Creatividad y poder en el espacio de trabajo. El caso de las diseñadoras de ropa en la ciudad de México.

Por Abel Pérez Ruiz*

Introducción

El hacer algo fuera de lo convencional, fuera de toda norma o criterio establecido, la capacidad de innovar, de trascender, de "romper el molde", son insumos que alimentan frecuentemente la idea de creatividad. El designar a alguien como *creativo* representa un reconocimiento o una valoración cimentada sobre la idea de que en nuestras acciones, pensamientos e ideas es difícil escapar de la repetición o la rutina. Para quien recibe esa designación, por su parte, puede representar un signo de distinción personal, un motivo de orgullo, una sensación de prestigio, autenticidad e individualidad.

En el mismo orden, la creatividad se asocia también con lo *artístico*, con un tipo de expresión sublime del talento humano por captar de otra manera el mundo que nos rodea. En cualquier caso, lo creativo es visualizado como un atributo especial, un don que sólo unos cuantos tienen el privilegio de poseer; de ahí su carácter restringido el cual se ve acompañado por lo general de una legitimación social que le confiere al artista un sitio exclusivo dentro de la sociedad más allá del ocupado por la mayoría de la gente. De modo que la noción de creatividad implica un reconocimiento muto entre quien es objeto de la distinción y quien la confiere. El problema deviene cuando alguien busca definirse como un sujeto *creativo* sin contar con la aceptación social suficiente que lo respalde o apoye. Lo anterior puede resultar más inquietante si la persona que lo profiere es una trabajadora inserta dentro de un proceso de producción industrial.

Identificar el trabajo industrial como algo creativo resulta difícil de concebir, más aún si lo asociamos como un espacio en el que las prácticas se ven sometidas a determinados ritmos, lineamientos, normas y criterios de ejecución precisos. Por ello la noción de creatividad puede considerarse como un elemento ajeno a una dinámica laboral donde no es muy común hablar de la inventiva o la inspiración del ser, ni mucho menos del "genio" individual al momento de ejecutar una determinada tarea. No obstante, lo

* Estudiante de doctorado en Estudios Laborales por la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Iztapalapa, México, D.F. E-mail: abelo_28@yahoo.com.mx

anterior no debe servir para establecer *a priori* la imposibilidad de identificar elementos creativos en labores propias de la manufactura, en especial cuando hablamos de un tipo de trabajo específico -como es el diseño de ropa- y de un tipo de trabajador particular, como es la diseñadora de prendas.

Posiblemente la imagen más inmediata de un diseñador o una diseñadora de ropa es la que se deriva de la *alta costura*, cuya expresión visible discurre entre las pasarelas, las grandes boutiques y la firma que respalda el estilo de las prendas (Cardin, Dior, Versace, Chanel). En este nivel, el "gran diseñador" se convierte en la figura emblemática de la moda por considerársele un *sujeto creativo* que logra imponer las tendencias en el vestir. Sin embargo nuestro sujeto de interés no es la diseñadora o el diseñador de alta costura, es más bien una diseñadora industrial cuya labor se concentra en la elaboración de modelos para ser confeccionados en serie al amparo de ciertas exigencias de mercado, un proceso de trabajo, determinadas relaciones laborales, un tipo particular de tecnología y específicos mecanismos de comunicación entre los participantes de la organización.

Para este tipo de trabajadoras, el encontrarse dentro de una dinámica manufacturera no les significa que su labor deje de ser *creativa*. Por el contrario, existe en ellas un deseo de autoafirmación que busca ponderar su trabajo en estos términos como parte de un proceso de formación profesional, el cual sirve de fundamento para definirse y, al mismo tiempo, diferenciarse de los demás miembros involucrados en la confección de las prendas. Lo creativo entonces, como expresión conferida a la práctica laboral, es un asunto que exige *legitimarse* frente a la presencia de los otros. Para las trabajadoras del diseño, el reconocerse y buscar ser reconocidas como creativas no lo da en automático su posible *don*, su sola preparación profesional o su estatus dentro de la empresa, sino es algo que se tiene que confrontar, validar o adquirir cotidianamente de cara a los jefes y a los compañeros de trabajo.

Por todo esto, la intención de la presente ponencia es presentar un estudio de caso[1] donde el trabajo de diseño de ropa se convierte –más allá de un mero *know how*- en una

[1] El presente estudio se realizó con algunas diseñadoras de ropa egresadas del Centro de Estudios Tecnológicos, Industriales y de Servicios (CETIS) ubicado en el primer cuadro de la ciudad de México. Cabe decir que este Centro brinda carreras técnicas para quienes han terminado sus estudios secundarios y

<<práctica discursiva>> que tiene que confrontarse, negociarse o imponerse frente al resto de los integrantes como parte de relaciones asimétricas de poder al interior del espacio productivo. En particular nos interesa estudiar cómo el discurso de la *creatividad* llega a movilizar en las diseñadoras particulares formas de aprehensión subjetiva hacia los otros y, en consecuencia, específicas posturas como una estrategia de defensa hacia el valor simbólico manifestado en las prendas.

1. Creatividad y poder

Dentro de la literatura sociológica, en especial la relativa al trabajo, el término *creatividad* suele ser referido tangencialmente para dar cuenta de cómo el individuo ejerce su práctica laboral. Por lo general hay una asunción de que la creatividad es resultado del involucramiento y la libertad individual para tomar decisiones, establecer ritmos, implementar recursos, resolver problemas, renovar métodos, imaginar diferentes cosas, etc. En particular cuando se habla de un proceso que tiene como propósito la realización de un objeto concreto, se toma la creatividad como el elemento distintivo que le confiere a dicho objeto una cierta originalidad como parte de un "saber cómo" en donde convergen conocimientos, habilidades, emociones y apreciaciones estéticas que el sujeto va incorporando a lo largo de su vida, y a partir de lo cual se convierte en un *ser diestro* para efectuar una determinada tarea productiva.

No es casual que una de las expresiones emblemáticas donde se ponderan las consideraciones antes mencionadas sea el trabajo artesanal, en donde el *oficio* del artesano refleja el cúmulo de saberes y destrezas derivado de la práctica continuada. Es en este tipo de actividad donde concepción y ejecución se encuentran íntimamente vinculadas de tal suerte que para quien da origen a un objeto, el idearlo y ejecutarlo forma parte integral de sus "maneras de hacer". Ello puede dar pie a que los criterios de procedimiento vayan imbricados de una significación especial como la de ver en el trabajo una *creación* propia, una fuente de expresión y un elemento importante de identidad personal.

---

busca que sus egresados se coloquen en el mercado de trabajo sin pasar forzosamente por una licenciatura. Para efectos de la investigación, a partir de estos contactos se pudo ingresar a las empresas "Union Boy" y "Manufacturas Íntimo" dedicadas al diseño y confección de ropa para dama y ropa interior para caballero, respectivamente.

La incorporación extendida de la técnica en los procesos de trabajo, al amparo del capitalismo industrial, vino a plantear una interrogante: ¿los criterios de eficiencia técnica y racionalidad, que se desprenden de la producción en serie, son incompatibles con el despliegue de expresividad y desarrollo creativo? Esta preocupación ha sido atendida desde diferentes ángulos y posturas a medida en que el avance capitalista se incorporó de lleno en la vida social. Uno de los primeros autores en atraer esta inquietud fue Carlos Marx para quien el desarrollo de las manufacturas vino a establecer una oposición marcada entre el verdadero trabajo y el trabajo real; esto es, mientras el primero representa la esencia del hombre por cuanto este último logra ejercer su capacidad de creación y transformación al darle forma a los objetos; el segundo en cambio constituye una fuente de alienación humana (Meda, 1998: 83).

Para Marx, con el desarrollo industrial el mundo de las cosas producidas se valoriza en detrimento de la propia valoración del mundo de los seres humanos, de tal modo que el trabajo se convierte en una suerte de anulación del sujeto, toda vez que el obrero deja de pertenecerse a sí mismo y se esclaviza hacia la concreción del producto bajo normas de ejecución externamente concebidas (Marx, 1968: 75-76). El vínculo entre el trabajador y su materia de trabajo se encuentra intervenido por una *desposesión* tanto material como subjetiva, es decir, por un lado al sujeto se le quitan sus instrumentos y sus maneras particulares de hacer el trabajo, y por el otro, se le despoja de su afinidad hacia lo producido, con lo cual el objeto resultante se vuelve un elemento extraño y hostil (*idem*). El carácter privado de los medios de producción se constituye así como el elemento propiciatorio de la *ajenidad* ante lo realizado, en razón de someterse a normas y procedimientos establecidos *a priori* bajo el flujo de tareas repetitivas, parcializadas, carentes de toda espontaneidad o libertad de creación personal. La lectura ofrecida por Marx sobre el trabajo industrial, nos sugiere ver en la capacidad de realización humana una simple extensión del componente maquinístico puesto al servicio de la producción a gran escala, a partir de lo cual el sujeto se despersonaliza, se *enajena*, al tiempo que la obra abandona su carácter expresivo y autónomo.

En la búsqueda por reencontrar la esencia del trabajo es como Marx advierte la necesidad de transformar las condiciones sobre las que se desenvuelve la producción capitalista. Le confiere así al obrero el carácter de *sujeto histórico* una vez que está consciente de su situación alienada y busca trascenderla a través del acto revolucionario.

Como expresión de poder, el trabajo se convierte en el elemento proyectivo mediante el cual los obreros *niegan* su condición de personas sometidas a labores rutinarias, extenuantes y carentes de significación, lanzándose a la conquista de un nuevo sistema en el que el trabajo encuentre su naturaleza expresiva y autónoma.

De alguna manera, la herencia marxista permeó las consideraciones teóricas subsecuentes en torno a la relación entre el sujeto productor y su trabajo, de modo tal que se asentó la idea de que el ser humano inserto en la fábrica genera *mercancías* más no obras creativas. La creatividad, entonces, se ligó fuertemente con las capacidades de realización derivadas de la autonomía y la libertad individuales, y cuyo uso se adhirió dentro de un concepto más general como fue el de *calificación*. En este plano, pensar lo creativo en relación con el trabajo es introducir un elemento subsidiario de la calificación como parte de las aptitudes, conocimientos y destrezas al momento de ejecutar una determinada tarea. Bajo esta vertiente de análisis es como se fueron abriendo algunas perspectivas que tomaron como objeto las implicaciones del cambio técnico junto con la visión de trabajador implicado en este proceso.

En su versión optimista, hubo quienes defendieron la idea de que la llegada de la tecnología en los procesos propendía a la liberación del trabajo humano. Dentro de la sociología del trabajo francesa, Pierre Naville habló de una recomposición del trabajo como resultado del avance tecnológico, a partir de lo cual se presentaban importantes transformaciones no sólo en el seno del ámbito productivo mismo, sino además en el conjunto de la sociedad. Estos cambios –especialmente los asociados con la automatización- conducían a la creación de nuevas ocupaciones caracterizadas por el dominio humano sobre la maquinaria. La labor del sujeto se concretaba a supervisar o controlar el trabajo realizado por equipos de gran sofisticación, de este modo el operador ya no fungía como el servidor directo de una máquina, otrora dictadora de los ritmos de ejecución. Al darse este desprendimiento, los trabajadores recobraban una autonomía relativa, permitiéndoles tener mayores posibilidades de reflexión (Naville, 1985: 283).

Al amparo de esta visión optimista se hace presente una nueva idea de sujeto; es decir, un trabajador más pleno, independizado de los ritmos enajenantes de las máquinas y con mayor tiempo libre para cubrir otras necesidades más allá de las exigencias de la vida

laboral. Es en este contexto donde se reactualizan ciertos discursos heredados desde la Ilustración como la fe en el progreso, el dominio de la técnica puesta al servicio del bienestar general, la ciencia y la tecnología como garantes del desarrollo humano, etc. Entre el trabajador y su materia de trabajo, sigue presentándose una segmentación acompañada de una reorganización de las funciones con motivo del avance técnico, pero al tiempo el trabajo se visualiza como una liberación del operario frente al poder de la máquina.

Frente a esta postura se desarrolló una visión menos optimista. El libro de Harry Braverman *Trabajo y Capital Monopolista* -surgido a mediados de los años setenta-, fue una ruptura a esta visión optimista desarrollada por la sociología del trabajo en la década previa. A la idea de que la tecnología era una suerte de liberación obrera en su relación con la maquinaria, Braverman va a oponer la noción de que el desarrollo tecnológico sólo acentúa la tendencia a la descalificación. Lo tecnológico es, ante todo, una expresión inherente del control capitalista y un elemento de alienación obrera. El *saber* del trabajador decrece en proporción directa al aumento de la tecnología, de manera tal que sus conocimientos y habilidades son tan limitados y restringidos que sólo degradan su labor productiva; y esto es así porque la obtención de mayores ganancias por parte de la clase capitalista involucra la expropiación sistemática de los saberes obreros instrumentada por el conjunto de técnico-profesionales a su servicio (Carrillo e Iranzo, 2000: 184).

Una postura similar es la de Michel Freyssenet, para quien el avance tecnológico sólo conduce, por un lado, a una descalificación y por el otro a una sobrecalificación de la mano de obra. En tanto los técnicos acrecientan sus conocimientos y aptitudes al quedar como responsables de todos los aspectos que exigen tomar decisiones, los operarios ven disminuir correlativamente su grado de intervención en los procesos. La experiencia de estos últimos, anteriormente necesaria para la realización de su trabajo, es transferida a una máquina, con lo que su participación queda confinada a la simple vigilancia de signos y señales, provocando una pérdida del dominio sobre su trabajo junto con la desaparición de su cultura técnica original (*idem*).

Con la emergencia del neoliberalismo como principio rector del capitalismo a escala global desde los 70’s del siglo XX, otro cuerpo de teorías comenzó a reflexionar sobre

la composición del trabajo industrial. Atrayendo sus ideas en función de lo planteado en este ejercicio, de igual modo podemos situarlas en dos perspectivas contrapuestas. Una primera es la defendida por Piore y Sabel para quienes las nuevas formas de organización del trabajo se caracterizan por una flexibilización de los procesos motivada por la volatilidad de los mercados; es decir, por necesidades de consumo más divergentes y menos estables, situación que permite trascender el modelo taylorista-fordista bajo una lógica muy rígida. De este modo, una flexibilidad presente en el consumo obliga a una flexibilidad en la elaboración del producto, esto es, producción en pequeños lotes, uso de tecnología reprogramable y tareas menos estandarizadas. A la par de estas modificaciones, sobresale una renovada figura de trabajador más involucrado, polivalente, con mayor autonomía y creatividad en los procesos productivos (De la Garza, 1998: 31).

Frente a esto último existen posiciones más críticas en torno al alcance efectivo de estas estrategias productivas. Una de las más fuertes es la defendida por Stephen Wood para quien no existe en realidad una nueva era en los procesos productivos, de manera tal que las nuevas formas de organización del trabajo son esquemas de pretensión sin un referente empírico efectivo Por otra parte, se ha advertido que el contenido de las tareas escasamente conduce a una polivalencia del trabajador acompañada de una recalificación, más bien existe una simplificación de las mismas con la llegada de nueva tecnología, o bien con ello sólo se propicia la realización de multitareas pero con una mayor intensidad en los ritmos de trabajo (*ibid*, 160).

Aunque divergentes, tanto el enfoque optimista como el pesimista presentan un elemento en común, esto es, un marcado determinismo técnico en la forma en cómo se establece la relación entre el sujeto productivo y su trabajo. Esto hace que se presente al trabajador como un ser que se define únicamente por su posición frente al avance tecnológico o por la reorganización de los procesos, y no por lo que creativamente puede incorporar a su espacio laboral. Desde esta perspectiva, estos elementos dejan traslucir la herencia marxista enfocada al análisis de cómo se objetiviza el trabajo a partir del nexo entre el sujeto y su labor productiva. La creatividad, por consiguiente, sigue estando ligada al *cómo* se ejecuta directamente el trabajo desde un ángulo muy unidireccional.

En razón de lo anterior, lo creativo actúa como un aspecto que el individuo pierde o adquiere en relación directa con su actividad laboral y no como un elemento de identidad personal, la cual se construye socialmente en el curso de una trayectoria de vida. En este nivel, la creatividad no se ubica única y exclusivamente como un mero "saber cómo hacerlo" sino como un significado capaz de movilizar una serie de prácticas de cara a los objetos y a las personas. Es así como recuperamos el planteamiento de Claude Dubar en el sentido de reconocer que no es la situación del trabajo *per se* la propiciatoria de la identidad individual, sino más bien los elementos contenidos al interior de una cultura. Referido de otra forma, la situación objetiva no es suficiente por ella misma para comprender un tipo de identidad en relación con el trabajo, es necesario además atraer las "definiciones de situación" realizadas por los propios sujetos (Dubar, 2001: 9).

Para el autor, la definición de sí –en este caso el ser *creativo*- actúa como elemento subjetivo de lo que *se es* o lo que *se busca ser*, pero el cual se tiene que confrontar o negociar frente a las definiciones dadas por los otros. Como herramienta conceptual, Dubar hace uso del término de <<transacciones>> para dar cuenta de esta relación. Estas transacciones se dividen en objetivas y subjetivas; en el primer caso se habla de una transacción que hace la persona con relación a los otros, en donde estos últimos le atribuyen ciertas "pertenencias" dadas por su posición o condición dentro de un grupo social específico. En el segundo caso, se habla de una transacción que hace el individuo consigo mismo como una manera de incorporar o confrontar lo atribuido socialmente; es decir, para la diseñador de ropa la relación mantenida consigo misma bien puede consentir lo otorgado por los otros como lo único posible o pensable, o por el contrario ser negado con términos diferentes como resultado de una construcción biográfica.

Esto nos conlleva a decir que la creatividad, como un elemento de identidad vinculada con lo laboral, se haya inmersa dentro de relaciones de poder. El mismo Dubar advierte que el poder puede ser entendido como la capacidad de influir sobre las decisiones de trabajo, pero también influir sobre los otros y de participar en estrategias de actor (*Idem*). Sin embargo, para los propósitos del presente análisis esta definición resulta insuficiente en razón de no poner de relieve el *motivo* del poder, es decir, lo que se pone en disputa para el ejercicio del poder. Conscientes de que el poder genera sus propias resistencias, como lo señala Michel Foucault (1992) es importante reconocer el hilo por

el cual aquel se expresa. Siguiendo a Foucault el campo de un saber tiene como correlato una expresión de lucha o resistencia, de tal suerte que no existe una relación de poder sin la constitución correlativa de un saber. Como él mismo lo afirma: “Estas relaciones de poder-saber no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema de poder sino que hay que considerar, por el contrario, que el sujeto que conoce los objetos a conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y sus transformaciones históricas.” (Citado por García, 2005: 58).

Para el caso que nos ocupa ese campo de saber es el diseño de ropa, lo cual hace posible que la prenda se convierta en un objeto de disputa simbólica por cuanto su realización en un entorno industrial motiva imposiciones, acuerdos, resistencias o negociaciones entre las diseñadoras y quienes intervienen en diversos grados y formas en su concreción.

2. La importancia de *ser diseñadora*

Para las diseñadoras de ropa, el *idear* un diseño no se agota con la simple elaboración de un molde o patrón para ser desarrollado y confeccionado en serie. Su práctica productiva implica, por lo demás, una defensa hacia el sentido de una formación particular contenida de conocimientos, experiencias, emociones y valoraciones estéticas. El carácter relacional asociado con la elaboración de las prendas hace que en las diseñadoras exista una necesidad de darle una notoriedad a su actividad productiva, lo cual lleva consigo enfrentar una serie de estereotipos sociales como el que la confección es una tarea *propia* de la mujer. Esto se inscribe en un contexto donde al trabajo femenino se le asocia con un conjunto de roles y atributos, construidos desde el ámbito doméstico, que no resultan tan fácil de romper una vez que se accede al mercado laboral.

> ...yo para que alguien me comprendiera lo que hacía estaba duro, porque siempre yo decía:
> -Es que estoy en una fábrica de ropa.
> -¡Ah! de costurera.
> O sea para todo el mundo yo era una costurera y siempre voy a ser una costurera. Porque mucha gente no entiende, creen que ser diseñadora es agarrar tu patrón, lo cortas y vas y lo coses, y ya.
> Yo tuve un novio cuatro años, y después de cuatro años yo le dije:
> -Oye ¿tú sabes a lo que me dedico?

-¡Pues sí! eres costurera ¿no?
¿Entiendes eso? después de cuatro años él no entendía lo que yo hacía.

Desgraciadamente nosotras como diseñadoras no nos dan el valor que tenemos porque esto es totalmente todo un trabajo, es todo un *show* que tienes que hacer para llegar a hacer una prenda; desde buscar el diseño, de ver la tela que tiene, de ver los accesorios que necesita, hacer tu moldecito, tomarle las medidas, o sea todo eso y cree la gente que nada más pones tu telita, marcas y ya…entonces muchas veces es muy poco apreciado….errónea más que nada la idea que tienen sobre lo que es diseño. (Conversaciones con Ana Laura González y Ana María Díaz).

La expresión es un reclamo que a la vez actúa como resorte para reafirmar su diferenciación con respecto a otros saberes y habilidades. El conocimiento de estas diseñadoras, producto de su formación profesional así como de sus experiencias vividas, viene a constituir el elemento que las identifica y por el cual buscan ser identificadas por los demás. Esto las lleva a enfrentar ciertos convencionalismos sociales que las ubican en un nivel infravalorizado en términos de un despliegue de capacidades en la esfera productiva. La práctica del diseño implica, ante todo, una *concepción* de la prenda, y es precisamente en ello donde reside el punto mediante el cual las diseñadoras tratan de establecer su frontera, aludiendo a su capacidad *creativa* para situar el mundo de la ropa desde otra perspectiva.

No obstante, esta singularidad asociada al diseño no está exenta de ambigüedades en tanto se reconoce la importancia de la esfera doméstica en la transferencia de ciertos roles que, en principio, sirven para fijar un distanciamiento en términos de lo que se busca *ser* proyectivamente en relación con lo que *son* los demás. He aquí unos ejemplos:

yo nací de una mamá costurera, una abuela costurera, una tías costureras, mi tío era cortador, o sea ya era de nacimiento pero yo no quería dedicarme, decía "¡ay no, qué flojera!. Desde que tengo uso de razón antes de conocer la mamila conocí la máquina, porque a mi me enredaban ahí en la máquina y yo lo que menos quería era eso, yo quería ser arquitecto porque según yo era muy buena en el dibujo técnico y todo.

… cuando yo empecé, yo de hecho estudié en la Corregidora de Querétaro [CETIS]… yo quería ser ingeniero textil, quería estudiar la ingeniería textil, pero nosotros somos nueve hermanos .. entonces mi papá fue sastre, sastre *lírico*, porque él se dedicaba, él tenía su profesión que era aparte, pero él era sastre lírico, le gustaba, le gustaba vestir bien, […] pero a mi jamás, yo jamás, yo lo que quería ser era estudiar ingeniería textil, como que traigo algo de lo que era la rama de la industria del vestido. (Conversaciones con Ana Laura Glez. y Ana María Díaz).

En ambos casos, la dedicación al mundo del vestido es vista como una herencia, como un “destino insalvable” sobre el cual circularán sus proyecciones futuras. Sin embargo, ante el reflejo de los familiares, las intenciones iniciales son otras como una expresión de distanciamiento hacia las labores de la confección. La idea de adquirir una profesión -arquitectura en el primer caso e ingeniería en el segundo-, es presentada como una aspiración mayor a simplemente “tener que coser o hacer trazos”. En la manera en cómo se reconstruyen estos acontecimientos existe un discurso que oscila entre el rechazo y la aceptación, lo cual nos refiere las ambivalencias presentes al momento de referir estas transacciones, tanto consigo mismas como con los otros, a lo largo de su proceso de formación.

Por su parte, el paso por la escuela trae consigo nuevas definiciones en torno al diseño de ropa. En este ámbito de interacción se configuran ciertas prácticas que van perfilando una particular disposición hacia la actividad productiva. La escuela viene a actuar como el escenario preparatorio sobre los requerimientos futuros que vendrán con la inserción al mercado de trabajo. Es bajo este ambiente como se miden los alcances de las habilidades y conocimientos aprendidos -incluida la disposición personal- en el ejercicio del diseño ante otro tipo de exigencias y recursos.

> para nosotras era muy importante la esencia de nuestra carrera que era diseñar, entonces podíamos ser un *despapaye* en todas las materias, cotorrear, botanearnos a todo mundo, pero cuando se trataba de diseñar era diseñar; y era trabajar porque me acuerdo cuando se hacían las presentaciones de equipos o personal en esa materia de diseño, siempre esperaban con cierta expectación nuestros trabajos; eso sí lo recuerdo muy bien…
>
> ..en el Colegio anualmente hacíamos exhibiciones [..] sacábamos nuestras muestras de lo que tú haces […]Posteriormente llegan las prácticas profesionales que tú vas a la empresa a trabajar como ayudante de diseño; es totalmente otra cosa. De lo que tú haces en la escuela a lo que es ya una empresa haz de cuenta que te dicen: “no pues, márquele aquí, que hazle acá, que con esta medida” [..] lo que es una empresa ya es totalmente diferente. Ya llegan las diseñadoras que ya te ponen ahí como ayudante de diseño y te dicen: “¡a ver!, ¡hazme esto!” y ya tú dices:
>
> -¿pero cómo le voy a hacer?, ¿qué medidas le pongo?.
> - no, no, no, ¡tú házmelo!, ¡desarróllalo y luego ya te digo si estás bien o estás mal!. (Conversaciones con Arizbeth Zaragoza y Ana María Díaz).

Es en este tránsito donde las diseñadoras advierten en la empresa una dinámica de trabajo diferente, bajo la cual las exigencias productivas no permiten amplios márgenes de ensayo y error al momento de ejecutar las labores de diseño. El espacio productivo representa desarrollar sus capacidades sobre una serie de normas, órdenes y formas de organización e interacción distintas a las experimentadas en la esfera escolar. La práctica entonces se mueve sobre nuevas proyecciones individuales afectadas por una

estructura productiva, un tipo particular de proceso, y por ciertos mecanismos de comunicación entre sus miembros. En este ámbito, el respetar las líneas que marcan otras personas aduce a entender el trabajo como sujeto a ciertos criterios de validación en función de las necesidades de la empresa. De modo que la formación de las diseñadoras –en donde se acumulan saberes, destrezas, sentimientos y valores- se ve sometida a constantes pruebas, rectificaciones o negociaciones derivadas de una relación social al interior del espacio laboral.

Aún cuando la diseñadora llegue a considerar la prenda como una creación propia, objetivamente supone la concurrencia de otros miembros. La diseñadora, en efecto, interviene de manera directa en la concepción y elaboración del molde bajo una serie de ritmos y criterios personales al no existir mecanismos tendientes por parte de la empresa por dividir o parcializar su tarea. Pero este proceso en sí mismo no podría entenderse si no existiese alguien dedicado a unir los cortes para la conformación de la prenda, y esta etapa necesaria sólo es realizada por la muestrista o costurera.[2] Lo anterior da cuenta de una complementación pero también de una marcada división técnica del trabajo, particularmente entre estas dos actividades, lo cual expresa además una forma particular de relación social. En términos de calificación, la diseñadora marca su terreno en función de su capacidad técnico-profesional que le permite tener una *concepción* particular de la prenda; en tanto que la costurera lo hace aduciendo a su conocimiento y habilidad práctica en la *ejecución* de los vestidos.

Por la forma en que interactúan hay una determinación por cuidar sus condiciones tradicionales de trabajo. En ello hay una *demarcación horizontal* de saberes y habilidades (Witz, 1986: 16) la cual se ve reforzada por la marcada división de tareas que se establece alrededor de la confección de los vestidos. Al amparo de esta división –no sólo de tareas, sino por extensión de maneras de representarse el trabajo- es como las diseñadoras asumen lo que Bourdieu llama *tomas de posición* (Bourdieu, 2002: 38); es decir, la adopción de una postura a fin de mantener o defender frente a los otros un signo de distinción como una forma de marcar fronteras de diferenciación social al interior del espacio productivo. Para una de las diseñadoras esta diferenciación es

[2] Se le denomina también como muestrista porque es quien se encarga de unir los cortes del modelo o muestra, básicamente a través de la máquina recta.

resumida en los siguientes términos: “si yo tengo esta posición es porque yo sí estudié.”[3] De este modo el acceso a un tipo de instrucción formal funge como medio para trazar una exclusión de saberes y mantener un cierto estatus dentro del espacio laboral.

En el seno del trabajo la diseñadora experimenta con mayor intensidad los acuerdos o desacuerdos en torno a la presentación de sus vestidos. Aquí la prenda se convierte en algo por lo cual vale la pena asumir una posición, tanto con el jefe como los compañeros de trabajo.

> -Eso ya ni lo termines ¡está re feo!
> -¡pues no! primero deje que termine mi molde y ya luego me dice”.[4]

La práctica del diseño expresa un ejercicio muy íntimo y propio en donde la revisión de las diferentes revistas, la observación y elección de modelos, así como la realización de los bocetos o los moldes implican una dedicación enteramente personal. Ello hace que la diseñadora encuentre en su práctica no sólo una forma de desarrollar determinados tipos de prendas con un talle, una costura o un coordinado específicos sino también una manera de delimitar una frontera con base en sus conocimientos. Desde ahí, el diseño de la prenda ocasionalmente se puede convertir en un objeto de lucha simbólica mediante el cual la diseñadora busca refrendar su posición de *ser la diseñadora* frente al jefe. Como ejemplo: al llevar el jefe un modelo extraído de una página de Internet en el que un niño lucía unos pantaloncitos de manta, pidió a la diseñadora que desarrollara el molde, sólo que al final debía ser adornado con una jareta porque así se lo habían recomendado con la intención de que luciera más. Fue entonces cuando la diseñadora le replicó: “¡Uuy! pero la jareta ya no se está usando en esa tela; lo que ahorita se está usando mucho son los listones.” Al notar la cara de decepción del jefe continuó: “Bueno, es muy mi opinión (con énfasis); ¡es más!, Usted mismo me llevó a Satélite y yo vi muchos pantaloncitos, pero adornados con listones y flores, pero no con jareta”.

---

[3] Extraído de una conversación con Soledad en la visita de campo a la empresa *Union Boy*, 26 de agosto de 2004.
[4] Conversación entre el jefe y la diseñadora Soledad, extraída de la visita de campo a la empresa *Union Boy*, 31 de agosto de 2004.

“Ah, tiene razón”, le contestó el jefe y en seguida le dejó la imagen; “Bueno, hágamelo así entonces.”[5]

Estas expresiones dan muestra de que el trabajo es valorizado por la diseñadora como algo propio, algo que vale la pena defender por el grado de involucración personal desplegado. El poder idear, adaptar y experimentar etapa tras etapa la conformación de la muestra constituye un significado del cual no es tan fácil renunciar. Por ende, la defensa del trabajo considerado como propio –aún bajo una dinámica de producción industrial- se inscribe dentro de un espacio de interacción donde es necesario persuadir a los otros. Sólo que en este convencer a los otros, el argumento técnico o la simple urgencia productiva resultan en ocasiones insuficientes, de ahí la necesidad de echar mano de otros recursos para alcanzar tal propósito. En una ocasión, aprovechando la presencia del jefe en el área revisando un catálogo, la diseñadora se dirigió a las costureras que al efecto no mostraban mucha disposición por rectificar una prenda ideada por ella: “Oigan, por favor háganme el dobladillo de esta tela; pero lo necesito para hoy ¿se los dejo aquí? ¿podemos hacer este compromiso? (con ironía y sin esperar respuesta) Bueno, gracias,” (en tono un cuanto fingido). En el gesto de las costureras se evidenció cierto malestar, el cual no pudo hacerse expreso por obvias razones. Con todo, no tuvieron otra opción más que ejecutar el trabajo a sabiendas que el jefe había escuchado la escena.[6]

En el espacio laboral, las jerarquías de puesto sirven no sólo para delimitar un conjunto de funciones específicas, sino además para demarcar específicas maneras de ser y conducirse alrededor de la dinámica productiva. A partir del trato con los demás es como la diseñadora evalúa al grupo y se evalúa a sí misma. En este proceso, las demás compañeras son representadas como personas ajenas en razón de no poseer los mismos conocimientos y aptitudes sobre la confección de los vestidos:

> les digo metiches [a las costureras] porque nunca dan una opinión lógica ni congruente, nada más mueven la cabeza así (hace un gesto de bobalicona aceptación).

[5] Conversación entre el jefe y la diseñadora extraída de la visita de campo a la empresa *Union Boy*, 27 de agosto de 2004.
[6] Extraído de la visita de campo a *Union Boy*, 31 de agosto de 2004.

> Hay muchos judíos que no permiten eso, o sea la persona que esté echada a perder la corren, porque dicen "yo no voy a permitir que del huacal una que esté podrida me eche a perder a todas las demás", y este señor prefiere quedarse con las podridas (ríe) Trabajé en una empresa grande [..] entonces ahí no permiten nada de eso ¡eh!.[7]

De esta forma, el ejercicio del diseño se mueve dentro de un contexto intersubjetivo a través del cual la diseñadora reconoce la presencia de otros individuos en la realización de sus objetivos individuales. En la manera en que la diseñadora orienta una intención hacia la prenda, va incorporando ciertas percepciones de cómo son aquellos a quienes va dirigida, y esto no implica necesariamente una confluencia de perspectivas, sino que en el camino se pueden presentar discontinuidades, fricciones o confrontaciones. Ello hace que el diseño de ropa comporte ciertas particularidades cuando se sitúa en términos de una relación social. En este sentido, la creatividad aludida por la diseñadora no constituye algo aséptico, sino que está en estrecha relación con una serie de dimensiones derivadas de su relación con una estructura productiva, con el uso de una tecnología y con una manera de comunicarse con los demás dentro de su espacio de interacción cotidiana.

3. Conclusiones

Por lo antes expuesto, sobresalen algunas reflexiones que es necesario dejar asentadas a fin de obtener una mayor perspectiva en relación a cómo es asumido el compromiso por parte de las diseñadoras en este espacio de interacción. En principio es importante señalar que alrededor de su práctica se presenta una intención de índole comunicativa, la cual es una forma de hacerles expreso a los otros cómo entiende el trabajo y cómo espera que actúen en correspondencia con esto último. Constituye un acto comunicativo en donde se busca transmitir cierta información, la cual –como advierte Giddens- no tiene por qué ser únicamente proposicional, sino que bien puede implicar una tentativa de persuadir o influir en los otros para que respondan de una manera particular (Giddens, 2001: 111).

De esta forma, el persuadir al otro va imbricado de un universo de valores que encuentra una particular expresividad en la manera de ser y actuar de la diseñadora. La empresa, además de ser un centro donde irrumpe un tipo particular de organización productiva

[7] Extraído de una conversación con Soledad Mendoza, Ana María Díaz y Arizbeth Zaragoza.

con mecanismos de control específicos, es un espacio *intersubjetivo* en el que los participantes expresan diversas maneras de pensar, sentir y conducirse en torno a la confección de los vestidos. Es dentro de este espacio de interacción social donde se generan valores y significados propios que no constituyen elementos cautivos sobre los cuales la diseñadora despliega sus capacidades de acción, sino que se ven entrelazados continuamente con un contexto cultural más amplio; situación que les permite ser apropiados y redefinidos por la diseñadora como parte de su capacidad de realización.

No obstante, una dimensión adicional que es pertinente introducir es la relativa al poder. Así, la *narrabilidad* no sólo es expresión del manejo cognitivo de la comunicación como resultado de hacer inteligible la realidad social sobre la que se interactúa, es además una manifestación de diferenciales de poder que los individuos presentan en su relación cotidiana. En el caso particular de la diseñadora, la relación con el jefe y con los compañeros de trabajo viene permeada por un tipo de comunicación fundamentada en un saber que genera sus propias resistencias (Foucault, 1992). La prenda se convierte, en este contexto, en un objeto de disputa simbólica porque supone la irrupción de apreciaciones divergentes en términos de su hechura, vistosidad y funcionalidad. Ello conlleva, por extensión, a una confrontación de conocimientos, representaciones, valores y sensaciones acerca de lo que significa el trabajo. En la diseñadora, es el “saber técnico” el que reclama para sí una valoración especial y el cual desencadena eventos trazados por relaciones de fuerza tanto en su expresión vertical, con el jefe, como en su expresión horizontal, con los demás miembros. Sin embargo, dicha relación encuentra distintas expresiones en función del contexto en el que se inscribe.

En el caso estudiado, la práctica del diseño se ve envuelta dentro de la recurrencia del encuentro cara a cara. Sobre esa base la diseñadora establece su frontera identitaria a partir de sus capacidades, las cuales busca movilizar para informar a los otros acerca de lo que es y de lo que deben reconocer en ese *es* (Goffman: 1981). La relación con el jefe y los compañeros, en particular con las costureras, es un discurrir cotidiano expresado en la confrontación de saberes y capacidades alrededor de la prenda. En esa perspectiva el compromiso es establecido a través de sentir el trabajo como algo propio e íntimo aún cuando suponga el adicionamiento de otros miembros. Desde un sentido de lo propio, se reintroduce así la defensa hacia el trabajo en oposición hacia el comportamiento del

jefe. Al reconstruir esta serie de vivencias, la diseñadora busca hacer una proyección personal definida por sensaciones de coraje, esfuerzo y orgullo profesional (Sainsaulieu, 1988: 17) que actúan como resorte para demandar en los otros un trato afín a la particularidad de su quehacer productivo.

La idea de creatividad, dentro de este contexto, no es la forma en cómo llevan a cabo el proceso de trabajo; es decir, que resulte de la naturaleza misma del puesto desempeñado. La creatividad es ante todo el sentido que le dan las diseñadoras a su práctica, lo cual les permite la incorporación de una expresividad al momento de elaborar los muestrarios de ropa y que sirve como una manera de establecer una diferencia con respecto a lo que hace la costurera, el cortador o el maquilero. De este modo, su significado actúa como sello distintivo de su formación mediante el cual buscan ser reconocidas por los otros; viene a servir como un elemento de identidad que exige en correspondencia un trato acorde con la imagen proyectada.

De esta suerte la expresividad de la práctica no está exenta de generar antagonismos o resistencias, sobre todo porque se inserta dentro de un espacio de interacción concreto. Así, aún cuando para las diseñadoras la singularidad de la prenda sea resultado de su entera creatividad, objetivamente involucra la concurrencia de otros miembros al amparo de una específica división del trabajo. En tal perspectiva, la prenda se llega a convertir en un objeto de disputa simbólica que confronta dos tipos de saberes: un saber técnico, personificado en la figura de la diseñadora, y un saber práctico, representado en la figura de las costureras, los cortadores o los maquileros. Ello hace que en el ejercicio del diseño esté involucrada la presencia de los otros que, por diferentes vías, pueden restringir o habilitar la expresividad puesta en las prendas.

La creatividad vinculada con la práctica del diseño constituye un significado que cotidianamente se pone a prueba en razón de ser enfrentado con otras maneras de pensar, de sentir y de actuar. De modo que en las diseñadoras existe el reconocimiento de que en sus definiciones individuales se presentan los otros que pueden afectar sus competencias de acción. Esto abre la posibilidad de advertir en la dinámica de trabajo formas de participación que no necesariamente se rigen bajo un sentido de cooperación, antes bien se muestran bajo la impronta de intereses o intencionalidades divergentes en torno a la elaboración de los vestidos.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre (2002) *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, México.

Carrillo, Jorge y Consuelo Iranzo (2000) "Calificación y competencias laborales en América Latina"; en De la Garza, Enrique (coord.) *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*. FCE-COLMEX-UAM I-FLACSO, pp. 179-212.

De la Garza, Enrique; (coord.) (1998) *Modelos de Industrialización en México*. UAM Iztapalapa, México

Dubar, Claude (2001) "El trabajo y las identidades profesionales y personales"; en Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo, año 7, No. 13, pp. 5-16.

Dubar, Claude (2003) *La crise des identités. L' interpretation d' une mutation*. Presses Universitaires de France; Paris.

Foucault, Michel (1992) *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid.

García Canal, María (20005) *Foucault y el poder*. UAM-Xochimilco, México.

Goffman, Erving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrurtu, Buenos Aires.

Giddens, Anthony (2001) *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías comprensivas*. Amorrortu, Buenos Aires.

Marx, Karl (1968) *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Grijalbo, México.

Meda, Dominique (1998) *El trabajo. Un valor en peligro de extinción*. Gedisa, Barcelona.

Naville, Pierre (1985) *¿Hacia el automatismo social? Problemas del trabajo y de la automatización.* Fondo de Cultura Económica, México.

Sainsaulieu, Renaud (1988) *L´ identité au travail*. Presses de la Fundation Nationale des Sciences Politiques, Paris.

Witz; Anne (1986) "Patriarchy and the labour market: occupational control strategies and the medical division of labour"; en Knight, David y Hugh Willmont *Gender and the labour process*. Gower, Hampshire, England 1986, pp. 13-32.