofía y la estética de la liberación para conformar una perspectiva decolonial, pero que también pasa por el enfoque regional, el análisis descriptivo y la interpretación simbólica a través de la hermenéutica fenomenológica, para la comprensión de los objetos estético-simbólicos, emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica.



Fuentes:

1. Acha, Juan; Colombres Adolfo; Escobar Ticio, (1991), *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Del Sol.
2. Araiza, Elizabeth (2010), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, México: El Colegio de Michoacán.
3. Colombres, Adolfo, (1987), *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
4. _____, (2014), *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, México: Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
5. Conde, Teresa del, (1986), *El arte mexicano*, México: SEP/Salvat.
6. _____, (1994), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México: Átame Ediciones.
7. De Sousa Santos, Boaventura (2009), *Una epistemología del Sur*, México: Siglo XXI y CLACSO.
8. Escobar, Ticio, (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción, Paraguay: RP edic. y Museo del Barro.
9. _____, (2012), *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, Asunción: Servilibro.
10. Fernández, Justino, (1990), *Estética del arte mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
11. _____, (1953), *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo, contribución a la historia de las ideas en México*, México: TesiUNAM.
12. Gadamer, Hans-Georg (2001) *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
13. Gamio, Manuel, (1982), *Forjando Patria*, México: Porrúa.
14. García Canclini, Néstor, (1977), *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México.
15. Giménez, Gilberto, (2001) “Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas” *Alteridades*, vol. 11, núm. 22, julio-diciembre, 2001, pp. 5-14, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Distrito Federal, México.
16. _____, (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, México.



17. _____, (2009), *Identidades sociales*. Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura, México.
18. Geertz Clifford, (2005), *La interpretación de las culturas*. Gedisa, España.
19. Heidegger, Martín (1982) *El ser y el tiempo*. Tr. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.
20. Prebisch, Raúl, (1981), *Capitalismo Periférico, Crisis y Transformación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
21. Ricoeur Paul (1980) *La metáfora viva*. Tr. Agustín Neira. Madrid. Ediciones Europa.
22. _____ (1991) *Hermenéutica y ciencias humanas*. Toronto, Ed. M.J. Valdés, University of Toronto Press.
23. Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.
24. Ramírez, Fausto, (2003), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
25. Turok, Marta, (1988), *Cómo acercarse a las artesanías*, México: Editorial Plaza y Valdés, Secretaría de Educación Pública y Gobierno del estado de Querétaro.