

REVISTA DEL CIDAP

ISSN 0257 - 1625

artesanías de américa

No. 41 - 42



Artesanías de México

ARTESANIAS DE AMERICA

Esta es una publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con sede en Cuenca,

Ecuador.

CIDAP

Claudio Malo G.

Director

Juan Martínez B.

Subdirector Técnico

Joaquín Moreno A.

Subdirector de Publicaciones

Raúl Córdova L.

Subdirector Administrativo

María Leonor Aguilar de T.

Subdirector de Promoción

Alicia Dávila de Mera

Diseño y diagramación

Diana Delgado de Cobos

Levantamiento de textos

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES CIDAP CONSEJO DIRECTIVO

Jorge García Torres

Ministro de Industrias, Comercio,

Integración y Pesca del Ecuador

Flavio de Almeida Salles

Director de la oficina de la OEA

en Quito

Diana Sojos de Peña

Representante del Ministerio

de Relaciones Exteriores del Ecuador

Rosalía Arteaga de Córdova

Representante de las instituciones

culturales y científicas del Ecuador

(Ministerio de Educación y Cultura)

Alejandro Corral Borrero

Prefecto Provincial del Azuay

Representante de las autoridades

e instituciones de la provincia

Apartado postal 010101943

Cuenca - Ecuador

Telex: 8629 CIDAP ED Telefax 831450

Teléfonos 829451 - 828878

Tiraje: 2.000 ejemplares

Portada:

Platón Maque de Herminio Chávez.

Fotografía:

Claudio Malo González

Viñetas, dibujos y fotografías:

Afonso Soto Soria, Abel Mendoza, Archivo del Centro Daniel

Rubín de la Borbolla, Gloria Cáceres, Alberto Aguirre

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) se estableció mediante acuerdo del Gobierno del Ecuador y la Organización de los Estados Americanos (OEA) en el cual se determinan las obligaciones de las partes. Los principales objetivos del CIDAP son:

- Formar técnicos en las diferentes especialidades en los campos de artesanías y en el arte popular, a través de cursos interamericanos, regionales y nacionales.
- Servir de centro de investigación, información y divulgación de la defensa, promoción y desarrollo de las artesanías y las artes populares.
- Prestar servicios de asistencia técnica a los gobiernos y entidades públicas o privadas de los Estados Miembros de la OEA.
- Organizar una Biblioteca Especializada y un Centro Documental de Artesanías y Artes Populares que reúna, conserve, clasifique, distribuya y atienda las necesidades de transferencia de todo conocimiento y tecnología artesanales.
- Reunir, conservar, registrar inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de las artesanías americanas y de las materias primas, herramientas, equipos y técnicas empleadas en el pasado o en la actualidad.
- Organizar el Museo de las Artes Populares de América que contenga las muestras artesanales nacionales y regionales de todo el Continente para exhibición documental y de enseñanza y para exposiciones circulantes.
- Organizar laboratorios experimentales y prestar servicios técnicos al artesanado, a solicitud de los Estados Miembros.

El CIDAP presta servicios a la comunidad americana mediante cursos y seminarios, cooperación técnica, investigaciones, publicaciones, exposiciones, actividades museográficas, biblioteca y centro de documentación.

Las ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores. El CIDAP agradece a quienes colaboraron en este número. A la vez, solicita a instituciones y lectores el envío de ensayos, noticias, artículos, material gráfico, etc. para próximas entregas. Dirigirse a: Departamento de Publicaciones, CIDAP, Apartado 557, Cuenca-Ecuador. El CIDAP se reserva el derecho de publicación.

Esta publicación es subvencionada por la OEA
y con el coauspicio de la Dirección General de Culturas Populares
de México

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 41-42



Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares, CIDAP
Noviembre de 1993

contenido

Editorial	JOAQUIN MORENO AGUILAR	3
------------------	-------------------------------	----------

Reseña de autores		5
--------------------------	--	----------

Homenaje		
El Dr. Daniel Rubín de la Borbolla: su obra, su legado	CLAUDIO MALO GONZALEZ	7
El arte popular precolombino de México	DANIEL RUBIN DE LA BORBOLLA	13
Obras selectas del arte popular	MIGUEL COVARRUBIAS	34
Arte popular	PORFIRIO MARTINEZ PEÑALOZA	42
El juguete popular	CARLOS ESPEJEL	57

Artículos de temas generales		
El plomo en los vidriados de la cerámica popular mexicana	HUGO VELASQUEZ	61
FONART: El modelo mexicano para el fomento del arte popular	MARIA ESTHER ECHEVERRIA ZUNO	67
Perfil de la escuela de artesanías	SAMUEL YAÑEZ LOZANO	77

Necesidades de un gran museo de arte popular nacional MA. TERESA POMAR	85
El Museo Nacional de Culturas Populares y las Artesanías CARLOS PLASCENCIA FABILA	91
Gobierno del Estado de Michoacán: Casa de las Artesanías ALFONSO MACIEL SILVA	95
El Bazar Sábado IGNACIO ROMERO	100
Los museos y las artesanías para el Instituto Nacional Indigenista JOSE EDUARDO TAPPAN M.	103
Centro Daniel Rubín de la Borbolla, documentación e investigación en arte popular y artesanías SOL RUBIN DE LA BORBOLLA	109

Artículos de temas específicos

Cerámica popular mexicana GLORIA CACERES	113
Santa Clara del Cobre, la tradición que no muere SOL RUBIN DE LA BORBOLLA	149
La platería mexicana ALFONSO SOTO SORIA	159
Textiles IRMGARD WEITLANER JOHNSON	177
La técnica del maque en Uruapan ALBERTO AGUIRRE ANAYA	201

La técnica del maque en Uruapan	ALBERTO AGUIRRE ANAYA	208
La cocina tradicional de México	DIANA SOUTHWOOD DE KENNEDY	218
La máscara en México	JALED MUYAES	228
La charrería	MUSEO NACIONAL DE ARTES E INDUSTRIAS POPULARES	241
Las artesanías de madera en México	GERARDO NOVO VALENCIA	252
La cestería en Mexico	ELIZABETH SNODDY CUELLAR	268
El papel de amate	OMAR ARROYO ARRIAGA	286

editorial

Es una satisfacción poner en manos de ustedes, estimados lectores, este número extraordinario de la revista Artesanías de América; y este gusto -que sabemos será compartido por ustedes- tiene varias causas.

Algunas de estas causas las percibirán en cuanto comiencen a leer los artículos, pues apreciarán la variedad de ellos, la calidad de los escritores, su profundidad de conocimientos. Otras causas podrían quedar ocultas y por ello quiero dejar constancia escrita para que adquieran esa permanencia grande que da la letra impresa.

Ha sido causa de alegría -y de admiración- el corto tiempo en el que se ha logrado este número especial dedicado a México: desde las primeras conversaciones, hasta su circulación, menos de un año.

Este lograr la colaboración desinteresada de personas y de instituciones, solo puede conseguirla una persona que una a sus capacidades de organización y de convocatoria una gran vocación para dedicar una buena cantidad de tiempo a una de las labores más desagradables en estos oficios: recordar a los escritores los plazos de entrega de los materiales, una y otra vez, hasta lograr que los tiempos de la inspiración se acorten. De esta persona hay que dejar su nombre claramente escrito: Sol Rubín de la Borbolla, hija de don Daniel Rubín y en la actualidad directora de la fundación que lleva tan distinguido nombre. Sin su apoyo, ciertamente no habríamos podido recoger materiales tan importantes que reflejan al menos en parte algo de la inmensa riqueza artesanal de primer país artesanal de América: México.

He pensado antes de colocar la afirmación de la frase anterior, aquella de denominar a México: primer país artesanal de América. Es difícil a veces atreverse a dar juicios de valor tan categóricos, cuanto más que todos nuestros países pueden exhibir con orgullo las obras de las manos de sus artesanos. Pero al fin he decidido dejarla allí, así, categórica. Creo que nadie puede negar la riqueza artesanal de México: riqueza tanto de cantidad como de

calidad, en el presente y en el pasado. Si no, los artículos que a continuación van a leer, les mostrarán las razones de la afirmación.

El primer artículo es un homenaje que el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares ha querido hacer a su fundador. Los demás, son todos recopilados por la fundación Daniel F. Rubín de la Borbolla y -hay que decirlo- colaboraciones gentiles de los escritores. Para todos, para los que conocemos y para aquellos que solo los hemos conocido a través de su mensaje, van nuestros agradecimientos, tanto más que sabemos de la intensa vida de ocupaciones que los caracteriza y de la que tuvieron que robarse unos tiempos para dedicarlos gratuitamente a este homenaje a las artesanías mexicanas.

Quede también constancia de gratitud para instituciones que colaboraron para que este número pudiera salir. Para FONART, que sabe que la promoción de artesanías tiene a veces caminos tan diversos como estos de colaborar con instituciones lejanas para mostrar todo el trasfondo de tradición y de cultura que respaldan las obras de los artesanos mexicanos. Y para la Dirección General de Culturas Populares por su coauspicio.

Por último, reiteramos la invitación a otras personas e instituciones de América para que rindan homenajes similares a sus respectivos patrias. Estimado lector: tome contacto con nosotros y decida que el siguiente número monográfico dedicado a un país, sea el de su país.

Joaquín Moreno Aguilar

reseña de autores

Daniel F. Rubín de la Borbolla
(Fallecido)

Antropólogo. Especialista en arte popular y artesanías, se publica este artículo en homenaje a sus aportaciones fundamentales.

Promotor del CIDAP y de numerosos museos e instituciones en México y en América Latina. Primer Director de la escuela Nacional de Antropología e Historia y del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, de México.

Carlos Espejel
(Fallecido)

Especialista y promotor del arte popular mexicano; fue Director del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares; se publica este artículo en homenaje a su labor en este campo.

Porfirio Martínez Peñaloza
(Fallecido)

Investigador, se publica este artículo en homenaje a sus contribuciones en el estudio del arte popular mexicano.

Miguel Covarrubias
(Fallecido)

Destacado pintor mexicano y uno de los iniciadores en la primera mitad de este siglo, del rescate y de la revaloración del arte popular mexicano.

María Esther Echeverría Zuno
Actualmente Directora General de FONART, antropóloga y estudiosa de la cultura popular mexicana.

Samuel Yáñez Lozano
Director de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes

María Teresa Pomar
Especialista en el campo del arte popular, fue Directora del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares

Carlos Plascencia
Director del Museo Nacional de Culturas Populares

Fernando Maciel Silva
Director del la Casa de Artesanías del Estado de Michoacán

Ignacio Romero
Organizador y Director del *Bazar del Sábado*

Jorge Eduardo Tapan
Subdirector de Artesanías, Museos y Difusión del Instituto Nacional Indigenista.

Sol Rubín de la Borbolla
Directora del Centro de Documentación
e Investigación en Arte Popular y
Artesanías "Daniel Rubín de la Borbolla"

Gloria Cáceres
Diseñadora, ex-alumna de los cursos del
CIDAP y ceramista en Capula,
Michoacán.

Etelberto Ramírez
Maestro Artesano cobrero de Santa Clara
del Cobre, Michoacán.

Alfonso Soto Soria
Pintor de formación, diseñador, maestro
del CIDAP y una de las autoridades en
el campo de las artes populares y
artesanías.

Irmgard Weitlaner Johnson
Especialista en textiles mexicanos y una
de las más destacadas autoridades en
este campo.

Alberto Aguirre
Arqueólogo, investigador, en el trabajo
del maque en Uruapan, Michoacán.

Diana Southwood Kennedy
Investigadora, escritora, gastronoma y
una de las más reconocidas autoridades
en el campo de la cocina tradicional
mexicana.

Jaled Muyaes
Investigador y especialista en el estudio
de las máscaras mexicanas.

Artículo de la charrería, ilustrado por
Abel Mendoza

(Fallecido)

Este artículo se publica en homenaje a
este gran y prolífico ilustrador del arte
popular y las artesanías mexicanas.

Gerardo Novo Valencia

Investigador, profesor y escritor en el
campo del arte popular y las artesanías.
Subdirector de Promoción y Difusión de
Turismo Estado de México.

Elizabeth Snoddy Cuellar

Investigadora y maestra de arte popular
y culturas indígenas, en la Universidad
Nacional Autónoma de México y en
otras instituciones.

Omar Arroyo Arriaga

Diseñador y profesor universitario. Es
uno de los creadores de los cursos de
diseño artesanal que dicta el CIDAP.

José del Val Blanco

Etnólogo. Es Director General de
Culturas Populares

Claudio Malo González

Antropólogo y profesor universitario.
Es Director del Centro Interameri-
cano de Artesanías y Artes Populares,
CIDAP. ■

CLAUDIO MALO GONZALEZ

**EL DR. DANIEL RUBIN DE LA BORBOLLA
SU OBRA, SU LEGADO***

* Este artículo se publicó en el libro: "Daniel F. Rubín de la Borbolla Presencia, Herencia" editado por el CIDAP en noviembre de 1991

La presencia del hombre en la tierra no termina con su muerte física. Continúa en los demás.

Reacio a aceptar la muerte ha sido el ser humano. Hubo quienes ilusamente pretendieron la inmortalidad total en la fuente de la eterna juventud, y en la búsqueda de esta quimera les sorprendió la muerte.

La supervivencia en la memoria y en la vida afectiva de los que quedan se da en casi todos los casos. Con angustia o alivio; con satisfacción, dolor o cólera sigue la vida, desde el otro lado de la sombra, en el recuerdo de los seres cercanos difuminándose con el implacable decurrir del tiempo. Cuando las acciones de una persona desbordan la intimidad y se enraízan en la colectividad, la supervivencia se expande en el conglomerado humano y se robustece en el tiempo.

Hazañas de diversa índole perpetúan en el bronce lo que debe retornar al polvo, pero otro tipo de monumentos desaffan al pertinaz efecto deteriorante del tiempo en las instituciones que

permanecen a despecho del tránsito de los hombres.

Infatigable realizador fue el Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla a lo largo del tiempo que le tocó vivir y en el ámbito del área cultural hacia el que proyectó su creatividad y sus energías. La impronta de Don Daniel permanece remozada y robustecida en las instituciones que él creó o contribuyó sustancialmente a crearlas. Su presencia continúa también en quienes a través de los centros de estudios superiores, de las instituciones en las que compartamos quehaceres o simplemente de la universidad de la vida nos nutrimos de su sabiduría que la entregó sin reparos y con prodigalidad.

Como su padre, optó por la carrera de medicina recibéndose de Doctor. En Inglaterra realizó estudios de postgrado en Antropología Física, disciplina que definió, enrumbo y consagró su vida. Perdió la sociedad un médico, pero ganó un antropólogo. Cuando retorna a su patria se integra al Museo de Antropología e Historia dedicándose a investigar los restos humanos

precolombinos con los criterios técnicos que su formación como antropólogo físico le proporcionaba. Este tipo de investigación le vincula a la Arqueología. Yacatas, Tzintzuntzan, Teotihuacán, Montealbán son -entre otros sitios de trascendental interés arqueológico- testigos de la inquieta y sólida presencia del Dr. Daniel Rubín de la Borbolla integrada a un muy respetable grupo de arqueólogos dirigido por Alfonso Caso.

La enorme riqueza arqueológica de México y su amplia diversidad cultural requirieron, y con urgencia, la organización de un centro de estudios superiores para preparar técnicos con sólida formación académica en estos campos y se funda la Escuela Nacional de Antropología incorporada al museo antes citado, siendo la presencia de Don Daniel fundamental en el nacimiento de esta Escuela, la primera de esta clase en América Latina, y que ha tenido un peso gravitante en la formación de técnicos e investigadores de esta parte del mundo llenando así un vacío ya que antes estas acciones las llevaban a cabo antropólogos europeos y norteamericanos y, excepcionalmente, algún latinoamericano que tenía que formarse en el exterior.

Plenamente consciente de la importancia de los museos en la educación formal e informal y en la preservación de los valores culturales, genera el Dr. Rubín de la Borbolla la profesión de

museógrafo. Existían ya museos y su organización, montaje y renovación dependían de la buena voluntad, el buen gusto y el afán de servicio -muchas veces voluntario- de quienes habían asumido la responsabilidad de los mismos. Los avances tecnológicos y las variaciones en la función de transmitir conocimientos e incentivar inquietudes de los museos, requerían de personas técnica y humanísticamente formadas a nivel superior. Este paso tuvo gran trascendencia ya que México alcanzó en el mundo un situual protagónico en la nueva concepción de los museos y se convirtió en un centro de formación de museógrafos para América Latina.

Esta profesión se consolida cuando el área de historia del Museo de Antropología e Historia pasa al Castillo de Chapultepec, especializándose el mentado museo en el campo de la Antropología. Consideró la UNESCO al Museo de Antropología dirigido por el Dr. Rubín de la Borbolla uno de los más modernos del mundo. Colaboraron en esta organización Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa, entre otros.

Como cercano asesor y colaborador del presidente Lázaro Cárdenas se vincula Don Daniel más estrechamente al Indigenismo. Su presencia es decisiva en la conformación de los Institutos Indigenistas Nacional de México e Interamericano, así como en las políticas que en esta área desarrolló México. En

la propiedad "La Eréndida", junto al lago de Pázcuaro, que el Presidente Lázaro Cárdenas donó para acciones indigenistas, se encuentra el cuartel general de CREFAL, cuya acción multiplicadora tiene reconocimiento continental.

Los Institutos Nacional de Antropología e Indigenista de México conjuntamente deciden la creación del Patronato de las Artes e Industrias y el museo correspondiente. En su condición de vocal ejecutivo se estrechan las relaciones del Dr. de la Borbolla con el universo artesanal y de las artes populares al que por largos años va a dedicar lo mejor de su sabiduría y capacidad de ejecución. Con el peso de las tradicionales concepciones del arte y de la belleza, las artesanías eran consideradas por el gran público como expresiones de segunda categoría provenientes del "vulgo" y que, obviamente, no merecían reconocimiento y consagración en un museo sitial al que debían tener acceso tan sólo las esculturas y pinturas de los grandes maestros. Luchando contra corriente lleva adelante la tarea de relevamiento, recolección y conformación del Museo de Artesanías Mexicanas, pionero en América Latina. Realizar este trabajo era hace algunos años -y sigue siendo en estos días- tarea nada simple en parte por la actitud de indiferencia rayana en el desprecio de un amplio sector del mundo académico a las artesanías, y en gran medida por la

complejidad de lo artesanal tanto por la enorme riqueza de sus realizaciones y los procesos que su ejecución conlleva, como por los grupos sociales involucrados en esta clase de producción. La formación como antropólogo y lo incansable de su trabajo llevaron al Dr. Rubén de la Borbolla a convertirse en un indiscutible baluarte del arte popular y de las artesanías. Su obra "El arte popular de México" da testimonio de lo dicho.

Personas de la capacidad, sólida formación y espíritu realizador de Don Daniel no podían hacer sus vidas al margen de la Universidad. La Universidad Nacional Autónoma de México fue la que recibió la sabiduría y la dinámica de esta persona. Se le encomendó la creación del Museo Universitario de Ciencia y Arte, tarea que, como todas a las que se comprometía, la cumplió con total eficiencia, fue su fundador y su primer director llevando hoy este centro de difusión cultural su nombre. Tuvo también a su cargo las cátedras de Antropología y Museografía en la UNAM.

Cuando terminó la construcción del actual campus que sorprende por sus logros arquitectónicos, el Rector de la Universidad Nabor Carrillo y su secretario Efrén del Pozo le encomendaron la complicada y difícil tarea del traslado de este Centro de Estudios Superiores y de toda su infraestructura dispersa a los nuevos locales.

La Organización de Estados Americanos, acorde con las corrientes innovadoras gestadas y nacidas de la Antropología Cultural, consideró que en división cultural debía también tener cabida aquel sector tradicionalmente marginado de las acciones de desarrollo y promoción: el de las artesanías y el arte popular y luego de trabajar y difundir el documento "Carta de las Artesanías de América", resolvió crear un organismo especializado interamericano con la función de estudiar, difundir, revalorizar e investigar las artesanías y las artes populares. Nació así el CIDAP, escogiéndose como sede al Ecuador y dentro de él la ciudad de Cuenca. Se había dado un importante paso, pero quedaba quizás lo más difícil: encontrar la persona con capacidad, formación y entrega suficientes para que esta institución se enrumbe adecuadamente. A quien se le encomendó esta tarea fue al Dr. Rubén de la Borbolla.

El problema era bastante complejo. El entusiasmo del desarrollo por la vía de la industrialización había dado lugar a que en los países del tercer mundo y quizás más enfáticamente en los de América Latina, sus aparatos jurídicos y económicos se habían configurado de acuerdo con los patrones de las sociedades industriales que consideraban a las artesanías como un sistema de producción en proceso de extinción. El sector artesanal sobrevivía en

condiciones de marginamiento con relación al grupo laboral desde el punto de vista económico y social. En el ámbito cultural, si bien es verdad que con el desarrollo de la Antropología Cultural la cultura popular había sido aceptada como una realidad de hecho, los grupos culturales elitistas detentadores del poder político y económico miraban a las artesanías y a las artes populares como a parientes pobres cuya presencia incomodaba en un banquete de grandes señores.

Don Daniel aceptó este reto y asumió su responsabilidad con la energía y lucidez de siempre. Era necesario abrirse camino entre el gran público, remozar y revalorizar la imagen del arte popular y las artesanías mediante una firme acción de difusión. Para ello organizó una biblioteca especializada y un centro de documentación; con el nombre de "Boletín de Información" inició la publicación de una revista cuatrimestral que a partir del número doce tomó el nombre de "Artesanías de América" y que ha llegado ya a su entrega número 36 circulando en toda América. En un universo marginado del mundo académico de la investigación -base fundamental para cualquier política- estaba casi virgen; su sabiduría acumulada a lo largo de años la puso al servicio de esta tarea estableciendo las pautas y métodos pertinentes. Fiel a su idea de que el museo era un centro de enseñanza formal e informal de grandes

proporciones, partiendo casi de cero organizó el Museo de las Artes Populares de América, comenzando por las áridas tareas de recolección de piezas, diseño de fichas, criterios de clasificación etc. Los esfuerzos rendirían frutos mucho mejores si se contaba con personas debidamente capacitadas que ejercieran una función multiplicadora para lo que organizó y dirigió personalmente cursos interamericanos de especialistas en arte popular, de artesanos artífices, de diseño artesanal, entre otros.

La presencia del Dr. Rubén de la Borbolla como Director Técnico del CIDAP en Cuenca fue de cuatro años, corta en duración pero profunda en intensidad. Cuando consideró que se había dado el primer impulso a la institución y que había formado personas para seguir adelante con las acciones por él iniciadas, retornó a su patria nativa.

El CIDAP siguió adelante consolidando lo iniciado y expandiendo sus actividades pese a las serias limitaciones económicas que debió hacer frente a causa de una de las más duras crisis económicas que vivió y sigue viviendo América Latina y que afectó en forma seria a la Organización de Estados Americanos.

La presencia del Dr. de la Borbolla en Cuenca fue profunda y conmovedora en el mundo del arte popular. Sin hacer concesiones al descanso su

saber y su querer desbordaron siempre sus obligaciones del trabajo. Respondiendo a consultas de gente interesada, participando en reuniones técnicas, dictando conferencias o platicando en su casa con amigos, o en casa de amigos,, fue incansable en dar lo que a lo largo de su vida había acumulado infatigablemente. La complacencia por lo realizado no era parte de su ser, fue un permanente inconforme pues la conformidad es un pesado lastre para las realizaciones. Pensó siempre en grande, planificó en dimensiones gigantescas ya que pedir o esperar poco es correr el riesgo de que nada se obtenga. Parco en su forma de vivir, ajeno a la fiebre de acumular riqueza quería que un significativo porcentaje de la riqueza de los países se dedicara a la expansión del arte popular. Nada pidió para él, todo lo pidió para la cultura del pueblo.

Ríos de tinta serían necesarios para escribir una biografía de Don Daniel, del crecimiento e impacto de las organizaciones que las inició e impulsó, del inagotable anecdotario nacido de sus permanentes contactos con lo popular, de la prolongación de sus obras a través de las personas que formal e informalmente preparó.

Quiere el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares contribuir con esta pequeña publicación sumarse al homenaje que la sociedad rinde a quien nos dejó sin dejarnos. ■

DANIEL F. RUBIN DE LA BORBOLLA

EL ARTE POPULAR PRECOLOMBINO DE MEXICO

Testimonios:

Sobreviven innumerables testimonios antiguos que permiten conocer hoy día las viejas artesanías del Nuevo Mundo; la variedad de los objetos que se fabricaban de cada una; sus técnicas de producción, formas, diseños, decoraciones, usos y, sobre todo, la sensibilidad creadora del artesano indio.

Las huellas de su existencia se encuentran en las construcciones derruidas de las antiguas acrópolis y ciudades, en las ofrendas que el hombre hizo a sus dioses, a sus muertos o las que depositó en los santuarios y en los templos; en los desperdicios y basureros que se han

conservado entre las capas de tierra y escombros que se van formando por acumulación natural desde el poblamiento del continente americano. El estudio de la cultura material se hace analizando el contenido de objetos de fabricación humana, sus fragmentos y desperdicios entremezclados en estas capas.

Existen, además, códices, textos jeroglíficos en estelas y edificios, pinturas y grabados, relatos de cronistas y participantes en la Conquista, que vinieron con el ejército, o llegaron posteriormente a tierras nuevas de América.

Con todas estas fuentes históricas el hombre de ciencia reconstruye la vida y la cultura de la humanidad.

Antecedentes culturales.

El hombre llegó al continente americano, no importa de donde viniera, con una cultura paleolítica que tenía artesanías propias. En realidad, éstas existen desde que el hombre cambió su condición salvaje creando su propia cultura.

Sabemos que el paleoamerindio era hábil tallador de piedras duras con las que fabricaba utensilios de trabajo y objetos para su ceremonial religioso y para adorno. Las puntas lasqueadas de los tipos Yuma y Folsom, encontradas en el suroeste de Estados Unidos y en algunas regiones del norte de México, así como numerosos ejemplos de morteros, instrumentos y adornos atestiguan la habilidad manual de los talladores de tan remota antigüedad.



Además de lapidarios eran cesteros, tejedores de fibras duras, talabarteros, carpinteros, jarcieros, escultores, pintores, grabadores y decoradores, como se ha podido comprobar por los restos arqueológicos que se hallan dispersos desde Alaska hasta Tierra del Fuego.

El paleoamerindio era un consumado artesano antes que se iniciaran los movimientos de las grandes culturas autóctonas americanas. Quizá una de las causas que aceleraron este impulso ascendente fuera la de su alto desarrollo tecnológico y artístico.

Transformaciones

Se dice que la agricultura transformó en sedentaria la vida nómada trashumante del indio, con lo cual se crearon necesidades individuales, sociales y de grupo que dieron impulso a viejas artesanías y crearon otras de gran utilidad y belleza.

Si se examina esta tesis se llega al convencimiento de lo contrario. Si bien la agricultura en mucho influyó en el sedentarismo debido al cultivo de la tierra, es el avance tecnológico y el artístico a los que se deben la creación y la acumulación de la riqueza material y los movimientos ascendentes que originan las grandes culturas en México, Centroamérica y las regiones norte y andina de América del Sur.

Las artesanías intervienen en la agricultura misma con el descubrimiento, la domesticación y el cultivo extensivo e intensivo del algodón, el henequén y la lechuguilla; el cultivo del añil y la recolección de plantas tintóreas como la cochinilla, el palo de tinte, el huizache, la barbilla y otras.

Materias primas.

La subsistencia del indio se basa en la recolección de plantas y animales, la agricultura, la cacería y la pesca, mientras que la riqueza material, la comodidad en la vida diaria y las manifestaciones materiales y externas de la religión y el gobierno las producen las artesanías.

A la destreza manual acumulada, a la sensibilidad artística, a las materias primas asequibles y al conocimiento tecnológico se deben la construcción de edificios, casas, canales, caminos; la alfarería, los textiles, las artes lapidaria y plumaria, la ebanistería, la mueblería, la metalistería, la pintura, la escultura, el grabado, la fabricación de herramientas y armas, la confección de trajes ceremoniales, la elaboración de adornos y tantas otras manifestaciones de un pueblo avanzado y culto.

La explotación de recursos naturales comprendió innumerables materias primas: tintes, ácidos, talcos y tierras

molidas y tamizadas, minerales y metales, cal, carbón vegetal, maderas y productos forestales, pieles y pelo, pluma y plumón, resinas, chapopotes, aceites y muchos otros productos mordentes, secantes, desgrasantes, impermeabilizantes y reblandecientes o endurecedores.

Entre las materias primas nativas que más se destacan mencionaré el algodón blanco y el coyote o *coguchi* (vocablo zapoteca) de color café natural, el pochote y las fibras de diversos agaves.

Sabemos que el algodón era conocido en el Viejo Mundo desde las primeras dinastías egipcias y más tarde por los coptos. En Europa su aprovechamiento fue muy restringido y su precio sumamente elevado, por lo que sólo la nobleza y los ricos podían adquirir prendas hechas con esta fibra. Los sarracenos lo introdujeron en España en el siglo XIII, pero en Inglaterra, por ejemplo, no se comienzan a fabricar telas de algodón sino hasta mediados o fines del siglo XVII.

Las enormes extensiones de terreno útiles para el cultivo de esta planta, y su uso corriente en América, facilitaron el desarrollo de la industria textil española, y sirvieron para que la Península se convirtiera en el país vendedor más fuerte en Europa de fibras e hilazas de algodón.

Entre numerosos tintes, muchos de ellos de empleo local, se destacan la púrpura, la cochinilla (llamada *nocheztili* por los aztecas y la más fina se vendía en panes para pintores y tintoreros), el palo de tinte, el *huizache*, el *xochipali* (tintura de flores amarillas de tierra caliente), el *atmalli* (de flores azules), el *Zacatlaxcalli* (masa de hierbas para dar amarillo claro), el *chicotl*, el tinte rojo para cueros que se sacaba del árbol llamado *uitsquauitl*; del fruto llamado *nacazcolotl* se hacía tinta negra para escribir, el afil o *Xiuhquilitl* para dar el azul oscuro, o el *texotli* y *xoxouic*. Según Sahagún (1) ciertos colores se obtenían por medio de mezclas, como la del *Zacatlaxcalli* o amarillo con azul claro o *texotli* daba un verde oscuro; o *Yapalli*, la grana con alumbre y *Tzacutli* daba morado. *Tlapalli*, quiere decir color, cualquiera que este sea, de ahí el nombre de tlapalería al establecimiento que vende colores y tintes.

El primero, es decir, el púrpura, lo produce un caracol marino muy común y abundante en el Pacífico, semejante al que se empleó durante varios milenios en el Mediterráneo. Este, muy difícil de aplicar porque debe usarse en el lugar donde se encuentra, en el mar, es una de las más extraordinarias materias

tintóreas porque la fija la luz solar, a diferencia de lo que ocurre con las demás, a los que la exposición al sol las decolora.

La cochinilla (*coccus cacti*) tiene la ventaja de que se le puede cultivar casi en cualesquiera clima y terreno y en las cantidades que se deseen. Su empleo como tinte es sumamente fácil, lo que contribuyó a su aceptación por los españoles quienes se dedicaron a acapararla en México para su exportación a España. La prosperidad económica de Oaxaca, y especialmente de Nochixtlán y de la Mixteca se debieron a que los indios de esa región se dedicaron a su cultivo.

Tan grande fue su consumo en Europa que, durante los siglos XVI, XVII, XVIII, constituyó el segundo renglón más importante de exportación de México a España, después de los minerales.

Aunque el afil o "índigo" (*indigofera tinctoria*) es conocida como una planta originaria de la India, su existencia, su cultivo y su uso en México tienen apariencia de ser precolombinos; de cualquier modo, su empleo entre los tejedores indígenas es tan preponderante en toda América que se le considera como un tinte americano.

(1) Sahagún, Fray Bernardino
Historia General de las Cosas de Nueva España
México 1956.

Hagamos una recopilación de las materias primas más conocidas, de las herramientas del equipo industrial y de las artesanías más importantes.

Fibras:

Algodón blanco, algodón café, pochote, fibras duras de agaves, pita, pelo de diversos animales, pluma y plumón.

Materiales para cestería, escultura, mueblería:

Palmas diversas, tule, vara de sauce, caña y hoja de maíz, carrizo, otate, popote, hojas, tallos, raíces, cortezas y fibras de madera.

Materiales duros:

Pedernal, obsidiana, jadeíta, malaquita, diorita, en general piedras verdes, turquesa, tecali, ámbar, mica, cristal de roca, cuarzos de amatista, ópalos, mármoles, azabache, hueso, perlas, conchas, caracoles.

Colorantes:

Cochinilla, púrpura, líquenes, afil, *xochipali*, *huizache*, palo de tinte, achiote y minerales tintóreos.

Materiales y minerales:

Cinabrio (óxido de mercurio), plata, oro, cobre, tumbaga, plomo y aleaciones.

Materias primas vegetales y minerales.

Resina como el copal blanco y el hule o *Ulli*, pegamentos vegetales, ácidos, alcoholes, arcillas, talcos, pieles de animales, huesos de animales, cuernos, gomas, disolventes, abrasivos, esencias clorosas, maderas blandas y duras, carapachos de tortuga, perlas, flores, tallos, frutos, semillas diversas, chapopotes.

Herramientas y equipo artesanal.

Metates, morteros, malacates, agujas, punzones, navajas de obsidiana, sierras, mazos, braseros, crisoles, sopletes, telares diversos, ganchos de hueso y madera, hachas de piedra y cobre, cuchillos de pedernal, martillos, raspadores, perforadores, hornos, pulidores, brufidores, instrumentos de medición, sistemas arquitectónicos de construcción, coladores, sistemas matemáticos y geométricos, sistemas de acarreo de piezas pesadas, poleas, palancas, rodillos, técnicas de utilización del fuego a altas temperaturas, taladros, brocas, desgrasantes para cerámica, moldes para cerámica, combustibles,

vegetales y minerales, técnicas variadas para el tejido, técnicas de laminado, fundido, repujado y soldado de metales, mordentes para curtimiento, técnicas de tejido, técnicas de tallado de piedras duras.

Artesanías.

Alfarería, textilería, cestería, mueblería, tallado en madera, piedra, hueso, cuerno, concha, caracol, carapacho, carpintería, arte plumaria, popotería, curtiduría, indumentaria, juguetería, maqueado (laca), mosaico, florería, perfumería, cantería, albañilería, pintura, escultura, grabado, arquitectura, orfebrería, platería, joyería, ornamentación, decoración, fabricación de instrumentos musicales, fabricación de papel.

Las artesanías.

En las grandes construcciones arquitectónicas y obras públicas, así como en la arquitectura doméstica, intervinieron artesanos-constructores, artesanos pintores y artesanos-escultores, dándole integridad y expresión artesanal y artística completa a la arquitectura, logrando la integración plástica, como se dice hoy día.

Se puede apreciar con claridad el sabio uso de los materiales de cons-

trucción sin ostentaciones innecesarias, puesto que la función y el empleo del edificio lo consagraron sin necesidad de revestimiento ni decoraciones superfluas. Cada parte de la construcción tenía un propósito determinado, todo respondía a una necesidad o a un principio arquitectónico; todo tenía armonía de proporciones, de materiales, de decoración adecuada y útil para la función a la que se le destinaba, y todo con un gran sentido de monumentalidad, de espacio y de aprovechamiento del paisaje natural. Los artesanos-constructores estaban convencidos de su papel y sus interpretaciones eran de acuerdo con la importancia y el uso del edificio.

Las acrópolis, algunas de ellas de muchos kilómetros cuadrados de superficie, son los más grandes monumentos que hoy día glorifican a sus constructores, aunque originalmente hayan sido construidas para fines diferentes. Teotihuacán, Monte Albán, Xochicalco, Tula, Tenayuca, El Tajín, La Venta, Tres Zapotes, S. Francisco Tenoxtitlán, Comalcalco, Palenque, Uxmal, Kabah, Sayil, Tulum, Uaxactum, Piedras Negras, Bonampak, Tikal, Yaxchilán, Copán y numerosas ciudades atestiguan el adelanto artesanal en arquitectura y ofrecen destellos de obras maestras en escultura y pintura.

Tikal, considerada como la más

antigua ciudad maya, según Morley (2) y otros arqueólogos, (específicamente su templo IV, aunque Uaxactun por su estela nueve puede también reclamar esta gloria), es el ideal de la belleza y la monumentalidad en la arquitectura americana; es la ciudad más grande del continente y el sitio en donde el tallado en maderas duras llegó a su apogeo.

Copán fue la acrópolis con los más bellos monumentos de piedra (estelas jeroglíficas), y tuvo el honor de ser la sede de la más importante reunión astronómica que se efectuó en el mundo prehispánico.

Uxmal está considerada como la ciudad de más límpida arquitectura, mientras que los relieves más bellos y mejor ejecutados se encuentran en Palenque, entre ellos la llamada "cruz de Palenque". Según la clasificación de Morley, cuatro grandes ciudades mayas son las más importantes del Continente y rivalizan ventajosamente con las de Egipto y Grecia: Tikal, Copán, Chichén-Itzá y Uxmal; hay diecinueve de segunda categoría entre las que se cuentan Uaxactún, Yaxchilán, Piedras Negras, Palenque, Quiriguá, Calakmul, y otras, además de treinta y nueve de tercera y cincuenta y cuatro de cuarta categorías, entre ellas Bonampak, tan conocida por

sus pinturas murales, Jonuta por un bellissimo bajo relieve de un personaje hincado con una ofrenda, Benque Viejo por sus esbeltos templos, Holmul, Mani, Izamal, Mayapán y tantas otras.

Para que el lector se dé cabal cuenta de la importancia del artesano-escultor en la arquitectura maya baste recordarle que en la estela F de Quiriguá se pueden contemplar los jeroglíficos más bellamente tallados en Mesoamérica, mientras que la estela diez de Tika 1 registra la cuenta matemática más grande del mundo precolombino, es decir 1.841'641.600 días, o 5'042.277 años; mientras que la escultura en piedra, madera y estuco se destaca en obras como las de Tikal, Piedras Negras, Palenque y Yaxchilán. Bonampak rivaliza con Teotihuacán por su pintura mural, de la cual, por desgracia, se conocen muy contados ejemplares.

La alfarería, una de las artesanías más difundida, común y abundante en el México precolombino, tiene una gran antigüedad. Los descubrimientos arqueológicos de Boas, Gamio, Caso, Noguera, Eckolm y otros arqueólogos revelan que comenzó a fabricarse en Mesoamérica hacia 3.500 años antes de Cristo, o sean unos cinco mil años desde nuestro siglo.

(2) Morley, Silvanus
La Civilización Maya
Fondo de Cultura Económica, México.

Es aquí en donde la obra artesanal sale más directamente de las manos del artesano, por eso la asociamos más con el trabajo manual.

Se modelaban a mano bellas esculturitas; se usaba también el molde o se moldeaba con la mano por medio de un sistema de rotación o torno primitivo. Entre los más exquisitos ejemplos pueden mencionarse las esculturitas de Tlatilco; la urna funeraria de la tumba 77 de Monte Albán, Oaxaca, las figurillas de la isla de Jaina; las vasijas arcaicas de ingeniosas formas de Chupícuaro, los vasos pintados de Teotihuacán, la cerámica fina, delgada, elegante, de formas sobrias, como la llamada "naranja fino", y la vidriada accidentalmente que se denomina "plumbate".

El ceramista del occidente de México fue ante todo escultor, como puede verse en las innumerables representaciones de figuras humanas normales y patológicas, así como la gran variedad de animales que se han encontrado en Nayarit y Colima; mientras que el alfarero de Remojadas y de la zona del Golfo de México se dedicaba a expresar, de mil maneras, la sonrisa humana y las actitudes naturales de la gente del pueblo: mujeres sentadas en un columpio, tigres con ruedas, familias de Guajolotes, faisanes y otros animales.

En la alfarería hubo artesanos-artistas que modelaban a mano los moldes de

arcilla que servían para la producción industrial de piezas al por mayor. Sin embargo, son tan pocos los moldes encontrados en exploraciones arqueológicas o accidentalmente, que tengo la sospecha de que las piezas originales sirvieron en muchas ocasiones como modes. En otros casos el ceramista hizo en molde la cabeza con su rostro, y el resto del cuerpo lo modeló a mano, como ocurrió en toda la época preclásica, y en otros lugares diversos: Jaina, Remojadas, Gualupita y otros sitios.

No se puede asegurar que la metalistería haya sido descubierta en México. Creo, sin embargo, que se originó en algún lugar de Sudamérica por todos los indicios conocidos hasta ahora.

De cualquier modo, el uso de los metales en el Continente americano aparece en su plenitud hacia el siglo VII aunque recuerdo el hallazgo de un par



de piernas humanas, fundidas a la cera perdida, con una aleación de oro y cobre, encontradas entre la tierra tamizada de la bóveda cruciforme situada debajo de la estela H. de Copán, Honduras. Como esta estela fue dedicada en el año 782, y este fragmento no parece pertenecer a una pieza de manufactura maya sino más bien de origen centroamericano (Costa Rica o Panamá), creo que su presencia en este sitio es sumamente extraña, para la cronología de la industria de los metales.

Los hallazgos de objetos de metal en México se asocian con fechas más recientes; en realidad no se puede precisar con exactitud cuál sería la fecha más antigua. Pero dejando a un lado el problema de la cronología, que es asunto para arqueólogos e historiadores, veamos cómo se desarrolla la metalistería.

El oro se encuentra en forma natural, casi puro, en lámina, en pepita y en polvo. Esto es lo que se llama "oro nativo" u "oro de placer". Con frecuencia el oro aparece fundido y laminado al natural por la presión de las capas terrestres. En el Museo del Seminario, en San José de Costa Rica, existe un ejemplar de cuarzo aurífero con un enorme pedazo de oro laminado al natural, prensado entre la matriz de roca. Y así como en este caso, el oro se encuentra con mucha frecuencia en este estado en muchas partes del mundo. Es probable que el

indígena observador haya aprovechado el oro laminado al natural, por ser un objeto de brillo natural atrayente, suave, fácil de recortar, perforar, grabar, brufir, repujar, doblar y adaptar a numerosas formas. Todo lo cual despertó el deseo de usarlo para adorno.

Pronto debe haberse iniciado la búsqueda de sitios auríferos y el descubrimiento del oro en pepita y en polvo. El primero pudo emplearse de diversas maneras mientras que el segundo no fue útil hasta que se descubrió el fundido.

La plata y el cobre son más caprichosos, y como no se encuentran en estado casi puro sino en forma de minerales asociados con impurezas, su manejo es más complicado y requiere la fundición previa o la reducción de los componentes extraños antes de aprovecharse ventajosamente.

¿Cómo logró el indígena fundir el metal, y, más tarde, hacer moldes en cera, recubrirlos y fabricar así piezas fundidas y vaciadas a la cera perdida? Esta parte del desarrollo tecnológico permanecerá oculta hasta que algún hallazgo o mayor acumulación de datos nos permita reconstruir lo que sucedió. Lo cierto es que el indígena pronto se convirtió en excelente orfebre y joyero, y logró dominar y aprovechar ventajosamente los metales o aleaciones que conoció.

Conocemos la metalistería pre-hispánica por los códices y por los relatos de cronistas y por algunas piezas descubiertas, aunque sabemos que los mejores objetos cayeron en manos de los conquistadores o de los encomenderos y pobladores posteriores, y que se fundieron para obtener el valor del metal y que no fueron apreciados por su belleza misma. Los pocos que se han encontrado en exploraciones arqueológicas atestiguan la habilidad consumada de los orfebres y la belleza con que los describen los cronistas. De todos es conocido el hallazgo del tesoro de la tumba 7 de Monte Albán, en Oaxaca, en donde se encontraron los más bellos ejemplares de anillos, brazaletes, collares, prendedores y otros objetos de metal, de oro y de plata, entre los que destacan una vasija de plata, pectorales fundidos a la cera perdida y piezas de excepcional valor por su técnica de fabricación.

Fray Bernardino de Sahagún (3) nos describe algunas de las piedras preciosas o que tenían alto valor y eran estimadas en mucho por los indios: “ámbar fino, cristal o viril y también las piedras de navaja y jaspé, y también las piedras de donde se hacen los espejos; también unas negras que son como azabache, y también las piedras de sangre. Todas

éstas se hacen en los montes, y caban como minas Hállanse a la orilla del mar otras piedras y perlas preciosas y conchas blancas y coloradas, y otras piedras que se llaman *huitzitziltl*, que se hallan a la orilla de los ríos en la provincia de *Totonacapan* Las esmeraldas se llaman *quetzalitzli, xiuitl, teoxiuitl*, turquesa de los dioses, lo cual a ninguno le era lícito tenerla ni usarla, sino que había de estar ofrecida o aplicada a los dioses; es turquesa fina y sin ninguna mácula y muy lucida. Hay piedras redondas llamadas *iuhtomoll xi*, las hay muy raras y rojizas: rubíes de la tierra llamadas *tlapalteoxihuítl*; las perlas se conocen con el nombre de *epyollotli* (corazón de concha); el cristal de la tierra *teuilotl*, y entre éstas hay amatistas el ámbar o *apozonalli*, lo hay de tres clases: el amarillo, *tzalapozonalli*: amarillo con verde claro e *istacapozonalli* amarillo blanquecino. El *Tlilayotic* es de la variedad de los *chalchihuites* pero mezcla de verde y negro Hay una piedra en esta tierra que se llama *quetzalitzepyollotli*: (el ópalo), que parece que tiene muchos colores y varíanse conforme de donde le da la claridad”.

Referente a mármoles y alabastros lo hay con el nombre de *iztacchalchihuítl*, blanco con veteados

(3) Sahagún, Fray Bernardino
op. cit.

verde; *mixtecatetl* “piedra manchada como tigre”; hay otras con muy variados y diversos nombres según la calidad y los colores:

toltecaitzli, *matlalitzli*, *xiuhmatalitzli* (zafiro), *taotetl*: piedra negra, probablemente azabache; a la piedra de luna le llamaban *huitzitzitl*, “blanca que la luz le hace aparecer de varios colores”(1).

Tal fue el asombro de los españoles al contemplar la belleza de la orfebrería indígena que todos los cronistas hacen descripciones elogiosas. Gómara, por ejemplo, nos dice:

“el oficio más primo y artificioso es platero, nos dice Gómara, y así sacan al mercado cosas bien labradas con piedra y fundidas con fuego: Un plato ochavado, en un cuarto de oro y otro de plata, no soldado, sino fundido, y en la fundición pegado; una calderica, que sacan con una asa, como acá una campana, pero suelta; un pez con una escama de plata y otra de oro, aunque tenga muchas. Vacían un papagayo que

se le ande la lengua que menee la cabeza y las alas. Funden una mona que juegue pies y cabeza y que tenga en la mano un huso, que parezca que hila, o una manzana, que parezca que come. Esto tuvieron a mucho nuestros españoles, y los plateros de acá no alcanzan el primor” (4)

Arte plumaria

Una de las artesanías más originales y vistosas fue el arte plumaria de la cual sólo se conocen algunos cuantos ejemplares, que se conservan en Viena y en Inglaterra. Refiriéndose al tianguis de la Ciudad de México, Gómara (5) hace una descripción muy elogiosa del arte plumaria:

“Lo más lindo de la plaza es las obras de oro y pluma, de que contrahacen cualquier cosa y color; son los indios tan oficiales de esto, que hacen pluma una mariposa, un animal, un árbol, una rosa, las flores, las yerbas y peñas tan al propio, que parece los mismo que está vivo o está natural.”

(4) López de Gómara, Francisco
Historia de la Conquista de México
México, 1943.

(5) López de Gómara, Francisco
op. cit.

Usaban una gran variedad de plumas y plumón provenientes de diversas regiones; según Sahagún (6): plumas de quetzal, de zacuán, de *tlauhquéchol*, de colibrí, de pechirrojo, de águila, de papagayo azul, de tordo, de *cochotli*, de garza, de ánade, de azulejo, de turpial, de flamenco, de lorillo, de *cuillatexotli*, pájaro de plumaje azul y de muchos otros voladores.

Se usaban dos procedimientos para fabricar el mosaico: el uno era pegar las plumas con pegamento sobre una base de algodón, piel u otro material; el otro consistía en el atado de plumas por medio de cordeles, hilos de algodón formando con esto las figuras, colores, decoraciones, según los diseños.

Se llama *amanteca* al artista dedicado al arte plumaria, el que requería del dibujante, del diseño pintado, para poderlo ejecutar según su oficio. Fabricaba penachos en gran variedad según las demandas, yelmos, brazaletes, abanicos, estandartes de mano, escudos, ropajes para dioses; *teuquemitl*, ropaje divino; *quetzalquemitl*, ropaje de plumas de quetzal; *vivititzilquemitl*, de plumas de colibrí; *xiuhtocoquemitl*, de plumas de azulejo para nobles, sacerdotes, militares y otros personajes. Se dice que

Moctezuma fomentó esta artesanía dando a los *amantecas* un lugar para que trabajaran. Tecpan *amanteca* se llamaba a los plumarios de la casa real, *calpixcan amanteca*, del tesoro; y *calla amanteca*, a los privados.

El arte plumaria continuó después de la conquista, y todavía se conservan restos de este arte en las tarjetas y "cuadritos de pluma" que se hacen hoy día.

Las obras plumarias que se llevaron a Europa causaron asombro y admiración. Son notables un escudo hecho para Felipe II que se conserva en la Armería Real, y un cuadro de San Francisco obsequiado al Papa Sixto V. En el Museo Nacional de Antropología de México se conservan algunos ejemplares, entre otros el de el Salvador, del siglo XVI.

El arte plumaria hacía las veces de nuestra pintura de caballete. El artífice copiaba fielmente del natural aplicando los colores con las plumas más adecuadas y brillantes, o haciendo alarde de composición y colorido en los ropajes, penachos, yelmos, escudos y otros adomos.

(6) Sahagún, Fray Bernardino
op. cit.

Textiles.

Como se han perdido todos los tejidos indígenas anteriores a la Conquista nos guiamos por los códices y las descripciones de los cronistas para reconstruir algo de la industria de los textiles.

Como dije anteriormente, el algodón fue cultivado extensamente en todo el Continente, salvo en aquellas regiones en que el clima no era propicio o el hombre no estaba en condiciones culturales para hacerlo.

No hay idea de cuándo comenzó el indio a utilizar esta planta; pero hay indicios de que para la época preclásica se cultivaba, hilaba y tejía en todo Mesoamérica. La indumentaria de las figurillas de barro y de piedra del arcoico, en casi todo el territorio de México y en partes de Centroamérica, hace pensar que fue hecha de algodón. Creo que el algodón es tan antiguo en la cultura indígena como el maíz y otras plantas domésticas.

El algodón y el maguey son las primeras plantas industriales cultivadas en América. Su desarrollo dependió del adelanto tecnológico de la textilería y del aumento en el consumo de tejidos y prendas diversas. Hacia los últimos siglos de la vida indígena, antes de la Conquista, el algodón era una materia industrial de gran importancia en la

economía de los pueblos indígenas y especialmente del llamado Imperio Azteca.

Según la Matrícula de los Tributos y el Códice Mendocino, numerosos pueblos subyugados pagaron tributo a los señores mexicas en pacas de algodón en rama o en tejidos diversos o en indumentaria para guerreros, sacerdotes y nobles. Tal era el monto del tributo y las necesidades del imperio que éste recibía anualmente.

Algunos pueblos sujetos a tributo que no eran cultivadores de algodón pagaban su tributo en mantas tejidas de diversas labores y tamaños y para ello se veían obligados a adquirir en trueque el algodón en rama. Este es el caso de algunas comunidades otomíes del Valle del Mezquital.

La costumbre de pagar este impuesto con textiles e indumentaria continuó mucho tiempo durante la Colonia.

Debo hacer notar que el algodón fue la principal y casi única fibra vegetal que cultivó el indio extensamente para su vestido. Le seguía en importancia y uso el ixtle sacado de los agaves y, en algunos casos, la fibra de corteza de algunos árboles. El plumón, la pluma y el pelo de algunos animales sirvió para adorno entretejido con el algodón, y la piel también se empleó. Ninguno de

estos materiales pudo substituir al algodón por diversas causas.

Sahagún (7) nos habla del algodón de la siguiente manera:

“El que vende algodón suele tener sementeras de él y siébralo; es regatón el que lo merca de otros para tornarlo a vender; los capullos de algodón que vende son buenos, gordos, redondos y llenos de algodón.

“El mejor algodón y muy estimado es el que se da en las tierras de riego; y en segundo lugar el algodón que se hace hacia oriente; también es de segundo lugar el que se da hacia el poniente; tiene tercer lugar el que viene del pueblo que se llama Ueytlalpan, y el de postrer lugar es el que se dice cuauhúchcatl. Y cuando uno de estos géneros de algodón se vende por sí, según su valor, sin engañar a nadie; también por sí se vende el algodón amarillo, y por sí, los capullos quebrados”.

De las prendas de la indumentaria indígena se conocen algunas por las descripciones, las representaciones de personajes en los códices y la escultura, así como por aquellas que sobreviven en la actualidad.

El *quichquemitl* es una prenda de mujer cuyo uso se remonta cuando menos a los albores del arcaico o preclásico, es decir a unos 3.500 años antes de Cristo. Esta prenda es una blusa de corte geométrico, sencilla, útil y elegante, que ha sobrevivido más de 5.000 años. En la actualidad se teje y usa entre las huicholas del occidente; entre las mexicanas o nahoas de la Zona de Tuxpan, Jalisco; las mujeres otomfes y mazahuas del centro lo tejen de lana de diversos colores; casi todas las mujeres indígenas del Centro de México, así como las de la Sierra de Puebla, Hidalgo y Veracruz lo saben trabajar y lo usan en la actualidad. Los más vistosos y elaborados se tejen en San Pablito, en Cuetzalan y en otros pueblos indios de la Sierra.

En tiempos antiguos el uso del *quichquemitl* tuvo una extensión geográfica más amplia. Se conocen esculturas y representaciones femeninas con quichquemitl de la Mixteca, de varios lugares del Altiplano de México, de Guerrero, de Oaxaca, de Michoacán, de Guanajuato y de Querétaro. En todos los códices mixtecos, en algunos mexicanos y en los mayas también pueden verse prendas femeninas o personajes vestidos con esta prenda.

(7) Sahagún, Fray Bernardino
op. cit.

El *huipil*, un camisón largo, que llega hasta la rodilla o más abajo, es la otra prenda femenina importante que se conoce por las representaciones antiguas y que sobrevive entre las mujeres de las comunidades indígenas que no usan *quichquemitl*.

La extensión geográfica del *huipil* puede ser mayor en la actualidad que la del *quichquemitl*, pero por los datos que se conocen sobre el Sur de México, las mujeres usaron ambas prendas, algunas veces el *quichquemitl* encima del *huipil*.

La mujer indígena completaba su vestido con un "enredo" o falda hecha de un lienzo largo enredado en el cuerpo y fijado a la cintura por un ceñidor o faja. Muy rara vez se le ve usando huaraches o sandalias. La mujer prehispánica se distinguió por la innumerable variedad de tocados hechos con el cabello. En las esculturas pueden apreciarse muchas de las formas de arreglarse el cabello.

"El hilador de tomo, de huso, en su oficio suele usar de tomo y de huso", según Sahagún, y sabe destejer lo viejo. El buen hilador lo que hila va parejo y delgado, y bien torcido, y así hilado lo compone en mazorca y lo devana,

haciendo ovillos y haciendo madejuelas, y al fin en su oficio es perseverante y diligente...

"El tejedor, tejedora, urde y pone en telarla urdimbre, y mueve la oprimadera, y pone la tela en los lizos. La buena tejedora suele apretar y golpear lo que teje, y aderezar lo mal tejido con espina o con alfiler, o tupir muy bien, o hacer ralo lo que va tupido; sabe también poner en telar la tela y estirla con la medida que es una caña, que estira la tela para tejerla igual, saber hacer también la trama de la dicha tela

"... y los colores que vende son colores secos, y colores molidos, la grana, amarillo claro, azul claro, la greda, el cisco de teas, cardenillo, alumbre y el unguento amarillo que se llama axin y el cahopotli mezclado con este unguento se llama *tziotli* y el almagre (8)

Sabemos que el traje corriente del hombre consistía en un *maxtlatl* o taparrabo, capa y sandalias. Había indumentarias muy complicadas, con túnicas, tocados de plumas, trajes especiales con sus insignias, adornos, rodela, tocados para la cabeza, pectorales y espaldas.

Además se tejían mantos o mantas de

(8) Sahagún, Fray Bernardino
op. cit.

diversos tamaños para fines utilitarios de abrigo.

A juzgar por las descripciones y los textos sobre tributos eran expertos tejedores y decoradores en textilera. Aun sobreviven más de setenta técnicas diversas para tejer, lo cual da idea de la riqueza técnica artesanal de los tejidos prehispánicos.

Fray Bernardino de Sahagún hace un relato de las mantas y obsequios que Moctezuma envió a Cortés:

“Los Españoles los llamaron y hablaron con ellos. ¿Quiénes sois? ¿de donde venís? ¿Donde está vuestra morada? Luego dijeron los embajadores venimos de allí de México. Los españoles contestaron si es cierto que sois mexicanos cual es el nombre del señor de México. Contestaron: señores nuestros, se llama Moctecuzoma. Entonces les dieron todas las diferentes y valiosas mantas que traían, como las aquí señaladas: las mantas con dibujos del sol con ataduras de cañas (xitlalpilli) con cuauhtecomates; con plumón de águila; con máscaras de serpiente; con joyeles del Dios del viento Ehecatl; con sangre de pájaro; con espirales; con espejos humeantes; todas estas cosas que aquí están señaladas y recibieron

regalos recíprocos: les dieron collares verdes, amarillos de vidrio y al recibirlos los vieron los indios boquiabiertos y los españoles les dijeron: idos que nosotros regresaremos a Castilla, no dilataremos (nuestro viaje) (9)

“qujnvalnotzque in españoles
qujmilhujque
Acamjque compa oanvalloque can
amocho,
can njman qujtoque ca vmpa in
mexico tioallaque.
qujnoalnanqujlique.
intla nelli on mexica tle itoca in
tlatoanj mexico
quimonilhujque.
Totecujoyane ca motecucoma
itoca.
Niman ie ic qujnmaca in
izqujtlamantli
qujtqujque
Tlacotilmatli
iuhquj in ichoatl in in nican
moteneoa
tonatiuhio
xiuhtlalpilli
tecomaio
axaoalquauhio
coaxaiacaio
ecacozcaio
tulecio l
anoco amalacaio
tezcapocio

(9) Sahagún, Fray Bernardino
Einige Kapitel aus dem Geschichtswerk
Stuttgart, 1927, p. 457

in izqujtlamantli inin
auiommacaque
oalcuepcaiotiloque
qujnoalmacaque cozatl xoxotlic
coztic
iuhqjnma mapoconalnenequi
auh in oconcujqe in oquizttaque
cenca
tlamavicoque
yoan qujnoalnaoatiique
qujnoalolhujque
xivian oc ie tivi in castilla
amo tivecaoazque
tacitivi in mexico. “

Artesanado.

Se destaca un hecho importante que casi ha pasado desapercibido. La mujer ha jugado un papel trascendental en el desarrollo de la cultura, muy especialmente como artista-artesana. Desde épocas muy remotas debe haber descubierto e inventado algunas de ellas, o contribuido a su desarrollo técnico y artístico, como la cestería y quizá la plumaria, la popotería y la ornamentación en general.

En casi todo el continente americano, que se sepa, la mujer es la artesana tejedora por excelencia. En las

representaciones grabadas o de códices se la ve hilando con malacate y tejiendo en un telar de cintura, que todavía está en uso hoy día. Lo mismo ocurre con la alfarería y la cestería, aunque en éstas participaron desde tiempos muy antiguos los hombres en iguales condiciones. No sabemos si la mujer también intervino en la arquitectura, la pintura y la escultura. Es muy probable que en el taller familiar hayan trabajado juntos hombre y mujer en la misma artesanía, pero la mujer siempre tuvo a su cargo algunas tareas artesanales además de las que practicaba el hombre.

Siendo tan importante su participación en la economía, en la producción artesanal y en el bienestar físico de la familia, se concluye que mucho tuvo que ver con el desarrollo del arte indígena, con la religión y con otras actividades trascendentales de la vida.

Los productos artesanales son la razón más importante para la creación y el funcionamiento del tianguis e indudablemente uno de los más fuertes atractivos de esta institución. Gómara (10) considera que “lo más lindo de la plaza”, cuando habla del tianguis, son las joyas y los productos de los artesanos.

(10) López de Gómara, Francisco
op. cit.

Sahagún (11) en su descripción del orden y el funcionamiento del tianguis explica cómo se dividía y la manera en que se distribuían las mercaderías y los productos, y el señor que vigilaba los precios llamado *tianguiapan tlayacaque*.

“Estaban en una parte del tianguis (tianguis) los que vendían oro y plata y piedras preciosas, y plumas ricas de todo género, de las cuales se hacían las divisas o armas para la guerra, y también las rodela.

“En otra parte se ordenaban los que vendían mantas grandes, blancas o labradas, y otras ricas; y también allí mismo se vendían las vestiduras mujeriles labradas, y por labrar, medianas y ricas y también las mantas comunes que ellos llamaban *quechtli áyatl*.”

Pero sin duda alguna los productos artesanales junto con los agrícolas y de recolección crearon un sistema comercial por todo el Imperio Azteca y fuera de él, lo que hizo que los artesanos estuvieran muy íntimamente ligados a los *pochtecas* o comerciantes -embajadores. El establecimiento de este extenso comercio abarcaba materias primas valiosas, traídas de sus fuentes propias y la distribución de los productos artesanales.

Tengo la sospecha de que el gobierno vendía a través de los *pochtecas* una buena parte del producto de la recolección del tributo consistente en numerosos y variados objetos procedentes de los pueblos subyugados.

El artesano recibía la enseñanza y el adiestramiento de sus padres o familiares y la transmitía de igual modo; no se conocían ni el obrero asalariado ni el esclavo artesano.

El artesano pertenecía a su gremio y éste albergaba a todos los de su especialidad según el caso, todos los gremios bajo la advocación de un dios tutelar y todos bajo la devoción de Xipetotec, gran dios de todos los artífices; pertenecía además a su *calpulli*, dentro del cual el gremio tenía autoridad para defender los intereses de los asociados.

Esto facilitaba las relaciones con los *pochtecas* y el pago o recolección del tributo. Existía, desde luego, un tribunal de gremios para mantener la organización, la disciplina y juzgar a los artesanos. Sin embargo el gremio tenía también autoridad a través de las asambleas de sus agremiados la cual determinaba las normas de trabajo y nombraba a sus representantes ante las autoridades para todos los asuntos relativos a normas de trabajo, calidad,

(11) Sahagún, Fray Bernardino
op. cit.

fiestas religiosas, tributos y otros asuntos. Según Romerovargas Iturbide (12) la autoridad administrativa descansaba en el *Cihuacóatl*, el ejecutor supremo, quien gobernaba directamente los gremios a través de sus funcionarios, “como el *yupicatl*”, y así en cada caso; y tenía el encargo de la “hacienda pública y tributos, su distribución y buen empleo” (13).

Escultura.

La contradictoria actitud de los españoles ante el arte del mundo indígena civilizado sólo se explica por un exaltado fanatismo religioso y un furor desencadenado de “cruzados” frente a obras de arte cuya primera impresión fue motivo de natural y espontáneo asombro y admiración.

El español destruyó el arte indígena y emitió juicios contrarios a su propia

sensibilidad estética por exaltación religiosa; por un sentimiento arraigado de defensor supremo de la fe cristiana y por viejos resabios y prejuicios sociales.

“Una venda teológica”, nos dice Ida Rodríguez Prampolini, “ciega a los españoles y hace que condenen al arte religioso indígena de horrendo, espantable y diabólico”. (14)

“El templo en que estaba este ídolo era alto y hermosamente edificado- nos dice Diego Durán- “tenía para subir a él ochenta gradas al cabo de las cuales había un remanso de doce o catorce pies de ancho y junto a él un aposento ancho y largo de tamaño de una sala, la puerta ancha y baja al uso de los edificios de los indios esta sala estaba toda entapizada de mantas galanas labradas a su modo de diversos colores y labores todas llenas de plumas que es con lo que esta nación adornaba sus aderesos y atavíos.” (15)

(12) Romerovargas Yturbide, Ignacio
Organización Política de los Pueblos de Anáhuac México, 1957

(13) Chavero, Alfredo
México a través de los siglos México, 1880

(14) Rodríguez Prampolini, Ida
El Arte Indígena y los Cronistas de Nueva España Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México vol. V, núm. 17, 1949

(15) Durán, Fray Diego
Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme México, 1880

“Al cual ellos llamaban cemi es el señor del mundo y del cielo y a este tienen por Dios y que su figura o imagen era aquella tan fea como he dicho, es el mismo que nosotros llamamos diablo. (16)

El español admira el arte pero no deja de condenar todo aquello que está vinculado con las religiones indígenas. Además solo podía reaccionar dentro de la mentalidad y la sensibilidad de su cultura, aunque no como hombre pleno del Renacimiento, como cree Ida Rodríguez Prampolini, sino más bien como español del siglo XV, con más fuertes raigambres en el arte local suyo que otros europeos para quienes, bien lo ha dicho la autora mencionada, el arte clásico los había hecho cambiar su concepto de lo bello.

El indígena fue ante todo consumado artesano escultor, con dominio absoluto de todos los materiales que empleaba, desde el barro, las resinas, las pastas blandas hasta el metal fundido o martillado y las piedras más duras que conocía. “Tenían ídolos de piedra, y de palo, y de barro cocido y también los hacían de masa y de semillas envueltas con masa, y tenían unos grandes y otros

mayores y medianos y pequeños y muy chiquitos. Unos tenían figuras de obispos con mitras y báculos, de los cuales había algunos dorados, y otros de piedra de turquezas de muchas maneras....” (17)

A pesar de una evidente desventaja y de limitaciones por cuanto a su instrumental, el artesano indígena se ingenió para labrar, dar forma y volcar toda su sensibilidad en las piedras más duras y resistentes que descubrió, como la jadeíta, la pitita, el cuarzo de amatista, el cristal de roca, la andesita y el basalto. El fragmento de máscara olmeca, las máscaras funerarias teotihuacanas, las figurillas olmecas, los “yugos” y “palmas” del golfo de México, las orejeras y otras piezas de cristal de roca de la tumba 7 de Monte Albán ; los bezotes y finísimas orejeras de obsidiana de Tzintzuntzan; las grandes esculturas aztecas como la Coatlicue, el *Xochipillo*, la piedra de Tizoc, el chapulín, la calabaza, el *cuauhxicalli* de tigre y otras piezas conocidas, son unos cuantos ejemplos de la destreza escultórica del artesano indígena.

Talló con fuerza, gracia y elegancia y maestría la madera, la concha, el tecali,

(16) Fernández de Oviedo y Valdés,
Historia General y Natural de las Indias Islas y Tierra Firme del Mar Océano Madrid, 1855

(17) (Motolinía) De Benavente, Fray Toribio
Historia de los Indios de la Nueva España Barcelona, 1914

el hueso y otros materiales duros, de los cuales son buenos ejemplos los dinteles de chico zapote de Tikal, y el huehuatl de Toluca, la concha huasteca con un Quetzalcoatl, las vasijas de tecali y los huesos labrados de la tumba 7 de Monte Albán.

Supo aprovechar las excepcionales cualidades plásticas del barro y por ello pasó del plano de simple ceramista a ceramista-escultor, como podemos verlo en las esculturitas arcaicas de Tlatilco, en las figuras humanas y de animales muy realistas del occidente de México, en las urnas barrocas de Monte Albán, o en las figurillas mayas de Jaina, que se encuentran a todo lo largo de la costa del sureste mexicano.

Como experto modelador pudo con gran maestría y dominio de técnica modelar en cera y fundir en oro, plata y cobre piezas de gran belleza como las de la tumba 7 de Monte Albán.

En la escultura parece haber dos grandes corrientes o tendencias, la una muy formalista y la otra muy informal, familiar o doméstica.

Frente a la estela de Chinkultik o el tablero de la llamada "Cruz de Palenque" o las estelas de Copán tenemos las figuritas sonrientes, las mujeres en columpio, y otras esculturas de barro de Remojadas, Veracruz, que sin detrimento de su gran valor escultórico emanan un

sentimiento de mayor intimidad con sus creadores, como si las hubieran modelado o moldeado como pasatiempo, sin preocupaciones estilísticas o religiosas. La escultura en barro, principalmente, es más arte popular sin dejar de ser gran arte, porque el escultor sintió mejor y modeló con más dominio de su sensibilidad en una materia plástica como el barro que reacciona instantáneamente al contacto de la mano y del movimiento del artesano. Lo mismo ocurre con ciertas esculturas en piedra dura, con un estilo escultórico peculiar que Miguel Covarrubias denominó de Mezcala; o con los llamados penates mixtecos, y otras esculturitas talladas en piedras duras.- Tengo la creencia de que la mujer indígena ha sido y sigue siendo gran artesana-escultora: ensayó y modeló en barro, resinas, y otros materiales blandos y contribuyó a estilos como el arte escultórico del Occidente de México. ■



MIGUEL COVARRUBIAS.

OBRAS SELECTAS DEL ARTE POPULAR*

Aunque una verdadera definición del arte popular esta aún por hacerse en México la costumbre ha designado como arte popular dos tradiciones claramente diferenciadas: una, el arte tribal indígena, es decir la producción artística de grupos étnicos especiales, con raíces y caracteres propios, para el consumo exclusivo del grupo que los hace, por ejemplo: las mascararas de los yaquis, los trajes, tejidos y bordados indígenas, como los de los huicholes, tzotziles, huastecos, etc.; así como los objetos ceremoniales para el uso de creadores y que generalmente no

se venden a extraños, salvo en casos excepcionales.

Por otro lado está lo que podría llamarse el verdadero arte popular, de raíces criollas y mestizas, producido en escala comercial para su distribución por el país, generalmente lejos de sus centros de producción, y para el consumo de todas las clases sociales, particularmente la clase media. La cerámica de uso diario, hecha en el Barrio de la Luz, en Puebla, o la loza vidriada de Oaxaca, por sus bajos precios,

* Este artículo fue tomado de:
catálogo Obras Selectas del Arte Popular
Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. México

se le puede encontrar en las cocinas de los lugares más recónditos de la República. No es así con los rebozos “de bolita” de Tenancingo, o los de seda de Santa María o con los sarapes finos de Saltillo, que siempre constituyeron artículos de lujo para las clases medias acomodadas.

La tradición de estas artes populares criollas tiene sus raíces en las artes y artesanías de Europa y Asia, particularmente en España y China. Son innumerables los diseños y estilos copiados y eventualmente transformados, de las formas de vasijas y motivos decorativos chinos en el arte popular mexicano, por ejemplo, en la llamada “Talavera” de Puebla, en las Bateas laqueadas de Michoacán y en la Platería del siglo XVIII. Es bien conocido el hecho de que existió un intenso tráfico comercial entre China, Las Filipinas y México, que dejó una marca profunda en el arte popular mexicano y que tal vez explique por qué el arte mexicano de La Colonia es más Chino que Español. Muchos objetos chinos llegaban a México, pero es dudoso que llegaran también objetos populares españoles.

Los verdaderos valores estéticos del arte popular comenzaron a vislumbrarse después de la Revolución, descubiertos por los artistas modernos de la época como Enciso, Atl, Best Maugard, Rivera, etc.; quienes encontraron en la modesta producción artística del pueblo la

ideología de renovación política y estética que los animaba. El arte popular representaba el gusto, o más correctamente; el “buen gusto” del pueblo, sencillo, espontáneo y directo, aún no maleado por el barato comercialismo de los cromos y de las imitaciones de los “objetos de arte” que nos venían del extranjero. Una de las cualidades del arte popular consiste en la comprensión instintiva y en el aprovechamiento inteligente de los materiales y del color. Con un barro de calidad inferior y unos cuantos centavos de colores de anilinas los artesanos de Metepec producen objetos de arte tan emotivos y valientes como poco duraderos; o con unos cuantos carrizos, papel de periódico de desecho y pintura a la cola, hacen un Judas que haría palidecer de envidia a un Picasso.

Hay en el arte popular dos conceptos básicos de valores estéticos: uno, la decoración, más o menos elaborada, pintada, grabada, etc.; generalmente de motivos florales o de animales; o bien el gusto sensual por la materia misma sin decoración alguna, con énfasis en la forma y la textura, por ejemplo, en los objetos de cobre de Santa Clara, Michoacán, las bateas de maderas especiales de Ixtapan de la Sal o de la Huasteca, o las grandes ollas y tinajas de barro negro de Coyotepec, en Oaxaca, o rojo brufido de Tlaxcala. El color se emplea con gran refinamiento en ciertos casos, o con atrevimiento de un barbarismo y una brillantez casi sin pre-

cedentes. Hay finas cerámicas pintadas en grises y terracotas sobre el fondo beige de Tonalá, Jalisco, o en las finas tonalidades de los rebozos que contrastan con el violento colorido de los juguetes de Metepec, con sus amarillo limón, verde, magenta, violeta, con toques de oro y plata. Fino o violento, el sentido de equilibrio y la armonía de color es siempre justo, original y atrevido. Es indudable que el pueblo mexicano posee un raro instinto y gusto por el color fuerte, entero y bien compensado. El individuo que va a la tlapalería a comprar papel de china para hacer flecos o banderitas para adornar una pulquería o una fiesta popular, escoge siempre ciertos colores y los arregla en una secuencia que no solo es alegre y llamativa, sino que no podría encontrarse en ninguna parte fuera de México.

El arte popular se produce esencialmente en los grandes centros urbanos provinciales con buenas comunicaciones y con una concentración de la población consumidora, bien definidos y con estilos propios. Las zonas principales de producción son las siguientes:

1) El Valle de México: notable por sus judas colosales, sus extraordinarias pifiatas, las mulitas de Corpus, la ya casi extinta pintura de pulquerías, las calaveras de azúcar, los juguetes de dulce de Ixtapalapa y los fastuosos panes de muerto. Texcoco es un centro activo en la producción de

cerámica vidriada, vidrio soplado y los magníficos sarapes de Chiconcuac.

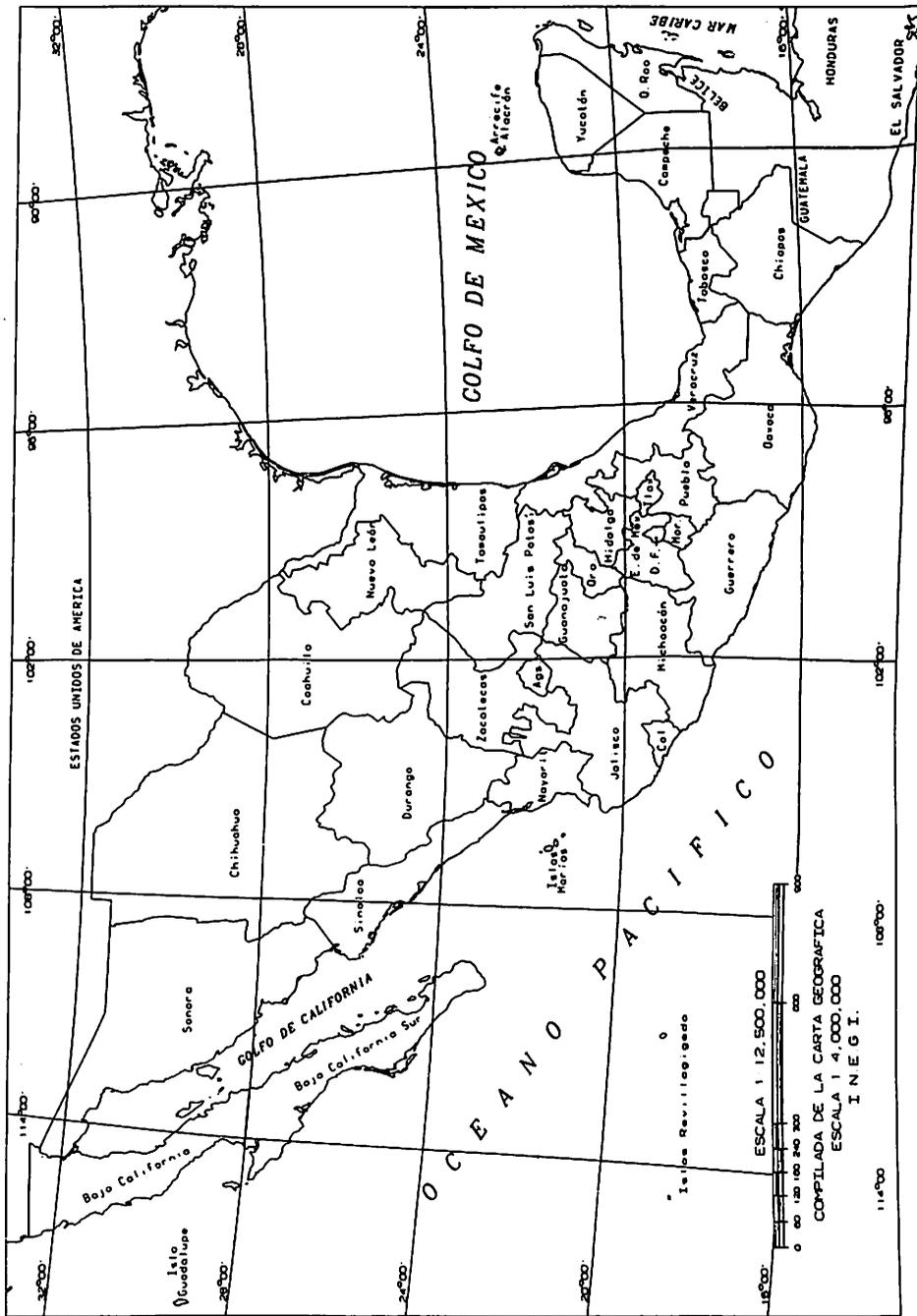
2) El Valle de Toluca: producción de los famosos rebozos de Tenancingo, los sarapes de lana en colores naturales, y los tejidos y bordados de los otomfes tales como los ayates y morrales, fajas y quechquemitls. Metepec produce cerámica vidriada de excelente gusto y los fantásticos juguetes pintados con colores violentos; en Lerma se hacen los petates, los aventadores y los "revolucionarios" de tule; en Santa Ana se hacen las canastas alegres y utilitarias sin las cuales ninguna turista sale de México. Toluca produce, además del famoso queso y las camitas, los delicados animales de alfeñique, las maravillosas calaveras de azúcar y las flores de oropel.

3) El Valle de Puebla y Tlaxcala: uno de los centros más prolíficos del arte popular, tiene cerámicas tan famosas como la aristocrática "Talavera" de Puebla, las cazuelas para el mole y unas ollas tamaleras del Barrio de la Luz, también en Puebla, los incensarios negros para el Día de Muertos y las grandes tinajas para aguas frescas de barro rojo brufido de Tlaxcala. En Matamoros Izúcar, Acatlán y Huaquechula se hacen los fantásticos candeleros policromos y



División Política de los Estados Unidos Mexicanos

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA
GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA



los juguetes de barro; Apizaco es famoso por sus bastones tallados y Amozoc por sus espuelas de acero pavonado incrustado de plata y por sus animalitos realistas de barro; además de cerámica, la ciudad de Puebla produce el famoso vidrio soplado, los camotes decorados, sillas de montar y toda clase de accesorios para la charrería, candiles y candeleros de hojalata. La zona de Tehuacán produce finos objetos de tecali, tompeates y graciosos juguetes de palma tejida. Las artes textiles están bien representadas en Puebla y Tlaxcala; de Santa Ana Chautempan son los sarapes, y en Cholula se hacen laboriosas camisas de mujer "pepenadas" y de chaquiras; en San Juan de las Canoas se bordan camisas con máquinas de coser y los otomfes de Tlaxcala hacen delicadas fajas. Los Polocas de Tehuacán tejen rebozos rayados de azul y blanco, y en la Sierra de Puebla los Totonacos, Mexicanos y Otomfes hacen tejidos para su uso particular que pueden contarse, por su impecable gusto y alta calidad técnica entre los mejores textiles del mundo. Casi todos los metates y molcajetes que se usan en la República, provienen del pueblito indígena de San Sebastián el Seco.

- 4) Oaxaca: otro gran centro del arte popular, con una nueva personalidad propia muy indígena, tiene sus propios estilos de cerámica, por

ejemplo el barro negro bruñido de Coyotepec, el vidriado verde de Atzompa, la loza policromada "escurrida" de la Ciudad de Oaxaca, los juguetes y los incensarios ceremoniales de Ocotlán, hasta las tinajas con soporte antropomorfo y los juguetes del Año Nuevo del Istmo de Tehuantepec. Oaxaca es un gran productor de cestería, chiquihuites de carrizo, sombreros de palma de la Mixteca, los petates de Miahuatlán, los más finos que se hacen en la República y las escobitas decoradas, así como hamacas y finos morrales de ixtle, peines de madera de naranjo, objetos de filigrana de oro que en épocas pasadas se engarzaban con perlas y esmeraldas y los famosos machetes y cuchillos de bien templado acero, con mangos de cuerno y leyendas alusivas como "Si esta vrbora te pica, no hay remedio en la botica". La herrería alcanzó en Oaxaca un desarrollo extraordinario y los herrajes que ahí se hicieron son verdaderos encajes en hierro. La gran población indígena de Oaxaca conserva aún sus trajes y cada grupo lingüístico tiene el suyo propio, a cual más rico y característico: los zapotecos de Yalalag, los mixtecos, mazatecos, chinantecos, triquis, amusgos, tlapanecos y zapotecas de Tehuantepec. Los textiles comerciales más notables son: los sarapes de Teotitlán del Valle y de Tlaxiaco, los refajos y los rebozos de Mitla y las lajas de

Ocotlán con diseños que representan los danzantes de la Pluma.*

- 5) El Valle de Morelos y Guerrero Cuernavaca provee al país y a los turistas de huaraches y en los pueblos circunvecinos se hacen juguetes de barro policromado y delicadas velas de "escamadas": en Puente de Ixtla se hacen bellas frutitas del ligerísimo corazón de sauco. Taxco surgió repentinamente, debido a la afluencia del turismo, en un importante centro de arte popular, adquiriendo fama mundial como productor de platería de alta calidad, de objetos de hojalata y cobre, muebles de maderas duras, siendo además famoso por su pirotecnia: sus "castillos" y "toritos" son el final obligado de todas las fiestas. Guerrero posee un estilo muy original de cerámica pintada en rojo y sepia sobre un baño crema que se practica en San Miguel Huapa, Tolimán y Zumpango del Río.

Tiene además, la famosa laca de Olinalá para decorar arcones, baulitos, jícaras, bateas y guajes: las faldas bordadas de Amatlán, las impresionantes máscaras de Tixtla y Chilapa, el pan decorado y las servilletas de Ixcateopa; en la Tierra Caliente son bien conocidos los machetes de Ayutla y Tecpan, la talabartería de Pungarabato y Tlalchapa y la orfebrería de San Luis Acatlán cerca de Acapulco.

- 6) Michoacán: famoso por sus lacas de Uruapan, Pátzcuaro, Peribán y Quiroga: con una rica y variada cerámica de Santa Fé de la Laguna, Tzintzuntzan, Capula, Patampla, Huanzito y Villa Morelos. Paracho es famoso por sus guitarras, sus molinillos torneados, sobrios y elegantes muebles tallados de ocote y sus rebozos de puntas decorativas de seda. Santa Clara del Cobre fabrica cazos y gruesas vasijas de cobre martillado, de excelente diseño; Tzintzuntzan hace, además de sus cerámicas petates decorativos y sarapes en rojo y negro. En toda la zona del Lago de Pátzcuaro se tejen faldas y fajas de lana y camisas bordadas. Muy notables son las etéreas camisas, rebozos, manteles y servilletas de gasa de Aranza, hechas en telares "de patacua".
- 7) El Bajío: con importantes centros urbanos productores de arte popular como Guadalajara, Guanajuato, Celaya, Querétaro y Aguascalientes, tiene magníficas cerámicas como las de Tonalá, Tlaquepaque, Sayula, Santa Cruz, Guanajuato, Dolores Hidalgo, San Miguel Allende y San Felipe Torres Mochas: sarapes notables de Jocotepec, a orillas del Lago de Chapala, de San Miguel de Allende, de Dolores Hidalgo y Silao, así como los famosos rebozos de Santa María en San Luis Potosí. En Aguascalientes se hacen deshilados

que asemejan telas de araña, así como graciosas charamuscas en forma de ánimas. Celaya hace y exporta toda clase de juguetes como máscaras y muñecos de cartón, muertitos de alambre, changuitos músicos y guitarritas, matracas y baulitos de tejamanil pintado; en Teocaltiche se fabrican los molinillos y toda clase de objetos de hueso torneado; en San Juan del Río se tejen canastas y se hacen reatas de lechuguilla; Guadalajara produce vidrio soplado, hojalatería, talabartería, etc., y Querétaro es famoso por sus dulces decorativos. En el campo del arte indígena son de mencionarse los magníficos tejidos y bordados de los huicholes de Nayarit y Jalisco.

8) Chiapas: una zona de menor importancia, produce principalmente extraordinarios textiles de lana y algodón para el uso exclusivo de los indios tzotziles y tzeltales, alguna cerámica de fuerte sabor indígena de Amatenango, y los conocidos "xicalpextles" laqueados y pintados al óleo en Chiapa de Corzo.

9) Yucatán y Campeche. La última zona de nuestra lista, produce finísimas hamacas, sombreros de "jipi", objetos de henequén, trajes bordados de mestiza, huaraches, cerámica pintada, bateas y jarros chocolateros de madera, objetos de carey, frecuente-mente incrustados

de oro, orfebrería de filigrana de oro con coral, y animalitos de chicle de colores.

Puede decirse que no hay un solo objeto de arte popular que no esté concebido con un sentido muy especial y muy mexicano de la forma y de la expresión, simple y profundamente emotiva. Este concepto de la forma primitiva hierática derivada inconscientemente de la cultura prehispánica, una de las más vigorosas del mundo, el sentido del color fresco y violento, el humorismo macabro, son todas cualidades y características que han sido tal vez la influencia decisiva en la gestación de la pintura moderna mexicana: desde José Guadalupe Posada hasta Leopoldo Méndez Zalce, Diego de Rivera, Orozco, Tamayo, Chávez Morado, etc., todos los pintores mexicanos contemporáneos se han asomado y han bebido plenamente de las fuentes del arte popular. Así, el arte popular mexicano, siendo elementos motivo de una nueva estética y siendo los artistas de vanguardia de todos los tiempos y de todos los países los que establecen la estética y el gusto contemporáneo, el arte popular está llamado a convertirse en la forma de expresión artística más moderna y más mexicana con la que conviviremos.

La presente exposición trata de reunir

nuestras obras de arte popular de todos los tiempos y todas las épocas, para presentar un panorama general de esta notable actividad del pueblo mexicano.

Siendo tan variadas las técnicas y los conceptos mostrados en el arte popular, era obvio que no se podía aplicar un criterio común a todas las piezas; la selección se hizo de acuerdo con la

naturaleza de los objetos exhibidos, teniendo en cuenta su autenticidad, estilo, acabado técnico, originalidad, vigor, ingenuidad y expresión.

Es de esperarse que esta exposición fomente la formación de colecciones particulares de arte popular, ya que solamente así pueden conservarse, para el estudio y la apreciación del arte mexicano. ■

ARTE POPULAR*

... tu barro suena a plata

Ramón López Velarde.

En la actualidad, y con frecuencia creciente, se emplean como sinónimos los conceptos de artesanía y arte popular, lo que induce a confusiones porque, si bien todo arte popular se elabora artesanalmente, no toda artesanía es arte popular. Entre ambos conceptos hay, dice José Rogelio Álvarez, una relación de género a especie, es decir, el arte popular es una parte o sector de la artesanía. Álvarez

señala: "Todo arte tiene su raíz en la sociedad".

En ella nace y a ella refleja, impulsa, condena y contradice; pero dentro de la varia multiplicidad de formas de creación y de expresión, el arte popular es el arte social por excelencia.

"Lo que distingue al arte popular es su naturaleza consustancial a la zona, a

* Este artículo fue publicado por primera vez en el catálogo para la exposición "Hechizo de Oaxaca" por el Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, A.C. (MARCO) en 1991. Reproducido con permiso.

First published in 1991 by Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C. (MARCO) in the catalog for the "Hechizo de Oaxaca" exhibition. Used by permission.

la ciudad, a la breve población y a veces inclusive al barrio... cuando lo que así se produce es una respuesta a las costumbres, se vuelve tradicional; cuando traduce o interpreta un modo peculiar de ver, de sentir y de representar, deviene en arte; y cuando con ese modo se identifica una voluntad colectiva de expresión, se transforma en arte popular".(1)

Igual relación se puede predicar del arte popular y el arte indígena. El arte indígena es, como define el mismo autor, "aquél que mediante una comunidad conserva y trasmite su peculiaridad física y espiritual... los objetos que constituyen la indumentaria, la utilería doméstica, la simbología ceremonial y los de culto o que se añaden al tocado, se asocian a las festividades, representan un universo de formas, colores, texturas y materiales artesanales en que se inscribe la vida individual y colectiva, ennoblecida todavía por el baile y la danza, la música y aun el teatro. Todo en conjunto es arte popular porque expresa la voluntad de ser de modo propio y peculiar del grupo indígena, pero sólo los objetos manufacturados con materiales locales

serán artesanía".(2)

Estas cuantas nociones preliminares parecen venir muy a cuento para que se tenga una idea del alcance de esta breve nota y se entienda el contenido del rubro "arte popular" dentro de esta espléndida exposición "Hechizo de Oaxaca".

Además, Oaxaca resulta ser un caso único desde el punto de vista demográfico, pues en los 95.164 Km² de su extensión territorial- la cuarta parte de la superficie total del país- conviven de catorce a dieciséis grupos étnicos diferentes, (3) lo que explica al menos en parte- el alto grado que se tiene en Oaxaca de la etnicidad, no obstante aquella pluralidad. Etnicidad o "lo étnico", como lo expresa el antropólogo Héctor Díaz Polanco, (4) que matiza rica y pluralmente a la población de Oaxaca y promueve muy activamente las relaciones interétnicas y las culturas aborígenes. La cortedad del espacio disponible sólo permite que esta nota sea lo que intenta ser: un mero acercamiento al arte popular en Oaxaca, tema que exige amplitud y profundidad

-
1. José Rogelio Alvarez, introducción al libro Vidrio soplado, México, Organización Editorial Novaro, 1969.
 2. Ibidem.
 3. Sobre este punto no hay acuerdo unánime.
 4. Héctor Díaz Polanco, "Etnia, clase y cuestión social", en Cuadernos políticos, México, octubre-diciembre de 1931.

Alfarería:

Los trabajos en barro son muy antiguos en Mesoamérica y a lo largo del tiempo se fue logrando un perfeccionamiento artístico y tecnológico muy grande. En nuestro caso basta recordar las urnas de Oaxaca que fueron estudiadas detalladamente por Alfonso Caso e Ignacio Bernal (1952).

Durante el Virreinato cabe hacer notar dos cosas: que las formas indígenas de la alfarería casi se perdieron y, sobre todo, se vaciaron de su antiguo simbolismo. Durante el período colonial en Oaxaca sólo se conservaron las antiguas técnicas de moldeo y el pastillaje. No se generalizó el torno alfarero, que se usó y se usa en las cerámicas finas del tipo mayólica, aunque sí se empleó el vidriado para hacer impermeables las vasijas, problema que los antiguos mexicanos solucionaron con el alto pulido que cerraba lo más posible los poros de sus piezas destinadas a guardar el agua.

Como en todo el país, en Oaxaca hay numerosas localidades productoras de alfarería, pero aquí sólo se hablará de las más importantes y significativas.

En la ciudad de Oaxaca se elabora -o se elaboraba- una loza muy popular llamada "chorreada". Las manchas policromas se logran dejando que escurran gotas de suspensiones de

óxidos de diversos metales, de ahí su nombre.

Muy característico de Oaxaca es el barro negro de San Bartolo Coyotepec, en cuya elaboración destacó doña Rosa, que fue considerada, con plena justicia, una artesana modelo. El virtuosismo de las manos alfareras de doña Rosa se estimará mejor si se tiene en cuenta que sólo usaba el "parador", que es un plato que gira sobre una tabla, modelando, "levantando" al mismo tiempo la pieza; es un torno elemental. El color negro se logra durante la cocción, que se hace en un horno de leña que genera una atmósfera reductora, una especie de combustión incompleta, con lo cual se depositan en la superficie de las piezas partículas de carbón que dan el color negro; así ahumadas, las piezas se pulen cuidadosamente para que queden muy brillantes.

La producción alfarera de "Doña Rosa" era singular: ollas y cántaros de tamaños variados; "pichanchas", que son ollas perforadas para funcionar como coladeras; campanitas en forma de conos de abertura inferior y mangos de formas humanas y su correspondiente badajo. El sonido de estas campanas fue lo que inspiró el inmortal verso de Ramón López Velarde: "...tu barro suena a plata..." Hay que agregar finalmente las piezas chicas y medianas, ángeles que son silbatos, y sirenas. Estas últimas son reminiscencias de la cultura clásica, que

llegaron a los alfareros de San Bartolo en forma misteriosa, como suelen ser los hechos culturales.

En Atzompa se produce una loza vidriada verde, en la que las asas de las ollas son de forma elipsoide que rebasa el borde superior. También se elaboran miniaturas antropomorfas y zoomorfas aisladas o formando un grupo como las bandas de música. Sin embargo, los productos de mayor interés son las figuras animales huecas, parcialmente vidriadas (generalmente sólo las cabezas); los cuerpos son de superficie áspera. Estas figuras se llenan de agua que se trasmina y así se favorece la adhesión de semillas de chía que, al germinar, se adhieren dando lugar a una especie de lana verde con la que el animal adquiere un aspecto muy hermoso. No se sabe quién fue el autor de estos animales ni en qué fecha aparecieron; son singularmente decorativos, y hermosas muestras de la facultad creadora de los artesanos. Pero deben ser de origen no muy lejano, porque no las menciona Bernardo Valenzuela Rojas en su libro *Artesanías Artísticas de Oaxaca, México*, (5) producto del trabajo de campo del autor en el segundo trimestre de 1959 y el primero de 1960.

En Tehuantepec se produce una "loza bordada" y una juguetería sui generis, objetos en cuya producción destacó Teodora Blanco; la figura más interesante es el tangu-yú (zapoteco=muecas de barro), así como, según Henestrosa, figuras animales como caballos montados por extraños jinetes. Agrega Henestrosa que esta juguetería se vende sólo en Año Nuevo para obsequiarla a los niños el seis de enero, fecha de la fiesta cristiana de Los Reyes Magos. No se sabe con precisión, dice Andrés Henestrosa, el porqué de esa costumbre pero sugiere un fondo de sincretismo religioso. (6)

Textiles.

Se trata de objetos tejidos con fibras naturales de origen vegetal, animal y, ahora, químico. El tejido adquiere formas muy diversas; como se verá, esta actividad abarca subramas muy importantes. No para estudiarlos, sino para registrarlos al menos, estos tejidos se pueden dividir en dos grandes grupos: de fibras suaves y de fibras duras. Los de fibras suaves son el algodón, la lana y la seda.

5. Bernardo Valenzuela Rojas, "Artesanías artísticas de Oaxaca, México", Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1964.

6. Andrés Henestrosa, "Los juguetes de Tehuantepec", en México en el arte Núm. 9, México, 1950.

Fibras suaves.

El algodón.

Su cultivo fue prehispánico, como consta en los códices que registran la cantidad que los pueblos sometidos tributaban a los mexicas. Son notables, por singulares, las labores de algodón y pluma de las tejedoras antiguas que tanto llamaron la atención de los conquistadores, como se aprecia en Bernal Díaz del Castillo.(7) El algodón, al menos en su mayor volumen, es blanco, pero lo hay también de color natural café, llamado coyuchi. Ambos algodones se usan principalmente para piezas de indumentaria que requieren un producto intermedio que son las telas.

A este propósito cabe mencionar que el telar de pedales, aportación tecnológica española, no se generalizó, contrariamente a lo que ocurrió con el vidrioado en la alfarería. En Mesoamérica el instrumento para tejer fue y es el telar de cintura, que sobrevive hasta nuestros días, especialmente en los grupos étnicos de nuestro país, y para tejer indumentaria ceremonial.

En Oaxaca, como en otras regiones de México, las telas de algodón son

para mantelería bordada, como las de la legendaria calidad producidas por la Casa Brena, que garantizaba la firmeza de los colores. En época no muy lejana, los años setenta, Oaxaca exportó un gran volumen de mantelería, pero decayó precisamente porque el color no resistía el lavado con jabón. Los artículos de mayor producción son manteles y servilletas bordados.

Por su técnica, forma, bellos bordados y diseños, las servilletas de ciertos grupos étnicos como los huaves, los amuzgos, etcétera, son muy apreciadas.

La lana.

Como se sabe, el ganado vacuno y el ovino fueron aportaciones españolas; tales especies animales parecen haber sido desconocidas en el México antiguo. Sin embargo, nuestros aborígenes pronto conocieron las ventajas de la lana para defenderse mejor del frío, y las ovejas pronto se multiplicaron en la Nueva España. Anteriormente, se aprovechaba el pelo del conejo.

En la localidad oaxaqueña de Teotitlán del Valle es tradicional tejer sarapes, pero sus diseños han cambiado

7. Bernal Díaz del Castillo, "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España", México, Editorial Porrúa, 1960. (Sepan cuántos...5).

mucho. Los tradicionales eran los de tigre y otro, éste muy bello, que lleva en el centro una gran flor roja sobre lana negra natural y otros de la misma flor sobre lana natural café. El sarape de tigre era tan tradicional y fue tan característico de Teotitlán, que el Doctor Atl lo usó para cubierta del segundo tomo de su libro "Las artes populares en México" (primera edición 1921, segunda 1922), libro que fue el primero sobre el tema editado en nuestro país y uno de los primeros en el mundo. El sarape mexicano no se estudió en México durante muchos años, hasta que en 1989 las señoras Virginia Armella de Aspe y Teresa Castelló Yturbide publicaron su libro "Rebozos y sarapes de México". La sección del rebozo es de la señora Castelló Yturbide y la del sarape de la señora Armella de Aspe.(8)

La historia del sarape, que se teje en muchas localidades de México, es de sumo interés, y es gran pena que no se pueda relatar aquí aunque fuese sólo en parte. Se dirá al menos que el turismo que tanto favorece a Oaxaca está desplazando los diseños tradicionales, al grado de imponer al artesano diseños totalmente ajenos a nuestra cultura.

Los rebozos de Mitla.

En esta localidad se elaboran rebozos tejidos con estambres de lana pura de color café claro, que al menos conservan las partes esenciales del rebozo tradicional: la tela y los rapacejos muy laxos.

La seda

México no es hoy productor de seda de morera, pero lo fue y precisamente en Oaxaca, hasta que en 1679, por real orden, se mandó derribar todos los árboles -las moreras- con cuyas hojas pudiera alimentarse el gusano de seda. En consecuencia, la seda que se usa en México es importada; en su mayor parte se trae de los países del lejano Oriente, y su aplicación más importante es en la indumentaria ceremonial.

Fibras duras

Las fibras duras de mayor uso son la palma y las del género agave (maguey y otras especies afines), todas las cuales forman la importante rama de la cestería, artesanía que muchos autores

8. Virginia Armella de Aspe y Teresa Castelló de Yturbide, "Rebozos y sarapes de México", México, Gutsa, 1989.

consideran como la primera cronológicamente.

En importantes regiones del país la palma se usa para tejer sombreros.

La sombrería

Por lo que respecta a Oaxaca, esta actividad tiene un grave problema en la llamada Mixteca Alta, que además de Oaxaca abarca parte de los estados de Puebla y Guerrero. En esta región la única actividad productiva es la elaboración de sombreros, ya que sus tierras no son aptas para las labores agropecuarias, pero este trabajo tiene un rendimiento tan bajo que apenas da para subsistir.

La cestería.

Al parecer la primera artesanía humana, precursora inmediata de la alfarería, la cestería está en mejores condiciones económicas que la sombrería, quizá porque sus materias primas y los productos terminados están más diversificados.

Sin embargo, debe tenerse presente que la actividad artesanal, por regla general, es de las más mal remuneradas. De todos modos, la cestería oaxaqueña se cuenta entre las más finas de México

.Metalistería.

Para su estudio, los metales se pueden dividir en dos grupos: el de los metales preciosos y de los metales comunes.

En este último grupo se encuentran el cobre, el plomo y el estaño, que tienen, todos los tres, precedentes prehispánicos. El hierro fue de introducción española; en el México antiguo sólo se usaron los minerales del hierro como las piritas. Sin embargo, los novohispanos pronto aprendieron la herrería artística -hierro forjado- y se elaboraron piezas de muy alta calidad y belleza. La multiplicación de los templos y conventos favoreció la elaboración de rejas para las capillas. Como ejemplo de la suntuosidad barroca de éstas puede citarse la reja de la Capilla del Santo Cristo, en Tlacolula.

El hierro forjado tuvo también usos civiles, como las rejas de los palacios y, sobre todo, la balconería, que se puede encontrar en cualesquiera de las ciudades coloniales como Oaxaca, Puebla, Valladolid (hoy Morelia), Zacatecas y Querétaro. Otros objetos coloniales de hierro forjado, lisos o decorados, fueron los estribos, las llaves, las chapas y otros más, usados por la gente de a caballo, los frailes y los palaciegos.

El acero.

Oaxaca es importante productor de machetes. Valenzuela Rojas considera que "las características del machete oaxaqueño son tres: a) Gran flexibilidad, lo que permite empacarlos en cajas redondas de reducido tamaño. b) Profusa decoración. En las caras de su ancha hoja se contienen escenas de caza y leyendas grabadas al agua fuerte. Los textos de tales leyendas son breves versos de corte popular (y da algunos ejemplos): Si esta vibora te pica/no hay remedio en la botica. O esta otra: Soy de acero mexicano/quién me lo puede quitar./Y el que me empuña en su mano/nunca se debe rajar". (9)

La tercera característica sería que las empuñaduras tienen incrustaciones varias de bronce, cobre, aluminio y cuerno.

Los machetes -y cuchillos del monte- de mayor calidad y fama, muy merecidas, son las de la Casa Aragón de la ciudad de Oaxaca. Recuerdo al viejo maestro Aragón, que en las ferias de arte popular demostraba la calidad de sus artículos perforando, a golpes de martillo, una moneda de veinte centavos

sin que el cuchillo de monte sufriera daño alguno. En Ejutla y varias localidades oaxaqueñas más, se elaboran machetes pero sin ninguna intención artística.

La orfebrería

La orfebrería de oro y de plata es todo un brillante capítulo de los grupos étnicos precolombinos y su inventario, ya no su estudio, requeriría varios libros: los hay. (10)

Tratándose de la orfebrería de Oaxaca, basta citar las joyas de Monte Albán.

En aquellos años el oro y la plata no se obtenían por laboreo de minas, sino se hallaban en estado nativo. Nuestros orfebres precolombinos dominaban a la perfección las técnicas para elaborar espléndidas joyas, pero sus cánones artísticos resultaban ajenos a la cultura occidental, lo cual no impidió que artistas europeos, como Dürero, expresaran su admiración por nuestras joyas antiguas.

Y en cuanto a la técnica, cronistas

9. Valenzuela Rojas, op.cit.

10. Por ejemplo, el catálogo de la gran exposición "Quinientos años de platería mexicana", México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989, en el que colaboramos varios autores.

como Fray Bernardino de Sahagún y Fray Jerónimo de Mendieta entre otros, en sus libros "Historia general de las cosas de la Nueva España" e "Historia eclesiástica indiana", dicen que los orfebres nativos nada tenían que pedir a los españoles, pues aquellos practicaban a la perfección la labor de "vaciadizo", es decir, el procedimiento de "la cera perdida", así como la unión de metales, que se aprecia en algunas joyas de Monte Albán.

El saqueo de metales preciosos que practicaron los conquistadores -lo llamaron "rescate" eufemísticamente- hizo que se perdiera una parte enorme del patrimonio artístico de nuestros aborígenes. Sin embargo, en este sentido Oaxaca es entidad privilegiada, porque su tierra -hablo literalmente- guardó tesoros artísticos de valor incalculable, como los hallados por Alfonso Caso en sus exploraciones arqueológicas, sobre todo el de la Tumba 7 de Monte Albán, que don Alfonso estudia en su gran libro "El tesoro de Monte Albán" (1959 y 1982). No obstante, hay que decir, con hartos pesares, que aquella orfebrería casi desapareció durante el Virreinato y estas artes hoy son apenas recuerdos de aquel esplendor.

La plata

El más interesante objeto de la platería oaxaqueña moderna es la

llamada cruz de Yalalag, que es complemento indispensable del elegante traje regional que visten las yalaltecas con dignidad y sencillo hieratismo, coronado con un espléndido tlacóyal (tocado de pelo). Se trata de una cruz de plata oxidada, que consta de una cruz central de cuyos brazos horizontales prenden sendas cruces pequeñas. El oxidado se logra tratando el metal con una solución de sulfito de potasio. Dentro de este diseño tradicional, hay algunas variantes que tienen intención decorativa o suntuaria. La cruz de Yalalag se lleva al cuello, sea con un sencillo listón o bien con un collar de cuentas de plata y corales, al que llaman rosario.

No se ha precisado el origen de esta cruz. Dorothy y Donald Cordry, en su espléndido libro sobre indumentaria indígena, informan que la más antigua representación mexicana que se conoce de esta triple cruz se halla en un retrato de fray Gregorio Beteta, "ministro zapoteca" que murió en 1562, pero consideran que el óleo es del siglo XVII. "La cruz con pendientes, como se ve en la pintura del ilustre fraile, es un rosario y todavía hoy se llama rosario de los pueblos montañeses de la Sierra de Juárez"; pero también lo asocian con la legendaria figura de Santo Santiago, patrón de España, cuyo culto introdujeron y extendieron en la Nueva España los frailes evangelizadores. Se está, pues, en el terreno de las conjeturas,

y en ese contexto me atrevo a pensar que esta cruz se inspiró más bien en el drama de la Pasión de Jesucristo, en el que figuran en forma central tres cruces: aquella en que agonizó el Salvador, y a cada uno de sus lados otras dos des-tinadas a los malhechores. Podría pensarse, asimismo, que esa cruz triple puede aludir al dogma católico central de la Trinidad: Dios Trino y Uno. (11)

Los señores Cordry dicen además que la cruz de Yalalag se elabora en otras localidades de Oaxaca diferentes de Yalalag, como Santiago Choapan. Ya se ha hablado de que Oaxaca es notable por su pluralidad étnica: de dieciocho a veinte grupos étnicos diferentes, lo que propicia extensas y variadas relaciones e influjos interétnicos. Por lo demás, en nuestro arte popular no es raro que una localidad suplante a otra en materia de orígenes; tal vez el ejemplo mejor es el de los bastones de Apizaco, que en realidad se hacen en Tizatlán, ambas localidades de Tlaxcala.

El oro

Ya se dio cuenta de la gran pérdida,

artística y técnica, de las joyas de oro prehispánicas en el territorio que hoy es el estado de Oaxaca. Comparada con aquella riqueza, la joyería actual es pobre: podría decirse que lo principal son las reproducciones de las piezas de Monte Albán en oro o al menos, en plata dorada.

Sin embargo, y principalmente en la ciudad de Oaxaca, se producen joyas de oro combinadas con perlas y coral, que son muy populares: prendedores, pulseras, collares y otras piezas cuyos diseños se antojarían románticos. En compensación, las mujeres tehuanas ostentan, con justificado orgullo, pesados collares y pulseras de monedas de oro mexicanas y extranjeras; la predilección es por lo que fue y es la moneda mexicana de oro de más alta denominación, que es el centenario, de cincuenta pesos.

Como se sabe, las monedas mexicanas acuñadas en México son, en sí mismas, obras de arte por su diseño artístico y su perfecto acabado.

Hoja de plata

Este material, que podría llamarse humilde y destinado a usarse en

11. Dorothy and Donald Cordry, "Mexican Indian Costumes", Austin and London, University of Texas Press, 1968.

productos marcadamente utilitarios - como ocurre frecuentemente en el arte popular-, en manos de los artesanos oaxaqueños se transforma en obras de arte como, principalmente, espléndidos marcos delicadamente ejecutados. Esta subrama se puede encontrar en muchas localidades de México, pero me atrevo a pensar que en la hoja de lata oaxaqueña de este tipo podría haber una influencia más o menos directa de la hojalatería de Puebla porque, según se sabe, ha habido y hay muchos vínculos culturales entre ambos estados.

Cerería

El arte de la cerería artística, a pesar de ser muy tradicional, está en decadencia, para no decir extinguido. Se trabajó mucho en Salamanca, Guanajuato, para las figuras de los nacimientos, entre los cuales fue muy famoso el de la familia Lira, pero hoy apenas existen las velas comerciales para las primeras comuniones con remedos de decoración. Sin embargo, no ocurre así en Oaxaca, donde, al igual que en otras regiones indígenas, es en las mayordomías donde las tradiciones están vivas y son operantes. La mayordomía es una antigua institución socioreligiosa presidida por un mayordomo y sus ayudantes, llamados todos cargueros, porque tuvieron u ostentan un cargo. Esta institución está bien estudiada por nuestros an-

tropólogos, que en su mayoría la consideran como una forma de repartir la riqueza y pertenecer a la "economía de prestigio". Su finalidad es preparar y llevar a cabo las fiestas patronales con las que se honra al o los santos patronos de los pueblos, a la Santísima Virgen en sus diferentes advocaciones y a Nuestro Señor Jesucristo, también en sus diversas advocaciones y nombres.

Esto viene al caso porque, en todos los actos religiosos o profanos, el mayordomo y los cargueros principales portan como símbolo de sus cargos velas de cera ricamente adornadas con papel matizado de color dorado y flores naturales o artificiales de los mismos materiales. Estas velas son objetos rituales. El padre Nicolás Vilchido Rico, en su artículo "La labrada de la cera", describe en detalle esta "labrada" que es ritual, pues los artesanos "se reúnen todos en la casa del mayordomo para labrar las velas (en Ixtepec, Ixtaltepec, Espinal o Tlacotepec); existen personas en la población que se dedican a este me-nester, que por la forma de hacer las velas, la gente sabe perfectamente quién las hizo, pues la misma forma de ellas, su escurrimiento, quemado, etcétera, delatan a su autor quien, por lo demás, se esmera en hacer un buen trabajo, no sólo por mantener su fama, sino por su amor y devoción al Santo Patrón, a quien, con mucha frecuencia, prometen hacer sus

mucha frecuencia, prometen hacer sus velas por muchos años." (12) Estas velas artísticas y rituales se portan también en las "calendas". ¿Qué son las calendas? Son, responde Alejandro Méndez Aquino en su espléndido libro sobre tradiciones oaxaqueñas (13), una convocatoria, una predicación viva y un motivo de regocijo popular. Algo similar comenta María Elena Sodi Pallares al referirse a la etimología de la palabra calenda, pues proviene del nombre kal de origen sánscrito y que quiere decir resonar; del latín calare, que significa convocar en público, y del griego kalein, cuya traducción es llamar.

La calenda se puede celebrar en honor de un o una patrona de un pueblo o ciudad o de lo que se puede llamar una celebración religiosa general como la Navidad. Un ejemplo ilustrativo es la calenda de la Virgen de la Soledad, Patrona de Oaxaca. Esta, consigna Méndez Aquino, era suntuosísima, con asistencia de cofradías de todo Oaxaca, a la que concurrían con profusión de

velas y estandartes, bandas y cánticos religiosos populares. Lo importante es la relación interétnica, pues los numerosos grupos étnicos con su cultura propia entraban en contacto estrecho. En tiempos coloniales, agrega el mismo autor, se celebraba con música y refrescos ofrecidos por la entidad visitada, lo cual implicaba el "cumplimiento" de la entidad visitante, que así agradecía de manera análoga. Esto es una muestra de la digna y delicada cortesía de visitantes y visitados.

De paso, y ya que se habla de mayordomías, quiero señalar que el antropólogo Guido Munch ha escrito brillantemente sobre la evolución de la mayordomía desde el México antiguo hasta la fecha (14). Naturalmente no se quiere decir que en la época precortesiana haya habido mayordomías, pero sí instituciones equivalentes. En la mayor parte de los casos, la mayordomía tiene una organización interna de tipo militar. La esposa del mayordomo comparte todas las actividades y honores con su marido.

-
12. Nicolás Vichido Rico, "La labrada de la cera, en Tehuantepec", 1891-1991. "Un siglo de fe. Fiestas y mayordomías en Tehuantepec". México, Comisión de Historia del Centenario de la Diócesis de Tehuantepec, 1989.
 13. Alejandro Méndez Aquino, "Noche de Rábanos (Tradiciones navideñas de Oaxaca)" México, Biblioteca Pública Central, Dirección General de la Dirección de Educación, Cultura y Bienestar Social del Estado de Oaxaca, 1991.
 14. Guido Munch, "Fiestas y mayordomías en la república zapoteca de Tehuantepec", en Tehuantepec, 1891-1991. Un siglo de fe. Fiestas y mayordomías en Tehuantepec, México, Comisión de Historia del Centenario de la Diócesis de Tehuantepec. , 1989.

Indumentaria

El capítulo de trajes indígenas en Oaxaca es inacabable, como es de esperarse de la pluralidad étnica oaxaqueña, pero al menos hay que decir, siguiendo a Cordry (op.cit.), que México se divide en este respecto en dos grandes zonas: la del quechquémitl del centro del país hacia el norte, y la del huipil hacia el sur. Aquí entra Oaxaca. Es regla general que las aborígenes tengan al menos dos huipiles: el de uso cotidiano y el ceremonial, éste verdaderamente suntuoso, ricamente bordado, tejido en telar de cintura y tejido preferentemente con colores naturales como la grana cochinilla o el caracol pansa, proceso que han investigado diversos estudiosos. (15)

La noche de los rábanos

La "Noche de los Rábanos", que se celebra la noche que va del 23 al 24 de diciembre de cada año, es una expresión de la cultura popular exclusiva de la

ciudad de Oaxaca y única en el país en su género. Consiste, en síntesis, en un certamen principalmente de figuras hechas con rábanos que además, suelen estar adornadas con figuras de escamas trabajadas en la corteza roja de los rábanos. Con ellos se elaboran diversas figuras zoomorfas y antropomórficas. Un magnífico ejemplo es el Don Quijote que estudió y reprodujo mi sabio amigo José Rojas Garcidueñas (16). Mucho se ha fantaseado sobre los orígenes de esta originalísima expresión oaxaqueña de la cultura popular, gran testimonio de la habilidad y sentido estético de nuestros horticultores-artesanos que viven y trabajan en localidades cercanas de Oaxaca, como La Trinidad de las Huertas.

Méndez Aquino, benemérito de la cultura en Oaxaca, apoyado en documentación irrefutable, precisa en su libro antes citado que "a partir del certamen de 23 de diciembre de 1897 se inicia la tradición que primero se celebró en la 'Plaza de los Rábanos', nombre que devino en Noche de Rábanos, todo lo cual, como toda expresión cultural -y

15. Varios autores, La grana cochinilla, México, José Porrúa e Hijos, 1963. Martha Turok (coordinadora), El caracol púrpura. Una tradición milenaria en Oaxaca, México, Dirección general de Culturas Populares, SEP, 1988. Teresa Castelló Yturbide, Colorantes naturales de México, México, Industrias Resistol, 1988.

16. José Rojas Garcidueñas, Presencias de El Quijote en las artes de México, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

precedentes y una evolución diacrónica que no la mata sino la enriquece mediante su enriquecimiento con las aportaciones estéticas de las generaciones sucesivas en el tiempo.” (17)

Imposibilitado de seguir, aunque sea de lejos, el extraordinario libro de Méndez Aquino ya citado, he de limitarme a transcribir el substancial párrafo siguiente: “A partir del certamen del 23 de diciembre de 1897, se inicia la tradición y año con año durante los primeros de este siglo, ‘El Mercado Extraordinario de la Vigilia de Nochebuena’, se animó con la presencia de un concurso que premiaba a los mejores puestos -puestos, no stands- y el entusiasmo no decaía, a pesar de la aparición de elementos ajenos a nuestra cultura, que más echaría fuertes raíces en el pueblo mexicano”. (18)

Diversas artesanías populares en Oaxaca.

No se deben pasar por alto las figuras de madera teñidas con anilinas, como los nacimientos de Arrazola; los peines de Llano Grande; las fajas o cefidores de Santo Tomás Jalietza, ni los huaraches que llevan la impronta del grupo étnico

correspondiente. Entre las artesanías efímeras está la pirotecnia y, sobre todo, por ser muy oaxaqueña, las figuras hechas con rábanos que se hacen y exhiben en la ciudad de Oaxaca el 23 de diciembre. En cuanto a la pirotecnia, nada tiene que envidiar a la que se hace en muchas regiones de México.

Para fines de comparación, que sería muy fructífera por apresurada que fuese, se transcribe el índice del libro de Bernardo Valenzuela Rojas, “Artesanías artísticas de Oaxaca, México”, ya que pueda dar alguna idea del estado del arte popular en Oaxaca en torno del año de 1964: curtiduría, jícaras, alfarería, machetes, petates, sombreros de lana, sombreros de palma, metates, sarapes, tenates, rebozos, cestería, pirotecnia, huipiles, cefidores o fajas, escobas de colores, bolsas o redes de ixtle, bordados, hamacas, sopladores, orfebrería, talabartería, mueblería, piedra tallada, máscaras.

Tengo la esperanza de que lo dicho aquí sea, al menos, incentivo para que las autoridades civiles y académicas de Oaxaca aborden el problema de elaborar el gran estudio que merece el arte popular en ese estado.

17. Méndez Aquino, op.cit.

18. Ibidem.

Y concluyo esta nota elemental citando algunos conceptos de mi añorado, mi respetado amigo doctor Daniel Fernando Rubín de la Borbolla, cuyo fallecimiento, 12 de diciembre de 1990, es pérdida irreparable para el arte popular no sólo en México, sino para la América Latina: "(El arte popular)

representa el contenido tecnológico y artístico de la comunidad, tribu o región... La acumulación de este arte a través del tiempo constituye la herencia tecnológica y artística de mayores consecuencias y significación en la cultura universal". (19) ■



19. Daniel Fernando Rubín de la Borbolla, Arte popular mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

CARLOS ESPEJEL

EL JUGUETE POPULAR.*



Es muy importante la producción de juguete de tipo popular. No obstante la fuerte competencia de juguete de bajo precio hecho en materiales plásticos, la producción y demanda de los juguetes populares es aún muy importante.

El juguete mexicano tiene tres características esenciales: colorido, ingenuidad e ingenio, y para su manufactura se utilizan los materiales que el artesano tiene a la mano: barro, madera, palma, etc. Por ello, en casi

todos los centros artesanales se produce juguete, aunque destacan centros altamente especializados en esta manufactura.

Es interesante observar que entre los principales centros productores de juguete popular en México figura el Estado de Guanajuato, que provee de la mayor parte de los juguetes que se venden en los mercados. Santa Cruz de Juventino Rosas, población aledaña a la ciudad de Celaya, produce boxeadores de madera

* Tomado del Libro "Las Artesanías Tradicionales en México" SEP/Setentas, 1a edición, 1972

pintada, volantines, trastecitos vidriados, trasteros y muebles de madera recordada y una gran variedad de juguetes de barro para nacimientos, molcajetes y metates de juguete, cajitas con víboras, vboritas de gozne, canicas de barro y pajaritos de ingenuo mecanismo que comen de un cajete al balancear una bolita de barro que les da movimiento, todos ellos juguetes populares muy antiguos.

En este mismo lugar una familia produce figuras alambradas como arañas peludas, muertecitas, muertes a caballo, brujas y monjes hechos de barro con las extremidades alambradas.

En Irapuato se produce una gran cantidad de juguetes de madera, como payasitos con ruedas, cochecitos, etc.

La propia ciudad de Celaya produce mucha juguetería de cartón: judas, máscaras de molde antiguo para las festividades de carnaval, muñecas articuladas, payasitos chilladores y mucho juguete de plomo: soldaditos, ramilletes, jaulitas, pistolas, sables, etc.

Guanajuato, la capital del Estado, produce también mucho juguete, principalmente trastecitos, entre otro el llamado arrocito, cazuelitas y jarritos a mano, de diminuto tamaño.

En Oaxaca se produce mucha juguetería de barro y madera; destacan

todas las figuras con silbato de Coyotepec, los trastecitos engretados en verde de Atzompa, la juguetería de barro de Tehuantepec, etc.

En Jalisco se hacen cirqueros y equilibristas de barro, figuras de molde con silbato, y los clásicos cochinitos para alcancía de color negro, en Santa Cruz de las Huertas; en Tonalá, se hacen trastecitos vidriados, vasijas y animalitos en miniatura de barro bruñido bandera. En este lugar se hacen cochinitos para alcancía en barro pintado con flores de colores y barnizados y cabezas de mujer, también para alcancía, de molde muy antiguo. Es muy interesante observar la utilización que el pueblo de México hace de la alcancía.

En Michoacán, se produce juguetería de madera y trapo en Zirahuén. Se hacen muñequitas vestidas a la usanza indígena representando diferentes actividades de su vida cotidiana; trastecito vidriado en Patamban; juguetes de cobre en Santa Clara: cazos, sartenes y jarritos, trabajados totalmente a mano.

En Hidalgo se hacen los clásicos pajaritos de palma utilizados como sonaja y decorados con plumas de colores.

Y en la propia ciudad de México se produce también mucho juguete: títeres de barro de molde antiguo vestidos con telas de llamativos colores que

representan a Don Juan Tenorio, charros, cantinflas, muertecitas, hechos por un solo hombre: Manuel Ibarra, el último titiritero que queda en México. Se hacen también jaulitas de popote con un pajarito de cera en su interior, con el techo y el piso de cartoncillo de colores, y una gran variedad de juguetes de hojalata y plomo.

En la ciudad de México, como en Jalisco y algunos lugares del Bajío, se hacen muñecas de trapo para las niñas, terminadas con telas de diferentes colores.

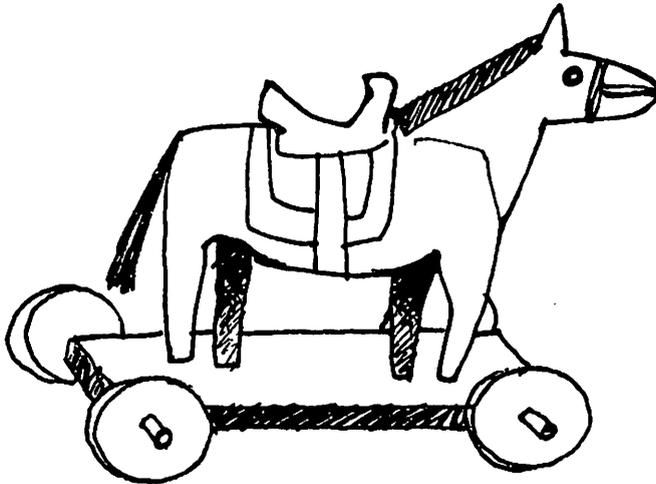
En Córdoba, Veracruz, se fabrican las zumbadoras carracas de cartón, las crines de caballo, la brea y madera.

También en la ciudad de México se

hacen avioncitos de cartoncillo al dárseles vuelta mediante un alfiler que roza una tapa de botella de refresco quemada, espantasuegras de papel, rehiletos y papalotes de papel de china y globos de muy diversas formas.

En San Antonio de la Isla, Estado de México, se hacen trompos, perinolas y baleros de madera barnizada en bellos colores.

Cada juego o juguete tiene su época. En México, los niños conocen el tiempo que dura cada juego. Cuándo es tiempo de jugar a las canicas, cuándo el tiempo del balero y del trompo, o cuándo se inicia la temporada de los papalotes o de los "huesitos" de chabacano, que se pintan de colores. ■



PUBLICACIONES DEL CIDAP

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2 US\$ cada uno.

Revista Artesanías de América, números 12 al 40, 3US\$ cada una. (Agotados los números: 13, 14, 16, 20, 21, 22 y 23)

Cuadernos de Cultura Popular: N° 1 La Navidad; N° 2 El Traje Popular Ecuatoriano; N° 3 El Ikat; N° 4 Chordeleg; N° 5 Panes Tradicionales; N° 6 Mi Cuaderno de Cultura Popular; N° 7 ¿Qué es la cultura popular?; N° 8 Nosotros los artesanos; N° 9 Nuestros Cuentos (Chordeleg); N° 10 La caja ronca; N° 11 Dulces de Corpus; N° 12 El juguete popular; N° 13 La pirotecnia en el Azuay; N° 14 Jatumpamba, tierra de alfareras; N° 15 Cómo hacer una guitarra; N° 16 La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX. N° 17 Cerámica de Sarayacu. 2US\$ cada uno. Agotados los números 1,2,4,9,10.

Cuadernos Chicos de Cultura Popular: N° 1 Un encuentro en Gualaceo, 2 US\$

Libros. Colección La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo 1, Azuay; Tomo 2, Cotopaxi; Tomo 3, Bolívar; Tomo IV, Esmeraldas; Tomo V, Imbabura, Tomo VI, Cañar; Tomo VII Tungurahua. Precio 6 US\$ cada uno. Agotado el numero 3.

Otros libros: Bibliografía de las artesanías, 2 US\$; El Pase del Niño*, 5 US\$; El diseño en una sociedad en cambio, 4 US\$; La pintura popular del Carmen, 15 US\$; Expresión Estética Popular de Cuenca, 2 tomos, 20 US\$; Expresión Estética Popular de Popayán*, 20 US\$; Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg, 6 US\$; Los Hijos*, 4 US\$; Cerámica de Chordeleg, 1 US\$; Ana de los Ríos, 2 US\$; Tejiendo la Vida, las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador, 6 US\$; Textiles y Tintes, 6 US\$; Joyería en el Azuay, 6 US\$; Diseño y Artesanías 10 US\$; El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica, 5 US\$. Cerámica popular Azuay y Cañar 5 US\$; Daniel F. Rubín de la Borbolla: presencia, herencia 3US\$; Punto y Línea: un cuento para diseñadores 2 US\$; Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador 6 US\$; Artesanos y diseñadores 6 US\$.

Ediciones bilingües: El folclor que yo viví*, (Castellano-Inglés) 20 US\$, Paños de Gualaceo (Castellano-Inglés) 10 US\$

Publicaciones conjuntas con la OEA: Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, Tomos I y III; Tecnologías y Artesanías, Artesanos y Diseñadores. Museos y Educación 6 US\$

**EL PLOMO EN LOS VIDRIADOS
DE LA CERAMICA POPULAR MEXICANA**

*"Quiero heredarles un país con
cazuelas a mis hijas "...*



La cerámica precolombina se decoraba brufiéndola y aplicando engobes, que esencialmente son la mezcla de una arcilla con diferentes óxidos y que produce, al quemarse, colores y tonos variados.

El vidrio no se conocía y junto con el torno de alfarero llega a América con la Conquista.

El vidriado de baja temperatura, que para los propósitos de este texto es el que nos interesa, se desarrolla en Medio Oriente, y de ahí, con los árabes, va a España.

En la composición del vidriado, un ingrediente crítico indispensable es o son los fundentes, porque hace o hacen, cuando son varios, que la cubierta de las piezas vitrifique justo a la temperatura en la que éstas se homean.

En lo que se denomina baja temperatura -y toda la alfarería popular está quemada en este rango- el rey de los fundentes es el plomo, generalmente utilizado como monóxido de plomo,

(Litargirio PbO) y lo es por su gran tolerancia, capaz de producir resultados satisfactorios aun en horneadas con notables diferencias de temperatura.

Pero como todos sabemos, éste es tóxico, y al desprenderse de las piezas y acumularse en el organismo, produce serios trastornos.

Los principales afectados son los alfareros que lo manejan directamente en crudo para aplicarlo a las piezas antes de homearlas.

Ellos dicen que la acumulación tendría que ser enorme antes de producir efecto, de lo contrario los mexicanos no estuviéramos vivos, ya que toda la vida, desde la infancia, por generaciones y generaciones, desde la Conquista, hemos comido en recipientes vidriados con plomo.

Lo dicho no deja de ser cierto, pero también lo es que el plomo sí es tóxico, y un día desaparecerá y con él la alfarería tradicional, de no encontrarse pronto un sustituto y de implantarlo en

el complejo y extenso panorama de nuestra alfarería popular.

Teóricamente la solución se conoce; en el siglo pasado, debido a la presión del gremio, la industria alfarera inglesa se vio forzada a encontrar un sustituto del plomo y desarrollaron lo que en inglés se llama "frit" (frita en español) (1)

Sustituir el plomo fue relativamente sencillo; se trataba de un grupo de industrias y de trabajadores agremiados, completamente localizados. No es el caso de México, en que los alfareros están dispersos en un territorio considerable y no se tiene un censo de ellos.

Aquí tenemos un problema adicional: la tolerancia del litargirio, popularmente conocido como Greta o Creta (¿Será que remotamente su puerto de entrada, desde el Medio Oriente al Mediterráneo se hizo a través de esta isla, productora, por cierto de una cerámica notable?)

Si el plomo tiene un amplio rango para hacer que el vidriado funda, las fritas lo tienen mucho más estrecho. En la práctica esto quiere decir que se necesitan hornos que obtengan temperaturas mucho más homogéneas en su interior que los actuales, cuyo

diseño en el mejor y la mayoría de los casos es del siglo XVI, transmitido oralmente, generación tras generación.

Hay personas que piensan que si se sustituye el combustible se acaba el problema; no saben que la porcelana Tsung y Ming más exquisita se quemó en hornos de leña, cuya precisión apenas si se iguala actualmente con los manejados por computadora.

El combustible hay que cambiarlo porque en estos momentos quemar con leña ya es antieconómico y, sobre todo, por el problema ecológico que esto significa.

Se necesita modificar y mejorar los hornos existentes, al menor costo posible, para hacerlos quemar más homogéneamente.

Para dar una idea de la magnitud del problema en México: una sola compañía tiene más de 200 fritas en el mercado. ¿Cual de todas funcionará y en cuáles vidriados de los existentes? Las nuevas fórmulas o recetas deben conservar lo más posible el mismo aspecto visual y táctil en las piezas de las diferentes regiones alfareras.

Es importante señalar que la sustitución del plomo por una frita o

(1) Daniel Rhodes, Clay and glazes for the potter

varias no puede ser mecánica. Supongamos que una receta de un vidriado tiene 12% de litargirio, y que ya se sabe cuál es la frita indicada para sustituirlo; ésta no se llevará a cabo quitando el plomo y agregándole 12% de frita: no funcionará. Para que tenga éxito se necesita hacer una sustitución en que las relaciones moleculares sean idénticas en las dos recetas.

El panorama de la cerámica popular mexicana está lleno de suposiciones de todo tipo: las temperaturas a las que queman los hornos, sus dimensiones, las diferencias internas de temperatura, la composición exacta de los vidriados y sus barros etc., para mencionar las más importantes.

En un compacto programa, financiado por la Dirección de Culturas Populares, trabajamos en cinco centros alfareros que consideramos representativos del panorama nacional porque van de lugares urbanos a lugares recónditos.

Estos sitios son: Capula, Michoacán, Puebla, Puebla; Oaxaca, Oaxaca; Tlayacapan, Morelos; y Santiaguito Tlalcicalcalli, México.

De todos estos sitios compramos muestras suficientes de piezas para analizar el contenido de plomo según el procedimiento que establece la Norma que se quiere hacer obligatoria y que es esencialmente igual a la de Estados Unidos de América.



Se midió la capacidad de los hornos, la temperatura a la que homean, y en lo posible sus diferencias internas de temperaturas.

Se llevaron a analizar los vidriados y arcillas que utilizan.

Al finalizar el programa se terminaron también las suposiciones y, por primera vez, se contó con datos precisos y confiables para tener un diagnóstico realista y poder hacer un programa de trabajo congruente con la realidad.

En mi taller de Cuernavaca un alfarero de Oaxaca construyó un horno igual a los suyos, donde vamos a experimentar la manera de reconvertirlo a que trabaje con gas propano-butano que es el combustible prácticamente asequible en todos lados.

En este horno vamos también a probar la manera de optimizarlo para que queme lo suficientemente homogéneo para que las fritas funcionen.

Desde luego ahí probaremos los nuevos vidriados.

De tener éxito, se contempla implantar esta nueva tecnología por lo menos en Tlayacapan, Morelos.

Esta segunda parte del programa se

hará con fondos de la Dirección de Microempresas de Solaridad.

Estoy consciente de que se corre el peligro de que se crea que el problema es de fácil solución, o que se piense que al solucionarse en un laboratorio y/o en un programa piloto se haga oficial la norma y el problema del plomo se trate de liquidar por decreto.

El horno en mi taller es el programa piloto; Tlayacapan debe ser el primer ejemplo multiplicador.

Para eliminar y sustituir el plomo en la alfarería popular mexicana es necesario tener muy, pero muy claro, que esto sólo se habrá logrado cuando los alfareros se hayan apropiado del cambio y de la nueva tecnología, y la hagan tan suya como una vez ya lo hicieron con el plomo.

Nota:

Pienso que es más interesante publicar los datos concretos de los programas cuando se hayan terminados éstos, para poder hacer comparaciones significativas.

- a) Otra razón para usar material fritado es la naturaleza venenosa del óxido de plomo.

Cuando el óxido de plomo es fritado con diferentes cantidades de otros

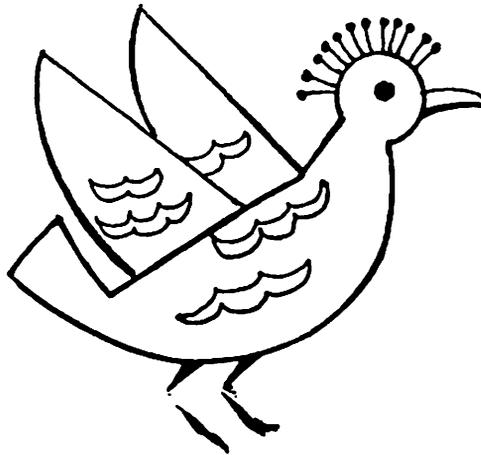
óxidos, éste se convierte en no venenoso, y en donde sea posible es aconsejable usar plomo en una frita en vez de su estado natural.

- b) El método para preparar una frita es simple y es esencialmente el mismo que se usa para hacer vidrio. Los materiales ya pesados son puestos en un horno o en un crisol y calentados hasta que se funden juntos en una masa líquida. El líquido al rojo es sacado del horno y se le deja que fluya a un tanque de agua donde el enfriamiento súbito lo

congela y despedaza en fragmentos pequeños.

El vidrio es entonces molido en un molino de bola hasta que quede lo suficientemente fino para usarlo .

Pequeñas cantidades de frita pueden hacerse en un horno para cerámica poniendo la materia prima en una vasija de barro o crisol y quemándolo en una hornada de vidriado. Cuando se enfría la masa de vidrio dentro del crisol puede romperse y molerse. ■



FONART, EL MODELO MEXICANO PARA EL FOMENTO DEL ARTE POPULAR

México cuenta en el siglo XX con expresiones de arte popular cuyas técnicas datan desde la antigüedad prehispánica.

Milenarias tradiciones se han transmitido de padres a hijos en innumerables generaciones. El cúmulo de creencias, costumbres, concepciones vitales y estéticas y muchos otros elementos culturales que a lo largo del tiempo han distinguido a México, asisten en el umbral del XXI, a través de un arte popular plural y diverso. La artesanía así, a pesar de los imponderables impuestos por problemas derivados de la producción, la explotación, el

intermediarismo y el consecuente rezago económico social, ha sobrevivido aun en las más críticas épocas de la historia antigua y la moderna, patentizando el valor que para el pueblo mexicano tienen sus raíces culturales.

Sensible al arte popular y preocupado por las precarias condiciones de vida del sector, el Estado mexicano ha desarrollado una política de fomento a la actividad artesanal, la que ha experimentado una evolución en sus estrategias y estructuras.

En la culminación de esta serie de estrategias figura FONART:

- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías-, institución que, según lo que se explica más adelante, puede considerarse por sus cometidos y estructura, como una de las pioneras de Latinoamérica en su género. Y por lo mismo, se cuenta entre las que reúne mayor experiencia acumulada en materia, tanto de comercialización nacional e internacional como en su labor de impacto y de beneficio social.

Sin embargo, la comprensión de su estructura y de sus funciones iniciales y actuales, vuelve indispensable el contar con un panorama genérico del desarrollo evolutivo que se ha operado en la concepción y el apoyo expreso a las artesanías de México.

Esta visión permitirá entender por qué en la etapa de madurez, la política de apoyo al arte popular adoptó la configuración de FONART, misma que desde su fundación se ha conservado, observando adecuaciones mínimas, dictadas por los cambios operados en la macro estructura económica y social.

Traectoria y evolución del apoyo al arte popular mexicano.

Una larga historia que en 1993 cumple 72 años tiene el apoyo que el Gobierno de México ha brindado a las artesanías.

1921 marca el inicio de estas acciones

con la presentación simultánea, en las ciudades de Los Angeles, California y de México, D.F., de la primera EXPOSICION DE ARTE POPULAR MEXICANO.

Las primeras décadas del siglo se caracterizaron por un espíritu oficial orientado a la revaloración del arte popular. A mediados de siglo y en los decenios siguientes, la administración pública extendió sus funciones al abarcar un ámbito que además del reconocimiento comprometía la realidad del sector.

La creación de instituciones dedicadas -directa e indirectamente- al rescate y al fomento de las artesanías, se sucede desde 1947, fecha que coincide con la fundación del INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA (INI), organismo con una larga trayectoria de apoyo al sector indígena dedicado a la actividad artesanal, el que se extiende hasta nuestros días.

Catorce años después, en 1961, el Gobierno de México crea, en el marco del Banco Nacional de Fomento Cooperativo (BANFOCO) el *FIDEICOMISO PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS*, antecedente inmediato del *FONDO NACIONAL PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS* (FONART), constituido en 1974.

En 197 -10 años después de creado el antecedente de FONART- se fundó la **DIRECCION DE ARTE POPULAR** que fue sucedida por la **DIRECCION DE CULTURAS POPULARES** creada en 1978. La constitución de la **ESCUELA DE ARTESANIAS**, adscrita al Instituto Nacional de Bellas Artes, fue también una decisión del Estado.

En suma, hace 72 años que el Estado apoya el arte popular y hace 32 (1961-1993) que su preocupación transitó de una política de reconocimiento e investigación, a una que contempló además el apoyo económico, material y comercial.

En relación con esto, procede comentar que todos los organismos federales mencionados -con excepción de FONART- realizan actividades en favor del sector, pero en forma complementaria o periférica a su objetivo central. En el caso de FONART el fomento a las artesanías es su función por excelencia, siendo el arte popular y sus productores, los objetos y sujetos que definen su actividad. En su gestión se sintetizan las voluntades políticas de distintos gobiernos al atender el aspecto cultural, pero sin descuido del ámbito económico-social.

A nivel estatal el esquema se modifica, pues si bien las dependencias federales cuentan con representaciones y delegaciones, existen **CASAS DE**

LAS ARTESANIAS y otros organismos a cargo de la comercialización y el fomento local o regional; todos ellos dependen del gobierno del Estado de cada entidad.

Fonart y la preservación de la tradición

México según se sabe, es un país prolijo en producción de arte popular. 31 Estados y un Distrito Federal forman la República Mexicana, y puede decirse que en todo su territorio se elaboran los objetos que resumen la cultura de sus grupos respectivos; sin embargo, 24 son los principales productores, destacándose por sus notables volúmenes los Estados de Michoacán, Jalisco, Oaxaca, México, Guanajuato, Chiapas, Puebla y Guerrero. Un segundo grupo con volúmenes de importancia lo forman los Estados de Hidalgo, Yucatán, Tabasco, Campeche, Querétaro, Nayarit, Chihuahua y San Luis Potosí.

El reto de México entonces es preservar la tradición del auténtico arte popular mexicano, desde luego dando cabida a la modernización en términos de formas de organización, comercialización, diseño, mejoramiento técnico, y otros aspectos que contribuyan a mejorar el nivel de vida de los artesanos. Para preservarlo, los distintos organismos del gobierno federal y de los

estatales que antes cité realizan diversas funciones orientadas a lograr el objetivo citado.

En el caso de FONART, se tiene por objeto impulsar la producción de las artesanías nacionales, procurando la preservación y la elevación de su calidad artística, así como del nivel de ingresos del artesanado; todo ello a través de acciones de apoyo financiero, comercial y de difusión de los valores culturales y estéticos contenidos en las expresiones del arte popular. En consecuencia, la actividad de preservación y de promoción del arte popular mexicano a que me referiré estará centrada en las tareas que realiza FONART, en este sentido.

En 19 años que FONART lleva operando, ha aprendido que la labor de preservación, al igual que la de fomento, para ser eficaces no pueden desligarse de acciones de financiamiento ni de compra venta de artesanías, ya que son precisamente los medios y relaciones económicas las que en un alto porcentaje determinan que un artesano tradicional permanezca en su oficio, y por ende se preserve el arte popular que él produce; o se desplace a otra actividad quizás más rentable, pero menos rica en materia de patrimonio cultural. Estas acciones de preservación las describiré para una más clara comprensión en forma independiente:

El otorgamiento de crédito en el fomento y la preservación

El objetivo del otorgamiento de créditos blandos -según anticipé- es apoyar al artesano y a las unidades familiares a tratar de consolidar la expresión artesanal como parte esencial de la cultura popular y como elemento fundamental de la tradición y la identidad nacional.

Tales créditos se otorgan a artesanos productores de genuino arte popular en montos mínimos y máximos, correspondientes a números predeterminados de salarios mínimos y con bajas tasas de interés actual y moratorio.

Un compromiso de compra, hasta del 50% del crédito concedido, lo establece el Fideicomiso para adquirir aquellas artesanías que cumplan con las normas de calidad establecidas.

Este compromiso representa un apoyo adicional al financiamiento, orientado a la preservación.

El crédito otorgado puede constituirse a su vez en un préstamo revolvente en beneficio del artesano.

Papel de las adquisiciones en el fomento a la producción

En el ánimo de coadyuvar

efectivamente a incrementar el promedio de ingresos del artesanado mexicano, la Institución le brinda apoyos adicionales al otorgamiento de créditos.

Las compras hechas por FONART, fijadas a precios justos, han demandado, en el curso de su desarrollo, el diseño de una estrategia integral que posibilite la compra en la mayor parte del territorio y de los grupos étnicos existentes, de tal suerte que los artículos posteriormente en oferta sean verdaderamente representativos del país.

En consecuencia, el sistema de adquisiciones se estructura a partir de cinco oficinas de acopio, estratégicamente ubicadas en los principales centros de artesanías en los Estados de Jalisco, Michoacán, Oaxaca, San Luis Potosí y en el Distrito Federal, desde donde también se realizan las compras de los Estados circunvecinos.

Métodos alternativos complementan el sistema de compras: rutas artesanales, convenios de compra y venta a consignación, son los principales. El primero es un proceso itinerante en el que técnicos acreditados efectúan recorridos y adquisiciones directas en comunidades artesanales. El segundo es un método por el que un especialista, a título de particular calificado, realiza compras con comisión en zonas geográficas no cubiertas por los centros de acopio ni las

rutas artesanales. Con los convenios a consignación, el Fondo adquiere, previa evaluación del área comercial sobre la calidad de los productos, la mercancía que el artesano se interesa en exhibir para su venta.

Función de la red comercializadora

La artesanía adquirida directamente al productor, a través de las estrategias descritas, necesariamente debe ser vendida o comercializada. Para ello FONART dispone de una red compuesta por once tiendas o centros de venta en el mercado nacional, seis de ellas se ubican en la capital del país y las cinco restantes operan en el interior de la República.

A nivel internacional opera a través de una oficina de Comercio Exterior, responsable de la atención y el envío de pedidos especiales del extranjero. Esta área también selecciona las piezas artesanales que participan en ferias y exposiciones internacionales.

El servicio de comercialización garantiza al consumidor la adquisición de la más genuina y representativa artesanía del país y los más depurados niveles de calidad artística; todo ello descontando el apoyo otorgado al artesano por la vía de la compra-venta de sus productos.

Por su parte, las utilidades

devengadas de las transacciones comerciales se destinan a sufragar los gastos correspondientes a la operación del FONART y/o fortalecer el fondo financiero que constituye la fuente crediticia por excelencia.

La asesoría técnica y su incidencia de beneficio.

Como acción inherente al objetivo social del fideicomiso, entendido como mejoramiento del nivel de vida del artesano mexicano, destacan la capacitación y la asesoría técnica necesarias para estimular la actividad productiva y de ese modo obtener un promedio superior de ingresos.

En el curso de la historia de FONART se han brindado diversos tipos de asesoría, los que se extienden desde el sistema de producción hasta el de precios, la administración y las formas de organización. En el presente, se ha puesto especial interés en el diseño de nuevas formas inscritas en el proceso natural de evolución de toda tradición. Ello a fin de hacer más competitivo el arte popular en mercados nacionales y extranjeros.

Reconocidos expertos de la propia Institución, artesanos beneficiados por FONART y colaboradores externos en distintas áreas de especialidad, son el personal calificado a cuyo cargo se

encuentra la prestación de este valioso servicio.

Anteriormente señalé que las relaciones económicas y sus medios jugaban un papel determinante en las tareas de preservación del arte popular mexicano. Esta aseveración -según lo he hecho notar- es una realidad, aunque de manera alguna es un recurso único ni exclusivo para efectos de preservación.

Diversas opciones se han explorado para reforzar los actos económicos y lograr el objetivo preponderante que es la persistencia de la tradición, intacta o renovada, del arte popular. Y de entre la suma de esfuerzos, se ha encontrado que los *INCENTIVOS* son el método idóneo. La fórmula que mejores resultados ha dado, en este nivel, es la técnica de los *CONCURSOS*.

Los concursos y la superación artística.

Los concursos entre artesanos han demostrado su efectividad para fungir como estímulos capaces de conjuntar modernidad con tradición, en donde sin rompimiento sino con asimilación de la primera, se rehace y renueva la cultura local, materializada en piezas que no se despersonalizan; y que a cambio, retoman cada vez más valores de la cultura universal, a la que a su vez se

insertan a través de este ininterrumpido proceso de retroalimentación en el que los concursos son agentes particularmente importantes.

Así los concursos artesanales, sean por rama o generales, sean regionales, estatales o nacionales constituyen la óptima opción para preservar técnicas en peligro de extinción y para impulsar la realización de piezas originales de alta calidad artística. Cumplen con el cometido de estimular al personal calificado a cuyo cargo se encuentra la prestación de este valioso servicio y de reconocer a los más destacados exponentes de cada especialidad.

Tres han sido las principales líneas o modalidades en la instrumentación de estos concursos.

La primera, tendiente al rescate de las tradiciones artesanales locales, vía eventos regionales y especiales, ha consistido en una acción fundamentalmente de organización y de coordinación a título de responsabilidad estatal, financiada y apoyada a nivel de difusión por FONART.

La segunda es un esquema en el que el fideicomiso se hace cargo de la organización y el financiamiento y coordina actividades operativas y de logística con la entidad estatal correspondiente.

Por último, tras concertar con instituciones bancarias y empresas de la iniciativa privada eventos a nivel nacional, establece una relación de coordinación con los gobiernos respectivos.

En esta estrategia de promoción y de rescate artesanal además de las entidades citadas, tiene una destacada participación el Instituto Nacional Indigenista (INI).

Para lograrla, el Fondo estructura un calendario anual de eventos de esta naturaleza, programándolos conforme a prioridades locales procurando equilibrar objetivos de fomento artístico y de preservación. Esta labor de decidido apoyo a la tradición y a los valores estético-culturales se encuentra referida al objetivo social del fideicomiso y es una actividad sustantiva del mismo.

Principales vehículos de promoción.

Tocante a las actividades de PROMOCION puedo anticipar que en el nivel exterior no han sido tan intensas como lo son a nivel interno. En el ámbito nacional las tareas de promoción son permanentes y sistemáticas. Las tiendas FONART, por la simple exhibición de artesanía procedente de los más remotos puntos de la República mexicana, son auténticos museos vivos de arte popular. Esta red mediante la que se comercializa la mercancía adquirida directamente de los artesanos, tiene una importante

presencia en la Ciudad de México -con seis tiendas- y en las principales ciudades del país. De forma que la promoción "en vivo" tiene un significativo alcance nacional que afecta a los turistas del país y a los extranjeros que asisten a estos espacios.

No obstante, el vehículo empleado expreso para promover nuestro arte popular son las exposiciones. En los últimos tiempos se ha puesto particular empeño en que el material exhibido en las exposiciones se integre a partir de las piezas participantes en los concursos, con lo que se consigue dar a conocer o fortalecer expresiones de muy alta calidad y que además preocupa preservar y fomentar. Las exposiciones que en las galerías de FONART tienen una frecuencia casi mensual, han adoptado en tiempos recientes una modalidad integral consistente en la organización de eventos paralelos estrechamente relacionados con el arte popular que se exhibe: presentaciones de libros, conferencias o mesas redondas sobre la historia, el significado, los grupos étnicos o técnicas de producción; son estas las actividades colaterales que conjuntamente con las exposiciones, se intersectan para promover el arte popular mexicano.

Procede señalar que la labor promocional no se limita al suministro de información oral o visual, se promueve además vendiendo mercancía en las

exhibiciones, razón por la que estos actos no son sólo culturales, sino también de exposición-venta.

Además de la promoción en tiendas y de la hecha por conducto de las exposiciones, hay un tercer vehículo de promoción nacional: me refiero a las ferias locales o de todo el país, donde la presencia de artesanías de un tipo, de un Estado o de varios a la vez, da a conocer los valores intrínsecos del arte popular.

Para reforzar las acciones anteriores se dispone de algunos impresos que van desde carteles e invitaciones hasta folletos y separadores de libros.

Toda esta actividad, aunada a una difusión en los medios de comunicación masiva, limitada por razones de costo, contribuye a promover el arte popular suministrando información, mostrándolo e incrementando la producción como resultado de las ventas derivadas de la promoción.

El comercio exterior que realiza FONART a través de su oficina especial es, además de una actividad comercial, una de promoción en la medida en la que sus operaciones propician la presencia del arte popular mexicano y sus atributos en el extranjero. El comercio exterior, sin embargo, es un área que está en franco proceso de fortalecimiento: el catálogo internacional es -por su concepción- un instrumento comercial

y un vehículo de promoción al mismo tiempo.

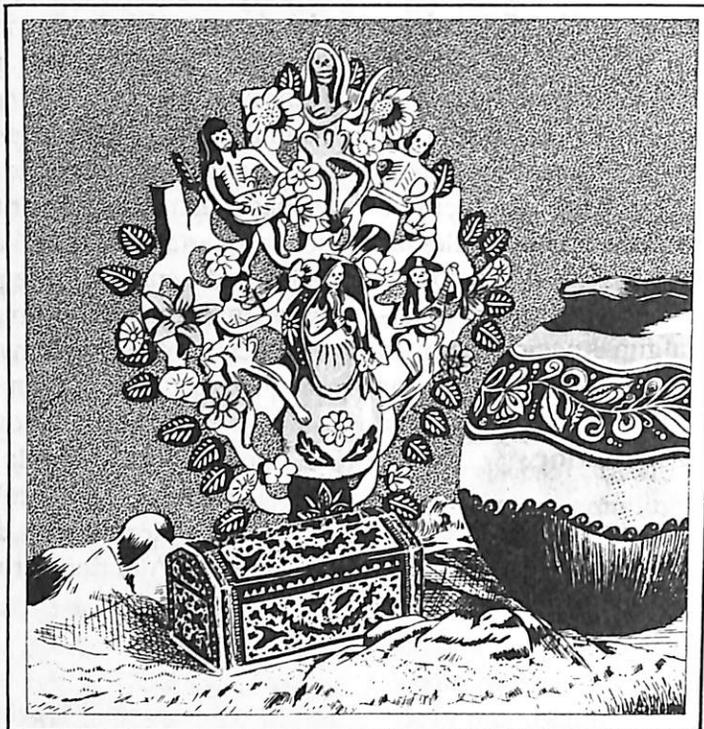
El interés del Estado mexicano por promover su arte popular en el extranjero es prominente. FONART asiste, representándolo, a ferias y exposiciones, a conferencias, aunque -hay que reconocerlo - no es con la frecuencia deseada. Las limitaciones para contar con una presencia sistemática fuera de nuestras fronteras son presupuestales las más de las veces: los altos costos de fletes, gastos de representantes e impuestos con que algunas naciones gravan la artesanía, son algunos de los impedimentos para un mayor despliegue promocional en el exterior.

Concluyo esta exposición refrendando que México es un país que ha persistido y trascendido en la Historia

con el bagaje de las raíces auténticas que con forman su cultura, en mucho gracias a la milenaria tradición de su arte popular. Preservarlo de patrones homogeneizante y promover sus valores objetivos y subjetivos, son tareas en las que hay largo camino por recorrer. Entretanto, mientras se buscan mejores fórmulas para robustecer esos cometidos prioritarios, es indudable la necesidad de hacer un reconocimiento sentido, no sólo a los artesanos de México, sino a los del mundo entero. Su legado tiene un valor inapreciable, motivo por el cual todos cuantos estamos involucrados en su quehacer tenemos un compromiso cultural e histórico, en el que finalmente se finca la raigambre y la identidad de pueblos con tan larga y sólida tradición como la de México y las de numerosas naciones de América Latina. ■



FONART



OBRAS MAESTRAS

de tradición artesanal

Ciudad de México: Av. Patriotismo 691, Mixcoac ● Av. Juárez 89, Centro ● Av. Insurgentes Sur 1630 ● Av. de la Paz 37, San Angel
● Londres 136, Zona Rosa.

Interior de la República: Cd. Juárez Chih. ● Guanajuato, Gto.
● Oaxaca, Oax. ● Puerto Vallarta, Jal. ● San Luis Potosí, S.L.P.

PERFIL DE LA ESCUELA DE ARTESANIAS

Antecedentes históricos.

La Escuela de Diseño y Artesanías (EDA), se fundó en 1962 con un propósito educativo y promocional específico, dentro del ámbito de las artes plásticas y propio del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, según se prevee en el Decreto Presidencial que lo crea.

La instauración de la EDA surge de un contexto por demás interesante: antecedían varias décadas de esplendor en la plástica mexicana y llegaban a su madurez varias generaciones de artistas formados en los talleres, en el ejemplo, o bajo el influjo de los grandes maestros

muralistas, pintores, grabadores y dibujantes. Perduraba y se retroalimentaba el enfoque nacionalista y popular que había sido una constante del arte posterior a la guerra de revolución.

La práctica del mural y sus proyecciones, que abarcaron la escultura y la arquitectura, posibilitaron el montaje de algunos talleres artesanales cuya infraestructura le fue adjudicada en propiedad al INBA, que los utilizó en una instrucción formal sobre las artesanías.

La década de los cincuenta trazó una

experiencia específica sobre esta enseñanza, la cual se fue perfilando como un modelo técnico-práctico de característica escolar y esencialmente distinta al modo tradicional de los talleres artesanales populares caracterizados por un modelo de tipo adiestramiento. Cuando se funda la escuela de Diseño y Artesanías se habían configurado ya los rasgos de la necesidad educativa y el carácter de la enseñanza artesanal.

La escuela nace así con el reto de definir su esquema de educación, de hecho maneja una tesis: que el Diseño y las Artesanías se interrelacionan y se complementan.

Cerca de 15 años se trabajó con tal tesis. Está por investigarse su exactitud y sus resultados. En el campo de las artesanías la convivencia con el diseño indujo propuestas e inquietudes educativas que maduraron en un proyecto cuya intención básica era definir una estructura de conocimientos técnicos, teóricos y prácticos específicamente para el área artesanal, lo que derivó en un plan de estudios formal aprobado y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 18 de agosto de 1983.

Fue entonces que cobró forma el planteamiento de separación del modelo de artesanías del modelo de diseño, y la separación de las escuelas. En la práctica y en la educación esta separación era un hecho y cobró forma en el planteamiento

del plan de estudios de artesanías, no como una condición expresa sino como un dato intrínseco: el diseño como concepto específico no se contempla en la enseñanza de las artesanías.

Administrativa y organizacionalmente la convivencia resultó desventajosa para las artesanías; sus requerimientos y necesidades son de un carácter peculiar que exigen ser medidos en su exacta valoración; lo que no es fácil si se les tiene que dimensionar comparándolos con otros de índole distinta.

Al parecer, el propósito de conjugar diseño y artesanías como una opción de retroalimentación temática, teórica y artística no fructificó porque la correspondencia de las artes tiene sus propios caminos que casi siempre parten de la creación. Su confluencia y su dinámica entrelazadora y significativa se da como resultado del dominio técnico y formal cuyo aprendizaje sólo puede ser específico.

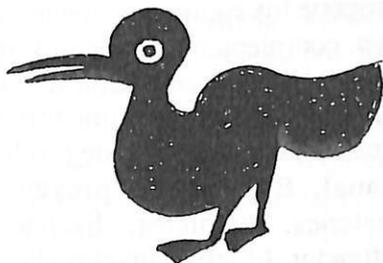
El plan de estudios de la Escuela de Artesanías, prevee el diseño como un medio, como un auxiliar del artesano; de allí que sus necesidades se resuelvan en práctica al punto que su manejo y uso es requerido sólo en función de la pieza, no en función del trabajo artesanal. Esto es real en la tradición y el ejercicio de las artesanías, a la inversa del diseño profesional.

Dicho plan es fruto de un esfuerzo colectivo. La comunidad de entonces lo desarrolló y planteó al margen de la comunidad de diseño. El resultado, con fallas, pues está incompleto y sus enfoques no se han vuelto a revisar, es el primer intento en el país de una educación en las artesanías sistematizada, metódica y formal dentro de un esquema netamente escolarizado.

Esquema educativo y escolar.

La realidad de las artesanías es el manejo material y la ejecución del objeto y se caracteriza por la manualidad, la intención expresa de manejar directamente el material para conseguir los fines que se persiguen para el objeto según las precisiones de forma, calidad y significado.

Si el principio del objeto estriba en satisfacer una necesidad humana, su realización puede contener propósitos expresivos, simbólicos y estéticos que le confieren una connotación cultural y artística.



Este tránsito de satisfactores a objetos artísticos es lo que ha venido a conferirle a las artesanías su dimensión de arte sin que pierda totalmente su signo primigenio de cosa que sirve para algo particular.

También es, entre otras, la explicación de que la creación artesanal continúe utilizando materiales tradicionales y técnicos o fundamentos de tratamiento y manipulación a veces antiquísimos a la vez que innova, investiga y promueve nuevas opciones.

El enfoque artístico de las artesanías ha devenido en un propósito específico, tanto en la producción misma como en la formación de artesanos. En la Escuela esto ha sido una intención tan relevante que se ha convertido en uno de sus objetivos de enseñanza.

La actividad artesanal es un quehacer común entre los hombres y entre los pueblos. Como en cualquier labor humana, en las artesanías el perfeccionamiento del trabajo y de los resultados ha inducido la especialización y ésta ha determinado la educación. Enseñar a producir un objeto transitó desde el indispensable adiestramiento mediante la observación y práctica de procesos, pasando por la capacitación para la producción autónoma, hasta la educación metódica y sistematizada que habilita para la utilización de diversas técnicas, la

investigación y el desarrollo de la producción.

En México, esta educación es reciente y la Escuela de Artesanías es pionera en esta enseñanza, que precisa de profundizar sus conceptos y sistemas pedagógicos, enfrentando diversos problemas iniciales como la verbalización y la conceptualización de las técnicas. Estas, en el país, han sido transmitidas generacionalmente de manera directa y en ámbitos en donde no ha sido fácil que trascienda el trabajo interno del taller. Se ha satisfecho una demanda y también una formación en espacios determinados.

Colateral al anterior se manifiesta el problema de la diferenciación de las artesanías. En la época colonial destacó la enseñanza de las "artes y oficios" contemplando alfarería, cestería, tejidos, carpintería que tenía como fin particular habilitar para la producción dejando al individuo su posible desarrollo de habilidades. La educación actual de los técnicos artesanales se preocupa por el desarrollo de estas habilidades desde el comienzo de la instrucción, pero no es tampoco totalmente precisa la especificación de los mismos de modo que permitan facilitar y asegurar la enseñanza y el aprendizaje.

Todo esto confluye en la especificidad de las artesanías. ¿Según cuáles

nociones y criterios hay que considerar para valorarlas y apreciarlas? ¿En cuál marco de conocimientos se enmarcan para fines de educación? ¿Cuál modelo o tipo educativo le conviene a la educación en las artesanías? Son, estas cuestiones de interés para la Escuela porque inciden en su responsabilidad formativa y tocan el sentido de su razón de ser.

El planteamiento de origen para la escuela: proporcionar a la sociedad una educación que forme y también investigue en las artesanías, desarrollando y promoviendo sus valores -ambicioso y magnífico- pero representa un esfuerzo del que se han resuelto sus tensiones iniciales como la formulación de un esquema de educación en el ramo, la alternativa más adecuada de programación educativa gradual y eficiente y la ubicación de los conceptos básicos para perfilar tal educación.

En este sentido vale resaltar nuevamente la importancia del plan de estudios vigente como instrumento guía de la responsabilidad de la escuela.

Propone los siguientes niveles: Formativo, complementario, de desarrollo profesional, especialización y de capacitación. El primero contempla dos carreras, la de técnico y la de productor artesanal. El segundo prevee tres extensiones: instructor, diseñador e investigador. El tercer nivel incluye un

curso de especialización y otro de actualización. Finalmente se prevee la capacitación para las artesanías.

Esta gama de opciones está dirigida a los jóvenes, luego a los profesionistas técnicos, a los profesionistas de las artes y, finalmente, a los interesados en general.

Sus enfoques temáticos y programáticos hacen hincapié en la información y en la formación técnica del estudiante disponiendo la confluencia en ella de conocimientos inductivos, complementarios, adicionales y auxiliares que contribuyan a formar un artesano capaz, integral, a nivel técnico, que domine sus materiales, técnicas, herramientas, conceptos, así como su imaginación y su habilidad no sólo en la producción, sino también en la investigación y el desarrollo en el ámbito propio de su especialidad.

Con este plan la escuela intenta responder al reto de su creación. Quizá desde un análisis externo la propuesta del plan resulte demasiado ideal o en el punto opuesto, insuficiente. Quizá resulte de difícil aplicación. Internamente, desde la perspectiva de la escuela, es coherente, valioso por su planteamiento formal, rico en su diversidad de opciones. Está incompleto, visto como documento técnico, además de que requiere de actualización en algunos aspectos de fundamentación, pero esto puede

corregirse desde su enfoque educativo sustancial.

Este prevee el diseño como un elemento específico de apoyo para la realización del objeto artesanal. Lo considera como importante, pero aclara su peculiaridad: debe ser desde las condiciones propias de las artesanías a fin de que le resulte útil al artesano.

Es importantísimo para él diseñar, pero debe saber hacerlo desde la práctica artesanal y esta particularidad es esencial. De allí la necesidad de capacitar al artesano para diseñar sus objetos más que de introducirlo a la práctica del diseño en sí.

De allí también la dificultad de que un diseñador que desconozca las técnicas y los procedimientos artesanales pueda aportarle al artesano conocimientos provechosos y aplicables para su trabajo.

Esta practicidad del conocimiento es otro condicionante en áreas como la geometría o el dibujo geométrico y es de hecho uno de los problemas para la eficiencia real del programa de materias. En el fondo, este tipo de dificultades estriba en el grado con que se especifican en la práctica el campo teórico y conceptual de un área o de una materia a un tipo particular de formación como lo es la del artesano.

Lo complicado aquí no radica en definir cuánto puede contribuir una disciplina como la del diseño en la realización de los fines de otra como la de las artesanías, porque eso se resuelve en la práctica interdisciplinaria que constituye más bien otro ejercicio de diálogo a interrelación que igual podría ser con la escultura, la pintura, el grabado o como ya lo fue de manera probada con el mural y la arquitectura.

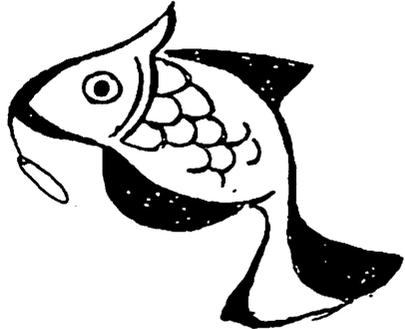
El asunto es más bien de especialidad de las disciplinas que, en cuanto a las artesanías, conviene apoyar para un pleno cumplimiento y un desarrollo de sus planteamientos educativos.

La ocasión se presta para que dicho apoyo pueda impulsar la escuela como entidad particular que pueda y deba constituirse en un factor dinámico de las artesanías en el país formando nuevos profesionistas del ramo, consolidando la práctica de los estudios, impulsando perspectivas novedosas para la investigación y la creación artesanal y promoviendo el gusto, el aprecio y el disfrute de los valores artesanales, definiéndose entonces la institución como el centro neurálgico de este quehacer tal como se deseó al instaurarse. Pero ello no podrá lograrse sin una jerarquización de la Escuela y sin la infraestructura, el equipamiento, la suficiente organización docente y administrativa de la misma.

La organización escolar.

La tarea primordial es proyectar una escuela con una noción innovadora y sostenida respecto de las artesanías como trabajo creador particular, definido, independiente, lo que presupone diversas tareas susceptibles de remarcarse:

- a) Una definición académico-escolar respecto de la propuesta educativa de la Escuela para precisar el enfoque formativo que se debe ofrecer. Para ello se ha de partir de la experiencia académica del cuerpo docente que en su mayor parte cuenta con trayectoria en el taller y en el aula acumulando ideas sobre lo que debe ser la educación artesanal y lo que debe entenderse por artesanías, lo cual puede ser precisado de una manera organizada en el interior de la institución. Una contraparte imprescindible lo constituye el tema del aprendizaje. Varias generaciones de alumnos han egresado parcial o totalmente sin la posible coyuntura de retroalimentar la Escuela.



Mucho se ha dicho del espíritu gregario, que en la tradición de las profesiones, el arte y las artesanías, cobra diversas formas y que tiene fundamentos sólidos cifrados en la necesidad de comunicación, entendimiento y apoyo mutuo. Este es el mejor sentido de los gremios que una escuela sí puede incentivar.

- b) El compromiso de la escuela es educativo no sólo en cuanto que forma y habilita para el ejercicio de la profesión, sino en cuanto que es capaz de avanzar por el camino de la investigación, la experimentación y la proposición teórica. Es decir, en la promoción del campo específico: las artesanías. Ello requiere lograr una identidad, conformar una organización y definir una práctica efectiva de la educación en las artesanías y en el ejercicio de éstas. Definirlas con precisión es impostergable en sus dos vertientes básicas: el planteamiento y la aplicación.
- c) Es preciso definir un esquema de trabajo que haga posible la realización de la Escuela como entidad con personalidad propia, perfilada en sus atribuciones y responsabilidades, completa en su infraestructura y su equipamiento y delimitada específicamente en una organización acorde con sus necesidades. Ello precisa impulsarla en sus previsiones

reales que para la Escuela de Artesanías se configuran en el plan de estudios y su esquema educativo.

- ch) Es posible considerar la aplicación del Plan en dos etapas con tres planos simultáneos de organización.

La primera etapa comprendería la redefinición y la aplicación de las carreras de técnico y productor artesanal así como de los cursos de capacitación.

La segunda etapa preveería la instauración de las extensiones y de los cursos de especialización para profesionales del arte y de actualización para profesionistas y productores artesanos.

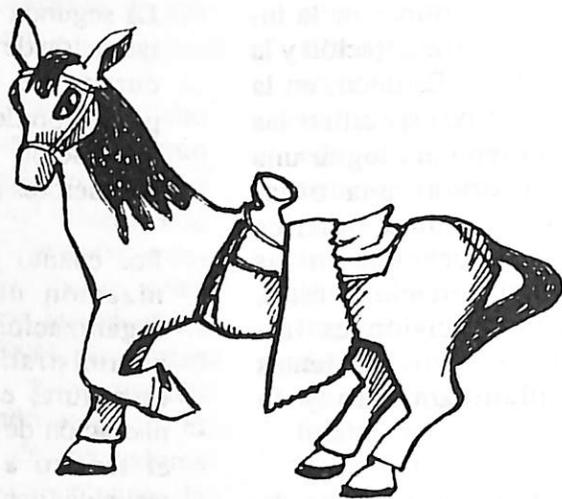
Por cuanto a los planes de organización uno se abocaría a la organización docente, escolar y administrativa; otro a la infraestructura, equipamiento y administración de recursos materiales; y el tercero a la planificación de recursos financieros.

Educación y promoción de las artesanías presupone una definición sustancial: las artesanías son un que hacer con carácter y valor propios cuya cualidad artística, cultural, funcional y educativa es sustanciable por sí misma en su especificidad y univocidad, sin criterios alternos de

dependencia. La interrelación formal y operativa que se da puede estimularse con otras artes o áreas de conocimientos afines; son de hecho una dinámica natural en el arte y ha llegado a ser una forma específica de trabajo: el interdisciplinario.

La experiencia del quehacer educativo en artesanías ha sido un esfuerzo por destacar la posibilidad de la enseñanza y del quehacer

artesanal como una labor con sentido y con proyecciones de importancia y trascendencia relevantes. Los altibajos sucedidos han destacado el valor y la factibilidad de lo que es posible y esto planea una exigencia: la de llevarla a cabo en sus propios términos como una opción válida para que la escuela realice la educación, el rescate, la creación y la promoción de las artesanías. ■



NECESIDADES DE UN GRAN MUSEO DE ARTE POPULAR NACIONAL

México es un país en cuyo territorio se asentaron culturas milenarias que han dejado profundas huellas no sólo a través de su arquitectura y su escultura, sino en numerosos rasgos culturales entre sus habitantes, especialmente en las 57 etnias que existen en la actualidad y que fueron y son parte integrante de la vida nacional, pese al sojuzgamiento y la injusticia con que han sido tratadas por casi 500 años.

Algunos de estos rasgos son ancestrales, y otros, una amalgama indio-europea, china o negra que el tiempo y la necesidad de supervivencia han determinado, y que a la fecha constituyen

sincretismos que de una u otra forma determinan raigalmente nuestro ser nacional.

Somos, pues, un país pluriétnico y multicultural, en el que la población mestiza -cuyo origen se remonta también a casi 500 años- ha sido y sigue siendo influida por las culturas indígenas de cada región. Por razones inherentes a esta peculiaridad la población mexicana -indígena o mestiza- heredó de sus antepasados diversas tradiciones en casi todos los aspectos de su vida. Aun sin darnos cuenta, nuestro idioma, influido por la dulce cadencia y la terminología de los idiomas indígenas, es muy

diferente al español que se habla en España.

Lo mismo se podría decir de nuestras costumbres alimentarias, del menaje doméstico, así como de la tradición oral, de la danza y la música.

El Dr. Alfonso Caso, el gran mexicano fundador del INI y gran impulsor de nuestro arte popular dijo alguna vez que somos la cultura de tres panes: el maíz indígena, el trigo europeo y el arroz asiático.

Posteriormente el Dr. Gonzalo Aguirre Beltrán, analizó con gran profundidad la influencia africana en el mismo campo.

A su llegada los europeos se sorprendieron de la alta tecnología que poseían los nativos de estas tierras, demostrada en sus bellos textiles, en su cerámica, en su arte plumario, en la orfebrería, en la imaginería religiosa con base en caña de maíz, etc. A pesar de que decapitaron de forma cruel, aunque inevitable, a las viejas culturas indígenas, los nuevos pobladores aprovecharon la gran sensibilidad y la destreza de los indios para manufacturar los satisfactorios queridos en esta etapa.

El mexicano indígena o mestizo está dotado de una gran capacidad plástica. Dentro de cada mujer, hombre o niño existe una vena de creatividad o de

ingenio que aflora en objetos de gran belleza y que en forma peyorativa se califican como artesanías, cuando en realidad esta capacidad expresiva, unida a una tecnología aprendida durante mucho tiempo, transforman la materia prima, por humilde que sea, en obras reales de arte popular hechas por el pueblo para el disfrute del pueblo.

De épocas pasadas tenemos desde hace más de 100 años registros testimonios y estudios, hechos por arqueólogos y artistas. Han sido cacharros, esculturas, figuritas humanas y pedazos de cerámica -artesanías de entonces- lo que ha contribuido en buena parte a establecer fechas, estilos, horizontes culturales así como reconstruir muchos hechos del remoto pasado precolombino.

En la época poscortesiana surge una pléyade de historiadores y humanistas: Sahagún, Durán, Díaz del Castillo, el mismo Hernán Cortés, etc., que en crónicas, relatos y cartas describen la vida de los nativos así como la extraordinaria belleza de su rica producción, relaciones que ayudan a registrar y comprender la vida cotidiana de los antiguos pobladores.

En la época virreynal no se encuentra mayor información sobre la vida del pueblo pobre a no ser por las pinturas sobre las castas, ordenanzas para los gremios y algunos grabados

costumbristas. Sin embargo los artesanos, el pueblo pobre, seguían manufacturando los satisfactores que requería la humilde sociedad a la que servían.

A nosotros han llegado rebozos, pinturas, exvotos y piezas de cerámica del tipo mayólica. En Europa existen muestras del gran arte plumario, puesto al servicio del culto católico y, en México, se conservan en muchas iglesias esculturas religiosas hechas en caña de maíz (técnica casi perdida hoy en día) de extraordinaria belleza.

Del siglo pasado se conservan sobre todo en el ámbito privado algunas piezas de cerámica del taller que fundó Don Miguel Hidalgo y Costilla, en Guanajuato, así como sillas de montar, rebozos, objetos de platería. En las postrimerías del siglo también se pueden encontrar esculturas básicamente en zonas urbanas y que también en su mayor parte están en manos de coleccionistas particulares.

Durante la revolución, después de vivir aislados en sus remotos territorios, surge el encuentro de los mexicanos: indígenas y mestizos provenientes de distintas regiones del país, que llevaban consigo elementos de su propia cultura.

Al triunfo de la revolución, es el presidente Alvaro Obregón quien inicia

la recolección de objetos de arte popular de muchos lugares del país, para lo cual se rodea de un grupo de destacados mexicanos, sobre todo de pintores, entre quienes se encontraban el Dr. Atl, Javier Guerrero, Gabriel Fernández Ledezma, Roberto Montenegro y otros más, quienes llevan a París, Los Angeles y Brasil, una muestra de objetos producidos por artistas populares de México.

Y se publica, por primera vez en México, un catálogo hecho por el Dr. Atl, que registra fotográficamente parte de la importante colección reunida.

Casi desde esta época se inicia la formación de la llamada colección Montenegro que se refundió en bodegas oficiales durante cuatro décadas hasta que hace seis años se rescató una parte por el gobierno del Estado de Jalisco y se puso en exhibición, en malas condiciones y sin identificación ni descripción básica, en el Instituto de Artesanías Jalisciense, en Guadalajara, Jalisco.

Durante su gobierno, el Gral. Lázaro Cárdenas, reúne un grupo de fotógrafos, artistas y antropólogos para trabajar en un proyecto de la S.E.P., que culminaría en una Institución llamada Museo de la Industria, organismo que por diversas razones no llegó a cuajar. En esta época, el Sr. Luis Márquez, fotógrafo de la S.E.P., reunió una valiosa colección de indumentaria indígena pero, utilizada

en un espectáculo de atracción turística y de lucro personal, sufrió adulteraciones graves que la deforman en alto grado. A su muerte esta colección fue cedida al Claustro de sor Juana en donde también en malas condiciones es exhibida en la actualidad.

Bajo la presidencia del Lic. Adolfo López Mateos, se da a la obra prehispánica un asiento digno, para lo que se construye el Museo Nacional de Antropología e Historia y se inicia otra colección de objetos etnográficos que se instalan en el segundo piso del propio Museo.

Sin embargo, y más que nada por falta de presupuesto, muchas de las valiosas piezas adquiridas están encerradas y maltratadas en las bodegas de esta Institución y sólo una mínima parte de esta sección etnográfica, con piezas de dudosa calidad y adquiridas con un criterio muy peculiar que de ninguna manera muestra la riqueza del arte popular mexicano en todo su esplendor, se aumentaron algunas piezas complementarias.

En 1950 bajo la presidencia del Lic. Miguel Alemán, se creó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, por iniciativa del Dr. Alfonso Caso, y también reúne a un grupo destacado de antropólogos y museógrafos, que adquirieron valiosas colecciones con que se dotaron a los Museos de la laca en

Chiapa de Corzo, Chiapas; la Huatapera en Uruapan, Michoacán; y el de la Cerámica en Tlaquepaque, Jalisco.

Pero algunas de estas colecciones están a punto de perderse pese a los esfuerzos de los diferentes directores de los Museos.

El Dr. Alfonso Caso, a pesar de ser un indigenista apasionado, no creó ni habló de formar Museos de Arte Indígena o de Arte Popular Mestizo. El, como muchos otros mexicanos, sostiene que el carácter y la cultura indígenas han influido en conceptos que arrancan de nuestro reciente pasado indio y que casi todos los mexicanos conservamos. Alguna vez dijo: "que el arte popular mexicano no es completamente indígena ni completamente europeo", y que aun entre los grupos étnicos no es posible hallar manufacturas sin influencias externas manifestadas de una u otra manera.

En el lapso transcurrido de 1950 a la fecha se enriquecieron las colecciones del M.A.I.P., cuyo acopio en su primera época se debe al interés del Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla y de su grupo de colaboradores, labor que se continuó hasta la fecha.

A pesar del tiempo transcurrido y de la experiencia acumulada no se ha hecho ningún esfuerzo por formar un gran Museo de Artes Populares que debería

contener una muestra amplia y una amplia información sobre el arte popular mexicano.

Por el contrario, se han perdido muchas oportunidades para adquirir colecciones privadas por falta de fondos y de un organismo responsable que los administre sistemáticamente.

Es poco creíble que un país con la rica expresión plástica de México, indiscutiblemente influenciada por nuestro arte popular, haya creado museos para exhibir la obra de algunos destacados artistas como Rivera, Kahlo, Tamayo, etc., y no se haya hecho uno que muestre la relación entre los grandes y modestos artistas populares y la plástica formal mexicana.

Como en cualquier país del mundo México ha tenido altibajos en cuanto al arte pictórico y escultórico formal sin que esto quiera decir que no exista un numeroso grupo de artistas plásticos muy valiosos, pero en tanto se observan altibajos en nuestro arte plástico formal los artistas populares siguen creando obras de singular belleza y fuerza expresiva plasmada en objetos modestos y en material a veces deleznable. Es decir que los artistas populares siguen una línea que establece su continua frescura estética y su gran creatividad.

No olvidemos que México sufre

cambios acelerados y que muchas obras de arte popular han dejado de hacerse o están a punto de desaparecer sin que ello quiera decir que el arte popular de México, esté en decadencia o vaya a extinguirse.

Simplemente se transforma día a día y los artesanos de ayer como los de hoy siguen en una búsqueda permanente de nuevas formas de expresión en sus respectivas especialidades, de acuerdo con el tiempo en que viven.

Asimismo no se han registrado los nombres de muchos artistas populares y no se han reunido objetos producidos por ellos no obstante que han vigorizado definitivamente el arte popular de México.

No sabemos con exactitud cuántos artesanos hay en México, ni cuántas artesanías y obras de arte popular se producen.

Solamente se encuentran algunas piezas en algunas tiendas de organizaciones oficiales y privadas, aunque no se trate de sus mejores expresiones, para establecer el puente entre el presente, el pasado y el futuro del arte del pueblo.

No se tiene un registro de las colecciones particulares; lo que es importante ya que éstas agrupan piezas de muy diversas épocas cuyo destino debiera ser del conocimiento general.

Es necesario crear en México, un gran Museo de Arte Popular como en otros países del mundo se ha hecho, sobre todo en Europa, aun a costa de un precio muy elevado debido principalmente a la adquisición de colecciones privadas. En nuestro país estamos a tiempo de acopiar un gran acervo de obras de arte popular

comprándoselas a los propios artistas o a través de donaciones de participantes o de los propios artesanos como lo demuestra el deseo de un grupo de artistas populares, muchos de ellos Premios Nacionales de Arte Popular, de donar piezas al C. Director del I.N.I. para beneficio del M.N.A.I.P., del que se consideran parte. ■



CARLOS PLASCENCIA FABILA

EL MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES Y LAS ARTESANIAS*

Una brevísima semblanza.

Con la palabra ARTESANIA se designan muy distintos productos que tienen que ver con un amplio número de materiales, procesos y técnicas de trabajo; con la repetición, la tradición y la innovación; con fuerzas del mercado; consumidores con mayor o menor poder adquisitivo; créditos; intermediarios; derechos de autor; la competencia entre los propios artesanos y con la estética.

Además, las artesanías, por una parte han enfrentado desde el primer tercio del siglo pasado el anuncio de su desaparición y, por otra, han venido cumpliendo una importante función ideológica hasta nuestros días y que se relaciona con la construcción de una identidad nacional.

El fenómeno artesanal es sumamente complejo y para el Museo Na-

* Creado en 1982, actualmente dependiente de la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

cional de Culturas Populares siempre ha sido fundamental contar con una imagen que lo refleje de la mejor manera posible para el desarrollo de sus propios trabajos.

Este Museo se concibe como un espacio múltiple en el que se busca, a través de varios programas, ESTIMULAR LA INICIATIVA CULTURAL DE LOS SECTORES POPULARES. En él se han realizado algunas exposiciones que abordan de una manera frontal el complejo asunto de las artesanías. Otras en las que las artesanías se integran significativamente a los fenómenos culturales que se abordan en los montajes.

En las exposiciones del Museo, así como en las actividades que se organizan paralelamente (conferencias, encuentros, ciclos cinematográficos, obras de teatro, conciertos musicales, etc.), es indispensable la participación directa de los creadores y portadores de las culturas populares.

Tal es el caso de la exposición EL UNIVERSO DEL AMATE (1982). Con ella se buscó acercar al público a una historia que trata del encuentro insólito de dos tradiciones muy antiguas: la manufactura del papel a partir de la corteza del árbol de amate por parte de los habitantes de San Pablito, en la Sierra Norte de Puebla, y el dibujo a línea con espacios rellenos en colores planos

realizado por habitantes de algunas localidades del Estado de Guerrero (Xalitla, Ameyaltepec, Maxela, San Agustín Oapan, Ahuelican, Ahuehuepan y San Juan Tetelcingo).

Junto con esta exposición se llevó a cabo un encuentro entre artesanos, artistas y funcionarios gubernamentales relacionados con las artesanías. Los temas centrales del encuentro se ubicaron en la comercialización y en las condiciones de marginación en que viven los productores. Además se elaboró un catálogo, se imprimió el cuaderno "LA EXPRESION ARTISTICA POPULAR", se realizó el "FESTIVAL DEL AMATE" con un tianguis de pinturas y artesanías y se proyectaron películas y diaporamas relacionados con el tema.

Otras exposiciones que han abordado con características similares el tema de las artesanías son: MASCARAS (1984); OBRAS MAESTRAS DE LA MINIATURA POPULAR (1984); TISHINDA CAYIHUVA (1985) LOS TINTOREROS DE CARACOL (1984); SANTA CLARA DEL COBRE (1985); NACIMIENTOS, BELENES Y PIÑATAS (1986); CERAMICA VERACRUZANA (1987)

Bajo la premisa básica de que México es un país pluricultural, el Museo Nacional de Culturas Populares, con base en una rigurosa investigación y en una

cuidadosa documentación, también ha montado algunas otras exposiciones que, junto con las mencionadas, han buscado difundir los conocimientos, valores, manifestaciones artísticas, creencias y formas de vida de los distintos sectores populares de nuestro país. Ejemplo de ello son: EL MAIZ, FUNDAMENTO DE LA CULTURA POPULAR MEXICANA (1982); OBREROS SOMOS, EXPRESIONES DE LA CULTURA OBRERA(1984); EL PAIS DE LAS TANDAS. TEATRO DE REVISTA 1900-1940 (1940); LA VIDA EN UN LANCE, LOS PESCADORES DE MEXICO (1985); VER PARA CREER; EL CIRCO EN MEXICO. (1986); EL MAGUEY, ARBOL DE LAS MARAVILLAS (1988) Y ATRAPE LA VOZ Y ESCUCHE; HISTORIA DEL RADIO EN MEXICO (1990), entre muchas otras.

Además de las exposiciones y actividades complementarias, que promueven y difunden la capacidad de creación cultural del pueblo mexicano, buscando eliminar prejuicios y destacar la importancia que para el país tiene el desarrollo de la creatividad popular, se ha hecho necesario sistematizar la reflexión en torno al arte y a la cultura popular. Para ello, a partir de 1993, se organizó un evento mensual denominado MESA DE LA CULTURA POPULAR MEXICANA. A ella asisten organizaciones civiles,

grupos culturales, creadores populares, funcionarios públicos relacionados con el quehacer cultural, líderes comunitarios, académicos, representantes de los medios de comunicación y público en general.

En esta "mesa" se dialoga de manera horizontal y los distintos sectores de la sociedad representados exponen sus puntos de vista acerca de la cultura popular en varios contextos tales como la ecología, la globalización, los movimientos sociales, la identidad, la religiosidad, etc.

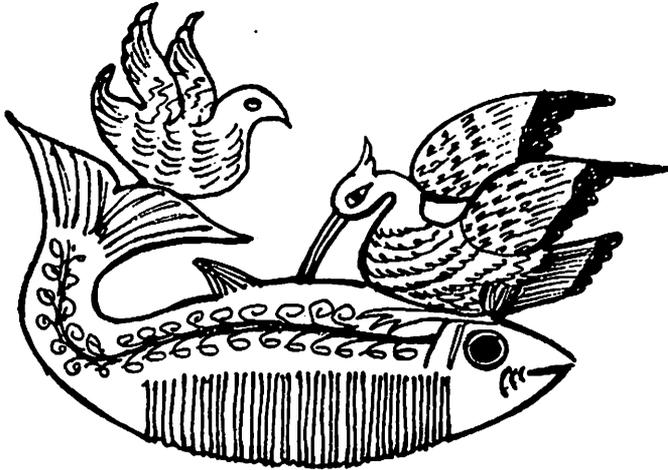
Lo anterior ha sido particularmente significativo para el Museo pues, por un lado se actualiza la discusión y, por el otro, surge un gran número de propuestas para el análisis y el trabajo.

Finalmente comentaremos que también se han instrumentado mecanismos de financiamiento como el PROGRAMA DE APOYO A LA CULTURA POPULAR URBANA. Por medio de este programa ha sido posible apoyar económicamente proyectos de carácter cultural surgidos de las propias organizaciones populares. Dentro de estos proyectos destacan: la producción artesanal, la música, el teatro, los derechos humanos y las fiestas tradicionales.

De esta manera el Museo se propone continuar trabajando para que los

sectores populares se apropien de los instrumentos necesarios que les permitan seguir desarrollando su

creatividad y difundir una imagen integrada, digna y objetiva de su propio quehacer. ■



Peine de hueso, Estado. México

GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACAN CASA DE LAS ARTESANIAS

El Estado de Michoacán se ha caracterizado por su importante contribución al arte y la cultura nacionales, ya que en él han florecido las más diversas manifestaciones artísticas y culturales y, por supuesto, la artesanía ha sido parte fundamental de este aporte cultural.

Actualmente la artesanía michoacana se considera una de las más bellas y ricas de nuestro país; su variedad de piezas, su colorido y su calidad artística le han dado gran prestigio en los ámbitos nacional e internacional.

Sus antecedentes históricos se

remontan a la época prehispánica ya que desde antes de la llegada de los españoles las culturas mazahuas, nahuatl y purhepecha, producían diversos objetos artesanales, los que después se fueron perfeccionando con las técnicas traídas del viejo continente.

Originalmente la artesanía se elaboraba para el uso doméstico; sin embargo, con el paso del tiempo fue utilizándose con fines decorativos, lo que propició su desarrollo y su expansión hasta convertirla en una actividad rentable, generadora de ingresos para sus productores y para las familias de

éstos, cuyo número se estima en alrededor de seis mil, principalmente indígenas que habitan la costa, la meseta, la zona lacustre y el oriente de la entidad.

Como podrá observarse, la artesanía es para Michoacán no sólo importante desde el punto de vista cultural, sino que dentro de la economía estatal tiene especial importancia dado el número de empleos que genera, de ahí que en el año de 1970 el gobierno del Estado decidió crear un organismo descentralizado, denominado Casa de las Artesanías de Michoacán, para que mediante dicha institución se fomentara y preservara la producción artesanal, se procurará también la organización de los artesanos en uniones, la divulgación y la trasmisión de la técnica artesanal y se apoyase a los artesanos en la comercialización de sus productos.

Así pues, bajo esta perspectiva inicia sus operaciones hasta encontrarse hoy día, con retos importantes que afrontar, ya que aún persisten rezagos y diversos problemas que impiden modernizar y dinamizar el sector artesanal. Entre los problemas existentes se pueden mencionar:

- 1.- Una parte considerable de la población artesanal vive en condiciones de subsistencia.
- 2.- La gran mayoría de los artesanos son

analfabetas y tienen como único idioma el Purhepecha.

- 3.- Perciben bajos ingresos por la venta de sus productos y es generalizado el desconocimiento sobre los métodos para determinar el costo.
- 4.- No son sujetos de crédito los artesanos, debido a que no poseen recursos económicos que los respalden.
- 5.- Emplean medios de producción rudimentarios y espacios para trabajar poco apropiados.
- 6.- La organización de los artesanos es insuficiente para la compra de materias primas e insumos, así como para la distribución y la venta de sus productos.
- 7.- Hay una escasa investigación orientada a mejorar y hacer más eficiente la actividad artesanal.
- 8.- Los diseños y la calidad de los productos no siempre se adaptan a las preferencias del consumidor, por lo que muchas artesanías no tienen demanda en los mercados nacionales e internacionales.
- 9.- Se ha dado, en los últimos años, una sustitución de los productos artesanales por los industrializados.

- 10.-No existe una infraestructura adecuada para la promoción y la comercialización de las artesanías.
- 11.-Faltan capacitación y actualización para el desarrollo de la actividad artesanal.
- 12.- No hay catálogos y directorios artesanales que faciliten la comercialización .
- 13.- En muchos casos existe un excesivo intermediarismo entre el productor y el consumidor

En este marco de problemas y limitaciones como las señaladas, la Casa de las Artesanías de Michoacán ha instrumentado, desde hace algunos años, diversos programas de actividades que tienden especialmente a promover y difundir la artesanía, organizar a los artesanos, brindarles asistencia técnica y capacitación, así como apoyarlos en la comercialización de sus productos. Entre los mecanismos adoptados están los siguientes:

1.- Promoción y Difusión Artesanales.

1.1- Concursos Artesanales.

Consideramos que los concursos son una forma idónea para preservar la tradición, las técnicas originales y para motivar e incentivar a la población

artesanal a que mejoren la calidad de sus productos. Organizamos anualmente cincuenta actos de esta naturaleza y en ellos se entregan premios económicos y diplomas a los triunfadores.

1.2.- Exposiciones de Artesanías.

Las exposiciones artesanales dentro y fuera del país son foros de indudable importancia para difundir, en otras latitudes, la riqueza cultural y artística de nuestra entidad, ya que a estos eventos acuden clientes potenciales que pueden significar para el artesano el establecimiento de fructíferas relaciones comerciales.

1.3.- Material Publicitario.

La impresión de material publicitario como carteles, trípticos, mapas artesanales y grabación de audiovisuales para proyectarse en la televisión, así como en ferias y exposiciones ha sido un mecanismo eficaz para promover la artesanía. La distribución de dicho material comúnmente se hace a través de hoteles, agencias de viajes, exposiciones y en nuestra tienda de artesanías.

2.- Organización y Asistencia Técnica.

2.- Microempresas Artesanales.

La experiencia acumulada en la

institución nos ha permitido visualizar que una forma idónea para brindar autonomía y capacidad de gestión al artesano es, precisamente, mediante la constitución de pequeñas empresas productivas que aborden de manera integral la problemática artesanal, ya que a través de éstas, el artesano se organiza bajo una figura jurídica; también se les capacita sobre nuevas técnicas y nuevos diseños; se les dota de instrumentos adecuados para la promoción como son los catálogos, y se procuran los financiamientos necesarios para la adquisición de equipos, herramientas, materias primas y transporte.

Es decir, a través de estas empresas resuelven el problema de la organización, mejoran la calidad de sus productos mediante la capacitación, promueven sus artículos en los mercados de consumo, aumentan su productividad con la incorporación de nuevos equipos e inician, por cuenta propia la apertura de nuevos mercados.

2.2.- Asistencia Técnica.

Ya señalamos que un problema esencial de la artesanía es la falta de homogeneidad en la calidad del producto. Con la asistencia técnica, pues, se pretende estandarizar la calidad, además de crear nuevos diseños a los gustos y preferencias del consumidor.

En este año, y en los anteriores, La Casa de las Artesanías ha hecho un esfuerzo notable por brindar asistencia técnica a los artesanos, principalmente en las ramas textil, maderas, fibras vegetales y la alfarería.

3.- Comercialización.

La comercialización es la etapa complementaria e imprescindible de toda actividad económica. En el caso de la artesanía constituye el mayor reto para sus productos y para las instituciones dedicadas a su fomento, ya que el alto valor artístico implica una mayor dificultad para su comercialización, ya que no hay por lo general conciencia en el consumidor de que son productos hechos totalmente a mano, resultado del ingenio y de la creatividad del artesano.

No obstante lo expresado, La Casa de las Artesanías ha hecho un esfuerzo notable que se puede reflejar en :

3.1.-La compra directa de mercancía artesanal en las comunidades productoras, en los concursos, en los tianguis y en la propia Casa de las Artesanías.

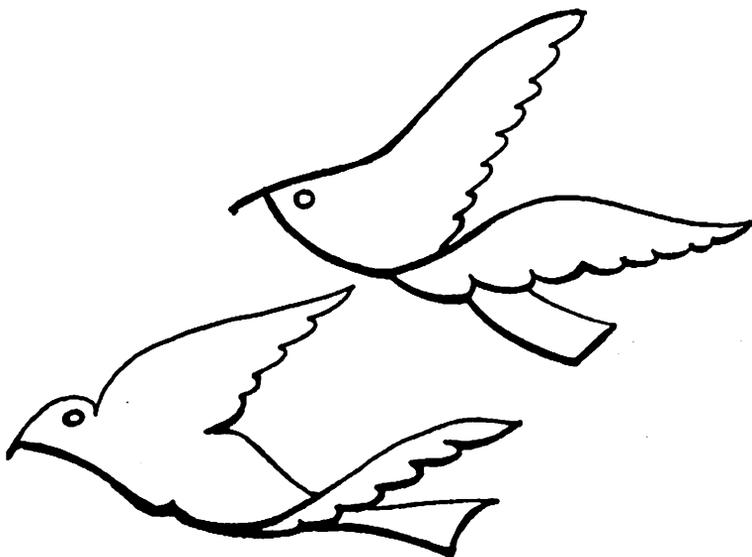
3.2.-Las ventas de artesanías que se efectúan en la tienda, ubicada en el edificio que alberga la institución; en exposiciones dentro y fuera del

país y en sucursales como la recientemente instalada en la ciudad de Monterrey.

la que se ideó un mecanismo, que consiste en la firma de contratos comerciales de interés mutuo.

3.3.-En relación con las sucursales, cabe destacar que es una nueva modalidad implementada a raíz de que resulta demasiado oneroso para La Casa de las Artesanías administrar directamente tiendas fuera de nuestra entidad, razón por

En síntesis, estas son las acciones que se han venido desarrollando en apoyo a la actividad artesanal, las que, evidentemente, resultan insuficientes debido a las limitaciones económicas por las que atraviesa el sector público. ■



EL BAZAR SABADO

Uno de los máximos placeres del comprador de artesanías ha sido, desde tiempos remotos, el poder gozar del muchas veces fascinante contacto personal con el artesano creador.

Sin embargo, la época moderna ha provocado el que lleguen a perder tan singular encanto, pues debido al incensante crecimiento de la población y al constante nacimiento de pequeños y grandes comercios, el comprador y el artesano se han privado, los unos de gozar de la charla con el creador de las piezas, y los otros, del estímulo del comprador.

La falta de centros de localización o centros de agrupamiento de artesanos para protegerse de la piratería de diseños, del abaratamiento de sus mercancías por desleal competencia comercial, de la desorientación y el descontento de los compradores por falta de una exposición de productos artesanales de diferentes regiones de México, dio lugar al nacimiento de la idea de llevar a cabo uno de los más interesantes experimentos humanos y comerciales de nuestro país:
EL BAZAR SABADO

Esta singularísima organización, que en un mes de octubre de 1960 y con el entusiasmo de un pequeño grupo de 15

artesanos con un carácter absolutamente privado e independiente, y que como un experimento abrió sus puertas al público, ha llegado en la actualidad a reunir a 90, entre los que se cuentan los más destacados en el medio contemporáneo. El Bazar Sábado ha adquirido gran fama y prestigio internacionales.

Al investigar cuáles han sido las razones fundamentales que han llevado al éxito a esta agrupación de artesanos, nos encontramos que han sido seis puntos que podríamos llamar como vitales y los cuales han determinado, como su nombre lo indica, que se abran sus puertas al público un solo día a la semana : “los sábados” .

- 1.- Que el artesano pueda crear durante la semana logrando con esto superación en calidad, técnica y diseños.
- 2.- Que personalmente asista cada sábado a exhibir y vender sus productos, estableciendo la relación entre artesano y público comprador, y logrando con esto que el artesano sienta el gran estímulo que provoca la admiración real por las piezas que ha creado.
- 3.-Auspiciar la comunicación y el intercambio de ideas, una vez por semana, de un grupo de buenos artesanos, provocando así la creación de nuevos diseños.

- 4.- Eliminar en lo máximo posible al intermediario, ya que este no únicamente encarece el producto y se lleva la mayor parte del beneficio económico, sino que se convierte además en un factor negativo en los tres puntos anteriores.

Cabe aquí destacar que la eliminación del intermediario ha sido uno de los factores más positivos en la creación de nuevos diseños, pues el afán de lucro de esta clase de personas que en su mayoría de las veces compra artículos en serie, obliga a que al artesano demerite la calidad de sus productos y, es más, en muchos casos desvirtualizan el buen gusto en el diseño y crean la vergüenza de nuestras artesanías al convertirlas en “Mexican Curious”.

- 5.- Estimular la creación de nuevos diseños no únicamente con lo dicho en los cuatro puntos anteriores; sino también organizando periódicamente concursos y exposiciones temáticas con trabajos de los propios artesanos, en los cuales son premiados ya sea en efectivo o en trofeos y diplomas.

Para estos concursos siempre se ha seleccionado como jurados a personas de lo más destacadas en el campo del diseño.

- 6.- Revivir la vieja tradición mexicana del tianguis o “día de mercado”,

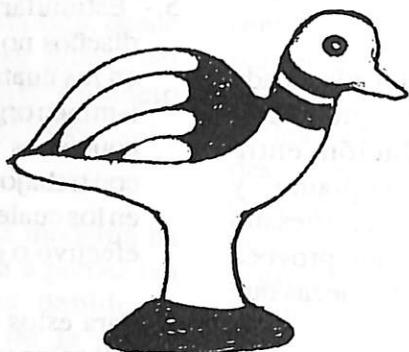
misma que ha desaparecido debido, como dijimos al principio, al incesante crecimiento de la población y al constante nacimiento de pequeños y grandes comercios.

En el campo del turismo el Bazar Sábado ha sido gran colaborador en el fomento del mismo, pues cabe mencionar que en la actualidad recibe un promedio de visita de diez mil personas por sábado, sin contar a los mexicanos que en número cada vez mayor lo visitan también.

Para terminar este artículo diremos que en el Bazar Sábado se ha dado especial protección a las artesanías indígenas y populares, de las cuales en este centro existen muestras destacadas,

cuyos productores-artesanos son sus primeros admiradores, por lo que jamás se ha tratado de desvirtualizarlas, pero que siendo personas de cultura y desarrollo urbanos que en su mayoría han asistido a escuelas de arte y diseño, lógico es pensar que su trabajo evolucione bajo una severa vigilancia del buen gusto en el diseño. De este modo se ha logrado reunir un grupo de verdaderos artistas.

Hoy se reciben visitantes de muchas partes del mundo, entre los que se han encontrado directores de importantes Museos y Centros de Arte y Artesanías quienes han quedado verdaderamente impresionados con los logros positivos de esta ejemplar organización que debe ser orgullo de México. ■



JOSE EDUARDO TAPPAN M.

LOS MUSEOS Y LAS ARTESANIAS PARA EL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

El presente artículo responde a la pregunta de si el Instituto Nacional Indigenista debía tener museos y en cualquier caso, responder por qué. Los museos son una pieza importante en las políticas que se dirigen a solucionar los problemas derivados de la producción, comercialización y divulgación de artesanías indígenas.

I.- La producción artesanal es un factor muy importante para las culturas y economía indígenas. En cada objeto se encuentra una síntesis de los valores

y elementos más importantes de las culturas: su forma de ver el mundo, sus gustos estéticos, sus posiciones éticas, morales, etc. Por ello, la producción artesanal no implica simplemente fabricación de objetos o mercancías, es mucho más que eso.

Las artesanías, además, juegan un papel muy importante en las lesionadas formas de vida indígenas, ya sea como un apoyo o bien como actividad económica principal, en cualquier caso es un área fundamental. El apoyo a la

producción artesanal tradicional tiene un efecto multiplicador sobre el resto de las áreas de la cultura, la revalorización de las culturas de los grupo étnicos no es algo simple, todo lo contrario, primero es necesario que se dé un proceso que podríamos llamar de dignificación de los diferentes elementos que las componen, aquellos que las sociedades mayores han vilipendiado, considerándolo algo malo. Por ello, se trata de recuperar, de rescatar la cultura con orgullo, salir de la dimensión que considera al arte indígena como un arte de segunda, frente a "las bellas artes", las que son capaces de hacer sólo las personas "socialmente consideradas cultas". Sabemos que se trata de un falso enfrentamiento ideológico: artesanías vs. arte.

Los grupos étnicos son los grandes maestros del porvenir, no se trata ahora de que los indígenas enseñen sólo en las universidades, se trata de que se apropien de los espacios que tradicionalmente se dan a la cultura, en este caso los museos, donde podremos aprender (los mestizos) que no se trata sólo de un nuevo saber (étnico), se trata de una forma distinta de vivir. Es en este sentido, donde los museos tienen mucho que aportar bajo una perspectiva dinámica y participativa.

De manera tradicional, los proyectos museográficos tienen como verdadero y único receptor natural a la misma instancia que genera el proyecto, es decir, se piensa más en la propia institución que en el público visitante.

El debate sobre la función e importancia de los museos no es algo agotado, de hecho, es hasta hoy que comienza a plantearse seriamente una discusión sistemática y rigurosa.

Lauro Zavala considera que el espacio museográfico debe ser: "el proceso en el que el visitante tiene siempre la última palabra, y cuya experiencia de visita, recorrido y evaluación personal merece algo más que una reducción descriptiva, que deja de lado los procesos de interpretación por medio de los cuales el visitante se apropia de su experiencia de una manera particular en un momento concreto". 2

El Museo de Artes e Industrias Populares fue creado en cumplimiento del convenio celebrado entre el I.N.I. y el I.N.A.H. en el año de 1951, cuyos objetivos son los siguientes:

-Proteger, desarrollar y fomentar las artes e industrias populares.

2 Zavala Lauro, "¿Para qué sirven los museos?" en la Jornada Semanal No. 21 del 18 de abril de 1993, México DF.

-Realizar investigaciones para proponer medidas que permitan la conservación y mejoramiento de las artes e industrias populares.

-Crear museos que exhiban en diversos lugares de la República, los mejores productos exponentes del arte popular.

-Crear tiendas al público que vendan una selección de las mejores muestras de las artes e industrias populares.

Sin embargo en 1992, cuarenta y dos años después de la firma del convenio, con la experiencia acumulada, es necesario llevar a cabo cambios que adecúen los museos a la nueva realidad actual, nacional e internacional. Permitiendo que las comunidades indígenas se apropien integralmente del espacio museográfico.



Para la conceptualización de los museos es necesario primero: identificar que se trata de un espacio múltiple de EXPRESION, EDUCACION, REVALORIZACION, DIVULGACION Y COMERCIALIZACION. Además de que tiene que ser un museo "vital", no se trata aquí de la vieja idea museográfica que busca simplemente la información o la interacción, se desea un museo "vivo", donde las expresiones artísticas y culturales estén presente, no acartonadas, es decir, museos como:

-Espacio que le sea propio a las comunidades indígenas, donde puedan presentar para propios y extraños, diferentes áreas de su cultura como sus expresiones artísticas.

-Es un instrumento de resguardo de la tradición: con colecciones permanentes y temporales, que se transforman en acervo del museo y, por tanto de los pueblos.

-Conjunción de culturas vivas, donde se establece un espacio de reflexión, integración, participación, afirmación y estímulo de las comunidades indígenas frente a la sociedad mestiza.

-Es un instrumento de comunicación y educación: lo que permite que la sociedad mayor, valore y reivindique los diferentes aspectos de las

culturas indígenas. Esto es un asunto de la mayor importancia, ya que si queremos construir una sociedad plural, es necesario que la propia sociedad acepte y valore las diferencias culturales.

-Como espacio de difusión de l arte y de la cultura indígena en nuestro país.

-Como espacio de comercialización: que reconozca la diversidad étnica y que funcione como un escaparate importante para la venta de artesanías a nivel nacional e internacional.

Para realizar esta labor, es necesario articular los museos existentes, no sólo los que se encuentran dentro de una misma institución, se trata de buscar vínculos con otras instituciones nacionales y del extranjero; reconvirtiendo los espacios museográficos tradicionales en lugares más dinámicos y útiles, para las comunidades indígenas.

Sobra ahora justificar que los museos son un espacio importante para el quehacer indigenista, pero para que ello ocurra se debe buscar que cada museo tenga una particular, constante y permanente vinculación con su región y con las comunidades indígenas locales, permitiendo además que los asistentes aprendan y reconozcan la importancia de la diversidad étnica (sólo bajo la dimensión particular encontramos lo

universal; la partícula contiene el universo).

Los museos del INI además, deben propiciar la producción y comercialización de artesanías, haciendo que los recursos del gobierno dirigidos a la labor artesanal sean más expeditos.

II.- Cuando comenzamos a estudiar el asunto de las artesanías, nos topamos con que el primer problema se debe a la definición misma de artesanías, lo cual no es un asunto de mera semántica, ya que como artesanía se entiende: desde las expresiones culturales más importantes de un pueblo, hasta los objetos de empleo usual y cotidiano. El proceso artesanal tampoco es fácilmente conceptualizable ¿toda manufactura es artesanal?, ¿lo artesanal implica el empleo de tecnologías autóctonas?, ¿excluye las innovaciones tanto en el proceso productivo como en el diseño?



El concepto de artesanía como arte primitivo, es decir como un arte con un valor no universal, es más o menos la idea que se tiene popularmente, por eso las expresiones artísticas de los pueblos indígenas son consideradas inferiores y se cotizan, por lo tanto, a precios más bajos. Es evidente que la conceptualización sobre las expresiones culturales indígenas no pueden ser simplemente reducidas al esquema cognoscitivo de occidente, por ejemplo las utensilios que se emplean en las prácticas mágico-religiosas tienen para las comunidades un valor primordialmente ceremonial, mientras que ese mismo objeto dentro de la cultura occidental, puede ser considerado como artístico o decorativo. ¿Quién es entonces el que podrá sancionar el uso y valor que tendrá el objeto? Un mismo objeto tiene entonces dos valores: uno ceremonial para la cultura que lo crea y otro decorativo para la cultura occidental; existen los casos en que estos valores son antagónicos, ya que un objeto independientemente del valor estético no puede ser puesto en el mercado porque eso implica la profanación.

Pero el concepto de artesanías también se emplea para los objetos producidos por los grupos indígenas, siempre y cuando entren en la comercialización dentro del mercado mestizo. Por ello podemos hablar

propriadamente de un sistema de producción artesanal.

Una olla de barro para un persona que la considera un objeto de uso no será artesanía sino simplemente una olla, se transforma en artesanía para el turista.

El concepto de artesanías encubre y dificulta el conocimiento verdadero del problema, ya que incluye a una gran diversidad de objetos que no tienen ninguna relación entre sí, el único criterio unificador es el ser considerados hechos por indios o grupos populares.

Por esta dificultad conceptual, los apoyos del gobierno se diluyen, no tocan verdaderamente un tipo o especie de objetos. Los objetos y mercancías producidas por los grupos indígenas entran en el mercado, un mercado cada día más competido, donde incluso las artesanías de diversas partes del mundo, compiten entre sí.

Por lo anterior, el Instituto Nacional Indigenista distingue entre lo que propiadamente sería mercancía producida para un mercado, de la producción que mantiene los valores autóctonos. Para esta segunda clase de mercancías, se pretende que sea revalorada dentro de los sectores de mercado mestizo, así como dentro de las propias comunidades indígenas; en este sentido, nuevamente el museo tienen un papel importante a desarrollar.

Por último, cabe mencionar que toda conceptualización y práctica, en su sentido de apoyar a las artesanías como de fundamentar a los museos, siempre será preliminar, en la medida en que

todos los días cambian tanto las culturas como sus necesidades, por lo que políticas y museos deben estar al tanto de dichos cambios o de lo contrario morir por el anquilosamiento. ■



**CENTRO DANIEL RUBIN DE LA BORBOLLA
DOCUMENTACION E INVESTIGACION
EN ARTE POPULAR Y ARTESANIAS**

Fue Daniel Rubín de la Borbolla uno de los más jóvenes miembros de aquellas generaciones surgidas de la revolución social mexicana que dedicaron sus vidas a revalorizar la raíz indígena y a demostrar la importancia de la cultura popular en la identidad nacional.

La obra de estos precursores nos permite hoy enfrentar con mayor fuerza y solidez cultural los efectos de los cambios tecnológicos y comercial de nuestro tiempo.

Como arqueólogo, antropólogo, museógrafo, organizador y creador de instituciones, Rubín de la Borbolla dejó

una vasta obra que trascendió más allá de las fronteras de México. Su labor en el CIDAP y en otras instituciones de América Latina es testimonio de la proyección continental que este mexicano dio a su obra personal.

Guiados por el ejemplo de discípulos y colaboradores suyos que han continuado sus esfuerzos en los diversos campos que él cultivó, su familia, auxiliada por instituciones afines y especialistas, han constituido el Centro de Documentación e Investigación en Arte Popular y Artesanías de México, que continúe el proyecto a cuya realización dedicó Rubín de la Borbolla gran parte de su vida.

El archivo, la fototeca y la sección especializada en arte popular de su biblioteca, forman el núcleo principal del Centro Daniel Rubín de la Borbolla, el que irá enriqueciéndose con las aportaciones y los trabajos de instituciones e investigadores en este campo.

Está dedicado a promover y difundir las artes populares mexicanas por medio de:

-servicios de documentación e información,

-investigaciones enfocadas a los diferentes ámbitos de la producción artesanal,

-apoyos al rescate y a la exhibición de piezas y colecciones con un alto valor artístico y etnográfico

Sus acciones están encaminadas a:

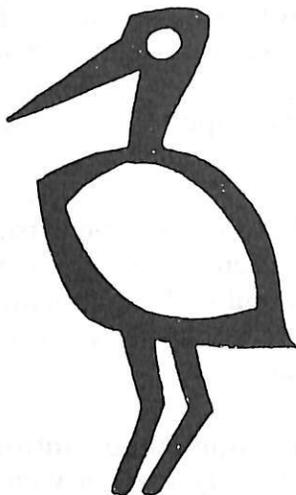
-recoger y documentar todos aquellos esfuerzos que se han hecho en nuestro país en favor del arte popular y las artesanías

-hacer manifiesta la importancia y el papel que las expresiones artísticas artesanales tienen en el conjunto de la cultura nacional

-estudiar los mecanismos por medio

de los cuales la producción artesanal se está adaptando al proceso de modernización económica de la sociedad.

Son numerosas las acciones que se han venido dando en nuestro país en favor del arte popular y las artesanías, desde aquellas propuestas con las que pintores como el Dr. Atl quisieron enriquecer el diseño de la cerámica con motivos prehispánicos, las colecciones que formaron él mismo y Roberto Montenegro, los primeros intentos de catalogación y exhibición que hicieron Frederick David y Miguel Covarrubias, acciones que corran a la par de la creación de instituciones mexicanas que darían sustento científico y continuidad a estas inquietudes: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Escuela de Antropología e Historia



(ENAH), el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, éste último que abarcaba globalmente el quehacer artesanal, desde el apoyo para la obtención de las materias primas hasta la comercialización de los objetos.

Otras instituciones gubernamentales, posteriormente, han apoyado al artesano: la Dirección General de Culturas Populares; el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); las Casas e Institutos Estatales, de Artesanías, con los altibajos usuales en el quehacer político.

En estos momentos en que el mundo se está transformando radicalmente y se "globalizan" las actividades económicas y comerciales, paradójicamente se fortalecen los regionalismos culturales. Por otra parte, la privatización de gran

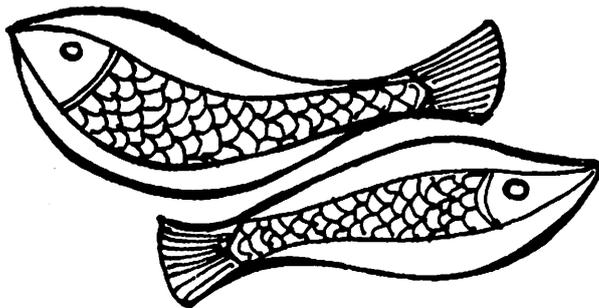
parte de las antiguas funciones estatales, hace que recaigan en la sociedad civil muchas actividades culturales, como las que intenta llevar a cabo el Centro Daniel Rubín de la Borbolla.

Así, este Centro pretende que en nuestro país exista una organización depositaria de la memoria de los esfuerzos realizados en este campo; que sea la primera referencia para todos aquellos estudiosos del quehacer artesanal; que logre conjuntar los diversos enfoques planteados en la promoción, la investigación, el rescate y la exhibición de la producción artesanal; que mantenga relaciones estrechas con instituciones afines en otros países; que divulgue por medio de publicaciones los esfuerzos realizados.



Nuestro inicio fue limitado, pero gracias al apoyo resuelto de instituciones como el CIDAP, el Instituto Nacional Indigenista, el ofrecimiento del Centro de Documentación e Investigación de la

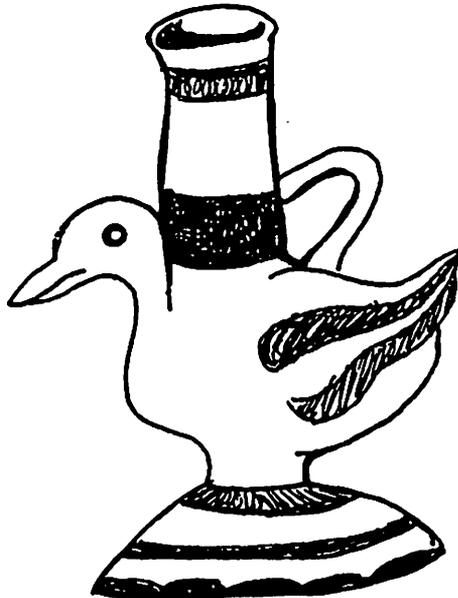
Artesanía de España y América, del FONART y de especialistas en la materia, hemos podido crecer, definir y proyectar la acción del Centro. ■



artículos de temas específicos

GLORIA CACERES

CERAMICA POPULAR MEXICANA



Cuando muera, de mi barro
hágase comadre, un jarro;
si de mí tiene sed, beba;
si la boca se le pega,
serán besos de su charro.

Copla Popular.

Introducción.

Para entender lo que significa la cerámica popular en México requiere analizarse desde una perspectiva histórica, así como los avances tecnocientíficos que la configuran, la cultura que dio su origen y la que hoy mantiene esta producción; es decir, como un conglomerado de factores históricos, sociales, políticos, económicos y culturales que dan como resultado un objeto de barro que compramos, poseemos o admiramos.

Se hace especial énfasis en las técnicas, los diseños y los materiales empleados en cada una de las etapas históricas, para entender su génesis, sus influencias y su difusión a través de mercados diferenciados.

En la parte que se refiere a la ubicación geográfica se presenta una serie de cuadros donde se pretende registrar las poblaciones alfareras con sus técnicas usos y mercados, aunque de todas las poblaciones encontradas en los libros consultados sobre el tema, quedan aún muchas lagunas para poder presentar un panorama completo de lo que es la actividad artesanal más importante en México: la alfarería.

Las partes referidas a la alfarería en la actualidad y sus perspectivas se abordan con un poco de humor "negro", para quitar el mal sabor de los problemas que se presentan, de las preo-

cupaciones que aquejan a los alfareros y de un futuro tan incierto.

Esta presentación se basa principalmente en información extraída de libros, publicaciones y breves entrevistas a personas especializadas, a quienes quiero agradecer su desinteresada ayuda: Gerardo Acensio, antropóloga Amalia Ceram Ramírez Garayzar, Mario Covarrubias y al profesor Alvarez; igualmente agradezco la paciencia y las facilidades prestadas de personas que me permitieron realizar este trabajo Eco. Martha Landa, Dra. Sol Rubín de la B., al Dis. Alfonso Soto, a los artesanos de Capula y a mi familia. Finalmente reconozco que cualquier desacierto es de mi entera responsabilidad.

Antes de entrar de lleno en materia, es preciso aclarar que en este artículo se utiliza indistintamente el término cerámica o alfarería, ya que su única diferencia es etimológica: del griego "keramos", del árabe "alfar" y del latín "terracota" o tierra cocida (Alvarez 1993), aunque comúnmente se le atribuyen falsas diferencias técnicas o sociales.

Cerámica Prehispánica

"El tiempo de los mayas nació y tuvo nombre cuando no existía el cielo ni

había despertado todavía la tierra.

Los días partieron del oriente y se echaron a caminar.

El primer día sacó de sus entrañas el cielo y la tierra"

"El décimo tercer día mojó la tierra y con barro amasó un cuerpo como el nuestro.

Así se recuerda en Yucatán."

Literatura maya

La cerámica aparece en las sociedades primitivas una vez que el hombre se hizo sedentario y dominó la agricultura, es decir, en los primeros asentamientos urbanos; las piezas más antiguas encontradas en Mesoamérica datan del año 2300 a.C. pertenecientes a la fase Purrón (según MacNeish). fig 1.

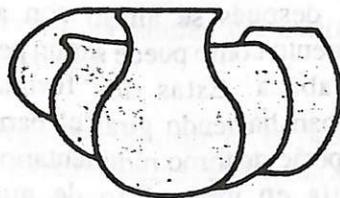


Fig. 1 Vasijas fase Purrón
2300 a. C. - 1500 a.C. basado en Mac Neish.

Los hallazgos arqueológicos nos muestran evidencias de varios usos en la

cerámica, entre los más importantes están los utensilios de uso doméstico como son las ollas, cajetes, jarras, platos etc. que se caracterizan por la sencillez de su decorado y de su forma; otro uso es el de las vasijas ceremoniales como máscaras, figurillas antropomorfas y zoomorfas, urnas funerarias, pipas, braseros, vasijas dedicadas a sus dioses o a personajes importantes; se distinguen por lo profuso de su decorado o por su complejidad formal.

Métodos de fabricación

Modelado:

Se conocieron tres formas de trabajar el barro, la más antigua es la de modelar a mano partiendo de una bola de barro, ahuecándola y formando las paredes hasta dar la forma deseada; la segunda es el enrollado, consiste en largas tiras de barro que se van enroscando en forma de espiral para formar las paredes de la vasija, después se alisan con algún instrumento como puede ser un pedazo de calabaza. Estas dos formas se trabajaban haciendo girar el barro en una especie de torno rudimentario, que consistía en un pedazo de madera recargado sobre una piedra, calabaza o canasta y ayudado con el pie o con la mano se hacía girar la pieza.

La tercera forma es con moldes hechos de barro cocido, aparece cuando

ya se tiene una especialización de los oficios en el horizonte clásico, los mejores ejemplos se encuentran en la fabricación de figurillas hechas en serie.

Cocimiento:

Los pueblos de Mesoamérica cocían su loza a ras de suelo, colocando las piezas sobre piedras y alrededor se les acomodaba la leña; las quemas eran irregulares, algunas vasijas se cocían más que otras y donde el fuego se acumulaba y no circulaba suficiente oxígeno quedaban manchadas o totalmente negras, muchas veces este efecto era provocado, muestra de ello son las innumerables piezas conocidas como barro negro.

Decoración:

La decoración es uno de los atributos más destacados de la cerámica, es lo que más nos llama la atención al contemplar una vasija, como menciona Noguera: "La decoración sugiere algo acerca de la vida y hasta la psicología propia del pueblo que lo fabricó, sus gustos y, en cierto modo, podemos aun adentrarnos en su religión". Los motivos decorativos son de tipo naturalista, simbólico o geométrico.

Antes de entrar de lleno en lo que es la decoración, es preciso señalar que a

las vasijas se les aplicaba un baño de engobe, con la finalidad de cambiar el color original del barro, éste se prepara moliendo finamente la arcilla y mezclándola con agua para obtener una solución cremosa con la que se baña completamente la pieza.

Bruñido: es una de las técnicas más antiguas, consistente en pulir con un canto rodado fuertemente la pieza en estado crudo cuando aún está fresca, con el fin de cerrar el poro y dar un brillo natural.

Grabado o relieve: se practica cuando la vasija está aún suave.

Incisión o raspado: se aplica cuando el barro está duro, ya sea crudo o cocido formando relieves de poca profundidad. Cuando se hace sobre piezas cocidas el surco es de color diferente que el de la superficie. fig 2.

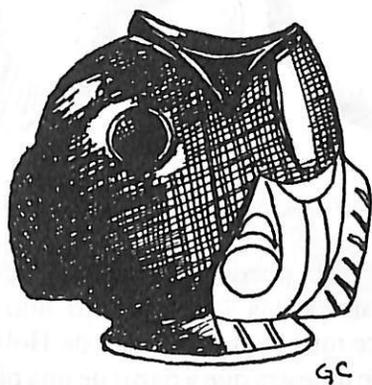


Fig. 2 Vasija de Tlatilco; bruñida con incisión

Pastillaje: radica en la aplicación de porciones de barro, es muy común en las figurillas y en las vasijas de Teotihuacán.

Sello: corresponde a las culturas avanzadas y consiste en grabar con sello sobre la pieza en estado plástico.

Cloisonne. ésta decoración es típica de las culturas de Mesoamérica; se aplica una capa de barro fino puesta después del cocimiento y se volvía a quemar, después se le aplicaba una capa de varios milímetros de espesor de color verde o negruzco, sobre ésta se excavaba con un instrumento agudo, formando los motivos decorativos, estos surcos se rellenaban con pigmentos rojo, verde, amarillo y blanco, dando la apariencia de mosaicos, separados por una línea de color neutro. Esta técnica es el arquetipo de las bateas maqueadas de Uruapan, Mich. de hoy.

Fresco: es similar al anterior, pero no se excava.

Negativo: aparece en el preclásico superior; es una técnica parecida al batik; se bloquea con cera líquida el motivo, después se le agrega pigmento y se quema, la parte que tenía la cera queda del color del barro.

Pintura: la más sencilla es la de un color aplicado sobre la pieza cruda.

Policromía: se aplican dos o más colores; tiene su mayor desarrollo en el posclásico, predominando los colores rojo, café, amarillo, negro y blanco.



Fig. 3 Vasija Mixteca, policroma laca

Cerámica anaranjada fina: se distingue por ser una pasta muy fina, de buena manufactura y excelente cocimiento, abarca un período de por lo menos 700 años; aparece primero en el clásico (Teotihuacán) como anaranjada delgada y en el clásico tardío como anaranjada fina en la zona Maya.



Fig. 4 Vasija de cerámica anaranjada fina, Teotihuacán

Plumbate: aparece desde Nayarit, México, hasta Panamá y tuvo una permanencia de casi 1000 años. Tienen una superficie vitrificada de extraordinaria dureza y una iridiscencia metálica, surge en el clásico tardío (Toltecas).

Diseños:

Las culturas de Mesoamérica tenían un profundo conocimiento de la naturaleza, manejaban las matemáticas tanto en su vida cotidiana como en los ciclos que rigen nuestro universo, esto les permitió crear obras con la perfección de las formas y proporciones encontradas en la naturaleza.

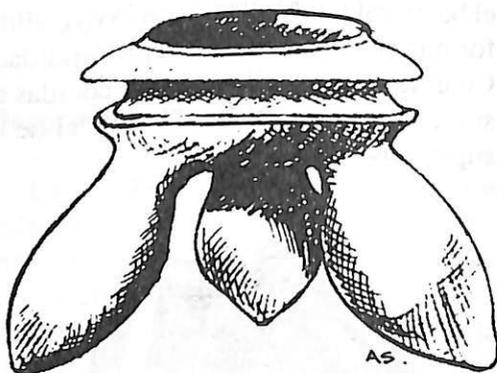


Fig. 5 Vasija trípode; Monte Albán, Oaxaca.

Existen pocos estudios dedicados al análisis de las formas, pero uno que parece muy sugerente es el de Holmes, donde muestra que a partir de una planta cucurbitácea -popularmente conocida

como guaje- surgieron las primeras formas de la cerámica. fig. 6. También

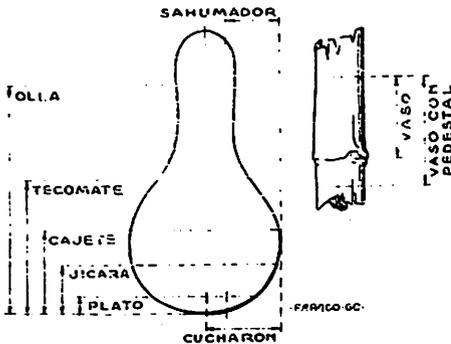


Fig. 6 Hipótesis de Holmes

encontramos un estudio de la forma de dos vasijas de Colima, donde los ejes de composición se asemejan a los realizados por los pintores del renacimiento italiano. fig. 7.

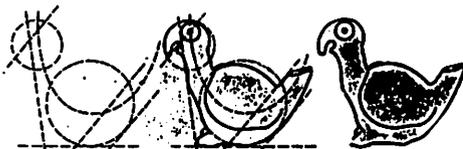


Fig. 7 Vasijas zoomorfas Colima; del horizonte clásico

Horizonte clásico.

Dentro de este período se establece el apogeo de los centros urbanos, donde encontramos importantes cambios en la cerámica, así como la especialización en los oficios o gremios; Teotihuacán es su mejor exponente, del año 300 A.C. hasta 800 D.C. La cerámica se caracteriza por el empleo del barro negro grisáceo y del café, distinguido por su magnífico bruñido; nuevas formas aparecen con la llamada "cerámica anaranjada delgada", y surge la pintura al fresco, el relieve profundo y las figurillas hechas en molde.

Cultura Mixteca:

Su influencia abarca Puebla y Oaxaca; su principal valor estético radica en su policromía; se considera como una de las más bellas de América. El más importante es el polícromo laca, representado en copas, de soportes circulares, incensarios, ollas trípodes, etc., aquí se ven motivos que aparecen en los códices prehispánicos. fig 9.

Cultura Zapoteca:

Las muestras más importantes se localizan en Monte Albán, Oaxaca; lo más característico es el uso del barro negro y el café, las vasijas tenían elementos de animales como patas en



Fig. 9 Vasija Totonaca; polícroma tipo
Isla de Sacrificios.

forma de garras y cabezas de serpiente,
pero lo más sobresaliente son las grandes
urnas funerarias. fig 8.



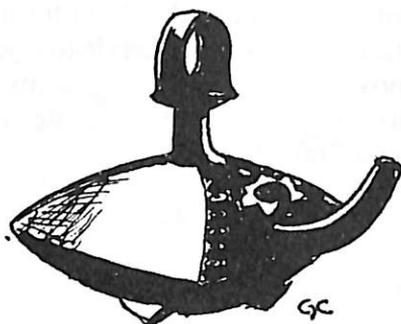
Fig. 8 Urna funeraria Zapoteca

Culturas del Golfo y del Occidente de México

Estas culturas recibieron de alguna manera influencia de otras culturas.

En el Golfo de México se distingue la cerámica que viene de la isla de Sacrificios, polícroma, sobre fondo crema. fig 9.

En las culturas de Occidente destaca la cerámica Tarasca de Chupícuaro y Tzintzuntzan, (Michoacán), con un estilo especial y variado, esgrafiadas y polícromas en rojo, crema y negro, con motivos geométricos. fig 10.



Vasija bruñida y policromada. Tzintzuntzan,
Mich.

En Colima, Nayarit y Jalisco, lo más notable son las grandes esculturas de barro que representan diferentes personajes, así como las vasijas zoomorfas. fig 11.

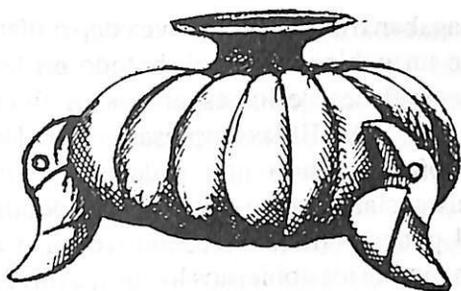


Fig. 11 Vasiija bruñida; Colima AS

Cultura Maya.

Su extensiónes amplísimas, pero aquí sólo nos referiremos a dos tipos destacados por su riqueza formal y decorativa: el periodo Tzakol, notable por su adelanto artístico, decoración policroma de carácter simbólico y con gran colorido, fig. 12., y el periodo Tepeu,

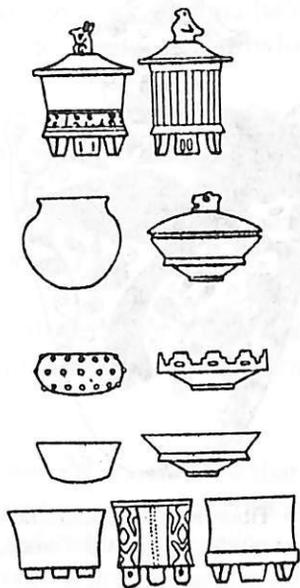


Fig. 12 Cerámica Maya, período Tzakol (Salvat).

con motivos simbólicos y bandas de glifos esgrafiados o pintados, fig 13.



Fig. 13 Cerámica Maya, período Tepeuh (Salvat).

Otro bellissimo ejemplo de la cultura maya lo encontramos en los braseros, profusamente elaborados, que podríamos llamar estilo barroco de los mayas fig. 14.

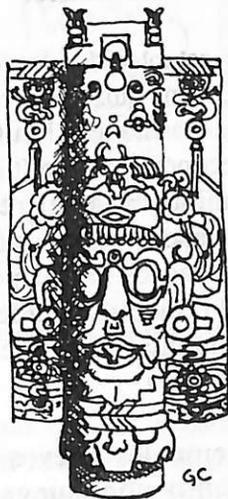


Fig. 14 Bracero; Cultura Maya

“El que moldea el barro:
de mirada aguda, moldea,
amasa el barro.
El buen alfarero:
pone esmero en las cosas,
enseña al barro a mentir,
dialoga con su propio corazón.
Hace vivir las cosas, las crea, todo lo
conoce como si fuera un tolteca.

Informantes de Sahagún.

II Cerámica Colonial.

México tomó una nueva configuración a partir de la llegada de los españoles en 1521, reestructurando los centros urbanos, conformando una nueva sociedad y otras culturas, tecnología y sobre todo, construyendo una nueva hegemonía basada en la discriminación racial y el poder económico.

Una vez establecidos los conquistadores, la Corona quiso poner fin a sus atropellos y desmanes, limitando la autonomía económica y política de los aventureros militares; la mejor estrategia fue la encomienda, ejercida a través de funcionarios ligados directamente a la Corona, suavizando más tarde el trato con las comunidades indígenas por medio de la Iglesia.

Así nacieron los nuevos centros urbanos (junto con nuevas rutas comerciales) a los que los indígenas

pagaban tributo, que a su vez dependían de un gobierno central, basado en las necesidades de los españoles. A fines del siglo XVIII las empresas coloniales habían logrado una independencia sustancial respecto de la Corona; donde el poder político y económico pasó a manos de los gobiernos locales, a través de la autosuficiencia de las haciendas, basadas en fines comerciales, que para entonces eran ya los impulsores del progreso; más tarde abolieron las leyes protectoras de las comunidades indígenas; la integración a las haciendas se daba en la medida en que el trabajador abdicaba de gran parte de su autonomía a cambio de mayor seguridad social y económica. fig 15.



Fig. 15 Tibor bruñido, policromo sobre engobe marfil; siglo XVII Tonalá, Jal.

En este trance surge un importante cambio dentro de la división social del

trabajo, respecto a la cerámica. Mientras los españoles se apoderaban de las mejores tierras, los indígenas fueron relegados y dotados de tierras comunales en regiones agrestes o escarpadas, donde muchas familias que no fueron absorbidas por el sistema colonial siguieron produciendo vasijas para su autoconsumo y distribuyéndolas en mercados locales; por otro lado los habitantes que permanecieron en las ciudades, ya fueran mestizos o criollos, no podían ejercer ningún oficio que no fuese reglamentado por las ordenanzas, en las que se establecían los siguientes puntos:

Ninguna persona podía ser locero, sin antes haber sido examinado por los alcaldes o veedores, los que habían de ser nombrados por los maestros loceros.

Se excluía de este gremio a los negros y mulatos.

Cada maestro debería poseer su marca propia.

Se prohibía a personas ajenas al gremio que compraran la loza para revenderla.

Los gremios loceros estaban bien reglamentados y jerarquizados en : maestros, oficiales y aprendices. Según un escrito decía que el maestro debe dar "... casa, cama en que duerma, ropa limpia, el vestido y el calzado necesario

y curarlo de las enfermedades..." (Cervantes, 1939).

Esta organización inició su decadencia hacia finales del siglo XIX.

Las innovaciones tecnológicas que introdujeron los españoles a las cerámica de Mesoamérica fue el uso del torno, la loza vidriada y los hornos de cielo abierto así como nuevas formas y decorados de las vasijas.

El torno de alfarero gira impulsado por el pie y en la parte de arriba sobre un plato el artesano coloca una masa de barro a la que dará forma con las manos al momento de ir girando fig. 16.



Fig. 16 Torno de origen egipcio que con variantes se usa en nuestros días.

El horno que los españoles introdujeron en México es el de tipo mediterráneo de "cielo abierto", construido con adobe o ladrillo. fig. 17

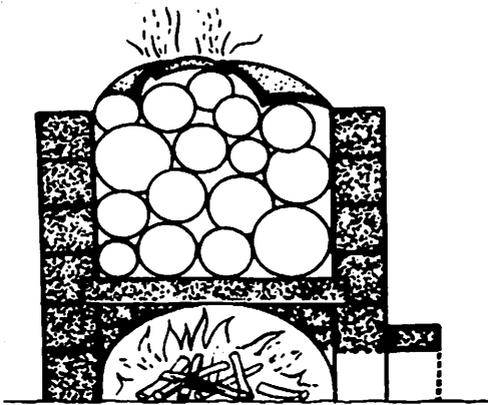


Fig. 17 Horno egipcio, griego, romano y español. Con variantes, se usa en casi toda la República Mexicana.

En la cerámica vidriada tenemos dos tipos básicamente, el primero consiste en dar un baño a la pieza ya cocida de un esmalte con base en plomo, después se vuelve a meter al horno para darle ese acabado brillante y mayor resistencia e impermeabilidad al barro; uno de los primeros gremios que se fundó en el siglo XVI, el del Barrio de la Luz en Puebla

El otro tipo es el llamado de "Talavera" o Mayólica"; el nombre de Mayólica proviene de la cerámica estafiada que se realizaba en la isla de Mallorca, Italia; se sabe que a través de los Arabes llegó a España y ahí se transformó en estilo Hispano-Morisco, y es en un pueblo castellano llamado Talavera de la Reina donde se realiza con gran maestría.

En el siglo XVI la Talavera de la Reina se enriquece con las porcelanas chinas llegadas a España vía las Indias Portuguesas. Siglos más tarde, ya en México, se sabe que durante los siglos XVIII y XIX la Não de Manila desembarcaba en el puerto de Acapulco, donde por algunos años se realizó una feria a la que concurrían comerciantes de todo México, para comprar diversas piezas entre las que destacaban las porcelanas chinas y japonesas que llegaban vía Filipinas. Los gremios quedaron impresionados con estas piezas de las que copiaron algunos temas decorativos, como mujeres con abanico y algunas formas como el tabor con tapa (Alvarez, 1982), recibiendo así una segunda influencia oriental. (fig. 18).



Fig. 18 Jarrón achinado, Talavera, siglo XVIII; Puebla.

La técnica original de la mayólica utilizada por los árabes era con base en esmaltes boro-alcalinos opacificados con estaño, que más tarde en el siglo XV los italianos y los españoles lo cambian

poresmaltes de plomo y estaño y consiste en dar un baño a la pieza ya cocida, después es decorada con óxidos metálicos como el azul cobalto, antimonio, hierro y manganeso que dan diversos colores, finalmente se vuelve a meter en el horno. Los motivos decorativos, como ya se mencionó, vienen de Talavera de la Reina y de Oriente, pero cabe señalar que en Granada, desde el siglo XVI, se hace una cerámica con representaciones de hojas en forma de plumillas con predominio del azul cobalto, que aparece en (fig.19).



Fig. 19 Jarrón Mayólica con colores verde y naranja, siglo XIX; Guanajuato.

También se hizo en Puebla desde 1680 y se continúa haciendo hasta la fecha. La mayólica que se hacía en Guanajuato mantiene las influencias ya mencionadas, donde predominan los colores verde, anaranjado y azul claro. fig 20.

También se hizo mayólica en Oaxaca, Aguascalientes, Dolores Hidalgo, Sayula, en Venado, San Luis Potosí;

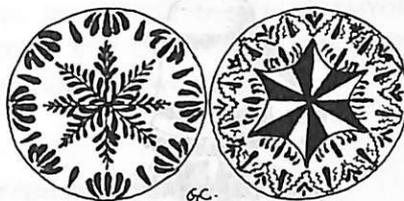


Fig. 20 a) plato mayólica Sn. Luisito Gto. siglo XX. b) plato mayólica Fuentes Granada España; diseño antiguo.

Ocotlán, Jalisco; Chiapa de Corzo y San Miguel Allende, Guanajuato; (fig.22).

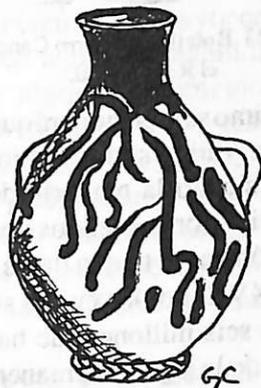


Fig. 22 Cántaro chorreado con corteza de encino, forma española y modelado prehispánico; Río Blanco, Oaxaca.

Muchas de las formas que hoy observamos en la cerámica mexicana deben su origen a la Colonia: macetones, tibores, botellones, bandejas, azulejos, etc.; de manera genérica se puede decir que todas las vasijas de base plana -ya que son hechas en torno- vienen de España incluyendo las famosas cazuelas, pues hasta la fecha se siguen haciendo también en dos comunidades campesinas de España: Sorbas, Andalucía y Vall d'uxo, Valencia (fig.23).



Fig. 23 Botellón de barro Canelo;
el Rosario, Jal.

Por último se mencionará que a pesar de que por varios siglos los indígenas siguieron siendo la mayoría de la población, vivieron sometidos por una raza hegemónica; se tienen datos de fines del siglo XVIII por los cuales se estima que había seis millones de habitantes divididos de la siguiente manera:

De tres a cuatro millones de indígenas
 Dos millones de mestizos
 Un millón de criollos
 Sesenta mil españoles
 Veinte mil negros

La estratificación se hizo evidente en la cerámica, tanto en su producción como en el consumo. Así tenemos que la cerámica indígena se destina al consumo en sus propias comunidades y en las aledañas y participa en menor escala en el mercado de los criollos o mestizos, si acaso las ollas para el agua o el "barro de

olor". La cerámica vidriada tiene como destino en buena parte la población mestiza y en menor escala los indígenas, así mismo entre los criollos con sentido nacional, por ejemplo en las haciendas; por último la mayólica era consumida por la clase dominante y adinerada de la Colonia, como los españoles, criollos y mestizos (Alvarez, 1982).

La nueva reestructuración del espacio, determinada en gran medida por la especialización de las comunidades y por las relaciones que se generan entre éstas y las ciudades hegemónicas engranadas al poder central, nos permite entender el proceso de configuración regional del México actual.

Quando muera, de mi barro
 hágase comadre, un jarro;
 si de mí tiene sed, beba;
 si la boca se le pega,
 serán besos de su charro.

Copla Popular.

III Cerámica Popular Contemporánea.

La cerámica en el México de hoy representa un testigo vivo de los avatares de la historia; representa la permanencia de una sociedad indígena y la mezcla o nacimiento de una nueva cultura a la que podemos llamar mexicana. Sigue siendo reflejo de nuestras costumbres,

nuestras necesidades, nuestros alimentos, en síntesis nuestra identidad.

México ocupa el quinto lugar mundial en la producción de cerámica; dentro del país representa la rama artesanal más importante, tanto por el número de productores, como de la extensión territorial y por su importancia artística y económica.

Se pretende en esta parte mostrar un mosaico (aunque incompleto) de la producción de cerámica artesanal, desde la más simple hasta la más compleja obra de arte. Se ha dividido en dos grandes grupos, que son: loza de un sólo fuego, siendo por lo general la que refleja reminiscencias prehispánicas y se realiza en comunidades que fueron o siguen siendo indígenas. El segundo grupo se refiere a la loza vidriada producida principalmente en las inmediaciones de ciudades importantes durante la Colonia, de la que proviene toda la loza de uso doméstico que abastece al país. Dentro de este grupo está la cerámica tipo Talavera, que se hace en Puebla, Guanajuato, en Metepec, Dolores Hidalgo, Guanajuato y San Pablo del Monte, Tlaxcala (Alvarez, 1993).

Producción: Técnicas y Materiales.

1.- Loza de un Fuego o de Antecedentes Prehispánicos.

La loza de un fuego es la que requiere

una tecnología menos desarrollada, acorde con los recursos que la propia naturaleza provee.

Preparación del Barro.

Las arcillas usadas en la alfarería se encuentran generalmente en bancos aledaños a la comunidad; las más plásticas son las “coloradas” o ferruginosas y las de menor plasticidad son las de color crema, con mayor contenido de sílice; en algunas comunidades se les agrega algodón desmenuzado (San Agustín Oapan), o flor de tule (Altepexi, Huaquechula, Metepec), para darle mayor plasticidad, o bien se agregan materiales antiplásticos como mica o arena de río con estiércol (Silao) cuarzo, sílice o talco (Sierra de Guerrero).

Después de secada la arcilla en terrones, se “apalea” con un mazo hecho de un tronco de árbol o con un gran rodillo de concreto, luego se cierne y se le agrega agua para amasarla y al almacenarla en forma de cilindros.

Modelado:

Se le da forma al barro ya sea a mano o con moldes, siendo la primera la que mantiene las técnicas precolombinas en la fabricación de loza doméstica, destacan por mantener el método giratorio ya descrito, aunque algunas

poblaciones usan el "parador", (fig. 26)

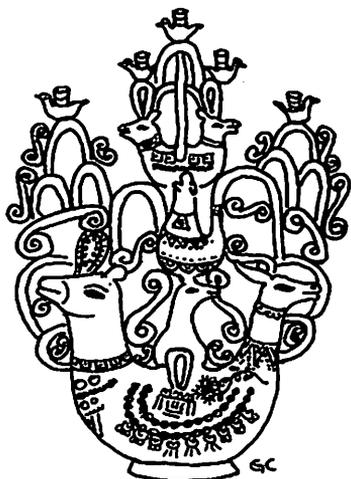


Fig. 26 Candelero "arca de Noé" creado por el ya fallecido Herón Martínez; Acatlán, Pue.

que es un tronco o un tubo de drenaje enterrado verticalmente, sobre el cual colocan una tabla donde el alfarero va girando el barro o él a su alrededor; con el método giratorio no se utilizan moldes, se forma la vasija partiendo de una bola de barro o con la técnica de enrollado. Fig. 21.



Fig. 21 Método giratorio, partiendo de una bola de barro.

Los moldes son de barro cocido o de yeso, en forma de hongo para cazuelas o platos, y verticales de dos o más hojas, para jarros, ollas, cántaros, etc.

Decorado:

Las vasijas bruñidas llevan una capa de engobe generalmente rojo y en algunos casos marfil; las decoraciones más sencillas se hacen con chorreaduras de atole de maíz (Chopopo) o hirviendo la corteza de encino o coaxiote (Oaxaca y los Reyes Metzontla), aplicado cuando la loza está aún caliente. (Fig. 28)



Fig. 28 Jarro pulquero pintado en blanco y negro; Tecomatepec, Edo. México.

Otra forma de decorar las piezas es con colores de tierras naturales (ocre y

rojo, el Rosario), Fig. 23, o bien con óxido de hierro rojo, manganeso para negropardo y blanco con caolín; otros colores como verde, azul y amarillo provienen de óxidos metálicos procesados industrialmente. Todos estos colores, incluyendo el engobe, se aplican sobre las piezas en estado crudo. Otra técnica de decoración es la mal llamada "temple" que consiste en cubrir de color blanco la pieza ya cocida, ya sea con pintura vinílica comercial (Metepec) o con una mezcla de blanco de España y blanco de zinc (Izúcar); posteriormente se pintan diversos motivos con colores de anilina disuelta en alcohol y goma laca para darles una apariencia brillante o bien disuelta sólo en agua y después se le da brillo con barniz comercial, esta decoración se aplica en piezas ornamentales (candeleros y árboles de la vida) o en figurillas. (Fig. 24)



Fig. 24 Candelero de base blanca y polícromo, de Aurelio Flores; Azúcar de M., Puebla.

Los motivos varían en cada región pero se reducen a los que se especifican

en los cuadros No. A y No. B.

Los pinceles son hechos por los propios artesanos, ya sea de pelo de burro, de perro, de humano, de gato, de cola de ardilla y pluma de gallina.

Hornos:

Son pocas las comunidades que siguen quemando como nuestros antepasados a ras de suelo; ahora la gran mayoría usa hornos de cielo abierto y en algunos casos hornos subterráneos, principalmente los que necesitan una atmósfera de reducción, tapando todas las entradas de aire y provocando humo para que la loza tome un color negro (Coyotepec) Fig.25.



Fig. 25 Olla calada y bruñida en barro negro; Coyotepec, Oax.

Diferentes usos:

Toda la loza de un fuego tuvo su origen en el uso doméstico o ceremonial, que con el tiempo y bajo la acción de un comercio más extenso se ha convertido en piezas decorativas. Entre las vasijas

de uso doméstico encontramos cántaros, ollas y tinajas para guardar o enfriar agua, comales para hacer tortillas y apaxtles (especie de charola con base plana); en algunas comunidades se hacen platos o cajetes, tinas, macetas, jarras, etc. Entre las piezas ceremoniales están los candeleros, sahumerios, copaleros y algunas figurillas para el día de muertos o las fiestas de fin de año como las figuras para nacimiento o las muñecas "tangu yuh" de Tehuantepec. Dentro de las piezas decorativas encontramos una inmensa variedad que describirla sería imposible en tan poco espacio, pero cabe señalar las piezas que han pasado de ser ceremoniales hasta convertirse en obras de prestigio internacional como los candeleros de Izúcar y Acatlán, así como los árboles de la vida de Metepec. (Fig.26) Otra cerámica que destaca por la finura de su hechura, por su variedad de formas y lo profuso de su decorado es la loza brufida de Tonalá. En muchas de estas comunidades se hacen juguetes o trastecitos, réplicas en miniatura de la alfarería utilitaria o bien silbatitos y figuritas de animales.

batiendo constantemente para que el barro se decante, después se cuele y se pone a secar sobre el piso, donde se le da una primera amasada con los pies - "repisar"- o bien se pone a secar en tinas de yeso para que absorba la humedad; una vez que el barro ha perdido el agua excedente se amasa y se almacena en cilindros o pellas y se tapan con plástico.

Modelado:

En este proceso se observan dos métodos: el de moldes y el de torno de alfarero tipo colonial ya descritos.

Decorado:

La gran mayoría de cazuelas y jarros que se venden en los mercados populares de la República se decoran con chorreaduras de óxido de hierro rojo y negro y manganeso, que escurren al fundirse con la greta. (Fig.27). Otra

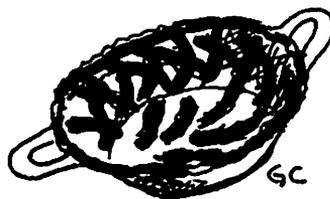


Fig. 27 Cazuela vidriada del Barrio de la Luz, Pue.

2.- Loza Vidriada.

En la loza de dos fuegos o engretada encontramos que la preparación del barro en muchos casos es igual que el descrito anteriormente, pero otra forma consiste en que una vez secados los terrones se remojan en una pila por varios días,

forma muy común en estas piezas es pintar diferentes motivos con engobe y caolín para dar color blanco o con óxido de hierro y manganeso para el color negro. (Fig. 28)

La policromía se logra con colores bajo barniz, hechos a base de óxidos metálicos, que los artesanos compran en forma de polvo y que mezclan con engobe para darles adherencia al cuerpo cerámico, provocando un cierto volumen en la decoración; esta técnica se muestra en piezas pintadas con gran minuciosidad y con estilos muy definidos como el "petatillo" de Tonalá y la loza "punteada" de Capula. (Fig.29)



Fig. 29 Olla punteada de Capula, Mich.

Estos métodos de decoración se aplican sobre piezas que no han sido cocidas, pero otro método muy sencillo y difundido es pigmentando la greta con manganeso para lograr los colores negro o café, el color verde se obtiene con óxido de cobre que los artesanos preparan de manera casera; después que las piezas han sido cocidas se bañan con esta mezcla y se pasan al segundo fuego.

Engretado:

La greta es un líquido preparado por los artesanos, que formará la capa vítrea de la loza después de someterla al segundo fuego; se mezcla óxido de plomo (carbonato de plomo minio, galena o litargirio) -como material fundente- con tizate que es un sílice en estado natural - como formador del vidrio- y agua, aunque cada vez con mayor frecuencia es sustituido por pedernal (sílice industrial). Este barniz es el que usa la gran mayoría de artesanos, por su bajo punto de fusión, porque resiste el choque térmico de las ollas y cazuelas al someterse al fuego de la estufa, pero sobre todo por que es el material que usan desde hace cuatro siglos. Recientemente algunos artesanos han combinado la greta con un esmalte fritado (óxido de plomo con sílice calcinado a 1200 C) comercial, para darle mayor resistencia y mejor brillo a la loza; este tipo de barniz lo utilizan unos cuantos artesanos (Mich., Jal. y Edo. de Mex.) que realizan vajillas o piezas decorativas que no se someten a fuego directo, pues en muchas ocasiones no resisten el choque térmico.

Hornos:

La inmensa mayoría de los alfareros utilizan el horno de cielo abierto con base en leña, pero desde hace nueve años se han introducido hornos de gas de baja temperatura, bajo el auspicio de

algunas instancias del gobierno de Michoacán, y desde hace dos años se está introduciendo un sistema de quemadores de gas en hornos tradicionales de cielo abierto, con excelentes resultados y aunque por el momento sólo hay seis se espera que este sistema se difunda ampliamente (FOMICH: Fondo Mixto para el Fomento Industrial de Michoacán.)

Como ya se dijo en un principio la loza engretada se pasa por un primer fuego, llamado también juguete o sancocho, elevando la temperatura a un promedio de 700 C, después de engretada se vuelve a quemar entre 850 C y 950 C, cuando el barniz se prepara con greta y esmalte fritado, se quema entre 950 y 1000 C, dependiendo de las proporciones usadas en la mezcla.

Diferentes usos:

Entre las piezas más consumidas popularmente están las ollas para frijoles, las cazuelas para mole y arroz y jarros de todos tipos y tamaños, aunque nunca faltan los platos o tazones para el pozole y el menudo, los ceniceros con leyendas que dicen "robado de 'X' restaurante". Otras piezas de uso, también muy apreciadas pero de consumo más exclusivo, son las vajillas; destacan por su decorado las de Capula y Tonalá y por la finura del barro la loza de cambray o cáscara de huevo de Patamban. (Fig. 30)



Fig. 30 Azucarera de "cáscara de huevo o loza de Cambray; Patabambam, Mich.

Igual que en el primer grupo encontramos las mismas piezas de uso ceremonial y juguetes o trastecitos, finalmente entre las piezas ornamentales vemos una gran variedad como floreros, tibores, piñas, platonos, jarrones, etc. (Fig.31)

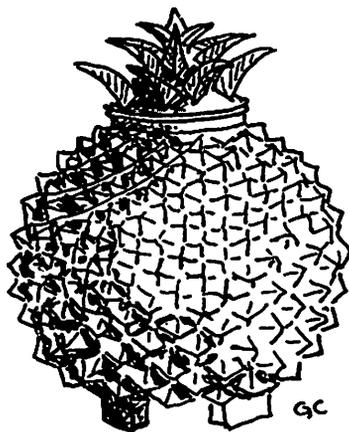


Fig. 31 Piña con aplicaciones al pastillaje, vidriada en verde; San José de Gracia, Mich.

División del Trabajo:

La mayoría de las comunidades alfareras fabrican la loza en talleres familiares, combinando sus actividades con la agricultura de temporal. Es en las poblaciones indígenas donde la mujer realiza la mayor parte del proceso como amasar, modelar y decorar; entre los mestizos esta parte del proceso la realizan ambos sexos, pero siempre las labores que requieren mayor esfuerzo las realizan los hombres, como apalear, acarrear leña, atizar el horno. Los niños desde los ocho años empiezan a participar en la alfarería.

Diseño Tradicionales:

Hace falta un estudio más profundo sobre las formas de las vasijas, pero por el momento se anotarán algunos ejemplos.

Como se menciona en un principio, las formas prehispánicas parten de las observaciones de la naturaleza, en la actualidad permanecen algunas de ellas; entre las más sencillas están las vasijas de la costa de Michoacán, con estilo muy parecido a la cerámica Purron. (fig. 32) Muchas de las piezas para contener agua responden a las necesidades de uso de las vasijas, por ejemplo, los cántaros para agua de forma esférica con boca muy angosta y pequeña (Huancito) es para que las mujeres no se mojen al transportarlo del manantial a su casa, en



Fig. 32 Olla con engobe; Pómaro, costa de Mich.

la cabeza o en el hombro, esta forma de cántaros ya existía en Mesoamérica (fig. 33) y ahora vemos que las formas de



Fig. 33 Cántaro policromo y bruñido; Huancito, Mich.

cántaros se enriquecieron con los cántaros españoles de formas oblongas cuellos largos y con asas (Chis. y Pue.) (fig. 34)

Las bases redondas de jarros y ollas responden originalmente a que en las cocinas se usaba el fogón, en el que se ponían tres piedras para soportar los cacharros, y de forma curva es más fácil lograr su estabilidad; algunos jarros

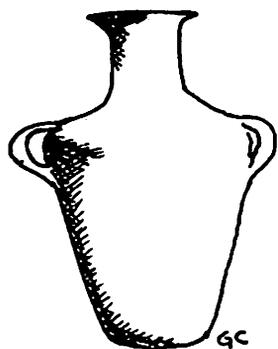


Fig. 34 Cántaro bruñido; Tehuitzingo, Pue.

chocolateros con asa muy alta y pronunciada se hicieron con el fin de evitar que ésta se calentara demasiado al momento de tomarlas (Fig. 35)

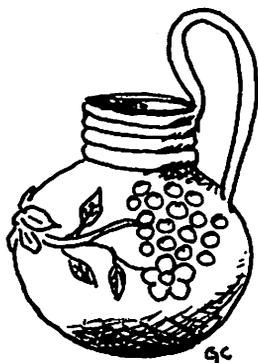


Fig. 35 Jarro chocolatero, vidriado en verde; Atzompa, Oax.

Igualmente los cántaros y tinajas se colocan sobre un redondel de ixtle o tule (huasipo) para apoyarlos sobre pisos irregulares de tierra apisonada de sus cocinas. El uso de vasijas trípodes tiene el mismo fin.

Todas las variedades de jarros, así

como vasijas para agua, parten de un patrón formal muy sencillo, que consciente o inconscientemente surge de la intersección de una esfera con un cono o cilindro. (Fig. 36)

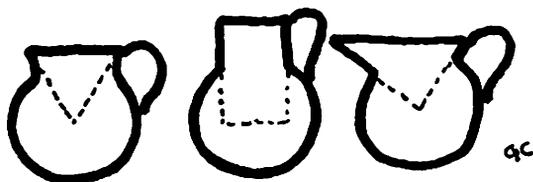


Fig. 36 Varios jarros.

En algunas comunidades los tamaños y las formas de la loza toman su nombre de medidas antiguas de intercambio de mercancías, por ejemplo las ollas de a "tlaco", de "cuarterón" o de "ochavo" de Capula vienen de un tipo de moneda que se estableció en el siglo XVIII en las tiendas de raya de las haciendas; donde el tlaco equivalía a la mitad de una cuartilla u octavo de real.

El uso del tomo permitió crear un sinnúmero de formas derivadas de las españolas, principalmente de base plana para ser colocadas sobre muebles de superficies lisas y uniformes.

Nuevos Diseños:

A lo largo de este siglo, -ya casi por finalizar- muchas piezas se han dejado de hacer, pero otras han surgido por la necesidad de obtener mejores ingresos o bajo la influencia de compradores o bien

por el propio desarrollo de la capacidad creativa de algunos artesano (fig. 37)



Fig. 37 Diabolo polícromo; Ocumicho, Mich.

que han logrado contagiarse paulatinamente su estilo a otros alfareros elevando el prestigio de sus comunidades; surgen del anonimato nombres que han provocado cambios sustanciales en la historia del arte popular, algunos ejemplos los encontramos desde principios de siglo como los árboles de la vida de Metepec, en los que destaca actualmente Alfonso Soteno; (fig. 38) en Acatlán, desde 1936 aproximadamente, los candeleros de difunto de Herón Martínez; en Izúcar destaca Aurelio Flores.

También desde principios de siglo, Pantaleón Pandura creó las figuritas de barro estilo costumbrista en Tlaquepaque; años más tarde, hacia la década de los cincuentas, uno de sus hijos, Rubén, (hoy, ambos difuntos),



Fig. 38 Arbol de la vida, de base blanca y polícroma, de Alfonso Soteno; Metepec, Edo. Mex.

enseña a los hermanos Espinoza de Capula a pintar el barro, en el que ellos logran su propio estilo creando la loza "punteada" que hoy se ha extendido entre varios artesanos. En Tonalá y Tlaquepaque han surgido familias que por varias generaciones se han destacado, en barro bruñido las familias Galván (Fig.39) Solís y Vázquez; y en "petatillo" José Bernabé, Tomás y Javier Lucano y Primitivo Sesate (Fig 40); de Sta. Cruz de las Huertas, Jalisco, encontramos las famosas iglesias de Candelario Medrano . En Oaxaca destacó doña Rosa, de Coyotepec, con sus ollas de barro negro. En Atzompa, Teodora Blanco con sus figuras de pastillaje llamado "barro bordado" (Fig:41). En Michoacán, Pablo Contreras que empezó a hacer las torres de piñas en Patamban.



Fig. 39 Dibujo de Pedro Chávez Bernabe, Tonalá, Jal. (Marín, 1960).

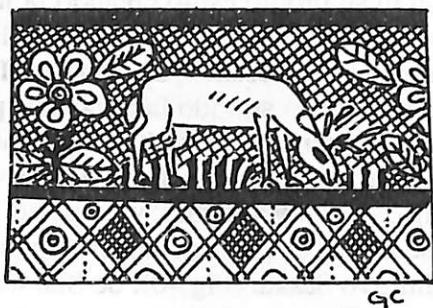


Fig. 40 Fragmento de petatillo, pintado por Primitivo Sesate; Tonalá, Jal.

En Cocucho Zenaida Santos Molina, que empezó a hacer las "cocuchas" de gran tamaño; Miguel y Manuel Morales con la introducción de alta temperatura con motivos tradicionales, en Tzintzuntzan. En Guanajuato, revitali-



Fig. 41 Figura al pastillaje "barro bordado" de la desaparecida Teodora Blanco; Atzompa, Oax.

zando la cerámica de Talavera, Gorky González. Finalmente, desde 1958, la participación del notable ceramista Jorge Wilmont, con la inauguración de la cerámica de alta temperatura en México, y dada su gran capacidad de diseño, paciencia y dedicación con los artesanos, ha dejado sentir su influencia no sólo en la alfarería sino en otras artesanías de Tonalá (Fig. 42)

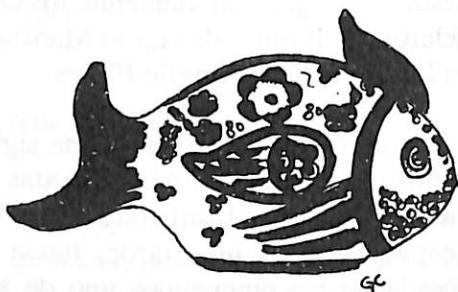


Fig. 42 Figura de alta temperatura de Jorge Wilmot; Tonalá, Jal.

No puedo finalizar sin mencionar que, a partir de los años sesentas se introduce la cerámica de alta temperatura en México (quemada a 1200 C) y aunque no se puede considerar -en la mayoría de los casos- como “cerámica popular”, dado que los talleres parten de otra estructura productiva y los materiales y la tecnología dependen más de la industria cerámica, sin embargo, muchos de estos productos reflejan en la decoración la creatividad de los artesanos, y los encontramos en los mismos mercados de tipo turístico y especializado; ejemplos de esta producción se realizan en los Estados de Jalisco, Michoacán, Estado de México, Morelos y en San Cristobal de las Casas, Chiapas.

Los Mercados.

Para hablar de los mercados es preciso entender cómo se generan las relaciones de intercambio en sentido horizontal y vertical, la primera como forma de reproducción doméstica y la segunda hacia la acumulación de capital.

La especialización de los oficios en las comunidades artesanales -configuradas desde la Colonia- actúa como eje central en el contexto de la economía regional.

La unidad familiar, como forma de producción artesanal, obtiene de esta actividad los medios necesarios para la

reproducción doméstica que es subsidiada por las actividades agrícolas de autoconsumo, ya que con éstas resuelven mínimamente el abasto de su principal fuente de alimentación (maíz y frijol), así vemos que los bajos precios de los productos de consumo popular reflejan sólo el costo de lo que el artesano tiene que gastar para continuar su ciclo productivo (leña, greta, colores, etc.) y un excedente mínimo que representa menos del salario mínimo de la región, en el cual se refleja el costo de su trabajo o el de su familia, y el de otros materiales como el mismo barro, cuando no lo compra.

La red de relaciones que se establece en el interior de las localidades se basa en relaciones de “confianza” entre los artesanos y los intermediarios de loza, cuya raíz es la reciprocidad y la redistribución de bienes y servicios (Dinerman 1974). Aunque vendan más barata su mercancía, los artesanos obtienen una remuneración inmediata y acceso a créditos en casos de enfermedad, con lo que logran mayor grado de seguridad más que beneficios monetarios; los intermediarios obtienen por su parte mercancías baratas que pueden vender con mayor facilidad a precios competitivos, bajo la lógica de acumulación de capital y el compromiso de los alfareros para prestar sus servicios cuando éste lo requiera.

Ante la baja retribución de este

sistema, muchos artesanos salen a vender sus productos a los tianguis o mercados populares de las ciudades más cercanas, donde obtienen mejores ingresos (aunque tienen que pagar transportes y comida), bajo la incertidumbre de tener una venta segura, sin embargo, cuando no logra vender lo esperado, intercambian su loza (trueque) con otros productores de frutas y verduras, obteniendo por lo menos alimento para su familia.

Esta es la lógica de las relaciones de intercambio que se efectúan en los mercados regionales.

Cuando se habla de mercados nacionales se engranan las mismas relaciones en un contexto más amplio, donde el intermediario local cuenta con una bodega para almacenar la producción de los alfareros, que oferta en grandes volúmenes a comerciantes que llegan con camionetas o trailers que distribuyen a los dueños de bodegas de los mercados de las grandes ciudades, que a su vez comercializan con pequeños comerciantes que venden al público, donde queda de manifiesto que la peor parte la llevan los artesanos.

Cuando se hace referencia a mercados turísticos, se habla de pequeñas tiendas en las zonas de mayor afluencia turística, donde se venden artesanías de todo tipo desde recuerdos, baratijas y “arte popular” a precios accesibles para el

vacacionista; generalmente la compra se hace directamente a los artesanos en volúmenes pequeños.

Los mercados especializados son los almacenes privados o tiendas de instituciones de gobierno que se dedican a la comercialización de productos de “arte popular”, donde se compra directamente a los alfareros.

Algunas comunidades que han logrado cobrar fama por su producción son visitadas por extranjeros que compran piezas para su colección particular o para surtir a tiendas fuera del país.

Otro mecanismo de comercialización aprovechado por los alfareros son las ferias artesanales que se realizan periódicamente en el interior de la República ahí el productor vende directamente al público, con el agravante de que debe contar con un capital para transportar su mercancía y cuando hay muchos artesanos de la misma comunidad, se establece una competencia para bajar los precios y obtener mayor venta que su vecino.

IV Ubicación Geográfica.

Se presenta en este capítulo un registro de las comunidades dedicadas a la alfarería, dividido en dos grupos:

A.- Loza de antecedentes prehispánicos o de un fuego.

B.- Loza vidriada o de dos fuegos.

Están clasificados por Estados o Provincias y por Poblaciones; se han utilizado claves para reducir espacio, que a continuación se especifican:

Cuadro A.-

Modelado:

B=dar forma a partir de una bola de barro

E=técnica de enrollado

M=técnica de moldes

P= uso del "parador"

Decorado:

EN= Pieza cubierta con engobe

BR= Diferentes calidades de bruñido

Tipos de motivos:

F= Fitormorfos

A= Animales

MD= Muy decorados, en los que se utilizan todo tipo de elementos, cubriendo gran parte de la superficie

G= Geométricos o grecas

CH= chorreaduras

R= Rayas.

La clave RA se indica sólo para las comunidades que siguen quemando la loza a fogata, o sea a ras del suelo.

Piezas de usos doméstico:
C=Cántaros; O= ollas; T= Tinajas.

Varios autores utilizan el término de loza utilitaria, corriente o simplemente loza, para designar las vasijas de uso doméstico sin especificar las piezas, por lo que aquí se mantienen estos términos con "?".

Mercados:

R= Local o regional;

N= Nacional

T= Turístico

E= Especializado.

Cuadro B

Población:

* = Donde también se produce loza de un fuego.

Atl= Población registrada por el Dr. Atl en 1922.

Modelado:

M= Técnica de moldes

R= Técnica de tomo de alfarero

Color del vidriado:

T= Transparente

C= Café oscuro

N= Negro

V= Verde

Decorado:

EB= Pintura con engobe blanco o caolín

POL= Pintura policroma, con base en engobes y pigmentos de óxidos metálicos

OXI= Oxido de hierro o manganeso, para dar color negro o café oscuro.

Tipos de motivos:

Los mismos del cuadro A

Piezas de uso doméstico:

O= Ollas

Z= Cazuelas

J= Jarros

V= Vajillas

Mercados:

Los mismos que el cuadro A

Para quien quiera evitarse el trabajo de interpretar estos cuadros, sólo lea el siguiente resumen.

Se registran 210 poblaciones en las que se produce loza de antecedentes prehispánicos, 110 de loza vidriada y 20 donde se hacen los dos tipos.

En el cuadro A encontramos que el número de poblaciones que distribuyen sus productos en los diferentes mercados es de 179 regionales, 23 nacionales, 36 turísticos y 35 especializados; de igual manera en el cuadro B las cifras son: 95 poblaciones distribuyen en mercados regionales, 68 en nacionales, 31 en turísticos y 21 en especializados; muchas comunidades la destinan a uno o más tipos de mercados, pero el más importante es el regional, practicado por el 98% de las poblaciones.

V La Alfarería en la actualidad.

“... Vasija de barro cocido:....

Su belleza está aliada al líquido que contiene y a la sed que apaga.

Su belleza es corporal: la veo, la toco, la huelo, la oigo

La tomo por el asa torneada como a una mujer por el brazo, la alzo, la inclino sobre un jarro en el que vierto leche o pulque

No es un objeto para contemplar, sino para dar a beber

Octavio Paz

Abordar este tema requiere, en principio, romper con una serie de mitos y vicios ya muy arraigados en su concepción, entre los más frecuentes encontramos la reiteración desde inicio de siglo, acerca de que las artesanías están en proceso de extinción. Afortunadamente esta "predicción" no se ha cumplido, o los artesanos son muy necios o resisten mucho, pero lo cierto es que sí bien han desaparecido muchos objetos que ahora sólo encontramos en museos; también han surgido nuevos productos, adaptados a condiciones sociales nuevas con lo que mantienen vigencia los artesanos y su oficio.

Cuando se habla de alfarería, casi siempre encontramos descripciones de objetos aislados de su contexto; de igual manera, cuando se trata de políticas de rescate y conservación, se refieren a las técnicas o a las formas, es decir, se privilegian los objetos y no los sujetos, sin embargo no podemos separar el objeto de su creador, en él se sintetiza no sólo una forma de producción sino una forma de concebir la vida.

También es común encontrar escritos que hablan de "nuestros artesanos" como si se tuviera el derecho de apropiarse de individuos que por el hecho de ser diferentes se les considere como inferiores o idolatrados; los artesanos son personas con las mismas necesidades, "elementalmente humanas", que cualquier individuo, pero la diferencia

radica en la forma de resolverlas, dependiendo del medio donde se desarrollen, de la cultura que los engendró y de la clase social a la que pertenezcan, esto es lo que hace las diferencias culturales.

Es casi inevitable emitir juicios de valor al referirse a la alfarería; se exalta lo que más nos gusta, como las obras de los grandes maestros y casi no se da importancia a lo que cotidianamente usamos en nuestras casas. En una ocasión nos comentaba un maestro de Antropología (José Lameiras) que cuando participó en la escenografía de las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología, él insistía, que junto a las casas y utensilios de cocina se colocaran cubetas de plástico ya que así vivían los indígenas en la actualidad y, por supuesto, no se pusieron. Nos cuesta mucho trabajo aceptar las cosas como son y casi siempre las vemos como quisieramos que fueran o "debieran ser"; por tal motivo no me parece relevante discutir si se dejó de hacer aquel objeto que nos gustaba tanto, sino discutir las condiciones que están provocando un cambio y analizar si es más importante conservar los objetos en detrimento de la vida de los alfareros o analizar si con este cambio en su producción se está perdiendo la identidad cultural o el sentido de pertenencia de los alfareros.

Así pues, la producción alfarera debe partir de su concepción como un

fenómeno social total, debe entenderse no como “un fenómeno aislado, incontaminado y estático, es necesario reconstruir el tipo de relaciones que mantiene con el mercado con los tipos diversos de discursos y prácticas consumistas, con la industria cultural transnacional y con la lógica de sus vehículos privilegiados: los medios de difusión colectiva...” (González, 1982) y entender cuántos de estos elementos son interiorizados, transformados y apropiados en su cultura, modificando su universo simbólico.

En tal virtud, la alfarería es una tradición viva, cambiante e importante en nuestros días, no sólo por las cualidades estéticas de los objetos, sino por la importancia económica, por el consumo de varios millones de mexicanos de todos los niveles sociales y culturales; al mismo tiempo representa la mejor opción económica de las comunidades que cuentan por tradición histórica con este oficio, y me refiero como mejor, no tanto en percepciones económicas, sino en cuanto a la integración familiar y como efecto retardador -por lo menos hasta la década de los ochentas- contra la migración externa e interna, así como la forma más accesible en su medio para obtener el poco circulante que reciben para cubrir otras necesidades.

Desgraciadamente no se pueden dar datos precisos y parece increíble que

con todos los siglos que tenemos de tradición artesanal, hasta la fecha no existan estadísticas o registros de la producción artesanal. Pero por lo pronto se quiere establecer que de las 300 poblaciones alfareras registradas en los cuadros, 210 hacen loza de antecedentes prehispánicos, 110 loza vidriada; de éstas 98% representa un consumo en mercados populares, regionales, 30% en nacionales, de consumo turístico 22% y especializado 18.6%, con lo cual se puede deducir que la importancia económica de la alfarería descansa sobre todo en la producción de “loza corriente y barata”, esto sin tomar en cuenta el dinero que se genera por la distribución, donde ya se menciona que el menor porcentaje de esta circulación queda en manos de los artesanos y que la función de los intermediarios se da como un “mal necesario” ante la falta de mejores opciones económicas, ante las condiciones de inseguridad y depuración de los alfareros.

Problemas actuales.

Las condiciones originales de la producción alfarera surgen en una etapa histórica, cuando la función estaba aunada a la belleza. Al respecto dice Octavio Paz refiriéndose a las artesanías: “Esa separación es más reciente de lo que se piensa: muchos de los objetos que se acumulan en nuestros museos y colecciones particulares

pertenecen a ese mundo en donde la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente...". Cuando estas condiciones de producción, circulación y consumo se modifican, el resultado final también cambia. Con el aumento del consumo de artesanías en centros urbanos se orienta un nuevo rumbo en la alfarería, surgen nuevas demandas de productos que los artesanos habituados a hacer, como ejemplo, las cazuelas con tapadera o incluso para usos que los artesanos no entienden en muchas ocasiones, como es el caso de las vajillas (en Patamban las llaman "fajillas"), reproduciendo objetos que si bien pueden ser bellos por su decorado, no cumplen propiamente con la función para la cual fueron creados; una muestra es la falta de medidas antropométricas de las asas; jarras que derraman el líquido o muy pequeñas para el número de tazas que hay que servir o falta de homogeneidad formal en las piezas del conjunto etc.

Cuando el artesano produce para una sociedad desconocida se enfrenta a retos de diseño que no siempre salva con honor; las dificultades se agravan cuando el alfarero produce con moldes, pues no es fácil cambiar las formas de sus objetos, en muchas ocasiones porque no sabe hacer modelos o matrices para reproducir los moldes, que por otro lado requieren una inversión de tiempo y dinero.

Por otro lado, la crisis económica manifiesta en todo el mundo, afecta de

manera alarmante a los alfareros; por un lado la caída del mercado interno, donde cada vez se vende menos su producto y la falta de afluencia turística, tanto nacional como extranjera, merma gravemente las posibilidades de vender a mejores precios, todo esto aunado a una fuerte campaña alarmista y desinformadora sustentada por un grupo de ecologistas en contra del plomo (incluso el de la alfarería) lanzada en 1991, de la cual quisiera abrir un gran paréntesis para ubicar mejor al lector: las investigaciones sobre intoxicación por plomo han demostrado que el 80% del plomo en el ambiente en zonas urbanas proviene del plomo de la gasolina, como ejemplo tenemos que en la ciudad de México se emiten 32 toneladas métricas de plomo al día, encontrando concentraciones de 15 mg/m³, cuando la norma en E.U. considera como máximo permitido 1.5 mg/m³. Todos los habitantes de este planeta estamos expuestos al plomo de varias formas, pero hay diferentes consecuencias dependiendo del índice de plomo en la sangre: se considera normal 40 mg/ml, excesivo de 80 a 120 mg/ml y peligroso mayor de 120 mg/ml. Ahora bien, no se puede negar que el plomo "a secas" es dañino para la salud, pero desgraciadamente no hay investigaciones en lo que respecta a la emisión del plomo derivado de la cerámica, pero sólo he encontrado una investigación (P.J. Landrigan, 1975) que hace referencia a una pequeña muestra entre familias que

utilizan (para guardar y cocinar) loza de baja temperatura y a otras que no la utilizan, encontrando que el índice de plomo en la sangre era mayor en el primer caso por sólo 3 mg/100ml, lo cual está muy debajo del límite permisible de absorción que es de 3 mg/100ml pero al día, esto quiere decir que en todo el tiempo que estas familias utilizaron la loza, sólo aumentó ese pequeño índice; esto nos permite ver que el uso de esta loza no representa un "riesgo de salud pública", como sí lo es el vivir en una gran ciudad. Por otro lado haciendo uso -al menos utilizando de los sentidos- del sentido común, había que pensar, que si en los cuatro siglos que tenemos de cocinar en ollas y cazuelas no nos hemos muerto ni estamos tarados, por qué se les ocurrió que de la noche a la mañana era "altamente peligroso" utilizar estos cacharros, cuando a E.U. le llevó más de 12 años de investigación llegar a los niveles que la norma actual admite en los vidriados con plomo de su cerámica. Lo que sí es preciso informar es que el plomo contenido en la loza greteada de baja temperatura (menor de 1000 C) sufre reacción de contacto (24 hr.) en diferentes proporciones: los más reactivos son los vinagres, después los zumos de frutas, el vino produce 10 veces menos y la leche 100 veces menos; por lo que se recomienda no dejar alimentos guardados de un día para otro en estos recipientes. Por último esta campaña iba dirigida a las vajillas de barro, en lo que a cerámica se refiere, sin

tomar en cuenta que muchos objetos de pastas blancas industriales también se esmaltan con plomo, así como las calcomanías de las vajillas chinas de importación que han inundado nuestro país, gracias a la acción de E.U.

Debido a esta campaña que influyó grandemente la opinión pública en, y debido a los problemas de la crisis, la alfarería en México inaugura la década de los noventas con el "pie izquierdo", o como dicen en mi pueblo: "le tocó bailar con la más fea"; como dato ilustrativo vale decir que en Sta. Ma. Canchesdá y Sn. Juanico (Edo. de Mex), pueblos donde hacen ollas y cazuelas, de 300 y 500 talleres familiares que existían en 1973, en 1992 se redujeron a 20 en cada población: otro caso es el de un taller de Capula (Mich.) que vendía principalmente vajillas, daba empleo a 10 alfareros en 1992, y en lo que va de este año sólo emplea a 3, dado que sus ventas se han reducido un 75%.

Otro problema que se deja sentir en tiempos de crisis es el mal hábito al que se dejó acostumbrado al artesano en la década de los sesentas, con la época "paternalista" del gobierno, el que promovió un sin número de proyectos de desarrollo, muy importantes desde un punto de vista, pero desgraciadamente pocos de éstos lograron permanecer sin su ayuda. Ahora estas mismas instituciones, dedicadas al fomento artesanal, ya no cuentan con el presupuesto ni con

la amplitud de funciones que en otros tiempos tuvieron, y los organismos que cuentan con recursos para capacitación o con fondos crediticios no saben qué hacer en el campo artesanal.

Finalmente, el régimen fiscal, tan severo en este sexenio, está cortando cabezas a todos por igual, y pretende exigir a los artesanos, analfabetas en muchos casos, indígenas en otros, y pobres en su mayoría, que paguen impuestos al gobierno por un servicio que no están recibiendo en sus comunidades, llámese agua, luz, pavimento, centro de salud, educación, etc., etc.

"Me parecía surgir del barro, convertirme en un mosaico de azulejos, en una cruz, en un ícono. Mi cabeza colgaba inclinada, pesada de tristeza, de melancolía, surgiendo en su propio impulso vital. Manos, brazos, piernas, tronco, sexo, hinchaban el barro, en tanto mis venas laten, empujan....."

Hugo Salas F.

VI Perspectiva de la Producción Alfarera.

Como se puede ver el futuro parece ser nada halagüeño; estamos viviendo una etapa preparadigmática, donde el oráculo ha caído en desuso para adivinar el futuro; sin embargo, ante los cambios que se están dando en la sociedad actual, las perspectivas de la producción alfarera

se suscitaran como se dan en la "selección natural", los más fuertes y los mejor adaptados al cambio subsistirán, los demás alfareros seguirán migrando como campesinos a E.U. y como albañiles a las ciudades del país.

La crisis económica está demostrando que los esfuerzos individuales no son ya suficientes para mantener ni siquiera la raquítica economía doméstica que tenían; los artesanos tendrán que aprender que el "papá gobierno" que tanto extrañan, ya se murió y que el nuevo pretende subir a todos por igual en el mismo tren desarrollista y unificador, por lo cual tendrán que buscar de forma organizada y conjunta opciones para resolver su problemática y aprender que nadie va a tomar las riendas de la responsabilidad que ellos mismos no se ven capaces de asumir, si es que quieren mantener su oficio. Por otra parte, mientras no haya una coordinación interinstitucional para aprovechar los pocos recursos, en proyectos conjuntos, la situación seguirá igual o peor.

Los "hombres de razón", como llaman algunos indígenas a los ciudadanos, creemos que tenemos el conocimiento en las manos, nos posamos ante el "saber" por encima de los que "no saben", nos creemos con el derecho de enseñar sin tener el menor pudor ni la humildad para aprender de un mundo y una filosofía rurales que desconocemos por completo.

Cuando se tenga verdadera voluntad política de interactuar e incidir en el campo artesanal para transformarlo, se tendrá que romper estas barreras etnocéntricas y el proceso de enseñanza-aprendizaje tendrá que ser en ambos sentidos, sólo entonces es-taremos dando los primeros pasos con solidez.

Otra presencia que se deja sentir ya es el Tratado de Libre Comercio entre Canadá, E.U. y México, por el cual se avizoran dos procesos factibles: uno interno, que se refiere a una baja sustancial en el consumo de productos cerámicos nacionales, por el ingreso a nuestros mercados de utensilios importados baratos y novedosos; y el externo, en el que los grupos de artesanos tendrán opciones para vender sus productos en una sociedad cansada de la perfección industrial y con gran nostalgia por lo "natural", en la cual el barro simboliza ese reencuentro.

Bibliografía:

Alvarez, José Rogelio

"Sn Pedro Tlaquepaque"; Enciclopedia de Mex. S.A.; Mex. 1979.

Alvarez, Fco. Javier y Díaz de Cossío a.

LA CERAMICA COLONIAL Y CONTEMPORANEA. FONART/
FONAPAS, Mex. 1982

Atl, Dr. (Gerardo Murillo)

LAS ARTES POPULARES EN MEXICO; INI; Mex. 1980.

Becerril S. y Ríos S. com.

Los artesanos nos dijeron; FONART- Fondo Nal. para Actividades Sociales;
Mex. 1981.

Desde esta perspectiva, mi utopía se basa en la hipótesis de que frente a sociedades de tan endeble cultura, México e incluso Latinoamérica, podrán cobrar presencia en el Primer mundo, sólo con lo único que éstos no son capaces de producir, es decir, nuestra propia cultura, para lo cual habrá que darle mayor solidez a nuestra identidad; cada uno por su parte, sociedad civil y gobierno, tendrán que madurar socialmente si se quiere sacar provecho de esta coyuntura, pero mientras el desarrollo se sustente en la copia de modelos extranjeros y no se fundamente desde la base de nuestras necesidades regionales e internas, ni se desarrolle a partir de nuestros recursos culturales, como dice mi comadre, "seguiremos siendo cola de león y nunca seremos cabeza de ratón".

"Sólo pueden movilizarse y luchar los pueblos que conservan su cultura"

-Amílcar Cabral -

- Cervantes, Enrique.
LOZA BLANCA Y AZULEJOS DE PUEBLA; Mex s/c tomo I, 1939.
- Dinerman, Ina. R.
LOS TARASCOS: CAMPESINOS Y ARTESANOS DE MICHOACAN;
Sepsetentas 129, Mex. D:F., 19743.
- Espejel, Carlos.
ARTESANIA POPULAR MEXICANA; Ed. Blume; Barcelona, Esp. 1977.
- González, Sánchez Jorge A.
SOCIOLOGIA DE LAS CULTURAS SUBALTERNAS; Cuadernos del
TICOM; No 11; oct. 1981; UNAM-X; Mex. 1982.
- Hutrón, Antonio.
METEPEC MISERIA Y GRANDEZA DEL BARRO; Instituto de Inves.
Sociales de la Universidad Nacional; Mex. 1962.
- Lameiras, Brixit et al.
ALFARERIA POBLANA; Ed. Novaro; Mex. 1968.
- Landa, M. Martha
LA ALFARERIA EN MICHOACAN: EL CASO DE CAPULA; Escuela de
Economía, Universidad Mich. de Sn. Nicolás de Hidalgo; Morelia, Mich;
Mex. 1993.
- Landrigal, P.J. et al.
EPIDEMIC LEAD ABSORPTION HEAR AN ONE SMELTER; THE ROLE
OF PARTICULATE LEAD; New England Journal of Medicine 292; january
1975
- Llorens A.J. y Corredor M.J.
CERAMICA POPULAR ESPAÑOLA; Ed. Blume; Barcelona, Esp. 1982.
- Marín, de Paalen Isabel.
ALFARERIA TONALA; Ed. Jalisco en el arte; Mex. 1960.
- Marín, de P. Isabel.
HISTORIA GENERAL DEL ARTE MEXICANO; Ed. Hermes S.A. Mex.-
Buenos Aires. 1974.
- Maza, Fco. de la et al.
Promexa; Mex. 1981.
- Muller F. and Hopkins
B. A GUIDE TO MEXICAN CERAMICS; Ed. Minutiae Mexicana; Mex.
1974.

- Noguera, Eduardo.
LA CERAMICA ARQUEOLOGICA DE MESOAMERICA; UNAM, Instituto de Inv. Antropológicas. Mex. 1975.
- Oliver, V, Beatriz M:
ALFARERIA: VOCABULARIO DE MATERIAS PRIMAS, INSTRUMENTOS DE TRABAJO Y PROCESOS DE MANUFACTURA EN LA ALFARERIA CONTEMPORANEA; SEP-INHA; Mex. 1978.
- Reynoso, Louisa.
LA CERAMICA INDIGENA EN MEXICO; FONART-FONAPAS; Mex. 1982.
- Reynoso, Louisa.
LOS REYES; FONART; INAH; SEP; Mex. 1984.
- Smith, Carol A.
EL ESTUDIO ECONOMICO DE LOS SISTEMAS DE MERCADO: Modelos de la geografía económica; Ed. Nueva Antropología; año VI No. 19; Mex. 1982.
- Tarazona Z. Amanda y Tommasi, de M: Wanda.
ATLAS CULTURAL DE MEXICO: ARTESANIAS; SEP. INAH, grupo editorial planeta; Mex. 1987.
- Toscano y Florescano.
EL SECTOR EXTERNO Y LA ORGANIZACION ESPACIAL Y REGIONAL DE MEXICO 1521-1910; Mex.
- Varios.
ENCICLOPEDIA DE MEXICO; tomo II; Mex. 1978.
- Varios.
LA TALAVERA DE PUEBLA; Artes de México, No. 3 primavera 1989; mex.
- Varios.
CERAMICA DE TONALA; Artes de México; No. 14 invierno 1991, Mex.
- Varios.
HISTORIA DEL ARTE MEXICANO; SEP; INBA; Salvat, Mex. 1982.
- Varios.
ENCICLOPEDIA HISTORIA DE MEXICO; Salvat; Mex. 1980.
- Villegas, Victor M.
ARTE POPULAR DE GUANAJUATO; BANFOCO; Mex. 1964.
- Wolf, Erick R.
CAMPESINOS Y SOCIEDADES CAMPESINAS; F.C.F.; Mex. 1979. ■

SANTA CLARA DEL COBRE. LA TRADICION QUE NO MUERE

Este artículo dedicado a la artesanía del trabajo del cobre está tomado de una entrevista que se realizó, en el mes de febrero de 1993, al maestro Etelberto Ramírez, premio Nacional, impulsor de la orfebrería en cobre, maestro artesano, en la que con la generosidad que lo caracteriza, nos hizo una amplia explicación de cómo se forma un artesano y cómo es el proceso para la realización de una pieza.

Santa Clara del Cobre, en el Estado de Michoacán, es la población que tiene en México la producción artesanal en cobre más importante hoy aunque otros lugares como Tlahuelompa y Tizapán,

en el Estado de Hidalgo, son centros productores y, en mucho menor escala, lo son también poblaciones de otros Estados como los de Puebla, Jalisco, Guerrero y Guanajuato.

La importancia de Santa Clara del Cobre se remonta a la época prehispánica.

La región que ocupa hoy el Estado de Michoacán es, posiblemente, la que más desarrolló la metalurgia con base en el cobre aunque con una evolución tecnológica menor que en la zona del hoy el Estado de Oaxaca en la producción y técnicas metalúrgicas. Los antiguos "tarascos" siguieron una evolución

propia y una producción diversificada: objetos utilitarios, ornamentales, armas para la guerra. En el Lienzo de Jucutacato (fuente histórica para la región tarasca) se observan tanto la explotación de minas de cobre como la tecnología y las herramientas para su beneficio (2); en otros códices se mencionan los tributos pagados, las tecnologías usadas y el tipo de piezas producidas con base en el cobre.

Durante la época colonial, los evangelizadores con don Vasco de Quiroga a la cabeza enriquecieron la tecnología con herramientas y procesos que permitieron a Santa Clara de los Cobres, como se le conocía antiguamente, convertirse en el centro productor que es hoy. Ha tenido altas y bajas en su producción, pero siempre se ha reconocido su importancia en relación con otros centros artesanales.

Actualmente la materia prima utilizada proviene principalmente de los desperdicios de la industria eléctrica y del tubo de cobre para el gas.

Aunque en los últimos años se han incorporado técnicas como el troquelado o la combinación de metales -básicamente la plata- la forma tradicional y la organización del taller familiar han cambiado poco en los últimos siglos.

SRB ¿Cómo se hace una pieza de cobre?

ER: La primera etapa es la misma para la mayoría de las piezas; por eso tendremos que hablar específicamente de una: el cazo simple, por ejemplo, y de los pasos de la forja, la hechura y la terminación. Cuando se termina en la fase de forja, la pieza sirve como base para un florero, un jarro, un centro de mesa o incluso, un frutero.

- La materia prima ¿cómo les llega?

-ER: En muchas formas; le llamamos chatarra al alambre y a los pedazos de lámina y de bovina que se seleccionan y se funden a la antigüita, aquí en el taller; lo que diferencia a un artesano tradicional, con raíces. A los que utilizan la lámina industrial o usan el torno o la rechazadora los llamamos medio o un cuarto de artesano. No es ningún secreto hacer la fundición "pero es una cosa que se aprende solamente con la dedicación de los años".

- ¿Soló haciéndolo se forma el artesano?

-ER: Solamente así, de otra forma no se hace. Puede estar en video, en un libro, pero no es fácil. Hay que conocer cómo el clima importa para la fundición

La "sembrada" es donde se tiene la lumbre: hay que saber a cuál profundidad hacer el hoyo para que el calor sea el necesario.

Si yo fundo 100 Kg. ésos me van a permitir sacar una producción de 25 a 30 KG. solamente; el resto es recorte; desperdicio que me va quedando, ése lo vendo a los que hacen cazos, a un precio más barato de como yo lo compré. Mi papá nos enseñó a hacer una forja porque nos decía: fíjese a medida que va creciendo la familia va creciendo el taller, fíjese cómo (y él se ponía a escarbar el hoyo, abajo colocaba una cama de piedra pero especial, no podía ser de río ni con mucha humedad, la cubría con material de desperdicio de adobe porque éste ya no llevaba humedad, ponía una cerca de piedra un poco en diagonal hacia afuera y la pegaba con el mismo lodo de charanda).

- La charanda ¿es la tierra roja?

-ER: Sí, y una vez que ya secaba se llenaba de carbón, de preferencia desperdicios o sea la "boronera", del carbón fino que utilizamos para la fundición; ahí se le pone fuego para quemarlo hasta que se convierte en "cisco"; todos los días antes de retirarse uno de su trabajo o a sus alimentos tiene que golpear con un mazo de madera para que vaya apretando y se vaya introduciendo entre los huequitos de la misma piedra, cuidando que no vaya a quedar ni una brasa de material "crudo", que todo el material que estamos apretando ya se haya quemado porque si queda una astillita de otro material se va a "escoldar"

y va a producir fuego, así durante ocho días aproximadamente hay que estar cuidando la "sembrada" para que esté lista para la primera fundición.

Si la "sembrada" tiene capacidad para 80 Kg., la primera fundición se hace con 15 -20 Kg. que se cubren con ceniza muy cribada y apretada con el pie; después se vuelve a cubrir con "soromuta" de paja para que el carbón no caiga directamente en la ceniza; se coloca una cadena de piedras y unas "pencas" de madera, de preferencia verde, para que éstas ayuden a que la lumbre no se desparrame cuando con una canilla le llegue el aire. Regular la cantidad de aire necesario es muy importante, de preferencia se pone un niño para avivar el fuego, y como el niño no tiene muchas fuerzas y los fuelles son muy pesados, entonces no pasa mucho aire por la canilla y así no levanta la ceniza.

El cobre se va colocando por cargadas: primero 2 Kg. y así poco a poco.

- ¿No se pone todo al mismo tiempo?

-ER: No, es poco a poco, y a esto lo llamamos "cargadas"; mi papá nos decía: la primera cargada debe ser de poco cobre, y ésta se utiliza para los redondeos (es lo que se le recorta a la orilla del cazo); también hay que tener cuidado para que los tubos de barro no se vayan a tapar.

- Esos conductores de barro ¿dónde están?

-ER: Son los que conducen el aire muy cerca de donde está el caldo de cobre.

Si el carbón que traen del cerro lleva piedras, éstas, al fundirse, se pueden pegar a los conductos y lo que pasa es que ya no hay un calor uniforme en la sembrada.

Las cargadas se colocan con diferencia de minutos según va calentando la sembrada (en este paso el campesino que trae el carbón juega un papel muy importante; aunque él haga su trabajo a conciencia, si no tiene suficiente tierra para refinar el carbón o se le flamea, a nosotros seguro que nos va a fallar la fundición y, aunque se puede volver a empezar, es más difícil fundir el cobre sólido que en greña).

Terminada la fundición de 20 Kg. en una hora aproximadamente hay que asomarse encima para que no vayan a quedar bolitas de cobre encima del caldo, para eso ocupamos otros 5 minutos. Otro detalle que es importante y que muchos artesanos no le prestan atención es destapar totalmente el cobre, pero antes de retirar toda la lumbre se le hace un hoyito con una vara, con mucho cuidado, de unos 10 cm. de diámetro, y ahí nos asomamos, si nos vemos ahí abajo como si fuera un espejo, ahora sí ya está bien.

- ¿Ese es el punto?

-ER: Ese es ya el punto final, pero si nos vemos muy opacos es que la fundición no está bien, algo falló.

- O le faltó calor...

-ER: Exacto, o se pasó una pringa de otro material.

Para retirar las piedras nos ocupamos a veces toda la familia, porque si está soplando muy fuerte el aire hay que cubrir con costales y mantas el lugar.

Muy rápidamente una persona quita las brasas y otra, con una vara, va arrojando las piedras quemadas; y detrás de él otro va cubriendo con más carbón caliente. Se deja alrededor de otra hora y media para que esté totalmente sólido, pero todavía al rojo vivo. Ahí también se ocupa la experiencia, pues si el corazón del cobre todavía está líquido al sacarlo y golpearlo se hará pedazos.

Este último período lo que hace es permitir que el cobre se vaya enfriando muy lentamente.

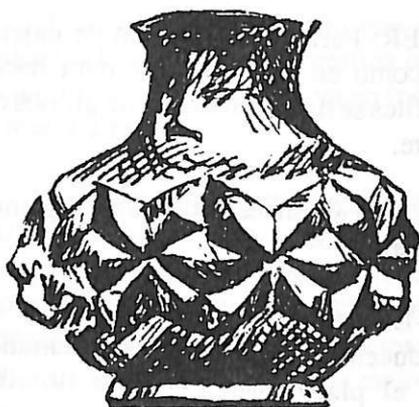
En el taller de mi papá se trabajaban 500 Kg. de cazos por semana, él fue maquilador que entregaba los cazos terminados los días domingos y los días lunes se preparaba el cobre que se trabajaría durante la semana. El podía llegar a

hacer cazos hasta de 100 KG. pero lo normal eran de 5 a 40 Kg.

Existe otro sistema de fundición llamada "afinar el cobre" en donde el metal va revuelto de buena y mala calidad, la sembrada también es diferente y se utiliza para hacer herramientas del campo, rejas, calzas, etc.

- Bueno, después de que ya tiene el cobre sólido y al rojo vivo ¿qué sigue?

-ER: Si la plancha salió muy bien se pueden cortar los tejos, se limpia con una gurbia para quitar la escoria que le queda en la superficie, se vuelve a calentar y se empieza a golpear lo que llamamos "recalcar" o "cuadrar", se vuelve a calentar, se hace redondo y se sigue limpiando con la gurbia.



Si el equipo de gente que va a golpear son ocho personas, se ponen en círculo con sus mazos y el tejo de cobre al centro. El "capitán" coordina una parte y el "zurdo" la otra, ellos son los que tienen que golpear más fuerte, con más precisión para que se note donde ellos pegan y ahí sigan pegando los demás, el maestro le va dando vuelta y con una mirada al capitán y al zurdo van cambiando de posición los tejos; de canto, volteando; así como el *catcher* y el *pitcher*, con una mirada saben qué curva sigue.

Se juntan de 6 a 10 tejos para golpearlos al mismo tiempo.

Importa mucho desde luego la coordinación, en el "golpeo" se utilizan: el "martillo zurdo", el "capistrán", la "candonga zurda", el "mocho", el "tendón de arco medio", ahí empieza más complicada la cantidad de herramientas.

En los cazos, los tejos se separan hasta que estén prácticamente terminados porque queda muy delgado para golpearlo solo, se saca de la mancuerna de tejos, se le da una enderezada a la orilla, se corta ésta regularmente a ojo o con compás, se adelgaza un poco y se calienta y se le mete el alambre para darle consistencia al cazo. En cazos muy grandes se le pone un cincho en lugar de alambre.

- Bueno hemos hablado de piezas utilitarias, pero aquí siempre se han hecho también piezas decorativas.

-ER: Mire, anteriormente a la llegada de los españoles se hacían puras piezas decorativas; con la venida de Don Vasco se hicieron piezas también para cambiar por otras artesanías necesarias y a variar la producción, se empezaron a hacer, una especie de olla para sacar agua de la noria y (ya en este siglo) cuando se organiza la primera exposición del cobre es cuando se empiezan las novedades: jarras, joyas, charolas, en fin, una serie de cosas que han venido mejorando todo esto.

- ¿Alguna vez ha hecho piezas para la industria?

-ER: ¿Como qué tipo de piezas?

- No sé; piezas de cobre que se utilicen en algún proceso industrial o de la industria eléctrica.

-ER: Mire, hace tiempo venía aquí un señor con mucha frecuencia a pedirnos "grilleras". Nos decía cuántos tejos quería, el espesor, el diámetro y ya ellos después los agujereaban pues los utilizaban como moldes para hacer fideos. Ahora seguramente ya los hacen en otro lado porque Banca Cremi está vendiendo el cobre en lingote y en lámina, entonces yo creo que debido a esto ya no es necesario venir o mandar a hacer esto aquí.

- Entonces aquí en realidad se hacen piezas utilitarias y decorativas

-ER: Así es, todavía se hacen mucho aquí cautines. Los manda a hacer alguien que después entrega en lugares como San Miguel Allende.

- Y respecto a los diseños, el cazo tiene una forma que no ha variado gradualmente ¿verdad?, en el Museo nos hemos fijado que algunos tienen las asas integradas, otras en forma de animal, pero básicamente con el mismo diseño.

- ER: Sí, en algunos cazos y con motivo del concurso (para ganar premio) viene la idea de meter tres asas, un torito en cada asa,... pero el cazo grande de uso industrial se sigue utilizando igual en Celaya.

- ¿Para dulce o para que?

-ER: Para la elaboración de cajeta, así como en otros lugares para hacer confites se hacen en forma de globos de cobre.

- !Ah! entonces es otro uso, digamos industrial.

-ER: Sí, también otro tipo de producción que tuvo una gran demanda fue el plato base para los hoteles, desgraciadamente aquí ha sido una arma de dos filos, el plato ya se hace troquelado en varios lugares y eso ha disminuido el

interés de la gente por venir a Santa Clara.

- Y el valor del plato cambia

-ER: Sí, también nos han llegado trabajos como lámparas para hoteles, pero a veces sentimos que se va perdiendo ese trabajo y más que nada ahorita creo que ha influido la invasión de otros productos, a veces de no muy buena calidad, nomás se antojan baratos, y no ha habido por otro lado la difusión adecuada para la artesanía del cobre, se necesita una educación, digo yo, y me da risa, porque un artesano como yo hablando de que va a educar a alguien...

- Yo creo que sí, ¿por qué no?

-ER: Tenemos que decirles cómo se hacen las cosas a nuestra capacidad nada más.

- Educar a la gente para que sepa valorar el esfuerzo que significa hacer una pieza y todo lo que lleva en trabajo y materia prima.

- Así es. Yo me acuerdo, hace más de 20 años hice un cazo con las asas integradas y llegué a acaparar hasta los tres premios que se daban. Siempre he pensado que no es que sea el mejor sino que viví una época que fue la mejor.

-Digamos que fue una generación de cobreros...

-ER: No mucho, lo que presentaba en 1980 la mayoría lo repetía en 1981, entonces yo ganaba el galardón en 1981 y estas piezas se repetían en 1982. Hubo como 10 años de estancamiento porque como que todos iban siguiéndome a mí o a Don Jesús Pérez Ornelas, entonces era necesario que a nosotros nos "borraran un poquito del mapa" y esto ha dado resultado, yo lo decía en una entrevista que tuve para FONART y que se publicó en un libro que se llama Los artesanos nos dijeron, fue idea de Tonatiuh Gutiérrez y de un licenciado Alberto Ríos; yo les decía: creo que es como aquel compositor cuando inventó la primera canción sobre la paloma y ésa le dio docenas más; paloma negra, etc; a mí una pieza me da la idea de otra, curiosamente me han salido muchos diseños por accidente que han sido galardonados. Le comentaba al profesor Soto Soria y al doctor Malo de cuántas veces el jurado se ha equivocado, y nosotros lo sabemos, porque yo mismo a pesar de que me han dado el galardón, no estoy de acuerdo a que me lo den con esa pieza porque la que yo llevaba al concurso para el galardón era otra.

Una vez le preguntamos al maestro Alberto Beltrán qué era lo que calificaba y nos explicaban él y Don Alberto Díaz de Cossío que la pieza podía ser bellísima pero con tantos "chuchulucos" que la habíamos echado a perder a pesar de llevar mucho trabajo.

Tengo entendido que la mayoría califica el diseño no más, ya que no se pueden meter en problemas de grado de dificultad en la técnica.

-¿No cree que dentro del jurado calificador debería haber un obrero que diera la pauta en la dificultad en la técnica para elaborar una pieza?

-ER: Fíjese que ya pasó aquí y fue negativo; era un artesano muy respetado pero se interpretó que había utilizado ventajas para favorecer a sus familiares.

Lo que sí se está haciendo es que sea un artesano el Presidente del Comité Organizador del Concurso.

Cuando nos dejaron la organización de las ferias en nuestras manos pensamos que no podíamos permitir que esto se cayera -aquí en mi casa jamás me ha gustado barrer, allá agarraba hasta el trapeador- pues decíamos que cómo era posible que gente que no era de la comunidad se preocupara más por el bienestar de los obreros como el Dr. Rubén de la Borbolla, -en aquellos tiempos se hacían 10 horas de México hasta aquí- sin saber dónde se quedarían o qué comerían.

Las ferias se organizaban con gran entusiasmo, al inicio eran en el mes de septiembre pero después se optó por hacerlas con las fiestas religiosas en el mes de agosto. Al principio en el

CREFAL nos hacían las convocatorias y los diplomas, toda la gente creo que colaboraba de corazón. Ahora ha crecido mucho, se manejan muchos millones de pesos.

Con el nacimiento del Taller Escuela del Artesano ha habido buenos resultados en cuanto a la calidad, aunque ahorita estamos entrando en dos fases peligrosas: una en el mercado y otra en el abastecimiento de la materia prima. También hay persecución de los que cuidan la ecología -por el carbón- y de la Hacienda -por los impuestos -.

Necesitamos que nos eche una manita gente que entienda más de esto y que le den presupuesto; en los últimos seis años hemos tenido cuatro o cinco directores de Casas de Artesanías; también nos amenazaban con que querían desaparecer FONART, y por otro lado, hay familias que están abandonando el oficio de la artesanía y en otros casos, se van del pueblo.

- ¿Están emigrando a Estados Unidos?

- ER: Sí, hace veinte años éramos como 350 artesanos, hace diez como 3000 y ahora seremos como 400; nos estamos quedando los que no podemos hacer otra cosa.

- O los que son maestros. ¿No cree que va a haber un proceso de cambio, y

que se queden menos, pero de mayor habilidad y que puedan comercializar mejor sus piezas?

- ER: Así es; pero también hay muy buenos maestros que han preferido que sus hijos se vayan a trabajar en otras actividades. A veces yo mismo quisiera que mis hijos no fueran artesanos aunque en el fondo sí lo quiero. Mi hijo Juan, cuando dejó la preparatoria le insistí que la terminara; a mí me tocó una época buena, pero no es así ahora.

- Ahora que ya tocó ese tema, platíqueme en términos generales como se forma un cobrero: así cómo tomó el ejemplo del cazo, tome el de su hijo Juan Manuel.

- ER: El iba a la primaria y yo iba a trabajar al Taller Escuela, salíamos juntos de la casa, e igual regresábamos, decidimos que la secundaria la hiciera en un internado porque aquí se iba a criar entre mujeres (es el único hijo varón); pensamos que necesitaba tener mucha disciplina, (desde chico lo levantaba a las 5 de la mañana). Yo me crié descalzo, de una manera mucho más pobre; cuando teníamos edad para ir a la escuela mi papá no estuvo de acuerdo: había que trabajar para comer.

Mi hijo cuando decidió hacerse artesano, el Director de la Casa de Artesanías, el Arq. Jorge Solórzano se lo

ayudó para que fuera a estudiar a los talleres de Tane en Tlalpujahua .

- Generalmente un artesano cobrero empieza, como usted me decía, a empujar los fuelles. ¿Es ése el primer oficio o actividad?

-ER: Sí, y a conocer el color exacto del cobre durante la forja, es el trabajo más sufrido y se les llama a estos aprendices "zorrillos".

- Es, además, el más pequeño del taller ¿No?

-ER: Sí, fíjese que un soplido demás puede ocasionar arrancarle un pedazo al tejo, sin embargo hay un soplido demás con el que no le pasa nada al tejo, pero sí al que lo está sacando de la "sembrada", y esto le cuesta al "zorrillo" que le tiren un tizón.

Es un trabajo de mucha disciplina y mal pagado; yo empecé a hacerlo a los 3 ó 4 años; después uno tenía que bajar a cobijar el tejo del blanqueadero, cuando no se utilizaba el ácido, el color rosa de los cazos se daba con estiércol .

El cuidado de la hornilla de la "sembrada" también le correspondía al "zorrillo"; ya enseguida que tenía todos estos conocimientos era cuando pasaba a ser merecedor de un marrito, pero "eran unas friegas tremendas", a veces adrede los demás les hacían travesuras.

A los 11 años, cuando después de poner mucho empeño en pulir cazos ya me podía igualar con un señor grande, siempre que los cazos fueran chicos de 2 a 4 Kg.

El Taller Escuela lo consideramos como un taller familiar, los maestros tenemos que platicar constantemente con los muchachos, todos son diferentes, todos son especiales.

-Pero ¿aprender el oficio es entonces de muchos años?

-ER: Sí, fíjese que me siento muy satisfecho, a veces orgulloso de haber tenido como alumnos algunos de los artesanos más calificados que hay ahorita en Santa Clara; también hay muchos que salieron de la escuela y se estancaron. Hay muchos factores que influyen, el principal es que al muchacho le guste,

también importa su posición económica. Muchos de los alumnos que van al Taller Escuela del Artesano no van a aprender por su gusto, van porque tienen que ayudar al sustento de su casa y tienen que cubrir los gastos de sus estudios y entonces a veces nos pasamos de complacientes con ellos.

Pero yo siempre he tratado de decirles que es mejor que no le compren a uno su pieza por cara y no por fea. En alguna ocasión un muchacho, después de estar 3 años en el Taller Escuela y de haber recibido su diploma me reclamó porque él sentía que todavía le faltaba mucho por aprender y sólo le pude contestar que yo llevaba treinta y tantos años trabajando el cobre y todavía me faltaba mucho que aprender, en la Escuela se les dan los principios básicos y la orientación técnica, pero se les deja en plena libertad para que hagan sus propios diseños.

Bibliografía

- (1) La Artesanía de Sta Clara del Cobre.
Horcasitas de Barros, Ma. Luisa
Col. SEP SETENTAS, núm. 87 SEP 1ª edic. Mex. 1973
- (2) El Cobre y el hierro en la artesanía mexicana.
Cervantes, Luz Elena FONART/ SEP 2ª Edic. Méx. 1986 ■

LA PLATERIA MEXICANA.

El trabajo de metales se inicia en Mesoamérica hacia el siglo IX de nuestra era, probablemente introducido a través de Centroamérica en donde la joyería tuvo gran auge en la región que ocupa ahora Costa Rica, aunque es interesante anotar que los más antiguos ejemplares provienen de los Estados de Michoacán y Guerrero, región muy lejana del Golfo de Nicoya y demás sitios costarricenses, más cercanos a las áreas maya y de las culturas prehispánicas de Izapa y otras de los Estados de Chiapas, Campeche y Yucatán.

Las técnicas usadas en Mesoamérica son las mismas utilizadas en el área

central andina, probable origen de la metalurgia americana, en las que el batio o martillaje y la fundición a la cera perdida, eran los procedimientos más comúnmente empleados por los artífices americanos, existiendo asimismo diversos tipos de engargolado; soldado a base de fusión, técnica que requería un gran dominio de temperaturas; casado de diversos metales; construcción y filigrana.

Los sistemas de trabajo antes mencionados permitieron la realización de obras maestras de oro y plata de un dibujo equilibrado y magníficas resoluciones de manufactura, en la que no se

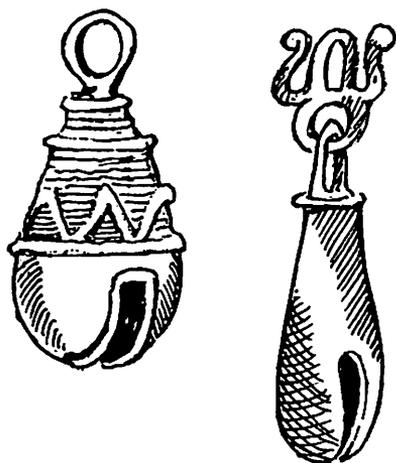


Gran pectoral de oro encontrado en la tumba 7 de Monte Albán, Oaxaca. Representa a Mictlantecuhtli, Dios de la Muerte. En su parte inferior tiene aplicados los Glifos de Ehecatl, Dios del Viento y del indicativo de año. Cultura Mixteca, Horizonte Postclásico.



Máscara de oro. Representa al Dios Xipetotec, cultura Mixteca, Horizonte Postclásico.

descuidaba el menor detalle de ornamentación, combinando sabiamente los simbolismos ancestrales con la decoración espontánea, aplicados a la elaboración de diademas, pectorales,



Cascabeles prehispánicos de cobre, cultura Purepecha, Michoacán.

orejeras, narigueras, collares, anillos, pendientes y todos los ornamentos de oro y plata requeridos para usos rituales y ceremoniales.

Los notables trabajos elaborados por los artífices precolombinos despertaron la admiración de los conquistadores españoles y comentarios de los cronistas como Clavijero, quien se expresó así: "Hacían los fundidores mexicanos con plata y oro las imágenes más perfectas de los objetos naturales. Fundían de una vez, un pez que tenía alternativamente las escamas de plata y oro."

Pocas de estas piezas pudieron salvarse de la destrucción y la codicia de los conquistadores españoles que fundieron en lingotes la mayor parte de las obras elaboradas por los "teocuitlapizque" u orfebres indígenas, y solamente gracias a los descubrimientos arqueológicos del presente siglo ha sido posible recuperar unas cuantas muestras de lo que fue una de las manifestaciones artísticas más destacadas del pasado prehispánico.

Inmediatamente a la conquista de México se inició la prospección minera y el descubrimiento de vetas ricas en plata y oro, con lo que la minería inició un exitoso camino que habría de consolidar económicamente el imperio español. Las primeras minas explotadas por los españoles fueron las de Socavón del Rey, del cerro de La Campana, en

Taxco el Viejo, y la del Espíritu Santo, en Compostela, Reino de la Nueva Galicia, hoy Jalisco, hacía el año de 1543, seguidas por las minas de Zultepec y Temascaltepec, así como las de Pachuca y Tlalpujahua, siguiendo en 1548 la exploración de las de Zacatecas y pocos años después las de Guanajuato.

En el siglo XVI se caracterizó por la elaboración de piezas con las características del estilo plateresco que privaba en esa época, estilo que fue substituido en el siglo XVII por el barroco, elaborándose una cantidad fabulosa de cálices, custodias, relicarios, copones, navetas, peanas de imágenes, coronas y resplandores de santos.

También se fabricaron muy diversos objetos para el servicio familiar, civil o simplemente suntuario, y para los adornos y complementos de la charrería que practicaban los hacendados. Es durante la siguiente centuria, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se realiza la gran producción barroco-mexicana, generada por una extraordinaria bonanza en la minería, motivada en parte por nuevos métodos de explotación y refinamiento de los minerales, y a la consolidación social que produce la participación dinámica de los mestizos y criollos, así como a las reformas estéticas, económicas y sociales dirigidas desde España por el visionario y liberal Carlos III.



Joyería colonial, siglos XVII y XVIII

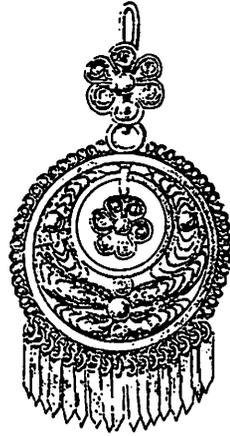
En este siglo, en pleno auge y esplendor de la platería mexicana, es cuando el arte de la filigrana alcanza mayor perfección, y se producen cruces y joyas cuya tradición se afirma en las clases populares, subsistiendo a la fecha, especialmente en los Estados de Chiapas y Oaxaca. Al finalizar el siglo, las formas y ornamentación de la platería son muy



Joyería colonial, siglos XVII y XVIII

influenciadas por los estilos neoclásicos que pusieron de moda los arquitectos Tolsá y Tres Guerras; ejemplos de esta tendencia los encontramos en el baldaquino de la Virgen de San Juan de los Lagos, y la peana, la corona y el resplandor de la imagen de la Guadalupeana del Santuario de Guadalupe, en Zacatecas.

En el siglo XIX, el neoclásico y los estilos que llegaban de Europa, el rococó francés, y los juegos de té ingleses impusieron otras tendencias en la producción mexicana, en la que también la lucha entre conservadores y liberales, especialmente durante la invasión francesa y el efímero imperio de Maximiliano, tuvo también su influencia, ya que produjo dos corrientes significativas, la nacionalista que motivó el uso del águila republicana y otros elementos de identificación patriótica aplicados a peinetas, aretes, broches, collares



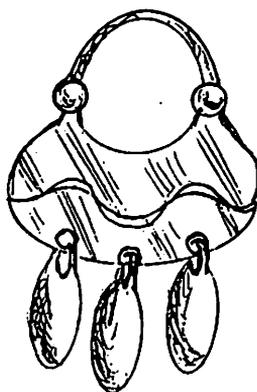
Arracada de filigrana, siglo XIX.

y pendientes, en oposición al gusto por motivos imperiales pletóricos de perlas, azabaches, esmaltes y granates de los conservadores muy imbuidos en la pompa palaciega franco austríaca de los emperadores. Durante este siglo, la influencia española se fue diluyendo, substituida como hemos dicho por las de Francia e Inglaterra, países con los que México inició relaciones industriales y un activo comercio que trajeron aparejados nuevos estilos, entre ellos el imperio, el chippendale y el art nouveau, imponiendo modas que generaron variantes en la producción platera, y gustos que aún subsisten.

La revolución de 1910 acabó con más de treinta años de dictadura; diez años de luchas y convulsiones internas cambiaron radicalmente las estructuras sociales; los nuevos mandatarios,

emanados en su gran mayoría de las clases populares, tanto urbanas como rurales imprimieron un nuevo rumbo al país. Al inicio de los años veinte y por iniciativa de José Vasconcelos, ministro de Educación Pública, se realizó un vigoroso esfuerzo para identificar y valorar las raíces culturales nativas, tanto indígenas como mestizas, para dar a México una imagen nacionalista distintiva y característica, comenzándose a investigar y recolectar las expresiones populares y vernáculas. El folklore musical, las danzas, las artesanías, el antiguo pasado precolombino y las manifestaciones culturales de los distintos grupos indígenas, se van incorporando a la vida diaria en contraste con el marcado afrancesamiento de los tiempos de la dictadura, iniciándose la actividad pictórica de la escuela mexicana que culmina con el movimiento de pintura mural que caracterizó a México entre los años veinte y los cincuentas, la creación de la escuela mexicana de danzas moderna y folklórica, la incorporación de temas vernáculos en la música sinfónica de los compositores de la época, el desarrollo de las investigaciones arqueológicas e indigenistas etc., generándose un movimiento nacionalista que afloró muchos valores escondidos, y descubrió que había estado ignorado como parte de la cultura nacional.

En 1921, los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro fueron encargados



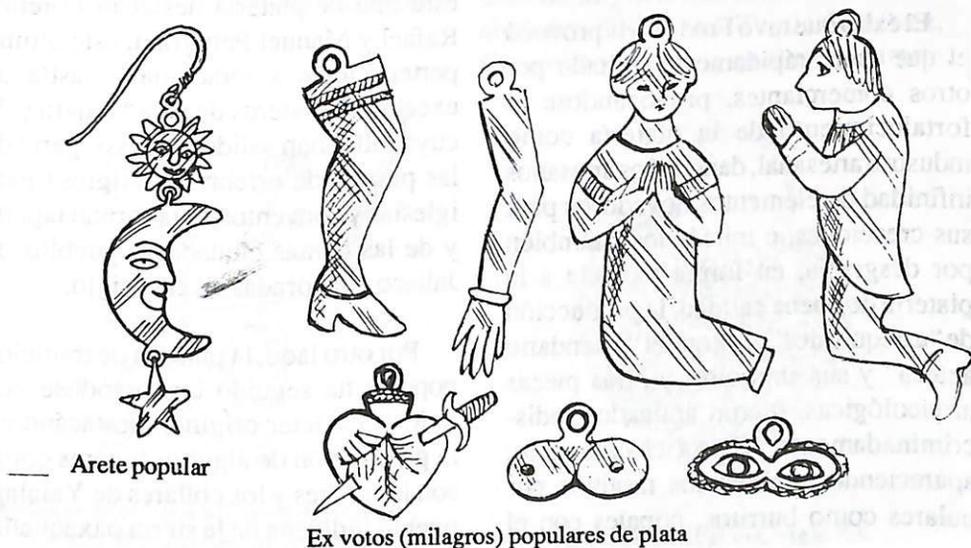
Aretes populares de plata. Cd. de México.

por Vasconcelos, ministro de Educación, para organizar y presentar en la ciudad de México la que fue exposición pionera de arte popular, exhibiéndose objetos recolectados por misiones culturales integradas por artistas plásticos entre los que se encontraban Carlos Mérida, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Fito Best, y prácticamente todos los fundadores de la recién creada escuela de pintura mexicana; también en esta época apareció el primer libro sobre arte popular escrito por el Dr. Atl.

A raíz de esa experiencia, en la que se presentaron diversas piezas de joyería popular de Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Yucatán, se inició el interés por su uso, y los comerciantes se dieron a la tarea de adquirirlos promoviendo asimismo su producción, para ponerlos al alcance del público comprador. Podríamos por lo

tanto considerar esta fecha como el inicio del desarrollo de la platería mexicana contemporánea.

Uno de los iniciadores de las nuevas concepciones de la joyería contemporánea fue Fred Davis, estadounidense radicado en México, apasionado del Folklore y coleccionista de arte popular, quien estableció un comercio de artesanías, Sonora News, en una elegante y bien surtida tienda en la calle de Madero, significativamente antigua calle de Plateros, en la cual dio prioridad a la platería, contratando maestros plateros a los que encargó producir piezas diseñadas por él, muy dentro del concepto estético del Art Decó, estilo imperante por esos años, pero introduciendo elementos autóctonos tanto formales, inspirados en piezas arqueológicas o populares, como materiales, utilizando





Detalle de collar con pendiente,

obsidianas, jadesitas, turquesas y amatistas locales engarzadas en plata, combinación que ha dado, desde entonces, una de sus características peculiares a la platería mexicana.

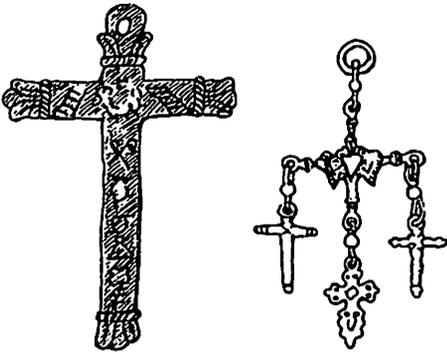
El éxito que tuvo Fred Davis provocó el que fuera rápidamente imitado por otros comerciantes, provocándose el fortalecimiento de la platería como industria artesanal, dando a los artesanos infinidad de elementos novedosos para sus creaciones, e iniciándose, también por desgracia, en forma paralela a la platería de buena calidad, la producción de "aztequismos" en la que el "calendario azteca" y sus símbolos, y otras piezas arqueológicas, fueron aplicados indiscriminadamente y hasta el cansancio, apareciendo también los motivos populares como burritos, nopales con el

indito durmiendo, sombreritos de charro, guitarras, espuelitas, herraduras, etc., aplicados a aretes, dijes, pulseras y collares de ingeniosa elaboración pero generalmente de pésimo gusto, producción que aún subsiste y que se vende con gran profusión en aeropuertos y centros turísticos.

Un importante grupo de artesanos tradicionales, siguió surtiendo a las iglesias de piezas de plata para el culto y produciendo vajillas, juegos de café y de té, cubiertos y joyería europeizante para surtir la demanda de la neoaristocracia surgida de la fusión de los revolucionarios triunfadores con los restos de la plutocracia porfirista, para quienes la plata tenía una acentuada significación de estatus y elegancia.

Entre los plateros productores de este tipo de platería destacan Lorenzo Rafael y Manuel Peregrina, este último perteneciente a toda una dinastía de excelentes plateros de Guadalajara y de cuyo taller han salido la mayor parte de las piezas de orfebrería religiosa para iglesias y conventos de la capital tapatía y de las demás ciudades y pueblos de Jalisco, elaboradas en este siglo.

Por otro lado, la platería de tradición popular ha seguido elaborándose con todo el carácter original, destacándose la producción de algunos lugares como son las cruces y los collares de Yalalag, pueblo indígena de la sierra oaxaqueña;



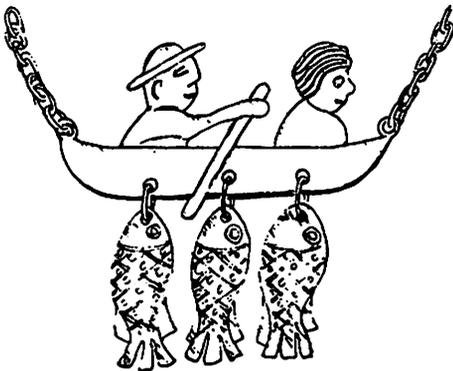
Cruces de plata tradicionales del pueblo indígena de Yalalag, Oaxaca, grupo Yalalteco.

los peces eslabonados aplicados a aretes y pendientes de Tlatlauqui, Puebla; la joyería de Pátzcuaro y pueblos ribereños en que los motivos representados, peces, canoas y pescadores están inspirados por el ambiente lacustre; los muy elaborados aretes y prendedores con motivos florales y de pájaros en oro de



Arracadas tradicionales, región del Lago de Pátzcuaro, Michoacán.

diversos colores de Huetamo, Michoacán; los aretes, collares, pulseras y broches de filigrana que se elaboran en las ciudades de Oaxaca, Tuxtla Gutiérrez, Campeche y Mérida en el sur y sureste



Pendiente de collar tradicional del pueblo Lacustre de Pátzcuaro, Michoacán.



Arracada de filigrana, siglo XX

de la república, pudiendo incorporarse a esta producción las réplicas de las joyas mixtecas encontradas en los años treinta, en las excavaciones arqueológicas de la tumba siete de Monte Albán, Oaxaca, y que se elaboran con la técnica de la cera perdida.

Es importante también y de gran tradición popular, la producción de botonaduras, hebillas, chapetones y toquillas aplicadas a la indumentaria charra, siempre de plata, y que principalmente se produce en las ciudades de México, Guadalajara y Puebla. Complemento obligado para la charrería son los artículos que se elaboran en Amozoc, Puebla, que surten a los charros de pistolas, espuelas, estribos, frenos y demás herrajes, fabricados en acero pavonado con finas y elaboradas incrustaciones de plata. También, pero ya poco frecuentes, son las aplicaciones de plata cincelada y repujada en las cabezas y tejas de las sillas de montar, y en los mangos de espadas y cachas de pistolas charras.

La primera aportación de diseño a la platería mexicana es obra de William Spratling, quien inició una tradición platera de gran significación en un pueblo que nada tenía que ver con esta actividad convirtiendo un centro minero en un emporio platero que propició la formación de cientos de plateros y docenas de talleres, creándose bajo su influjo el estilo Taxco.

En 1929, llegó a Taxco, pequeño pueblo minero, famoso por la riqueza de sus vetas de plata, y escondido en las montañas del Estado de Guerrero, William Spratling, arquitecto y diseñador neoyorquino que venía a México para realizar, entre otras cosas, una investigación sobre arquitectura rural. A Spratling le fascinó en tal forma la singular belleza de Taxco que compró un terreno y fijó su residencia, fundando dos años después "Las Delicias" que fue el primer taller de joyería en la población.

Organizar un centro platero en un lugar sin tradición artesanal significa crearla, para lo cual fue necesario llevar un par de joyeros de la cercana ciudad de Iguala, y tomar como aprendices a un grupo de jóvenes taxqueños. De esta manera el taller recién fundado comenzó a producir objetos de plata diseñados por el "gringo" a quien al poco tiempo todos llamaban Bill.

Spratling, formado como arquitecto en una época de encontradas corrientes estilísticas, y siendo además un estu-pendo ilustrador, incorporó a sus concepciones en platería las tendencias estéticas en boga, combinando sabiamente el Art Deco con el Funcionalismo, integrando esta mezcla con motivos inspirados por piezas prehispánicas abundantes en la región y aprovechando conjuntamente con la plata las maderas duras tropicales de las costas

de Guerrero y Michoacán, como son el palo de rosa, el bocote, la caoba y el granadillo, además de la obsidiana, el carey, la turquesa y las amatistas produciendo una gran variedad de objetos de joyería y de orfebrería que definió en líneas generales el estilo que imperaría en Taxco. La influencia de Spratling fue de tal importancia para Taxco que a una calle de la población se le puso su nombre aún en vida y se le considera el patriarca de la platería taxqueña.

Con el tiempo, los aprendices de "Las Delicias", se hicieron maestros y organizaron sus propios talleres, consolidándose la vocación platera de Taxco, y multiplicándose enormemente la producción.

Del numeroso grupo de plateros que se han formado en Taxco podemos destacar a Héctor Aguilar, uno de los más cercanos seguidores de Spratling, a los hermanos Castillo, Toño y El Chato, innovadores constantes que han expe-



Prendedor



Plata con obsidiana, Los Castillos, Taxco Gro.

rimentado con varios materiales, entre ellos concha de abulón, plumas de aves embebidas en resina, nácar, madreperla, ónix, obsidiana y otros, y especialmente desarrollaron la técnica de metales casados en la que el cobre, el bronce y el acero son casados con la plata.

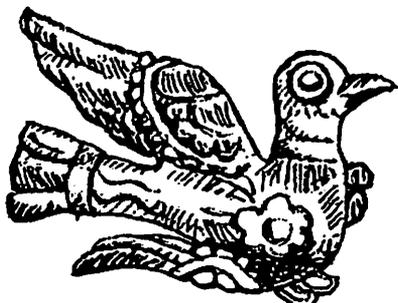
Antonio Pineda, otro de los grandes de Taxco, se ha especializado en piezas de plata de alto pulido, con aplicaciones de obsidiana y amatistas.

Las piezas de Toño, auxiliado por sus hermanos Bruno y Herlindo, son de excelente manufactura y una pureza de plata con ley de 970.

Otros taxqueños destacados han sido Sigi Pineda, quien introdujo en Taxco los collares rígidos, Enrique Ledezma, Héctor Aguilar, Salvador Terán y Margot, esta última especializada en la aplicación de esmaltes sobre plata y realizadora de espectaculares collares serpentinos eslabonados.

Como complemento de la producción de joyas de plata y dada la aplicación de piedras semi preciosas y la gran variedad de formas requerida, se propició la formación de lapidarios entre los cuales los hermanos Tapia lograron colocarse en un lugar muy distinguido.

Existen fuera de Taxco muchos talleres de platería, especialmente en la ciudad de México, en Guadalajara y en Cuernavaca, con una producción que sigue tendencias internacionales, o que está muy cercana al estilo Taxco o que francamente lo imita. Son pocos los que hacen un esfuerzo de originalidad o que intentan nuevos caminos; entre estos últimos podríamos mencionar la obra de Bryan Harms, en Cuernavaca; la de Matilde Poulat, orfebre capitalina que



Palomita de plata; taller de Matilde Poulat
Cd. de México.

consolidó un estilo peculiar muy barroco con abundantes motivos de aves y flores y profusión de corales, amatistas y turquesas aplicados a la joyería y a la pequeña orfebrería en la que cruces y

vírgenes abundan. Al fallecimiento de Matilde, su descendiente Ricardo Salas, excelente orfebre, ha continuado la tradición creando nuevos modelos y aplicando nuevas técnicas como es la de mosaicos de malaquita.

Otro artífice destacado es Víctor Fosado, quien ha basado su producción en una joyería inspirada en herrería colonial adornada con motivos populares de pájaros y flores, realizando también piezas originales de insólitas concepciones llenas de magia. Su obra es muy apreciada y su baja producción hace que sus creaciones sean consideradas como objetos de coleccionista.

Ana Morelli, platera capitalina, hace joyería y pequeña orfebrería. Sus campanas para mesa, cucharas, lupas, candeleros, pulseras, aretes y collares, están llenos de fantasía y no existen dos piezas iguales ya que entre una y otra pieza existen sutiles variantes.

En los últimos veinte años se han ido formando diseñadores en platería que, sin dominar personalmente las técnicas de elaboración, pero conociéndolas a fondo, han comenzado a trabajar con artesanos, dando un nuevo giro a la producción. Ya William Spratling lo había comentado en los inicios de su taller: "México cuenta con excelentes artífices, pero no son diseñadores". En general, en la producción artesanal mexicana, hay pocos artesanos creativos,

puesto que está generada por una muy larga tradición que en algunos casos se remonta a las épocas prehispánicas o a los primeros tiempos de la Colonia, y la mayoría de los artesanos que ha aprendido de sus padres el oficio, son continuadores y repetidores de esa tradición, la cual dominan a la perfección puesto que han nacido en ella.

Innovadores como los ceramistas Herón Martínez de Acatlán, Puebla, y Candelario Medrano de Santa Cruz, Jalisco, o como el capitalino Pedro Linares, autor de extraordinarias creaciones en papier mache bautizadas con el nombre de alebrijes, todos ellos de la más pura extracción popular, no son muy comunes, por lo que la participación de diseñadores, cuando es cuidadosa, ponderada y respetuosa de la tradición y de los valores autóctonos del arte popular, está interviniendo con éxito en algunos campos artesanales.

La acción de los diseñadores en la platería ha sido muy significativa, ya que por sus características, y no tomando en cuenta a los plateros, artistas creadores de obras exclusivas ni a los talleres familiares, esta artesanía está muy cercana a la industria, y sus aplicaciones técnicas han trascendido las posibilidades del pequeño taller, por lo que la intervención del diseñador está dando nuevos enfoques y tendencias originales, en contraposición a la costumbre de inspirarse en revistas y catálogos

importadas. Spratling, Tofio Pineda y los Castillo son un ejemplo de lo anterior.

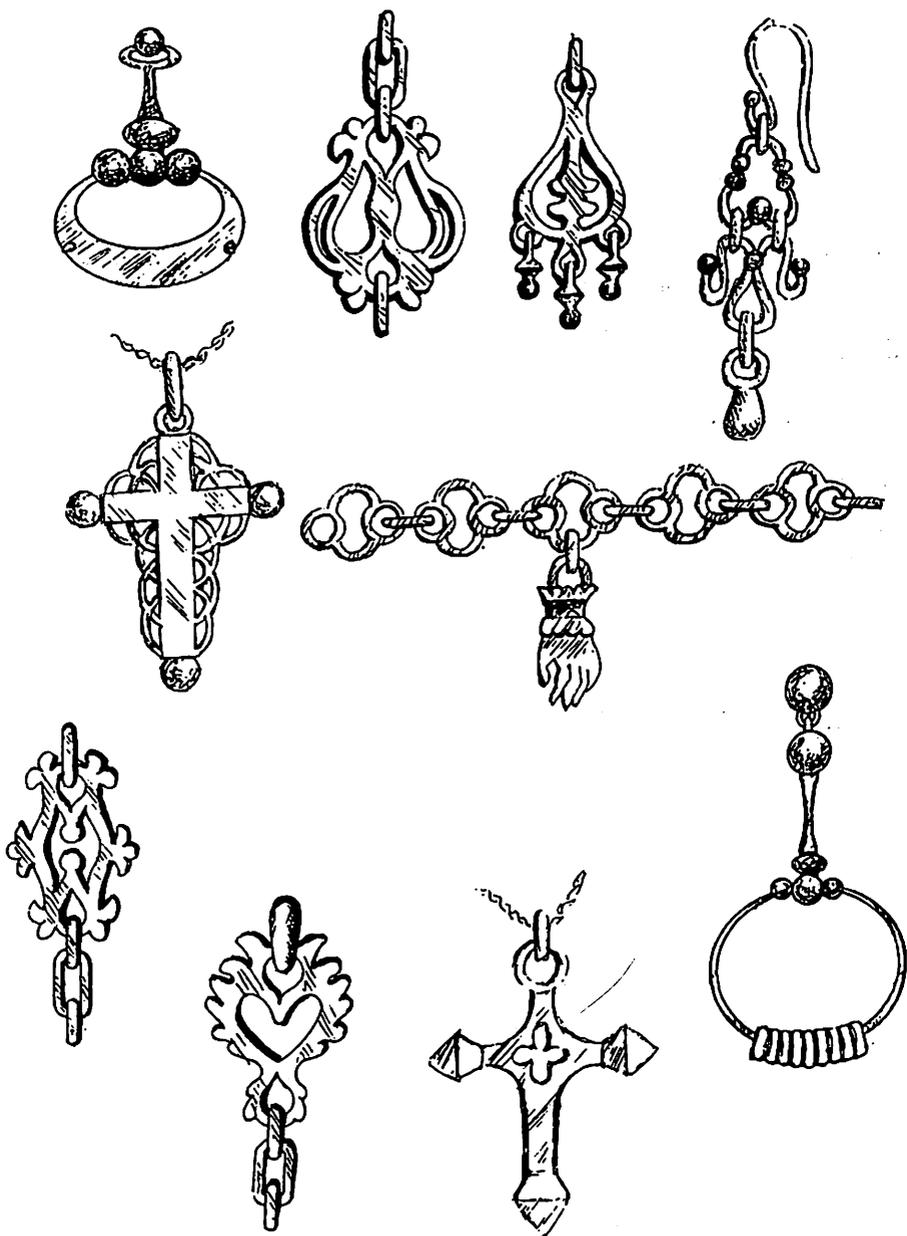
Paralela a la intervención de diseñadores ha estado la creación de centros de aprendizaje y capacitación de artesanos plateros que, partiendo de una formación técnica programada, y basada de alguna manera en la tradición existente, entrena a jóvenes que sienten inclinación y vocación por este oficio, y que siendo de origen urbano o rural no tienen antecedentes en esta artesanía.

El Centro Platero de Zacatecas es un ejemplo de lo anterior. Inaugurado hace siete años, y ubicado en una antigua hacienda de beneficio minero cercana al pueblo de Guadalupe, en Zacatecas, ha sido creado para revivir la actividad platera que dejó de existir hará unos ochenta o cien años, y que en el pasado fue de trascendencia para la ciudad de Zacatecas, muy cercana a Guadalupe.

Manejado por un patronato integrado por el gobierno del Estado, y por diversos organismos privados, solicitó a Tane Orfebres, miembro también del patronato, su asistencia técnica para la formulación del proyecto, programación del mismo, equipamiento e instalación de talleres, formación e integración del cuerpo docente, y diseño de las colecciones de joyería y orfebrería que serían producidas por el centro. Aprobado el proyecto e iniciadas las obras de instalación, se inició la acción



Aretes, pendientes, pulseras y gargantillas de plata, Cd. de Zacatecas, Zacatecas.



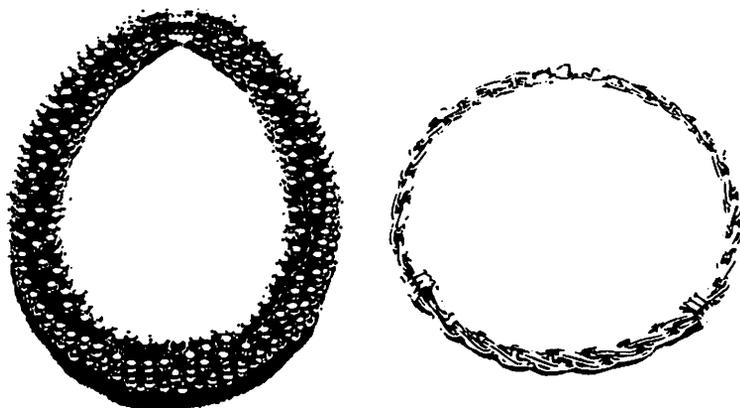
Aretes, pendientes, pulseras y gargantillas de plata, Cd. de Zacatecas, Zacatecas.

de diseño con la identificación de motivos del entorno aplicables a la platería, entresacados de barandales y rejas de hierro forjado abundantes en la ciudad, de los relieves en piedra y madera de las iglesias y puertas locales, y de la flora y fauna existentes en la región. Del registro efectuado se hizo una selección que permitió la elaboración de modelos y prototipos que ahora se están produciendo y que tienen un carácter definido y distinto al de la producción de los otros pueblos plateros.

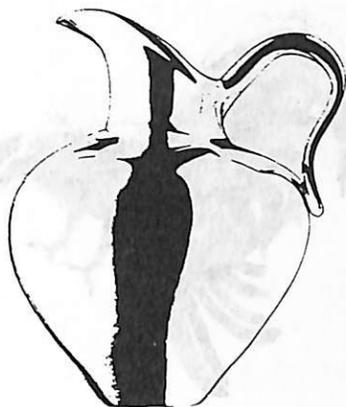
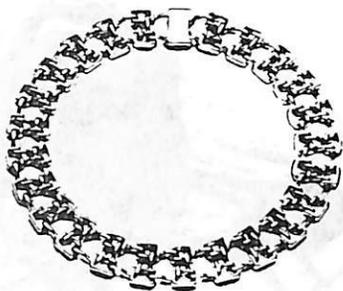
En el campo de diseño se cuenta con un grupo de diseñadores que ha incursionado profesionalmente en joyería y orfebrería, entre ellos Jorge Estepanenco quien a fines de los años sesentas y principios de los setentas diseñó una línea de orfebrería de sobria elegancia y marcada tendencia geome-

trizante. Ernesto Paulsen, escultor y orfebre, ha creado una infinidad de modelos tanto en joyería como en orfebrería y objetos escultóricos de gran originalidad, y Pedro Ramírez Vázquez, destacado arquitecto y diseñador de muebles y cristal, ha creado conjuntos de piezas de orfebrería de sofisticada elaboración basadas en juegos morfológicos y volúmenes geométricos, producidas en los talleres de Tane Orfebres hacia 1974.

Es precisamente Tane Orfebres, que inició sus actividades hace más de cuarenta años, la empresa platera que más se ha preocupado por basar su producción en diseños originales que le den una imagen distintiva. Se inició reproduciendo piezas europeas de gran formato y alto grado de dificultad. Posteriormente introdujo nuevas piezas



Gargantillas de plata, Tane Orfebres, Cd. de México.

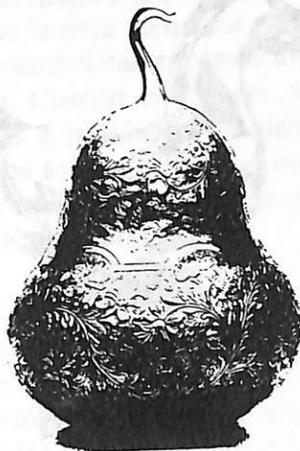


Gargantilla y jarra de plata, Tane Orfebres, Cd. de México.

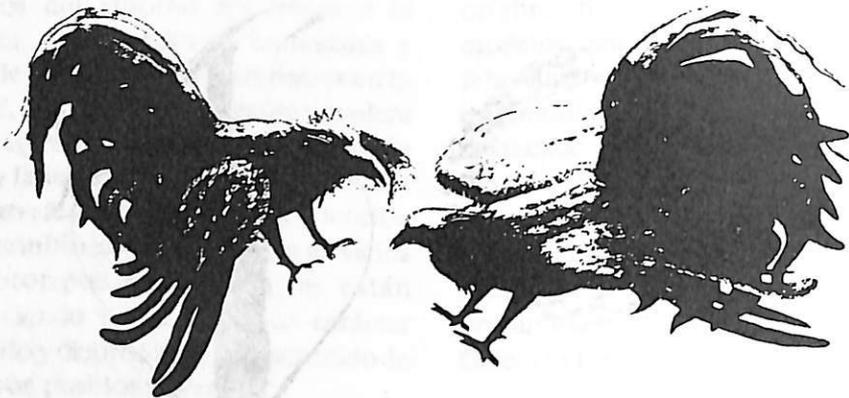
diseñadas por Pedro Leites, diseñador y director de la empresa, y finalmente integró un equipo de diseñadores que inició una nueva etapa de producción, consolidando la acción de diseño característico que ahora identifica a Tane, y que tiene a su cargo la creación de las nuevas colecciones que son presentadas anualmente.

Tane Orfebres ha seguido produciendo las líneas tradicionales con que inició sus actividades, ya que éstas siguen teniendo gran demanda entre el público comprador, pero paralelamente produce una línea de orfebrería sutilmente inspirada en piezas prehispánicas, otra en arte popular, y otras inspiradas por temas diversos propuestos por sus diseñadores. Para producir los objetos diseñados, Tane cuenta con un grupo muy selecto de maestros plateros formados en su origen por don José

Marmolejo, uno de los grandes artesanos plateros que ha dado el país, y que ha heredado su maestría a su hijo Gilberto, actual director de producción de Tane. Los talleres que están ubicados, uno en la ciudad de México, y otro en Tlalpujahua, pueblcillo de tradición minera parecido a Taxco, situado en el Estado de Michoacán.



Pieza de plata, Cd. de México.



Pieza de plata, Tane Orfebres, Cd. de México.

La plata como materia prima para la realización de obras de arte resulta, por sus características de color, brillo, apariencia y maleabilidad, un material que ha atraído a muchos artistas que la han utilizado para la elaboración de esculturas y otros objetos de arte que pueden encontrarse en muchos museos.

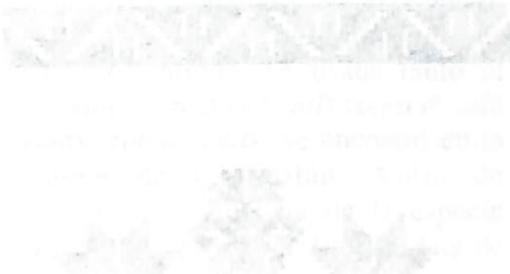
Durante el Virreinato se hicieron abundantes esculturas de cristos, vírgenes y santos, y esta tradición se ha continuado introduciendo diversos temas paganos y aplicaciones escultóricas a objetos utilitarios.



Pieza de plata Tane Orfebres, Cd. de México.

A finales de los años setentas, en un esfuerzo para revitalizar la participación de los artistas en la platería, Tane Orfebres creó las colecciones de "Arte Objeto" y "Arte Joya", invitando a un grupo de artistas destacados, pintores, escultores y arquitectos, tanto nacionales como extranjeros, para que presentaran diseños para producir ediciones limitadas de doce a veinticinco piezas numeradas y firmadas y que han sido hechas a mano por los orfebres de Tane. ■

TEXTILES



Los aztecas tenían una patrona especial para las trabajadoras textiles, *Xochiquetzal*, la primera mujer, según se decía, que había hilado y tejido. En el códice Matritense se representa a *Xochiquetzal* sentada frente a un telar, vestida ricamente y adorada por mujeres que tenían gran habilidad con la aguja. *Tlazolteotl-Toci*, quien principalmente era la diosa del henequén y del algodón, también estaba íntimamente asociada con el hilado y el tejido; aparecía con madejas de algodón sin hilar y con husos en su tocado. Los mayas creían que la esposa del dios del Sol era la patrona del hilado: *Ixchel*, la diosa de la Luna se mencionaba también como “la de las 13

IRMGARD WEITLANER JOHNSON

madejas de tela a colores”. Su hija *Ixchebelyax* era la patrona del bordado.

Poco después del nacimiento de una niña, se le trafa utensilios para hilar y tejer, y simbólicamente se le instrúa en su uso. Cuando una mujer se sentía próxima a la muerte, frecuentemente quemaba todos los implementos de su trabajo cotidiano para que la esperaran en el mundo del más allá.

Así, el hilado y el tejido en el México antiguo, formaban parte integrante de la vida de la familia de los indígenas. Era obligación de la mujer instruir a sus hijas en las artes domésticas. Cada hogar

creaba sus propios tejidos y los aspectos del oficio eran conocidos en todas las clases sociales. Las mujeres jóvenes de la nobleza se enorgullecían de saber tejer y bordar toda clase de telas ricas; para ello recibían instrucción en seminarios especiales anexos a los templos. Frecuentemente se empleaba a los esclavos para hacer los tejidos que como tributo exigía el gobierno; si mostraban habilidad particular en este trabajo se salvaban del sacrificio.

Las telas se usaban no solamente para vestidos sino para tapizar paredes, cobertores, manteles, toallas, servilletas y otros usos. Las mantas se usaban también como moneda. Tal como se ilustra en los códices, el vestido indígena era generalmente sencillo de líneas, aunque rico en su diseño textil; rara vez carecía de adornos especiales en forma de franjas, aditamentos, plumas, conchas o algún otro método de ornamentación. En general, los vestidos se hacían sin necesidad de cortar la tela; un cierto número de lienzos rectangulares se cosían para darles la forma deseada; de manera que los trajes variaban más en color, textura y ornamentación, que en sus formas básicas.

El uso de los vestidos de algodón era una prerrogativa de las clases privilegiadas. La gente común se vestía de "nequén" y telas burdas de algodón. Los hombres generalmente usaban taparrabos (*maxtlatl*) y una manta

(*tilmatli*). Las mujeres vestían falda (*cueitl*), faja (*nelpiloni*) y huipil (*uipilli*). A las diosas y las mujeres de rango se les representaba usando un quechquemil. Los accesorios del vestido para las ocasiones ceremoniales se adaptaban a la costumbre.



Diseño de Quechquemil estilo antiguo.
(Bordado).

Materias primas.

Las antiguas fuentes indican que los indígenas de México contaban con gran número de elementos para hacer su vestido. De preferencia se usaba el material que la región producía; pero una gran variedad de materias primas de las regiones tropicales se llevaba a Tenochtitlan, ya fuera como tributo o para su venta en los mercados.

Como el algodón no se cultivaba en el altiplano, se importaba de las regiones costeras cálidas. Se usaba tanto el algodón blanco (*ichcatl*) como el café claro (*coioichcatl*). Se encontró en la Cueva de Coxcatlán (Valle de Tehuacan), evidencia de la especie *Gossypium hirsutum L.*, que data de 5800 A.C.

Existían numerosas variedades de maguey y agaves y sus fibras parece que se usaba en todo México. Por los ejemplares descubiertos en varias cuevas secas de Chihuahua, Coahuila y Tamaulipas, sabemos que en el norte de México se usaban las mantas hechas de yuca (*Yucca treculeana* y *Carnerosana*) o de fibra de *apocyna* (*Apocynum cannabinum L.*).

En todo el país se empleaban las pieles y el pelo de variadas especies de animales y algunos vestidos se hacían utilizando para ello las pieles completas. En la región del Altiplano se estimaban

mucho los cobertores de la piel de conejo y del pelo fino de este animal (*tochomitl*) se entretejían o bordaban los vestidos de una buena calidad de algodón. Las plumas tuvieron también un papel muy importante en la producción de telas; algunos tejidos y ornamentos se componían en su totalidad o en parte de este delicado material. Hay varias referencias acerca del uso de papel de corteza para vestidos y objetos ceremoniales y existe la presunción de que la seda silvestre (seda de madroño y seda del encino colorado) se empleaba, aunque en menor cantidad.

De toda esta lista, se sigue empleando las dos clases mencionadas de algodón y varias fibras de agave. También sobrevive, en pequeñas cantidades, el uso del *chichicaztle* y la seda silvestre, tanto en la Sierra de Puebla como en Oaxaca.

Tinturas.

El arte de teñir alcanzó un alto grado de desarrollo en el México antiguo. Como puede inferirse de las sustancias tintóreas que se utilizaban en el tiempo de la Conquista, y por las telas teñidas en colores brillantes que se ven en los códices y en las pinturas murales, los indígenas lograron una extensa gama.

Las tintas eran extractos de elementos animales, vegetales o minerales.

Sahagún y *caparrosa* (protosulfato de fierro).

Las tintas de origen animal se obtenían principalmente de la cochinilla o grana (*nocheztli*) y del "caracol". Estos dos importantes pigmentos fueron un descubrimiento de los habitantes de Mesoamérica. El colorante de la cochinilla se obtenía de los cuerpos desecados del insecto femenino (*Coccus cacti* L.), que se cultivaba sobre ciertas especies de nopales. El rojo carmín que se obtenía de esta tinta era altamente apreciado por los indígenas. Muchos pueblos, especialmente de la Mixteca y del Valle de Oaxaca, entregaban a Moctezuma como tributo, un número determinado de talegas de cochinilla. La tinta púrpura se obtenía de una especie de molusco (*Púrpura patula pansa*) encontrado en la costa rocosa del Pacífico. El colorante que se obtenía de este "caracol" era usado únicamente para teñir vestidos especiales y en la representación de las pinturas de ciertos personajes. El tono del antiguo Códice Nuttall es idéntico al de la tintura púrpura.

Los tintes de origen vegetal se derivaban de varias maderas, raíces, cortezas, semillas, hojas, flores y frutas, v. gr.: Indigo (*Indigofera añil* L., *I. suffruticosa* Mill.), era una de las famosas tinturas que se obtenía de la planta *xiuhquilitl pitzahoac*; producía varios tonos de azul y negro. Los nahua usaban también el *zacatlaxcalli*

(*Cuscuta americana* L.), un parásito con tallos delgados color anaranjado, como pigmento amarillo oro. Las semillas del *achiyotl* (*Bixa orellana* L.) daban un tinte anaranjado-rojizo. Del palo de Brasil (*Haematoxylum brasiletto* K) obtenían una tinta roja. El verde se usaba profusamente, según puede verse en los códices, sobre los vestidos y las telas; lo que indica que existía algún método para obtenerlo. Sin embargo, no parece que haya habido una tinta primaria usada para el verde, aunque pueda resultar de la mezcla de la tinta azul y amarilla en proporciones variables. El negro se derivaba del hollín del pino, *tilliocotl*. Es de notar que algunos de los tintes mencionados todavía se usan.

Los tintes de origen mineral presentaban una gama de color menos variables, a juzgar por lo que encontramos en materiales fibrosos; pero también tenían su lugar entre los colorantes empleados por los antiguos mexicanos. El blanco se obtenía del gris (*tizatlalli*) y del yeso (*chimaltizatl*). El amarillo ocre era fuente para el amarillo y se le llamaba *tecozahuitl*. El rojo se obtenía del óxido de fierro (*tlauitl*). El negro también se hacía combinando palo de brasil con el mordente *tlaliac*. Unos tejidos precolombinos de Chihuahua revelan que el anaranjado se obtenía de un pigmento completamente inorgánico, o sea el hidróxido de fierro. Hoy en día es raro que se usen tintes minerales para teñir telas.

El Hilado.

Los códices nos demuestran que el hilado se hacía de la misma manera que hoy. Es el método que se desarrolló en las áreas algodonerías del Nuevo Mundo, y sobre el cual nos ilustra claramente Sahagún. El huso está compuesto de un ástil de madera y de un disco (*malacatl*) colocado cerca del extremo inferior, que actuaba como volante. El extremo pesado del huso se colocaba en una vasija de barro para hacerlo girar con más facilidad. El tamaño del ástil y el diámetro del malacate probablemente variaban según el tipo de fibra usada y la finura del hilo deseado.

El Códice Mendoza muestra a una madre azteca enseñando a su hija a hilar. El algodón sin hilar se detenía en la mano izquierda y se alimentaba el huso en el extremo puntiagudo superior. El girar del ástil se impulsaba con el pulgar derecho y los dedos índice y medio. Cuando se terminaba de torcer suficientemente el hilo se devanaba en el ástil.

Los malacates se hacían de barro, piedra, hueso y otros materiales. Es probable que la madera también se usara; pero debido a las condiciones climáticas de la región no se ha encontrado hasta la fecha ningún ejemplar de ese material. Los malacates grandes de jade encontrados en Guerrero se usaban posiblemente para ceremonias. Los

pequeños de alabastro o de concha pudieron haberse usado para la instrucción ceremonial de las recién nacidas.

Tenían gran variedad de formas y tamaños. Algunos eran sencillos, otros ornamentados con diseños convencionales por incisión, impresión, pintura, estampado o por modelado. Los más antiguos conocidos hasta hoy proceden de Tula del período Tolteca (aprox. del siglo X), aunque hay pruebas del uso del algodón en tiempos anteriores.

El Telar:

Dos tipos de telar se usaron en México: el de cintura y el rígido horizontal de tipo estacionario.

De acuerdo con las fuentes, el "telar de cintura" se usó en toda la parte central y sur de México. Es probable que también se usara una varilla de lizo, aditamento que constituye un paso muy avanzado en la mecanización del proceso del tejido. El "telar de cintura", o "telar de otate", no tenía un marco rígido. El enjullo superior se amarraba por medio de una reata a un poste o árbol. El enjullo inferior se ajustaba por medio de un mecapal alrededor de la cintura de la tejedora, quien se sentaba en el suelo y regulaba la tensión de los hilos con el peso de su cuerpo.

Los demás implementos necesarios para el tejido sencillo eran: la espada (*tzotzopaztli*), el templero, la bobina, la varilla de lizo y la varilla del paso. La varilla de lizo en los actuales telares de cintura, se compone de un palo con lazos colgantes por los que pasan los hilos pares o impares de la urdimbre. Al alzar la varilla el tejedor separa los hilos para insertar la trama. El Códice Mendoza representa a una joven que con la mano derecha está moviendo la varilla del paso para juntarla con la de lizo y formar una abertura para tramar.

El *tzotzopaztli* se usa para apretar cada hilo de la trama durante la operación del tejido. Puesta de canto permite abrir una calada por la que la trama pasa con facilidad. Es el implemento mejor acabado y el que la tejedora aprecia más que ninguno. El hilo de la trama se devana longitudinalmente en un palo delgado, para formar la bobina. Aunque no hay antecedentes en las ilustraciones de los códices, es muy probable que haya sido conocido entre los antiguos tejedores el templero, que servía para mantener la anchura constante de la tela.

Para comenzar un tejido, primero se tejía una tira angosta en uno de los extremos; se daba vuelta al telar y se iniciaba por el extremo opuesto la misma operación hasta concluir la tela. Este método, que se encuentra ilustrado en los códices Florentino y Mendocino,

producía cuatro orillos enteramente acabados.

Para los tejidos más complicados, se necesitaban palos adicionales. En una ilustración del Códice Florentino puede verse cómo el diseño del tejido se controlaba por medio de varios "palillos de labrado" colocados en el extremo superior del telar. El mismo códice ilustra lo que parece haber servido como un patrón del cual la tejedora está copiando el diseño.

El segundo tipo de telar, que era estacionario, se componía de un marco rígido horizontal. Consistía de cuatro estacas que se colocaban en la tierra, a las cuales se adhería un marco que sostenía los hilos de la urdimbre. Esta se enrollaba alrededor de las barras superior e inferior en forma de anillo. El telar rígido se usó en el norte de México.

El telar de pedales lo introdujeron los españoles a raíz de la Conquista.

Técnicas de tejido.

Debido a las condiciones climáticas de la parte sur de México, solamente se ha podido conservar un número relativamente pequeño de tejidos precolombinos. Además, las costumbres funerarias del México antiguo no eran favorables para la conservación de las telas costosas; muchos pueblos

quemaban a sus muertos y con ellos todo lo que les pertenecía. Aunque el número de ejemplares que se ha podido conocer no es grande, comparado, por ejemplo, con aquellos encontrados en las regiones áridas de Perú y del suroeste de los Estados Unidos, lo poco que tenemos demuestra una diversidad substancial de técnicas. Hasta la fecha, los ejemplares más antiguos de una tela de algodón datan del período Temprano de Zacatenco (aprox. del siglo II), en el Valle de México, y de la Fase Sta. María (900 A.C.-200 A.C.) en Coxcatlan, Puebla. La mayoría de los restos encontrados en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá parece de datar de la época de la Liga de Mayapán.

A pesar de la escasez de pruebas directas podemos concluir, sin temor a equivocarnos, que el arte textil entre los antiguos mexicanos había llegado a una perfección mayor de la que indican muchas de las telas arqueológicas encontradas hasta ahora. De ello tenemos suficientes ejemplos en las representaciones de las figuras humanas que llevan vestidos con patrones muy elaborados y ornamentados, tal como los vemos en los códices, en las pinturas murales, y en las tallas en piedra, en las figurillas de barro y en las vasijas, así como las descripciones de los primeros historiadores.

Sin embargo, un análisis de las técnicas mismas, basado únicamente en

las fuentes arriba mencionadas, no puede ser concluyente. Los diseños pueden repetirse regularmente y cubrir una porción considerable del vestido, o se colocan como simple trazo de borde. En tales casos es probable que el dibujo se hiciera durante la manipulación del tejido. En otros casos, los diseños de forma realista, de contorno curvilíneo, con espacios irregulares, podrían haber sido bordados, pintados o quizás estampados sobre el vestido.

En los siguientes párrafos trataremos de presentar brevemente una lista de los tejidos más importantes que fueron elaborados por los antiguos mexicanos. La información se basa en los datos recogidos del estudio de los ejemplares mismos, de la interpretación de las telas representadas en los códices y en las figuras esculpidas y las descripciones de los primeros historiadores. De importancia también para la interpretación de las técnicas antiguas es el estudio de los tejidos contemporáneos entre los indígenas.

El tejido sencillo es el más simple de los ligamentos. Ciertos diseños de mantas, que se pueden ver en la Lista de Tributos de Moctezuma, indican que se empleaban variantes del tejido sencillo. Ejemplares de telas sencillas de algodón encontradas en el Cenote Sagrado, en cuevas secas de Chiapas, en un entierro de Apatzingan (Michoacán), en la cueva de Coxcatlan, Puebla, y otros sitios, nos

muestran directamente tales tejidos. Las fibras de apocyna y yuca fueron utilizadas en telas encontradas en las cuevas de Coahuila y Chihuahua; varias de estas tienen diseño elaborados en forma de rayas.

El tejido de tapiz es una variante de la técnica de tejido sencillo, con la diferencia de que los hilos de la trama que forman los motivos del diseño, se aprietan uno con otro hasta cubrir por completo la urdimbre. El uso de diferentes colores en áreas uniformes es característico de esta técnica. Las áreas de color adyacente se separan una de otra por ranuras tipo Kelim, o se unen por varios métodos de entrelazados. Por los primeros escritores sabemos que muchos de los tejidos eran de tapicería. Los diseños geométricos, tales como la greca escalonada, que se presta particularmente a esta técnica, se encuentran en la mayoría de los casos en diseños de borde indicados en los códices.

Es muy interesante anotar que entre los mayas se conocían el tapiz kelim y el entrelazamiento tipo tapicería. Así se comprueba con los hallazgos del cenote. También se conocen ejemplares de la Cueva de la Candelaria, Coahuila, y de Chametla, Sinaloa. Un ejemplar de la técnica de tapicería de entrelazamiento nos ha sobrevivido de Teotihuacan.

Los diseños de brocado se ejecutan en el telar mientras la tela está en proceso.

El elemento decorativo son hilos adicionales, generalmente de colores contrastados, que se agregan a la tela básica, para formar el diseño. Los motivos comúnmente son geométricos y pueden combinarse en diseños sobre toda la tela o ejecutarse aislados. El brocado es una de las técnicas empleadas en los tejidos del cenote Sagrado. Una tela de fibra apocyna con brocado fue encontrada en un sitio precolombino de Chihuahua. Ejemplares de brocado han sobrevivido de Chametla, Sinaloa; del Río Balsas, Guerrero; de Coxcatlan, Puebla; y de Tlatelolco.

Los primeros historiadores se han referido a mantas de algodón de varios colores, hechas de terciopelo en el anverso y lisas y sin color en el reverso, descripción que parece referirse al confite, o sea el brocado de trama a lazos. Un fragmento de algodón del cenote de Chichén Itzá, demuestra que se conocía desde antiguo en el área mesoamericana.

En el tejido labrado el diseño se elabora llevando la trama (o la urdimbre) por encima y por abajo de una serie de urdimbres (o tramas) básicas para formar el dibujo. Este tejido en los códices o en las esculturas es difícil de identificar. Como el tejido labrado se ha encontrado en algunas de las mantas de fibras de yuca, en la Cueva de la Candelaria, en Coahuila, se piensa que la técnica se conocía en el norte de México, antes o en

el momento de la Conquista. También hay evidencias de este ligamento de los sitios de Campo Morado y del río Balsas, Guerrero; los tejidos corresponden a un período no anterior a los siglos VII o IX D.C.

No hay manera segura de identificar los tejidos de sarga en las representaciones pintadas o esculpidas, pero es evidente que los antiguos mexicanos lo conocían. Del Cenote Sagrado se han obtenido ejemplos de sarga compleja, lo cual indica que los mayas tenían un conocimiento más amplio de la técnica. Una tela de sarga compuesta apareció en Teotihuacan y varios fragmentos pequeños, tejidos de sarga sencilla, se encontraron en Yagul, Valle de Oaxaca. También aparecieron fragmentos de sarga en Chametla, Sinaloa, y en la Cueva de Coxcatla, en Tlaltelolco, D.F., y en otros sitios.

Algunos vestidos ilustrados en los códices pueden representar un tejido de tela doble o un tejido de tapiz, ya que un dibujo esquemático de cualquiera de los dos daría impresiones similares. Un ejemplar de tela doble, tejido en algodón blanco y azul, fue encontrado en una cueva de Tamaulipas; pero no es posible decir con toda precisión si es o no de origen prehispánico. Otro fragmento de algodón, monocromo, sobrevivió en una tumba de Tamuín, en la Huasteca, y los arqueólogos le asignaron como fecha el siglo XII. De la región del Río Balsas se

rescataron ejemplares de tela doble que deben su conservación al hecho de encontrarse en contacto con objetos de cobre.

La gasa es una tela como de encaje que se elabora cruzando los hilos impares de la urdimbre sobre los pares y asegurando el cruce por una pasada de la trama. Las fuentes mencionan que las mujeres totonacas usaban huipiles de tejido "como red". Sahagún nos dice que las mujeres tarascas tejían "otras (thzanatze)", e indica además que las mujeres otomíes "tejían la labor cruzada (*ynnepaniuhqui*)", que se traduce como "filas de hilos cruzados unos con otros", lo cual podría ser una posible referencia al tejido de gasa. La arqueología confirma esta suposición, ya que un tejido de gasa auténtica se encontró entre los que se descubrieron en el cenote Sagrado. Otros ejemplares se conocen de Chametla, Sinaloa, y de Chilapa, Guerrero, y de la Cueva de Coxcatlan, Puebla.

Las armaduras de algodón acolchado (*ichcauipilli*) se usaron por los antiguos guerreros mexicanos. Los nobles y los guerreros de rango las usaban de dos dedos de espesor, para que las flechas no las pudieran atravesar. Las descripciones dicen que el *ichcauipilli* estaba compuesto de dos telas de algodón entre las cuales había una capa gruesa del mismo material sin hilar y todo estaba cosido a intervalos para sostener en su

lugar el algodón de relleno. Esta armadura se pintaba algunas veces para que pareciera la piel de un animal o se cubría con plumas en colores brillantes. Algunas formas de esta arma defensiva fueron adoptadas por Cortés y sus hombres durante la Conquista.

A juzgar por el gran número de referencias al bordado, puede afirmarse que se había desarrollado en alto grado de habilidad técnica. Las agujas de cobre que aparecen por primera vez en el período Tolteca han sido encontradas en los restos arqueológicos de Monte Albán, Tzintzuntzan, Tamuín, en el Valle de México y otros sitios. Se decía que la gente rica usaba vestidos finos de algodón con orillas bordadas con plumas y con pelo de conejo en muchos colores (tochómitl). Sahagún da una lista de muy variados tipos de vestidos llevados por los nobles y a los que se daban nombres determinados en náhuatl. Así obtenemos traducciones como: "la manta con diseño radial bordado", "el maxtlatl con diseño de hiedra bordado en sus extremidades", "el huipil con figuras bordadas en la garganta, con diseños de cañas cortadas", etc. Las mujeres embellecían sus vestidos con "pérlas, piedras preciosas y oro, por lo que nada podía ser más excelente". Los flecos se usaban abundantemente sobre todos los tipos de vestidos, y se hacían no solamente de colgajos tejidos, sino también de plumas o de pequeñas conchas de mar. La existencia de tales

adornos se ve también frecuentemente sobre las esculturas de piedra. Los maxtlatl, usados por los sacerdotes en las estelas mayas estaban ricamente ornamentadas y adornadas con joyas. Algunos fragmentos de telas bordadas se encontraron entre los restos del Cenote Sagrado. Otros pedazos se reportaron de Chametla, Sinaloa y del Río Balsas, Guerrero.

Parece seguro que la pintura formaba parte integral del diseño de los vestidos en la vida de la corte y la sacerdotal. Las vestimentas hechas de corteza o de algodón y llevadas por los participantes en las fiestas religiosas, o colocadas sobre los ídolos, se decoraban con diseños peculiares de la deidad. Las faldas y los huipiles de las mujeres finamente trabajados y pintados en muchos colores, se describen también a menudo. Varios ejemplares antiguos de algodón pintado han sobrevivido; uno muestra un diseño policromo y nos llega de la cueva Chiptic en Chiapas; otro, representando un huipil en miniatura, con dibujos pintados en rojo y negro, procede de la región de La Laguna, en Coahuila. Se rescataron dos extraordinarios textiles policromados de la cueva La Garrafa, Chiapas; los colores están todavía en muy buenas condiciones.

Se conocen tres métodos de tintura con reserva: batik, plangi e ikat. El único ejemplar del método de batik es un pedazo de tejido de algodón encontrado

en la cueva Chiptic, en Chiapas. Parte de esta tela muestra un diseño pintado a mano libre. Otra sección representa un diseño negativo ejecutado por medio de un proceso con reserva; en dibujo curvilíneo posiblemente se pintó primero con una sustancia de cera de abeja o de resina. De esta manera el diseño estaba protegido mientras se aplicaba el fondo de color café. Cuando la cera se removía el dibujo negativo aparecía en blanco contra el fondo oscuro. Según el material que tenemos a mano, parece que la técnica plangi también se conocía en México. Este método de tefir se obtiene dibujando un diseño sobre una tela tejida, y subsecuentemente, amarrando firmemente las secciones que no se han de tefir. Cuando la tela entera se mete en la tintura, se tinte todo menos las porciones "reservadas". Una ilustración de Nezahualpilli, rey de Texcoco, lo representa llevando una magnífica manta y maxtlatl, ambos con un diseño característico que generalmente se atribuye a la técnica plangi. Dos fragmentos de tejido decorado con la técnica de plangi fueron encontrados en la cueva de Don Bonfilio, en la región de Tehuacan, Puebla. Ikat es una forma de tintura con reserva que probablemente también era conocida entre los indígenas mexicanos. En la técnica del ikat, varias secciones de la madeja de la urdimbre se amarran con cordones o con hilos tan apretados que no puede penetrar la tintura. Cambiando las secciones amarradas, y midiendo nuevamente el hilo en el tinte

se pueden aplicar varios colores al mismo grupo de hilos. Después de que éstos fueron teñidos, se colocan en el telar y se hace la tela.

Un elemento destacado del vestido ceremonial consiste en el uso de las plumas. El trabajo plumario se desarrolló en grado máximo de habilidad técnica y desarrollo en sí mismo un arte. Como resultado, encontramos descripciones maravillosas de los vestidos de plumas, tapices y ornamentos en los templos. Los tocados ceremoniales, los escudos, las banderas y las mantas en mosaico de plumas se combinaban algunas veces con ornamentos de oro y piedras preciosas. Ciertos guerreros llevaban trajes completos de plumas. Los trabajadores de plumaria (amanteca) vivían en un distrito especial (Amatlan) en Tenochtitlan. Moctezuma II estableció un gran aviario para todo tipo de especies. A intervalos regulares se quitaban a los pájaros las plumas, se recolectaban con cuidado y se usaban en los trabajos más finos de mosaicos de ese material. Debido a su finura y a sus colores brillantes, las plumas de colibrí y de quetzal eran especialmente apreciadas. Referencias de la Lista de Tributos de Moctezuma nos indican la gran cantidad de aquellas que se usaban anualmente en la Corte. El mosaico de pluma, en el que éstas se aplicaban a una superficie por medio de cierto pegamento, se describe en detalle por Sahagún, era uno de los trabajos más

laboriosos y exigentes. Algunas veces se agregaban a un tejido de tal manera que formaban una verdadera tela con diseños en varios colores.

Tenemos pocos ejemplares en que puedan verse las técnicas antiguas del arte plumario. El más famoso, conservado en el Museo Fur Volkerkunde de Viena, es único y representa el tocado que Moctezuma dio a Cortés para su rey Carlos V. De la época Colonial, se han conservado varios magníficos ejemplares de telas emplumadas: el Huipil de la Malinche, y dos extraordinarios mantos emplumados de Zinacantepec, Edo. de México, el Tlamachayatl (en Roma) y un fragmento de huipil (en Puebla). Actualmente, en los Altos de Chiapas, se emplean plumas para el adorno de los huipiles ceremoniales.

El trabajo de red servía a los antiguos mexicanos como parte de su vestido. Los trajes ceremoniales frecuentemente se describen como una red llevada encima de una manta cuyos colores se podían ver entre las mallas. Frecuentemente se mencionan capas en forma de red hechas de la fibra fina de "nequén"; se dice que algunas se teñían en azul o rojo. Sin embargo, no todas las mantas finas (*ayatl*) se hacían con la técnica de la red; algunas deben haber sido trabajadas sobre el telar y eran de tejido abierto, que daba un efecto similar al de la red auténtica. Los indios

otomíes tenían fama por su especialidad en el tejido de la fibra de ichtli. Numerosas pinturas en los códices y en las figuras talladas en piedra ilustran prendas de vestir en forma de red; en la mayoría de los casos la malla parece ser muy abierta. No cabe duda que el trabajo de red es muy antiguo. Las técnicas aquí mencionadas probablemente son tan sólo algunas de la muchas en uso. Una prueba de ella nos ha sido legada en los restos encontrados en la cueva de la Candelaria, Coahuila, y otros sitios en el norte de México. Estos hallazgos ejemplifican una variedad considerable de técnicas de red con o sin nudos.

En conclusión, por las formas y los diseños y los colores de los códices, las pinturas murales y otras fuentes, podemos inferir que Mesoamérica había pasado a través de un largo período de desenvolvimiento estético para lograr la artesanía que encontraron los españoles en el momento de la Conquista. Es impresionante el alto grado de realización artística logrado por el indígena, que en todos los tiempos mostró un sentido sorprendentemente fino para el color y el diseño.

De la información presentada en este capítulo, aunque incompleta, puede concluirse que la lista de técnicas de tejido es mucho mayor y más impresionante de las que hasta ahora se había registrado (1). Las innumerables

telas obsequiadas por Moctezuma a Cortés para su rey, fueron sin duda seleccionadas de entre las más finas del imperio. Así, las descripciones de los tejidos hechas por el Conquistador y sus seguidores no deben considerarse exageradas. La habilidad de cada uno de los procesos había de adquirirse necesariamente a través de una larga tradición, para producir telas de tan fino acabado que correspondieran a estas descripciones. La producción textil en el México antiguo, sin duda, estuvo altamente desarrollada. (1)

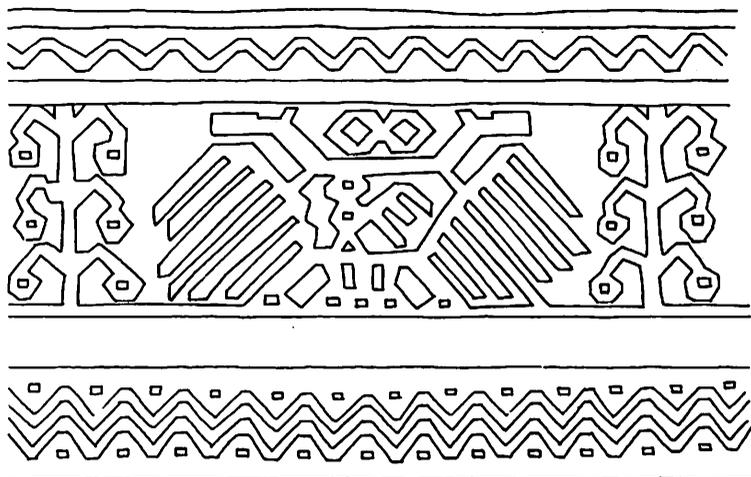
Algunos de los ligamentos, no incluidos en este capítulo, son el tejido de urdimbres enlazadas, tejido de tramas enlazadas, tejido de tramas envolventes, tejido en curva, trenzados y otros.

Indumentaria.

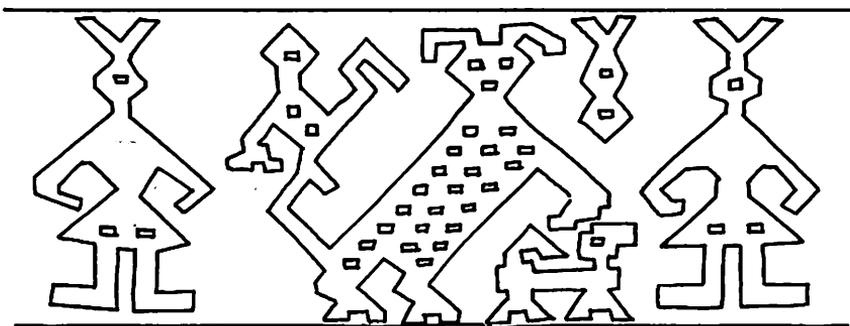
En el antiguo México, más que ahora, la vestidura de la gente noble y la del pueblo se diferenciaba en varios aspectos, es decir, aunque las formas básicas eran más o menos las mismas, eran diferentes la textura, el material el ornamento y el color.

Hoy en día, la indumentaria indígena se diferencia de un grupo o pueblo a otro por sus distintos colores, estilizaciones, técnicas de tejido y modo de usarla.

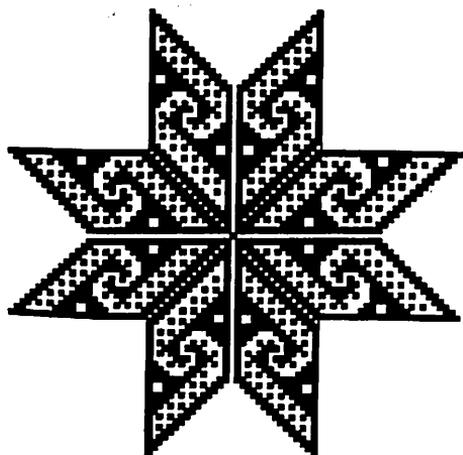
Existen ciertas formas que no han cambiado mucho desde tiempos prehispánicos. Las dos prendas femeninas que sobreviven son el huipil y el quechquemitl. El huipil es una especie



Huipil antiguo. Tejido de tramas envolventes. Zapoteco.



Huipil antiguo, tejido de trama envolventes. Zapoteco



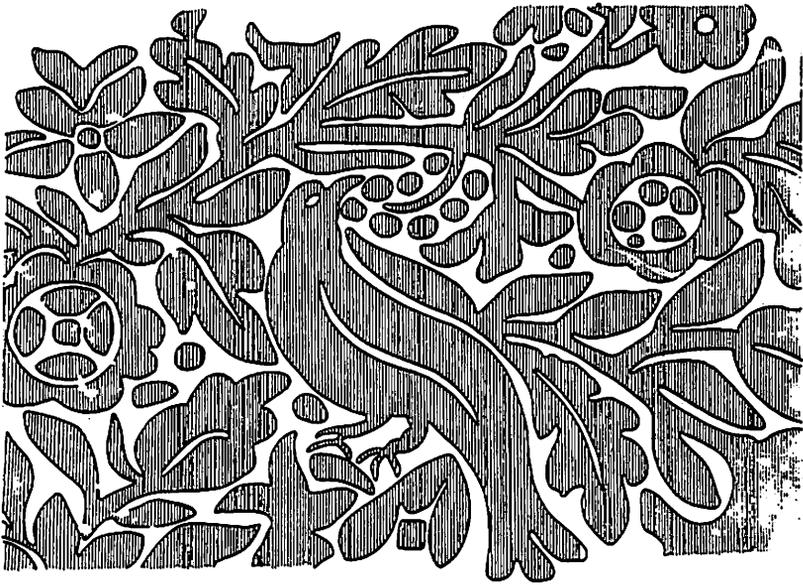
Quechquemitl. Huichol, bordado

de túnica, que se compone de uno, dos o tres lienzos rectangulares, doblados transversalmente, que van unidos a lo largo, dejando aberturas para los brazos y la cabeza. Los huipiles pueden ser largos o cortos, anchos o angostos, de lana o de algodón, sencillos o complicadamente tejidos y diseñados. Donde ya se ha dejado de tejerlos a mano, se substituye el material por una tela

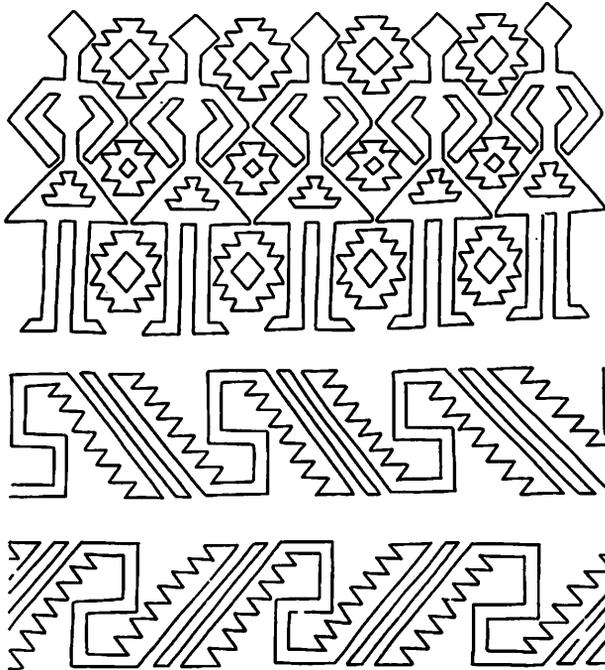
comercial, pero conserva su forma tradicional. Una supervivencia notable es la pequeña decoración rectangular, de color y material contrastante, que va añadida abajo del escote. El mismo estilo de ornamento puede verse pintado en los códices.

Por lo general, la indígena posee un huipil para el diario y otro más fino para los días festivos. El huipil de lujo se usa para la boda y muchas veces se guarda para mortaja.

La principal distribución del huipil ocurre en los Estados de Guerrero, Oaxaca, Chiapas y Yucatán. Algunos ejemplos que destacan por su técnica de tejido y su diseño, son: los huipiles de gasa brocada de los amusgos de Guerrero, los huipiles blancos de tejido de tramas envolventes, de los zapotecos de Choapan, Oaxaca; los huipiles antiguos chinantecos del valle Nacional y de Usila, que combinan las técnicas de gasa y brocado y bordado; los huipiles



Huipil bordado; Mazateco



Huipil de tapar antiguo. Brocado de trama; Mixteco
(Pinotepa de Don Luis, Oaxaca)

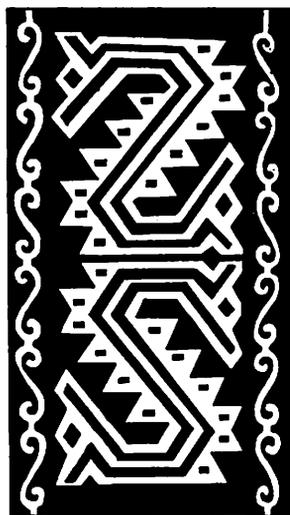
tzotziles antiguos de Magdalenas y San Bartolomé de los Llanos, Chiapas, por sus extraordinarios diseños brocados y finura de hilado.

El huipil se usa ya sea con un enredo, que es de origen prehispánico, o con una falda de pretina, de corte europeo. El enredo se compone de uno o más lien-zos y se lleva de una gran variedad de modos, es decir, entallado o voluminoso, plegado alrededor de la cintura, o con pliegues enfrente, o de lado, o de atrás. Los pozahuancos (*enredos*) de la Mixteca Baja son extraordinarios, tanto por su tejido complejo como por su teñido de caracol, grana y añil. las "mantas" (*enredos*) zapotecas de Mitla, Tlacolula y San Antonio Ocotlan, Oaxaca, tienen fama por su complicado tejido en lana y su teñido de grana.

Comúnmente, lo enredos van sostenidos por una faja también de origen antiguo y hecha en el telar de cintura. Las hay sencillas o labradas con una gran diversidad de motivos y vivos colores. Los huicholes llevan fajas de lana hechas de tejido doble; los otomfes de Toliman, Querétaro, producían maravillosas fajas de seda elaboradas por la técnica de ikat. Hay fajas otomfes del Valle de Toluca, que llevan los flecos anudados en macramé, haciendo complicados diseños; las fajas nahuat de Cuetzalan, Puebla, van adornadas con encajes, lentejuela y borlas de estambre.



Faja. Tejido labrado de urdimbre, Zapoteco.



Faja. Tejido de tela doble, Huichol.

En la Mixteca baja, ciertos pueblos acostumbran el uso de la "faja de mando", llevada por personajes de autoridad y que exhiben flecos decorados con hilo caracol.

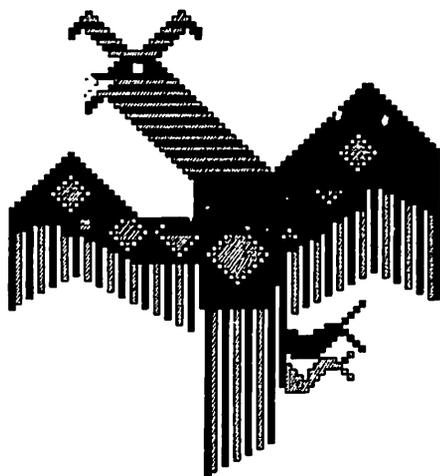
En general, se puede distinguir en cuál pueblo fue tejida la faja, por su técnica, color y dibujo. Las zapotecas de Jalieza, Oaxaca, se especializan en hacer un tipo de faja caracterizado por el diseño del "danzante emplumado". Estas fajas se venden a un gran número de pueblos del Estado de Oaxaca, e incluso de la República de Guatemala.

Cabe mencionar una interesante costumbre -posiblemente de origen antiguo- que se guarda en algunos de los

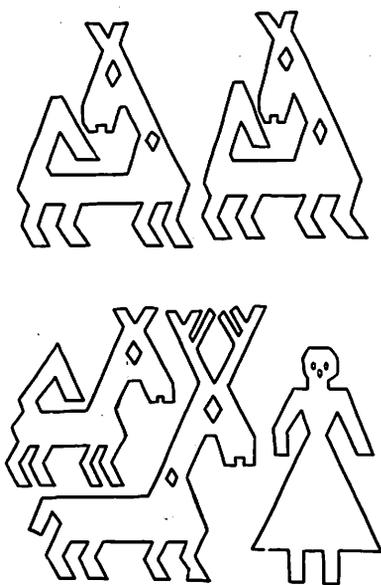
pueblos otomíes del Valle de Toluca, en los que la mujer no puede casarse hasta que sepa tejer una faja para su futuro marido.

De todas las prendas tradicionales, la faja posiblemente es la última prenda indígena que se abandona.

En la sierra de Puebla, en la Huasteca, en la región huichola y entre la familia otomiana, se acostumbra llevar el quechquemitl en vez del huipil. Es una prenda de origen precolombino. Es evidente que indicaba la posición social y generalmente se asociaba con diosas o mujeres nobles. En ciertas ocasiones el quechquemitl se ponía encima de un huipil según representaciones de



Quechquemitl, bordado; Otomí



Quechquemitl. Dos variantes de gasa. Nahuatl.

códices y esculturas. Hoy en día, nunca se combinan ambas prendas.

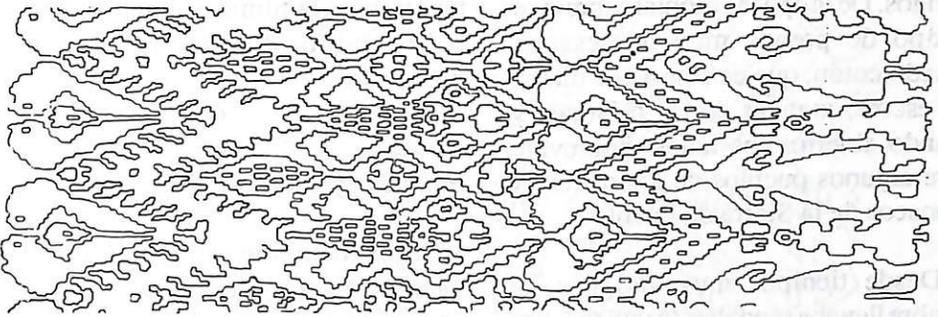
Esta interesantísima vestimenta -el quechquemitl- se compone de dos lienzos rectangulares que van unidos de tal manera que forman una especie de capa, cubriendo el pecho, espalda y hombros. Según sabemos, es una forma de vestido que no se conoce en ningún lugar fuera de México.

El quechquemitl, con pocas excepciones, se lleva encima de una camisa de tipo europeo, y en combinación con enredo o faja, o con enagua de pretina. Generalmente se lleva con las puntas sobre el pecho y la espalda, pero en San Pablito, Puebla, las otomfes lo usan con las puntas sobre los brazos.

Como sucede con otros tejidos, el quechquemitl, se manufactura de una variedad de materiales, colores, diseños, tamaños y técnicas. En la Sierra de Puebla existen estilos de excepcional belleza y de maravillosa elaboración. Los nahuatl de Cuetzalan, producen maravillas empleando el tejido de gasa. El quechquemitl, con la técnica de "tejido en curva", llevado por otomfes, totonacas, tepehua y algunas nahuatl no se encuentra fuera de México. Cabe mencionar los quechquemitl de seda de la región de Toliman, Querétaro, que están hechos con la técnica de ikat. Y los huicholes que emplean motivos antiguos para el bordado de sus bellas prendas. Se acostumbra en ciertos pueblos llevar más de un quechquemitl, uno encima del otro, lo que posiblemente sea una tradición antigua.

En Michoacán, donde ya no se usa el quechquemitl, como prenda cotidiana, sobrevive como parte del vestuario en ciertas danzas. Hay pueblos indígenas donde las niñas van vestidas a modo de las mujeres mayores. En contraste, entre los niños la costumbre de vestir como sus padres se va perdiendo. En otros pueblos ya no se usan ni el huipil ni el quechquemitl, pero se conserva un fuerte rasgo indígena en la indumentaria de estilo europeo. Esencialmente, es el resultado de la fusión de dos grandes culturas: la española y la india.

Desde tiempos coloniales, el rebozo



Rebozo. Ikat. Mestizo.

ha sido una prenda usada universalmente por la mestiza y, hasta cierto grado, por las indias.

El modo de usarlo es infinito: se usa para envolverse, taparse o para cargar niños o bultos y como adorno o tocado. Los rebozos finos de algodón de Tenancingo y los de Santa María (San Luis Potosí) tienen gran fama y demanda; ambos estilos exhiben diseños logrados por el método de ikat. En Paracho, Michoacán, se hace un estilo de rebozo que exhibe anchos rapacejos cubiertos de diseños anudados con hilos de seda de brillantes colores, y que recuerda el antiguo trabajo del mosaico de plumas.

Indumentaria Masculina.

En tiempos prehispánicos, el hombre llevaba un taparrabo (maxtlatl) y un manto (tilmatli), los cuales, según la

posición social, variaban en material, color o decoración.

Las prendas de vestir de los nobles y privilegiados se hacían de fino algodón, se adornaban ricamente y se teñían y guarnecían con vistosos flecos. Los accesorios del vestido para las ocasiones ceremoniales se adaptaban a la costumbre del lugar: La clase baja usaba indumentaria sencilla, principalmente hecha de "nequen".

Es de notar que el maxtlatl sobrevive entre los tarahumaras.

La tilma se anudaba sobre el hombro o enfrente. Todavía se acostumbra usarla entre algunos pueblos, como los otómés que la conocen como ayate; va sencillamente tejido de ixtle o de algodón, y adornado con bordados o brocados.

En otras zonas es bastante general el

uso de sarapes o cobijas, gabanes o jorongos. De la época colonial sobrevive un tipo de prenda muy interesante, llamado algodón, que es como una túnica con escote, mangas cortas o largas, y dejando abiertos los lados. Sobrevive entre algunos pueblos de los nahuatl y totonacos de la Sierra de Puebla.

Desde tiempos muy antiguos, el hombre llevaba sandalias (cacti) hechos de muchas formas y materiales, ya sea de fibra de agave o de cuero, o tejidos a manera de petate. En los Altos de Chiapas, los tzotziles y tzeltales todavía acostumbran llevar caítes, una forma de sandalia con guardatalón, de estilo idéntico al que se ve en esculturas precolombinas del área maya. En otras regiones de México, el indígena frecuentemente lleva sandalias o huaraches.

Después de la Conquista, muchos indios, especialmente los de las clases nobles, que tuvieron íntimo contacto con los españoles, iban adoptando el vestido europeo mucho más pronto que las mujeres. Se promulgaron ciertas leyes para obligar a los indios a usar calzón y camisa. Las mujeres de regiones calientes, donde usaban solamente un enredo, tuvieron que taparse el torso con alguna prenda. También se les hizo tapar la cabeza para ir a la iglesia.

El calzón y la camisa del hombre todavía es el característico vestido del

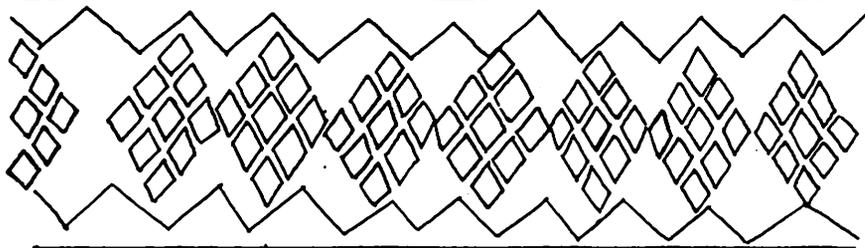
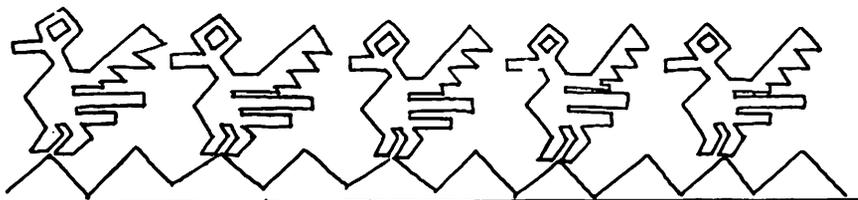
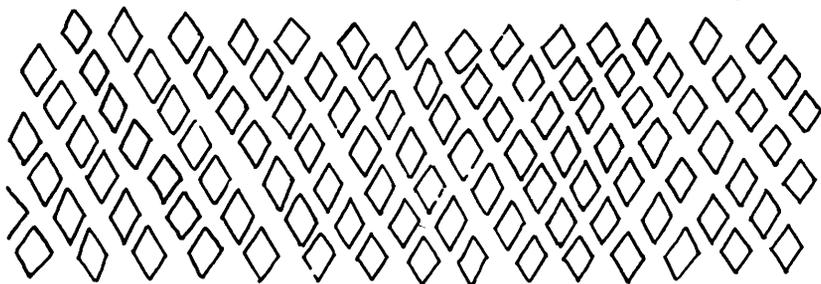
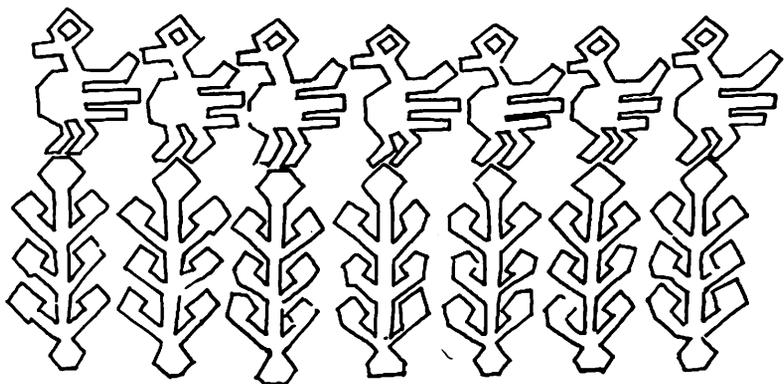
indio. La faja, huaraches y en ocasión el taparrabo y la tilma, es lo único que ha sobrevivido de su indumentaria prehispánica.

Peinados y adornos:

Antiguamente, los indígenas de Mesoamérica acostumbraban adornar y pintar profusamente sus personas, utilizando una variedad de objetos - aretes, collares, pendientes y pectorales, brazaletes, bezotes- de diferentes materiales así como oro, plata, jade, concha, turquesa y otras piedras semipreciosas. También el tocado era complejo y variado, y estaba asociado con la posición social. Los tocados de las clases acomodadas estaban prohibidos para la gente del pueblo.

Después de la Conquista, los indígenas cambiaron muchos de estos materiales por cuentas de vidrio y comenzaron a usar formas españolas, así como rosarios, medallones, crucifijos, monedas de plata, chaquiras, lentejuela, canutillo de vidrio, etc.

Hoy en día, algunas mujeres indígenas todavía entrelazan el cabello con cordones de lana para formar grandes turbantes sobre la cabeza. Los nahuatl de Cuetzalan, Puebla, llaman a esto el maxtahual; los zapotecas de Yalalag, Oaxaca, usan un enorme rodete negro; algunos pueblos mixe usan rodete de



Camisa de hombre. Brocado de trama. Tzotzil.

cordones rojos; los zapotecos de Santo Tomás Quierí llevan tlacoyales negros o verdes en su tocado; en San Pablito, Puebla, las puntas de los cordones van bordados de chaquira o con borlas de estambre; en la Mixteca Baja, algunas mujeres incorporan trencitas hechas de su propio cabello para agrandar su tocado.

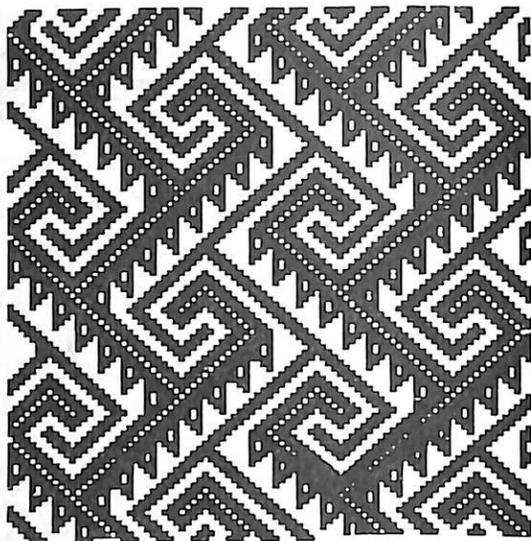
Algunas mujeres llevan finos quechquemitl de gasa sobre el tocado, o un chal tejido a mano doblado encima de la cabeza, o un "huipil de tapado", o una prenda que se usa a manera de tilma.

Representaciones de algunos de estos tocados se ven en los códices y esculturas antiguas.

Poco sobrevive de los antiguos tocados masculinos, pero entre algunos indígenas se ven reminiscencias como el llevar el cabello largo adornado con cintas tejidas (huicholes) o una coyera (tarahumaras).

Diseño.

Aunque hay sobrevivencia de motivos netamente precolombinos así como algunas formas de animales y pájaros estilizados, motivos geométricos y la greca escalonada, la mayoría de los diseños han perdido su antigua importancia simbólica. Los huicholes



Diseño de morral Huichol (Bordado de trama. 1950)



Diseño de morral. Tejido de tela doble. La Mesa, Nayarit

todavía retienen parcialmente su simbolismo de antaño, que les ha sido transmitido de generación en generación. Y, sin duda, hay pueblos en los Altos de Chiapas, que recuerdan algo de su simbolismo antiguo, pero el sentido es difícil de interpretar para el investigador.

Muchos motivos fueron introducidos después de la Conquista, hubo adaptaciones a lo nuevo y los cambios se formaron según la selección y el gusto del indígena. Es a veces difícil hoy en día, decidir si tal o cual diseño es de origen precolombino, o si es de introducción europea. En la mayoría de los casos, forma una mezcla o transformación de varios estilos culturales.

Después de la Conquista, los indígenas siguieron con los procesos tradicionales de su arte textil. Los artífices más hábiles frecuentemente eran empleados para tejer y bordar telas para los españoles. Hacían maravillosas vestimentas y telas eclesiásticas en los conventos. Aunque en muchos casos las técnicas eran nativas, el estilo decorativo era en gran parte europeo u oriental; pero retenía algo de su sabor indígena, ya sea en la selección o arreglo de motivos o en la combinación de colores.

Varias regiones todavía se caracterizan por su estilo decorativo y su gusto

en el adorno. Así, entre los mazatecos de Jalapa de Díaz, Oaxaca, hay huipiles que van completamente cubiertos por unidades geométricas, flores, y pájaros. En otros, se ve el uso de la figura humana o animales fantásticos estilizados. En la costa de Oaxaca, se incorporan animales acuáticos y tropicales. Los motivos geométricos entretejidos en las fajas de los tarahumaras y huicholes, por ejemplo, son de antigua tradición.

Para finalizar, hay que dar énfasis al hecho de que todavía hay un asombroso número de pueblos donde los indígenas visten la indumentaria que les es tradicional. Sin embargo, va cambiando rápidamente mucho de lo que está asociado con el antiguo arte textil y toman su lugar estilos de dudoso gusto, calidad y durabilidad. "Ya cambió de vestido", es una frase cada vez más frecuente. Las jóvenes indígenas que no quieren aprender el laborioso proceso de limpiar, varear, hilar, urdir, teñir y tejer material para hacer sus vestidos.

Ante las exigencias del comercio, van perdiendo el orgullo y la satisfacción estética de crear una buena pieza.

Es sumamente urgente rescatar, conservar y proteger esta riqueza que representa una herencia nacional de incalculable valor.

BIBLIOGRAFIA

El artículo está basado en las siguientes obras:

Johnson, Irmgard Weitlaner

1959 Hilado y Tejido. Esplendor del México Antiguo, Tomo I.
pp. 439-478. Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
México, D. F.

Johnson, Irmgard Weitlaner

1971 El Vestido y el Adorno. Lo Efémero y Eterno del Arte Popular Mexicano (2
Vols.). Tomo I, pp. 161-269. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana,
México.

Johnson, Irmgard Weitlaner

1976 Design Motifs on Mexican Indian Textiles. (2 Vols.).
Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. Graz, Austria.

Mastache de Escobar, A. Guadalupe

1971. Técnicas Prehispánicas del Tejido. Serie Investigaciones,
Num. 20. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. ■

LA TECNICA DEL MAQUE EN URUAPAN

Las lacas o maques son pastas hechas con base en aceites o grasas, en ocasiones mezcladas con minerales, que al secarse se endurecen y ofrecen una superficie lustrosa. Estas pastas han sido empleadas y desarrolladas por el ingenio humano para impermeabilizar y decorar diferentes objetos de madera o de cáscaras de frutas duras que han hecho las veces de recipientes.

Este tipo de decoración o protección tiene diferentes manifestaciones en el mundo. La técnica toma su nombre de Oriente.

La palabra maque es de origen

árabe; la palabra laca proviene del persa; los objetos laqueados más conocidos provienen de Japón, China y Camboya, donde se utiliza una resina que obtienen de un árbol (anacardáceas) para preparar este tipo de pastas. En México, específicamente en los estados de Chiapas, Guerrero y Michoacán, se utiliza la grasa de un insecto combinado con ciertos minerales, para preparar la pasta conocida como maque o también laca.

El caso que ahora trataremos es el de Uruapan, ciudad fundada en la época colonial, en clavada en la región de la cultura Purépecha, actualmente

perteneciente al Estado de Michoacán. La labor desarrollada por los artesanos del maque en esta región es la mezcla de dos antiguas tradiciones reconocidas: el uso del axe y el "pseudocloisonné".

El uso del insecto axe (*Cocus-axin*), del cual se extrae la grasa para preparar el maque y también para efectos medicinales, se ha practicado en México desde épocas prehispánicas; Fray Bernardino de Sahagún y Fray Diego de Landa mencionan algunos usos como goma de mascar, como unguento para proteger la piel, como calmante de los dolores de la gota y como solución para remedios estomacales.

Evidencias arqueológicas de objetos maqueados se han reportado en Sinaloa, Coahuila, Chihuahua, Michoacán, México, Veracruz y Yucatán (Jenkins, K., 1964).

La técnica del "incrustado" o "pseudo-cloisonné", utilizada para la decoración, también fue ampliamente conocida y practicada en el ámbito mesoamericano, y no sólo se usaba en la decoración de jícaras "al axe", también existen muestras de objetos de barro, ónix y alabastro decorados con materias distintas al axe, pero con la misma técnica del "incrustado"; muestras de ellas existen en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México.

El axe como materia prima y el

incrustado como decoración han sido los elementos fundamentales en la tecnología aplicada por los artesanos de Uruapan en este arte; sin embargo, los demás elementos incluidos en el proceso técnico, así como el proceso en general, han sufrido transformaciones y cambios a través del tiempo.

Hay referencias sobre el uso del maque en Michoacán, desde la época prehispánica y hasta nuestros días. En las relaciones de Michoacán se menciona a un sacerdote purépecha que portaba un guaje cubierto con maque, como símbolo de rango; en estas mismas crónicas se menciona a un oficial al servicio del Caltzonzin, Urani-atari máxima jerarquía en el gobierno de los purépechas, quien estaba encargado de presidir y cuidar a los que pintaban las jícaras.

Fray Alonso de La Rea, cronista de la época colonial se refiere al trabajo del maque de esta manera:

"Y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, ... este de Michoacán no se rinde ni marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o vaso que dura lo mismo que él. (Cfr. León, N., 1921).

Técnica del Maque:

El proceso técnico del maque puede

dividirse en las siguientes fases:

- 1) extracción u obtención de las materias primas
- 2) preparación de las materias primas, primera parte
- 3) preparación de las materias primas, segunda parte
- 4) aplicación del maque y
- 5) decoración.

En la primera fase están involucrados la cosecha o recolección de los frutos, de plantas como las cucurbitáceas o xicalehuáutli, de los cuales se obtendrán las jícaras, guajes y tecomates; el corte de los árboles necesarios para la confección de las bateas; la recolección del axe, del que se extrae la grasa, elemento base para preparar la pasta del maque; la extracción de tierras que también formarán parte de la pasta del maque; la obtención de semillas de las que se extraerá el aceite secante, que es necesario para combinarlo con el del axe; por último la extracción de tierras colorantes, las que se aplicarán en la decoración de las piezas. Vale la pena señalar que últimamente los artesanos adquieren los aceites secantes y los colorantes ya procesados en tiendas comerciales.

La segunda fase comprende la

elaboración de jícaras, bules y bateas; la extracción del aceite del axe; la extracción de los aceites secantes y, finalmente, la pulverización de las tierras: las que funcionan como carga para el maque o las que son colorantes.

La tercera fase consiste en la preparación de la pasta del maque o sisa, que es la combinación del axe con él o los aceites secantes y las tierras que hacen las veces de carga para la pasta.

Las cuarta y quinta fases, como sus nombres lo indican, son la aplicación del maque y la técnica empleada para la decoración de la pieza.

Descripción:

- 1) Extracción u obtención de las materias primas.

Los guajes o calabazos (*Lagenaria vulgaris* y *Lagenaria leucantha*), las balsas o jícaras (*Cucurbitáceas*) o los tecomates (también llamados jícaras) del cirián (*Crescentia alta* y *Crescentia cujete*) son los frutos que, secos, ofrecen una cáscara dura idónea para almacenar y transportar líquidos o semillas, y han sido y son los objetos que, por excelencia, son decorados al maque desde épocas prehispánicas y hasta nuestros días.

En madera se realizan objetos tales

como bateas -un tipo de charola, redonda u ovalada la mayoría de las veces, con paredes altas- joyeros, cajas de tamaño mediano, baúles, máscaras, muebles y frutas.

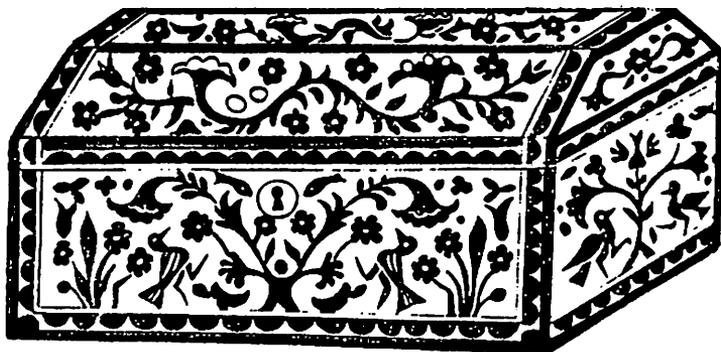
Para la manufactura de las piezas se han preferido las maderas no resinosas y de fácil talla como el Tilia o Tzirimu (*Tilia hoghi*, *Prose*), aunque en la actualidad, considerando la escasez de las maderas mencionadas, los artesanos utilizan la madera del pino, aun cuando no es idónea.

El axe (*Coccus axin*) es del que se extrae la grasa para preparar la pasta del maque; es un insecto que prefiere como hábitat las plantas lechosas y resinosas que contienen alcaloides "aunque estos insectos se han encontrado en un amplio rango de condiciones climáticas y diferentes altitudes; aparecen mejor en la florescencia en tierra caliente, en elevaciones entre los 500 y 155 metros". (Jenkins, K., 627)

Las "tierras" son minerales que sirven para dar cuerpo y consistencia a la pasta del maque. Los que han escrito sobre el maque denominan a estas tierras "carga". Algunos autores señalan Charapendo y Jicalán, poblaciones situadas al sur de Uruapan, como los lugares de donde se extrae esta tierra. En Uruapan, el nombre que le dan a la "carga" es el de tepútzuta.

Los aceites secantes se extraían de las semillas del chicalote (*Argemoa mexicana*) y de la chía (*Salvia Chian*). Sin embargo, ya desde principios de los años veintes, se menciona que el aceite de linaza fungía como sustituto a falta de los anteriores.

Como en el caso de la carga o tepútzuta, para los pigmentos que se utilizaban en la coloración del maque, tradicionalmente se usaban minerales -tierras- extraídos de la región. Es importante señalar que las "tierras" no son los únicos colorantes que se utilizan; a partir del siglo XVI se introdujeron los



pigmentos que desde entonces y hasta nuestros días se aplican, solos, o combinados con tierras como la roja o "charandosa", o con yeso.

Preparación de las materias primas.

Los diversos objetos y sustancias implicados en la preparación del maque son preparados cuidadosamente por especialistas; las bateas son hechas por un bateyero; el aceite de axe lo extraen personas que conocen los procesos particulares: uno consiste en hervir los insectos en agua para después triturarlos y así obtener la grasa, y otro consiste en exponer los insectos a una cocción indirecta, juntos en una bolsa de manta para después exprimirla y obtener la grasa.

Para preparar la tierra utilizada como carga o tepútzuta, así como las tierras que se usan a manera de colorantes, el proceso es el mismo: consiste en pulverizar los terrones ya secos en el metate y tamizar la tierra para poder usarla.

Para la preparación o extracción del aceite de las semillas del chicalote y de la chía, el proceso también implica su molienda en el metate y la masa obtenida se exprime para obtener la sustancia oleaginosa. Vale la pena señalar que actualmente, tanto la tepútzuta como los aceites de estas semillas se han

sustituido por productos industrializados como yeso y aceite de linaza

El proceso general de preparación del maque implica la elaboración de la pasta para maquear llamada sisa, o como se conoce en Uruapan, nimácata, esto es, la combinación del axe, el aceite secante y en ocasiones la carga o tepútzuta.

Aplicación del Maque.

La técnica de decoración que se utiliza en Uruapan, requiere que a los objetos que se van a decorar se les aplique una capa de maque como base antes de la decoración general. El proceso de aplicación consiste en frotar, primero con un lienzo y luego con la palma de la mano, varias capas de nimácata hasta obtener el grosor requerido.

La decoración no se ha transformado notablemente a lo largo de la historia; desde las referencias coloniales hasta nuestros días, las descripciones siempre indican el embutido o incrustado, o pseudo-*cloisonné*, como la técnica de decoración empleada por los maqueadores de esta región.

La decoración comienza cuando al objeto se le ha aplicado la capa base de maque, y sobre ésta se trabaja. El proceso de decoración del embutido o incrustado se divide en tres fases:

- a) La primera, el rayado, consiste en trazar y rayar con un punzón los contornos del diseño que se va a pintar.
- b) La segunda consiste en el raspado del maque, o sea, retirar el maque base hasta descubrir la madera de la pieza en los motivos del dibujo que se pintará de un mismo color.
- c) La tercera etapa es el pintado, esto es, aplicar o embutir la sisa y el color en las zonas donde se raspó el maque y la madera quedó descubierta, tal como se practicó para la aplicación del maque base.

El color embutido tiene que dejarse secar, para después repetir las actividades de raspado y pintado en forma sucesiva hasta concluir con el diseño rayado previamente. Dado que por lo regular hay una semana entre el sécado de cada color, el artesano trabaja varias piezas simultáneamente; pero si la pieza a decorar es suficientemente grande, se puede aplicar más de un color a la vez, pues existe la suficiente distancia entre los diseños reduciendo el riesgo de que se manchen aún estando frescos.

Bibliografía.

Castelló Iturbide, Teresa, 1972.

El Maque, lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas.

Artes de México, No. 153, México.

(Colab. Marita Martínez del Río de Redo, Enrique Luft, Mercedes Fernández Castelló)

Terminada la incrustación y secos los colores, la pieza se frota con un algodón ligeramente impregnado en aceite.

A principios de este siglo se inició la decoración con la técnica del claroscuro, que consiste en dar una pasada con un algodón impregnado de color sobre la última capa de sisa, para dar la apariencia de sombreado.

Conclusiones.

Es así como los artesanos de Uruapan, han continuado trabajando con una técnica cuyos orígenes se remontan a la época prehispánica, que a pesar de las transformaciones necesarias que ha sufrido a través del tiempo, su esencia constituida por el uso de la grasa del axe y la decoración en embutido o pseudo-*cloisonné*, siguen vigentes.

Lo anterior conforma parte de la artesanía de Michoacán, en particular, y en general del patrimonio cultural de México.

Jenkins, Katharine D., 1964.

“Aje or Ni in, painting medium and unguent”.
Congreso Internacional de Americanistas. México.

León, Nicolás, 1921.

Supervivencias precolombinas. La pintura al axe en Uruapan.
América Española. Vols. 1 y 2

León, Francisco de P., 1980

Los Esmaltes de Uruapan.

DAPP, Vol. VIII, México, segunda ed. Fondo Cultural Banamex, Facsímil
de su manuscrito de 1922.
México.

Sepúlveda y Herrera, María Teresa, 1979.

Maque: vocabulario de materias primas, instrumentos de trabajo, procesos
técnicos y motivos decorativos en el maque. ■

DIANA SOUTHWOOD DE KENNEDY

LA COCINA TRADICIONAL DE MEXICO



La verdadera cocina tradicional de México, en toda su diversidad, es relativamente poco conocida fuera del país y aun entre muchos de sus habitantes.

En mi opinión, sería más apropiado hablar de "las cocinas" de México, porque cada región tiene sus propios platillos. Esto depende de la zona geográfica y de su clima, lo que influye en la distribución de vegetación, plantas comestibles, animales e insectos.

Otro factor muy importante lo constituye la historia de la región.

México tiene una rica historia pre-

hispanica que comprendió espléndidas civilizaciones: La maya, la olmeca y la azteca entre otras, y muchas culturas y sub-culturas. Cada una de ellas tuvo distintas formas de alimentación para sostener la vida o para celebrar ceremonias festivas en honor de las deidades.

Tenemos conocimiento de estos tiempos por medio de los códices, especialmente por el Codex Florentino y la "Historia de las cosas de Nueva España", de Fray Bernardino de Sahagún. Este códice nos narra las actividades de la vida cotidiana, la manera de cultivar la tierra, la cacería, la preparación del maíz para tortillas. En el

código Mendocino hay una relación de los tributos en chiles, miel, etc., que pagaban los pueblos sojuzgados por los aztecas.

Hernán Cortés escribió al rey de España, Carlos V, de su asombro por el gran mercado de Tlatelolco; uno de sus capitanes, Bernal Díaz del Castillo, dejó una relación de las comidas que se preparaban para el emperador Moctezuma y del ceremonial con que las servían. En nuestros tiempos, los arqueólogos están estudiando y analizando el polen y los residuos encontrados en cenizas de asentamientos humanos, para confirmar que comían varias especies de cucurbitáceas y legumináceas, chiles, aves, pescados, animales silvestres y acuáticos, entre otras cosas. Por todas estas fuentes de información sabemos que usaban utensilios de barro, molían el maíz y otros ingredientes para sus guisos en metate con "manos" (metlapil) y contaban con molcajetes y tejolotes de la misma piedra volcánica para moler chiles y jitomates, etc.

Algunas de estas comidas antiguas se pueden comer ahora aunque en una forma algo modificada, en pueblos que se encuentran en sierras lejanas y aisladas, donde existe todavía una forma de agricultura primitiva, aunque muy efectiva dadas las condiciones y privaciones que existen. Allí se encuentran plantas silvestres con un alto

contenido de proteínas entre otras propiedades, animales e insectos comestibles que abundan en zonas lacustres y ríos, y en selvas tropicales. (Casi todos estos lugares están en peligro de sufrir una fuerte degradación ecológica con pérdidas irreparables). Estos primitivos modos de alimentación han ido modificándose como consecuencias de la construcción de caminos y carreteras. Podemos, sin embargo, ver aún ciertas costumbres y comidas tradicionales en ocasión de festividades, como sucede en el día de los difuntos y en mercados lejanos que son ya accesibles por caminos recién abiertos.

Los cambios radicales que originaron la evolución de la comida indígena hacia la que reconocemos ahora como "comida tradicional mexicana" fueron causados por la llegada de ingredientes procedentes del viejo mundo: cítricos, ajonjolí, trigo, uvas, almendras, aceite de oliva, alcaparras, ganados vacuno y porcino, aves de corral y azúcar de las Islas Canarias, así como por las especias y el arroz del Oriente traídos por el buque mercante llamado "la nao de China" que cruzaba entre las Filipinas y Acapulco. En su mayor parte los nuevos platillos fueron elaborados por las monjas en los conventos, pero deben haber existido versiones más campesinas en las cocinas de las haciendas, a las cuales no llegaban fácilmente los ingredientes que provenían de Europa.

Durante los tres siglos que siguieron a la conquista, la "nueva cocina" mestiza se extendió hasta ciudades y poblaciones fundadas en lugares estratégicos para la agricultura, el comercio, la minería y el comercio portuario. Después de la guerra de independencia (1810-1821) se abrió el país al extranjero y a sus influencias, las que afectaron, entre otras cosas, a la comida. Todo esto se acentuó durante los cinco años de la intervención francesa, cuando Maximiliano y su corte introdujeron lujos de Francia: la confección de pan y de pasteles muy elaborados, de pastas italianas, y de formas de cocinar más rebuscadas. Naturalmente se sintieron estos efectos en las poblaciones más grandes y cercanas o las más comunicadas.

A principios del siglo veinte se construyó la red de ferrocarriles y, posteriormente, en los años cuarentas, se amplió la de carreteras.

También se efectuaron grandes obras hidráulicas. Todo ello facilitó la distribución diversificada de alimento: diferentes tipos de chiles, frijoles, legumbres, frutas y maíz, desde las zonas de irrigación hacia las zonas áridas. Tuvo como consecuencia la homogeneización de la cocina. Sin embargo, persiste el regionalismo.

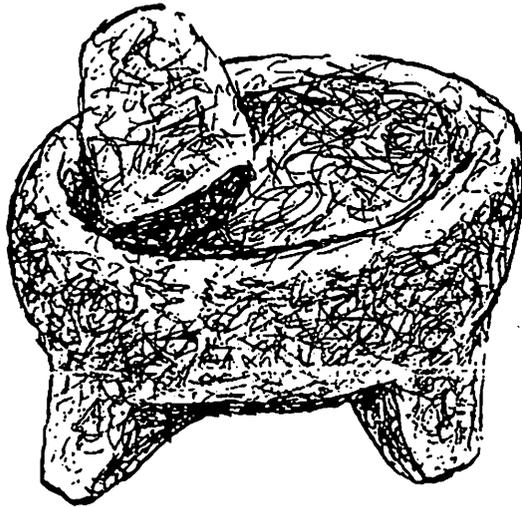
Tenemos un buen ejemplo en los chiles; en casi todos los mercados de la República se pueden encontrar anchos y

guajillos, serranos y jalapeños, cultivados en grandes cantidades durante todo el año en diferentes partes del país que cuentan con el clima y suelo apropiados.

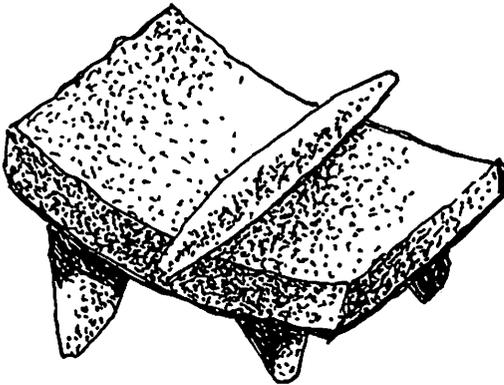
Por ende, estos chiles son más baratos que los que tienen una producción limitada y que se dan sólo en determinadas regiones.

Por ejemplo, en Oaxaca, las amas de casa están usando para sus moles el chile guajillo en vez de los chiles apropiados, los chilhuacles, provenientes de Cuicatlán, en la Cañada de Oaxaca, y que no se dan en otras partes. Si se continúa así, hay peligro de perder una especie de chile único, que tiene un sabor muy diferente y da un toque tradicional a los guisos. En Yucatán, el pequeño y arrugado chile dulce (como pimienta morrón enano) se está sustituyendo por el pimienta morrón con poco sabor. Y hay más casos en que los gastrónomos del país deben estar alertas para que no se pierdan tradiciones culinarias muy importantes.

Actualmente se pueden observar varios especímenes de la comida tradicional que reflejan la historia general y la política, y los movimientos de población dentro y fuera del país. Creo que es relevante decir que buena parte de la gente de la Ciudad de México - ricos y pobres - ha llegado de las provincias para buscar trabajo, casarse,



Molcajete (mortero) de piedra. San Salvador El Seco. Puebla



Metate de piedra



Cazuela de barro

estudiar, o dedicarse al comercio, pero todos han tenido nexos muy estrechos con su "tierra" y sus tradiciones culinarias.

Los mexicanos de más recursos que viajan por placer o negocios al extranjero, o bien, los que fueron a buscar trabajo en Estados Unidos, traen nuevas ideas para alimentarse. Sin embargo, entre ellos no son pocos los que a su regreso buscan sus platillos regionales favoritos o una "porción de chilaquiles".

Cuando vine a México hace más de 30 años, la comida ofrecida en hoteles y restaurantes de primera clase era de "tipo internacional".

Ahora hay más orgullo y conciencia en presentar lo típico del país y se ven en todos estos lugares platillos tradicionales un poco más refinados (pero no siempre más sabrosos).

Todos estos cambios e influencias, a pesar de haber tenido un efecto en la comida diaria de las grandes urbes, no han erradicado lo tradicional y el regionalismo está aún bien arraigado. Por ejemplo, las tortillas de harina nortefías tienen muy poca aceptación en Oaxaca, donde la gente está acostumbrada a sus tortillas blancas "blandas o tlayudas" hechas delgadas de nixtamal bien "refregado". A su vez, la mayoría de los sonorenses no gustan de los fuertes sabores de las especias y

hierbas que emplean los oaxaqueños en sus moles.

Existen diversas maneras de preparar los ingredientes que más se consumen en el país, como el maíz, el frijol y la calabaza, por ejemplo, el maíz provee la base de la comida tradicional en México.

Rasgos de esta gramínea, aún en forma primitiva, se han encontrado en cuevas prehistóricas y datan de más de 5,000 años. El maíz desarrollado de hoy posee un sinnúmero de variedades de todos colores, que se han adaptado a muy diferentes condiciones climáticas y suelos. En muchas partes el maíz es el cultivo principal, y todavía hay numerosas familias campesinas cuya principal actividad, y alimento cotidiano, dependen de él.

Se usa la planta de maíz en cada etapa de su desarrollo. Las anteras de la espiga (la flor macho) se usa en tamales, aún no bien conocidos. El elote tierno se asa y se hiere para comer con chile y crema. Las rodajas, para guisos y mole de olla; los granos se preparan para esquites, en sopas, o con otras legumbres: se muelen para tamales o atoles. Cuando están más sazones, para tamales de más consistencia, y para toques, un tipo de gordita que se prepara en Tierra Caliente de Michoacán y de Guerrero. La larga y delgada hoja de milpa sirve para envolver corundas (en Michoacán) o

tamales de frijol en Oaxaca (allí también se usa la hoja seca).

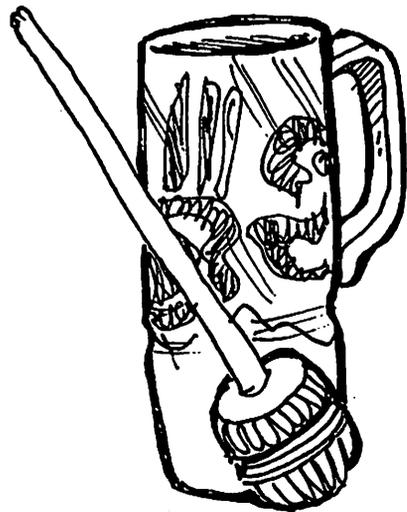
Las hojas verdes que cubren el elote en varias capas se usan para envolver tamales de elote, como los uchepos de Michoacán, y cuando se secan, los totomoxtles son usados más comúnmente para tamales de muchas clases. La seda, es decir, las hebras que salen del extremo del elote son medicinales y se preparan en infusión para curar los riñones, el hongo del maíz, el cuitlacoche, se guisa en varias formas para tacos, quesadillas, budines, sopas, etc., y en forma seca, casi en polvo, se añade a un mole de cuitlacoche seco, platillo típico de una parte de Puebla, cerca de Apizaco. El maíz seco se almacena con todo el olote o desgranado para las tortillas de todo el año o hasta la próxima cosecha. En una solución de cal se ponen los granos para que se cuezan muy poco pero se ablanden y queden listos para molerse en masa para tortillas, tamales y atoles. Al final, la caña seca o rastrojo, se le echa al ganado.

Existe en México un infinito número de antojitos hechos con base en la masa del maíz, y cada región tiene los suyos: en Yucatán hacen “panuchos”, “salbutes”, “garnachas”, “polkanes”, “dzotobichayes”, “pimes”, “brazos de la India”; hay “chalupas” estilo Distrito Federal en forma ovalada, y en Guerrero y en Puebla, redonda: hay “sopes”, “pellizcadas”, “quesadillas”, “gordas”,

“gordas de frijol”, en Veracruz; hay “pintos” en la Sierra de Puebla Norte y también “molotes”, parecidos a los molotes de Oaxaca; “cazuelitas” en Nuevo León; “tlacoyos” en Hidalgo; en el Estado de México hay tlacoyos más llamativos de maíz azul rellenos con la amarillenta haba seca. Hay “lolitos” rellenos de chile y queso de Hidalgo, y “chochoyotes”, bolitas enriquecidas con asiento de chicharrón que se sirven en los moles de Oaxaca.

En México existe por lo menos un ciento de variedades de chiles conocidos, y hay todavía variedades desconocidas.

Esto se debe a que crecen en lugares aislados y aparecen solamente en ciertas épocas del año.

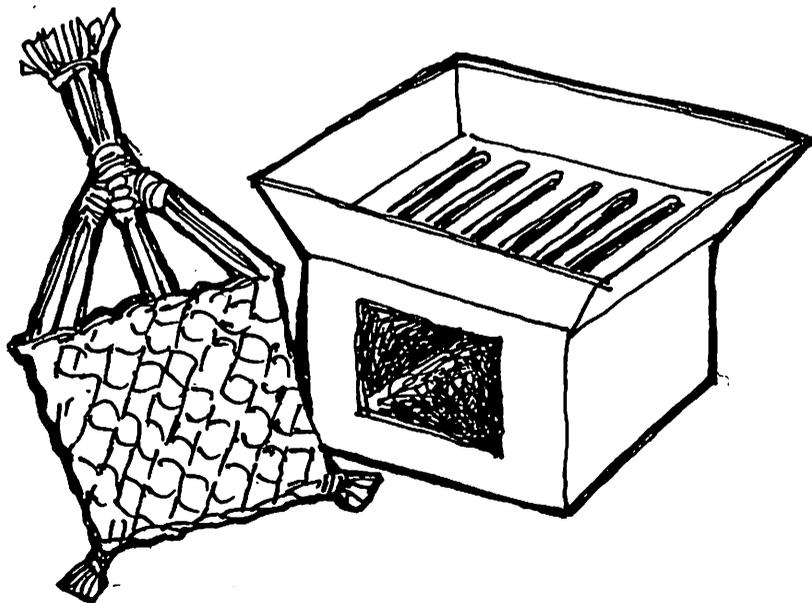


Jarro chocolatero y molinillo para espumar el chocolate.

Hay pocos platillos que no lleven chiles en México. Se usan frescos, en escabeche, asados y pelados, ahumados -como los chilpocles mecos, los moras, los pequeños moritos y los pasillas de Oaxaca principalmente- y secos. En el Norte del país se usan chiles pasados, es decir cuando el "chile para rellenar", tipo poblano, y los de Sonora, los magdalenos, están maduros pero todavía de color verde, se asan, se pelan y se dejan secar. Para usarlos cuando no hay frescos, hay que remojarlos algún tiempo hasta que suavizan y cocinarlos como si estuvieran frescos. Toda esta gama de chiles provee el espectro de sabores,

texturas y colores de la comida tradicional. Con ellos se hacen moles de diferentes colores. En Oaxaca hay "el amarillo" hecho con los chiles amarillos de la región, "el verde" con los brillantes chiles de agua y muchas hierbas, el mole negro y chichilo negro con los chilcostle.

Existe en Michoacán un mole rojo con chiles anchos. El mole poblano que recibe su color de varios chiles: anchos, pasillas y mulatos, o el más elusivo miahuateco. Hay salsas enchipotladas, rojizas con jitomate, o con el color canela del chilpocle meco. En Veracruz hay



Anafre popular de lámina y "aventador"

salsas de color mora con el chilpocle de este color, más pequeño que el meco.

Los frijoles juegan un papel muy importante en la dieta de los mexicanos; éstos, conjuntamente con el maíz, proveen los aminoácidos necesarios para la salud. Hay muchas clases de frijol de diferentes tamaños, colores y sabores. La preparación en casi todos lados es básicamente la misma, pero con una diferencia en los condimentos o hierbas de olor que se les agrega.

El frijolito negro de la serranía o de Tierra Caliente, casi siempre se cuece con epazote (*teloxys ambrosioides*) en el centro de México y más al sur en Puebla, Veracruz, Oaxaca y Yucatán. En Oaxaca se usa también la hierba de conejo (*tridax coronopifolio*); con el frijolito blanco, cocido con camarón seco, se agrega la hoja santa (*Piper auritum o sanctum*). El frijol grande o ayocote es muy popular en Puebla. Se usa fresco, cuando varía en tonos de color desde el verde pálido hasta el morado, o secos cuando varía entre los tonos crema hasta el café oscuro.

Es curioso que en la península yucateca los frijoles negros, ya cocidos y molidos, se cuelan para quitar los pellejos. por lo general, en el norte del país se usan frijoles de color más claro como los canarios, los bayos, etc. Se comen caldosos como los "rancheros", refritos; "meneados", en Sonora, con

sus chiles anchos y queso, o hasta con piloncillo para dulce.

Ingrediente muy importante también en la cocina tradicional de México es la calabaza; tierna o madura se usa como legumbre; madura se cuece con piloncillo para un dulce -"en tacha", como se dice en Michoacán- o hasta para atole en la Sierra de Juárez, Oaxaca. Quizás más importante todavía son las semillas del fruto maduro que se secan y tuestan enteras o peladas para "botana", o para moler en pipianes y moles. En Yucatán muchos de sus platillos típicos están hechos con base en masa y en las semillas muy pequeñas y oleaginosas (chinchillas) para el sikil-pak, polkanes, papadzules, y dzotobichayes, entre otros.

Dentro de la cocina tradicional existen muchos platillos que se identifican con regiones específicas, o hasta con pueblos o ciudades.

El famoso y bien conocido mole poblano, el mole negro de Oaxaca; los pozoles blancos y verdes de Guerrero; la birria y el pozole de Jalisco; la barbacoa y el montalayo del Estado de México; las corundas y los uchepos de Michoacán; el huachinango y el chilpachole de Veracruz; los mixiotes de Tlaxcala; los pastes y escamoles de Hidalgo; la cochinita pibil de Yucatán; el pan de cazón de Campeche; el sacahuil de San Luis Potosí; el cabrito al pastor de Nuevo

León; las carnes asadas de Chihuahua, acompañadas de chile con queso; el chilorio de Sinaloa, en fin ...

No hemos mencionado un manjar tan rico como es el sinnúmero de tipos de tamales en diferentes formas y envolturas, con rellenos tan diversos que nadie los ha catalogado en su totalidad.

Se dice que no hay moles como los molidos en metate, ni salsas como las machacadas en molcajete, y mucha gente del campo no considera buena una tortilla si no está cocida en comal calentado con leña, o sabrosos unos tamales si no se cuecen en una vaporera sobre fuego de leña o carbón.

Y lo más elemental: una tortilla debe ser siempre hecha a mano.

¿Es necesario tomar en cuenta el llamado efecto de "la nouvelle cuisine" de Francia? Para trasladarlo en términos mexicanos hay que entender las bases clásicas de las dos cocinas y emplearlas con empeño y no solamente aplicar un maquillaje o disfraz a los ingredientes mexicanos, como muchos cocineros tristemente hacen.

Sí hay que reducir grasas, pero no suprimirlas -un tamal o frijoles refritos hechos con aceite en vez de manteca, y un pan embarrado con margarina en vez de mantequilla, no dan ninguna

satisfacción ni placer gastronómico-. Hacer menús más equilibrados, reducir porciones y presentar la comida de una manera atractiva, sin caer en lo ridículo tratando de imitar a los japoneses. Necesitamos cambios en la dieta y no siempre queremos cocinar o comer tradicionalmente, pero hay que respetar y conservar las normas y tradiciones.

El famoso chef suizo, Fredy Giradet, ha dicho: "Tenemos que conservar nuestras cocinas regionales porque son nuestras cimentaciones culinarias".

La cocina tradicional de México es una parte importante de la cultura y la historia del país y es preciso resguardarla como si fuera un tesoro en un museo. En estos días esto resulta imprescindible, tomando en cuenta la confirmación del Tratado de Libre Comercio, con el que muchas cosas tradicionales estarán en peligro de ser homogeneizadas por las fuerzas comerciales del Norte. Si las grandes compañías madereras, nacionales o extranjeras, reciben autorización para destruir bosques desenfrenadamente, como ya algunas ha hecho en otras partes del mundo, no solamente van a desaparecer plantas comestibles ricas en valores nutritivos, animales y pájaros, sino también los pulmones selváticos para equilibrar el clima. Si las fábricas siguen contaminando los ríos, diversas especies de peces, crustáceos y aves acuáticas seguirán muriéndose.

Si los agrónomos modernos no respetan la sabiduría de los campesinos zapotecos para escoger y cultivar sus diversos tipos de maíz, e introducen fuertes insecticidas y abonos para

forzar la tierra, muchos elementos importantes de la gran tradición culinaria mexicana estarán en peligro de desaparecer. ■

LA MASCARA EN MEXICO

En la constante necesidad de sobrevivir que tiene el hombre, ha utilizado los elementos que le sirven para ello, ya sea que los descubra por azar, ya que los invente, poniendo en juego su inteligencia.

Dentro de los primeros inventos de los hombres se encuentra la máscara. Este artefacto surgió de la necesidad de conseguir alimentación y defenderse de las amenazas sobrenaturales. Fue así como descubrió que usándola podía confundirse con la naturaleza, mimetizándose en ella, y en esa forma poder manejarla creyéndose poseedor de fuerzas mágicas, conjurando así

cualquier poder negativo que osara perjudicarlo.

Es así como empezó a utilizar la máscara con óptimos resultados en la práctica de la cacería y la recolección, y como escudo contra las influencias sobrenaturales, lo cual lo llevaba a adquirir un estatus de jerarquía dentro del grupo tribal, dando así origen a lo que hoy conocemos como "chamanes".

Las primeras máscaras fueron evolucionando, junto con el hombre, en sus características y materiales, ya sea haciéndolas sumamente realistas o incorporándoles las supuestas

representaciones de los diferentes personajes antropomórficos y zoomórficos propios de sus creencias.

1. La máscara como instrumento de primera necesidad para liturgias y rituales también posee un intrínseco valor estético que no está supeditado a nuestra apreciación occidental. Debe compenetrarse siguiendo un criterio inconsciente que considere los valores intrínsecos del material, la forma, los valores cromáticos y la iconografía.

El hacedor de máscaras no trata de crear obras de arte, ya que su manufactura esta supeditada a una necesidad de uso temporal, pero es un ser especial que sin duda ha sido dotado para que de sus manos salga el objeto mágico que los usuarios desean.

- 2.- La máscara ha sido precedida por la pintura facial que se considera la iniciación del sentido decorativo del hombre, inspiración que lo llevó a la creación de la máscara.

El uso de la máscara le da al individuo una mayor libertad de acción aumentando su personalidad potencial, hecho que no le es concedido en su cotidianidad doméstica.

Los elementos que encontramos en la máscara y que son definitivos para

su apreciación son el contenido y la forma.

Estos elementos determinan cuándo, por qué, y para qué se ha hecho la máscara y las características materiales de la misma.

La forma de la máscara, su expresión y el material de que está hecha están integrados en los patrones culturales de los diferentes pueblos y en las condiciones geoclimáticas de los lugares de donde provienen; esto produce la gran variedad de formas que diferencian las cualidades específicas representativas de las máscaras. Son caras artificiales que se anteponen a la cara real, transformándola o deformándola para que sus rasgos sean más enérgicos o más enigmáticos.

El individuo que porta máscara no sólo quiere cambiar su faz, sino también su personalidad. El débil quiere fortaleza, el malo se convierte en bueno, los marginados se convierten en poderosos, el tímido se atreve a todo. Cuando usan máscaras de animales los emulan y cuando usan máscaras de seres míticos se poseionan del ser que representan.

- 3.- Es así como la máscara materializa las fuerzas intrínsecas naturales del personaje que representa, transmitiéndolas al portador y se convierte

en un elemento esencial para el desarrollo de la danza, o del rito que se realiza convirtiéndose en el objeto primordial del contexto del personaje representado.

La máscara se introduce como objeto visual, como arma de las tres tendencias religioso-sociales que regulan el desarrollo de las sociedades primitivas. Estas son el chamanismo, el totemismo y el animismo dentro de su primitiva mentalidad. En el animismo, los hombres creen que todo su ambiente está animado por espíritus y tal idea lleva al deseo de controlar estas fuerzas mediante prácticas de conjuraciones. El totemismo toma un objeto natural: vegetal, animal o cosmogónico, como protector del grupo o de la persona. Para materializar estos deseos de defensa el chamán usa el disfraz conveniente, siendo la máscara lo más importante, ya que con ella se convierte en el intermediario entre los grupos sociales y los secretos amenazantes de la naturaleza.

Lo anterior es un esquema general del uso de las máscaras en las diferentes culturas primitivas. Actualmente el uso de la máscara ha evolucionado, perdiendo su carácter mágico-religioso, transformándose en un objeto necesario para la coreografía de las fiestas vernáculas; éstas unifican los deseos

populares de ser partícipes del gran teatro.

No todas las máscaras responden a las mismas necesidades ni son objetos mágicos o lúdicos. A lo largo de la historia encontramos máscaras para la defensa personal, para verdugos, para protección industrial, contra materiales tóxicos, para buzos, astronautas, luchadores, jugadores de diferentes deportes, para médicos y enfermeras y las que se forman directo sobre la piel con diferentes sustancias con la idea de cambiar el rostro.

Esta profusión de calidades, cualidades y usos de las máscaras nos demuestran una vez más que casi no existen caras sin máscaras, ni máscaras sin cara.

En México tenemos un ejemplo vivo y además efervescente pues todavía existen infinidad de grupos que usan las máscaras tradicionales, de las que se puede observar una inmensa variedad. Podríamos decir que casi no hay país que tenga tal cantidad y tan diferentes estilos de máscaras como México.

La máscara de México:

En la prehistoria de México, cuando todavía el hombre era cazador y

recolector, es posible que ya hubiera inventado y desarrollado la máscara, a pesar que aún no se han descubierto restos de éstas, por la razón de que fueron hechas con materiales destructibles. Pero futuros estudios de sitios prehistóricos y rupestres seguramente aportarán nuevos datos.

El conocimiento del uso de la máscara en México data desde el período arqueológico conocido como preclásico, en el que ya se conocen grupos humanos sedentarios que desarrollan la agricultura y diferentes oficios (lútricos, textiles, alfarería, cestería, etc.) Así, es posible que la agricultura fuese la fuente primordial de subsistencia, y para que la agricultura fuese la fuente primordial de subsistencia, y para su buen desarrollo era necesario recurrir a los chamanes (sacerdotes) para que, usando la indumentaria apropiada, enfatizándose en la máscara, pidieran la benevolencia de los dioses propiciatorios.

La cantidad de dioses era bastante amplia y estaba en relación con la cantidad de máscaras que los sacerdotes usaban para representarlos.

En los restos arqueológicos encontramos figuras de barro de sacerdotes usando estas diferentes máscaras. Seguramente en la vida real fueron de madera o tal vez de papel de corteza de árbol o de cerámica, que son las únicas

que han llegado en buen estado hasta nuestros días.

Otro tipo de máscaras, elaboradas con diferentes piedras no fueron usadas para ritos de fertilidad sino para ofrendas mortuorias. Más tarde, ya en sociedades desarrolladas y jerarquizadas, surge un complicado sistema socio-económico donde todo está regido por un sistema de clases. La clase dominante es poseedora de todos los conocimientos y es intermediaria entre el pueblo y los dioses, aquí algunos ejemplos. Los sacerdotes se disfrazaban con los atributos de los dioses para materializarlos ante los ojos del pueblo. La diosa *Illamatecutli* portaba una máscara de dos caras, una atrás y una adelante, con las bocas muy grandes y los ojos salidos. *Xipetotec* usaba la piel desollada de seres humanos para disfrazar a los sacerdotes. A *Quetzalcóatl* se le adjudicaban distintas máscaras, entre ellas la del dios del viento *Ehécatl*, quien portaba una máscara con la boca en forma de pico de pato. *Tláloc* (dios de la lluvia) era representado con una máscara con serpientes entrelazadas. *Centeotl* (diosa del maíz) traía una máscara hecha con la piel de una mujer desollada. *Huehuateotl* (dios del fuego) traía una máscara hecha de conchas.

Otro tipo de máscaras era la de los caballeros águilas y los caballeros tigres. Basta recorrer los códices para ver la infinidad de máscaras que usaban, tanto

los dioses como los principales personajes.

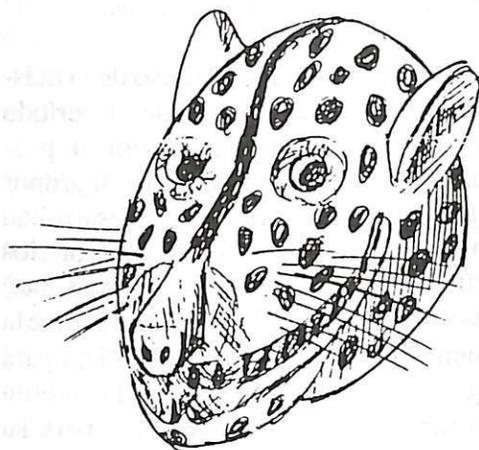
En el libro de los Mayas, el Popol-Vuh, se mencionan máscaras relacionadas con el juego de pelota.

Con la conquista se produce la conjunción de elementos indígenas y cristianos, dando lugar al fenómeno que produce el cambio de adoración y devoción de sus antiguos dioses, por los nuevos dioses europeos traídos por los frailes españoles; quienes utilizando el fervor religioso de los indígenas, cambian las imágenes y así la conquista espiritual se torna más acelerada.

La catequización de la población se lleva a cabo explotando el mismo fervor por la sangre y lo telúrico/mágico, dando como resultado que Quetzalcóatl se transforme en Santiago Apóstol; San Isidro Labrador es Tláloc, etc., haciéndose este cambio por medio de representaciones coreográficas y teatrales que logran la catequización de los indios.

Estas representaciones se hacían utilizando máscaras, pero los indígenas, al aceptar la nueva religión y los nuevos rituales, también aportan elementos de sus antiguas creencias, y así encontramos en las máscaras de los primeros tiempos de la colonia muchas características de las máscaras precolombinas que aun actualmente seguimos encontrando.

Como ejemplo pondremos las máscaras con figuras de tigre (jaguar americano) cuya representación proviene de la época Olmeca.



Máscara de tigre para la danza de "Tlacololeros". Estado de Guerrero.

Las máscaras con serpientes que figuraban en la representación de Tláloc (dios de la lluvia), la del venado con su cazador vestido de coyote, y la de los caballeros tigres y águilas que aún se usan en los Estados de Guerrero, Puebla y Veracruz.

Las danzas toman un gran auge debido a que con ellas se entretenía y se catequizaba en la religión cristiana a la población que estaba acostumbrada a los festejos que antiguamente dedicaban a los dioses prehispánicos.

Después, en tiempo de la colonia, debido a los desmanes y a la pérdida de control sobre la disciplina y la religiosidad de los danzantes, se prohibió en muchos lugares, mediante edictos, el uso de la máscara y se ordenó la destrucción de las mismas.

A pesar de esto, la costumbre de danzar con máscaras estaba tan arraigada en el pueblo que no pudo ser erradicada completamente y se continuó usándolas, teniendo algunas una fuerte influencia prehispánica como la danza del venado de los Yaquis y Mayos, en la que participan cazadores con pequeñas máscaras de madera, adornadas con crin de caballo y con incisiones que representan pequeños dibujos geométricos, flores y espejitos, llevando en la frente una cruz "pate" para protegerse contra maleficios.

Dentro de las principales danzas con máscaras conocidas encontramos las siguientes:

La Danza del tigre: nombre aceptado actualmente y que se originó como danza del jaguar. Principal figura de la cultura Olmeca, estas máscaras son confeccionadas en madera y en cuero con colmillos de jabalí y pelos de puerco espín, pintadas de color amarillo con círculos negros como la piel del animal. Se usan en la danza de los Tlacololeros. A su vez los Tlacololeros usan máscaras que representan a los cazadores del tigre

y van acompañados de un personaje que usa la máscara de la perra maravilla, como animal de presa y amigo del campesino. Otras variantes de esta danza introducen máscaras de venado, coyotes, zopilotes y otros animales.



Máscara de cuero.

Danza de los Chantolos de las Tres Huastecas: Los personajes que intervienen en ella usan pequeñas máscaras de madera que generalmente tienen facciones de calavera y son utilizadas en las ceremonias del día de muertos.

Danza de la Judea Cora: En ella se usan máscaras de papel maché fabricadas sobre un molde individual que hacen con barro crudo y que destruyen al sacar la máscara. Casi todas son representaciones zoomórficas, algunas fantásticas y las decoran con anilinas, cuernos de

venado y como remate la parte superior de un cactus que simula pelo blanco, el cual tienen de diferentes colores.

Danza de Moros y Cristianos: Esta danza es la más antigua que se conoce y prácticamente la más popular. Se baila en casi todos los Estados de la República. Data de los primeros años de la colonia y es la que sirvió para evangelizar a los indígenas y proliferó en diferentes modalidades: la danza de los Tastoanes, la de Los Chareos, Achileos, la del Marqués, De los Negros, De los Moros Cabezones y muchas más. Todas ellas tienen la característica del uso de la máscara, primordialmente de Santiago Caballero cuya máscara es realista, de tez blanca y barbado. Su expresión es muy viva y representa claramente a un personaje europeo. En oposición, la máscara de los Moros tiene la faz roja con rasgos exagerados donde destaca una gran nariz, ojos de mirada fiera y, en

ocasiones, con deformaciones faciales que acentúan su carácter maligno.

Danzas de Carnaval: En esta celebración es donde se da salida a los instintos reprimidos, aunque conservan su sentido religioso en algunos grupos étnicos, tomando muy en serio el valor intrínseco que les produce. Las máscaras que usan son muy definidas y conservan el estilo con que fueron creadas en cada región. Es en el carnaval donde se encuentra la más grande variedad de máscaras en cuanto a forma, tamaño, material, adornos y colorido. En cuanto a forma encontramos máscaras representando animales, realísticos y mitológicos diablos, calaveras, personajes históricos, grotescos de doble y triple cara, máscaras tipo retrato para burlarse de personajes vivos o para halagarlos, máscaras realistas de personajes de caras feas y hermosas y, ocasionalmente, máscaras con simbología sexual.



Máscaras de carnaval. Cartón. Celaya, Guanajuato.

Pastorelas: Representaciones religiosas hechas en forma de teatro evangelizador en el que los frailes fácilmente enseñaban a los indígenas el bien y el mal, representando el bien con los arcángeles, santos, ermitaños, el Bartolo y pastores; el mal con los siete diablos que representan los pecados capitales o los siete vicios. Son las máscaras de estos diablos las más estrambóticas que se conocen, talladas con toda clase de reptiles y alimañas.

Celebraciones de Cuaresma: En este período que culmina con la Semana Santa, en la que se conmemora la pasión y muerte de Jesús de Nazareth, las danzas propias de esta temporada suelen utilizar máscaras realistas que representan a personajes de la Pasión como Cristo, Pilatos, Fariseos, Romanos, Moros y Cristianos.

Danza de los Tastoanes: En esta danza se usa una máscara de rasgos agresivos y grotescos, ya sea antropomórfica, zoomórfica o mixta, cubierta con una cabellera hirsuta que se hace con ixtle o colas de res.

Danza de los Achileos: En esta danza se utilizan las máscaras de Santiago el Mayor, máscaras que en el Pueblo de San Martín de las Pirámides, Estado de México, tienen la particularidad de ser hechas de antimonio fundido y tienen barba negra, diferenciándose de las usadas en otros lugares que son de madera



Máscaras de Danzas. Estado de México.

y con la barba blanca; además de este personaje, en la danza de los Achileos encontramos las máscaras de El Capitán Sabario, que representa a un militar y a Poncio Pilatos, que tienen rasgos europeos. En la Danza del Marqués se utiliza la máscara que representa a Hernán Cortés en forma realista.

Danza del Cuanegro: La danza representa el triunfo del poder del español ante la importancia del indígena; en ella se usan dos tipos de máscaras - una de color claro (el patrón) y otra oscura (el indio).

Danza de los Chinelos: La máscara que se utiliza en esta danza está fabricada con el malla de alambre con cabello, barbilla y bigote de estambre blanco o negro.

Danza del Viejo y el Toro: Esta danza se baila en el Estado de Michoacán. Los viejos que representan moros portan una máscara negra de dimensiones más grandes que las normales, distinguiéndose en algunos pequeños poblados por la particularidad de sus narices fállicas, elemento poco usado en el arte popular mexicano. En las danzas que se bailan en el estado de Tlaxcala usan máscaras sumamente realistas hechas por mascareros especializados en la fabricación de santos, representando tipos europeos, con la particularidad de tener ojos móviles. Los Parachicos del

estado de Chiapas también tienen la cualidad de ser máscaras realistas de un acabado muy profesional, comparables a las más finas de Guatemala; se utilizan dos tipos de máscaras, la del chico y la del patrón.

Danza del Baila-Viejo: Es del Estado de Tabasco. Es de llamar la atención la belleza y plasticidad dentro de lo simple de estas máscaras que se elaboran con madera de la región, y solamente tienen unos esgrafiados simulando a un viejo. El adorno principal es su cabellera, la cual hacen con corteza de árbol rasgada.

Estas danzas con máscaras constituyen un ejemplo de la cantidad y la variedad de las máscaras mexicanas que se encuentran en gran profusión a lo largo de la República.

Hay regiones apartadas donde existen danzas con máscaras no clasificadas, donde todavía se pueden encontrar las raíces no mistificadas por las influencias extranjerizantes.

Situándonos en la realidad vemos que el futuro de la máscara autóctona está amenazado por el desarrollo industrial, ya que en muchos estados, los danzantes han cambiado la máscara original por máscaras de hule o de plástico que usan indiscriminadamente para cualquier tipo de danza, dando como razón que son más ligeras, que

cuestan menos, que son menos destructibles y que son "modernas".

Si los mascareros son artesanos paupérrimos y hasta discriminados por la población, debido a que trabajan la

máscara, objeto misterioso, no entendido por todos, el uso de las máscaras "modernas" va a ocasionar que desaparezca este personaje esencial en la conservación de la tradición de la máscara. ■

LA CHARRERIA*

Orígenes de la Charrería.

La Charrería es un oficio y un deporte de cuño mexicano único e inconfundible. En el campo comparte la suerte de nuestra ganadería y agricultura; en la ciudad es un deporte que destaca gallardamente de otros espectáculos modernos. Su papel en la vida diaria, en las artesanías, en las diversiones costumbristas y en el folklore, la hace tan apasionante como los innumerables hechos de la vida y de la historia del pueblo que la creó.

La Charrería, o más universalmente dicho, el arte de domesticar, montar y utilizar el caballo, comienza hace muchos siglos, cuando el hombre logra aprovechar su fuerza y emplearla para el transporte y otras faenas duras del campo. Desde entonces el caballo ha sido un fiel amigo y servidor del hombre, al que la humanidad debe mucho de su bienestar y no pocos de sus adelantos culturales.

* Tomado de:
La Charrería
Museo Nacional de Artes e Industrias Populares
catálogo núm. 6 México 1954.

España heredó de sus conquistadores orientales la tradición árabe y, a su vez, la trajo a tierras del Nuevo mundo. El caballo aparece conspicuamente en las relaciones de envíos y cargamentos. Por eso sabemos, por ejemplo, que Cortés trajo un caballo "castaño zafno", que murió en San Juan de Ulúa, y también por ello conocemos los colores, marcas, cualidades y precios de los caballos de los conquistadores.

La llegada del caballo al continente Americano causó asombro, más por su intimidad con el hombre que por su tamaño y figura. En tierras de América el caballo operó sorprendentes transformaciones en la vida y cultura indígenas.

En las extensas praderas y pastizales de los Estados Unidos el caballo les dio gran movilidad a los pueblos cazadores de bisonte, y en Sudamérica a los de guanaco. El indio lo dominó y utilizó sin montura para imprimirle velocidad a su nomadismo, para su subsistencia y para sus empresas guerreras.

La cabalgadura sufrió modificaciones para servir a un nuevo tipo de actividades: la del ganado nómada que vive y se alimenta libremente, algunas veces dentro de enormes territorios despoblados, sin cultivo y sin aprovechamiento agrícola alguno. El ganado en América volvió un poco al estado semisalvaje, lo que originó usos,

costumbres y normas desconocidas en otras partes del mundo. En España, la agricultura y la ganadería compartieron estrechas superficies del territorio; en América, el caballo encontró la "pradera", "el desierto", "los llanos", y "las pampas" de horizontes ilimitados. En tanto que en el Viejo Mundo las clases sociales elevadas utilizaronlo como símbolo y apoyo de su jerarquía y prestigio sociales, en América el campesino y el ganadero se ajustaron a la vida seminómada de las manadas de su ganado.

Conforme la cabalgadura americana se fue adaptando a las nuevas condiciones, más se alejó de su origen europeo, español y árabe. Así es como nació una nueva tradición que en México lleva desde hace mucho tiempo el nombre de Charrería.

Poco tiempo después de la conquista, el charro mexicano modificó la montura, crió y educó su caballo para satisfacer sus necesidades, y para lucir su gusto, su riqueza y su posición social. El charro mexicano, nombre que puede provenir de Salamanca, España, y no de la forma vistosa y exagerada con que se viste, está muy lejos ya del caballista oriental, español y europeo.

El español americano, por ley y por deseo propio, tuvo a orgullo poseer caballos. Los documentos relatan que "hasta el pedigüefío de Catedral tenía

caballos". Alvarez del Villar dice que ya en 1529 existían ordenanzas para el registro de hierros marcadores de animales. Se podría dar una larga lista de dueños de yeguas y caballos de los primeros criaderos que se establecieron y de las marcas que usaron.

El desarrollo natural de la Charrería ha tenido como poderosos aliados el cuidado y el cariño del charro para su caballo, sus monturas y útiles de faena y diversión. Este orgullo que viene de tiempo atrás es tema predilecto en el folklore y en la literatura costumbrista.

El caballo.

Para entender la Charrería es necesario asomarse un poco a las normas y costumbres establecidas. Los componentes más importantes de esta actividad, ya sea en las faenas del campo o en las diversiones, son el caballo, la montura y sus arreos y el charro mismo, es decir, la persona que practica la Charrería como trabajo o diversión.

El caballo debe tener cualidades físicas determinadas, por ejemplo: su alzada no debe pasar de 1.50 mts. Debe ser ancho, musculoso y bien proporcionado. La cabeza pequeña; los ollares amplios; la crin y la cola abundantes. La primera debe siempre caer del lado por donde se monta el caballo. Las

extremidades deben ser fuertes y bien aplomadas; cortas las cañas y cuartillas; los cascos de color oscuro, recogidos y duros. Los colores preferidos son siempre los oscuros. La Charrería proscribía el caballo de color bayo claro o deslavado, el pinto, el guindurí y otros. El charro prefiere el tordillo carbonero, mezcla de blanco y negro, en el que predomina el último de estos colores-, el alazán tostado, tendiendo a color chocolate; el retinto, que es casi prieto, algunas veces con matices amarillentos o rojizos; el prieto y el colorado.

La doma

De acuerdo con las reglas de los antiguos rancheros mexicanos, el proceso de la doma de un caballo dura un año aproximadamente. Los arrendadores mexicanos ponen tal dedicación y escrúpulo en el desempeño de su oficio, que han logrado sorprendentes resultados en el arrendamiento de los caballos, por lo que disfrutan de fama universal. Posiblemente en ningún otro país se proceda de manera tan metódica y escrupulosa en estas disciplinas como en México.

La montura:

La montura mexicana es única, y aunque es de origen español y árabe, ha sufrido modificaciones tan radicales,

que ya no guarda más que recuerdos lejanos de las primeras monturas que llegaron a este Continente.

La silla mexicana, o más bien dicho, la silla vaquera o de montar se compone de fuste, cueraje y herraje. El fuste es una armazón de madera forrada de pergamino llamado retobo, a la que van sujetas las partes de que se compone la montura. El cueraje es el conjunto de bastos, arciones, cantinas, látigos, enreatados, contraenreatados o contrarreatas, cuartero, alzacincho y tientos. El herraje comprende todas las piezas de metal: estribos, argollas, amarres, chapetones y botones.

En los climas cálidos se usa una montura más ligera que se llama silla de esqueleto. Tiene cortos los bastos, arciones con sudaderas y no lleva cantinas.

Hay monturas para faena, de media gala y de gala.

La primera es sencilla, y se ajusta a las necesidades del trabajo rudo del campo. Las otras lucen adornos según la riqueza y el gusto del que las posee.

El fuste.

El fuste es la parte principal de la montura, en el que más se notan las diferencias tan radicales que existen entre

la silla mexicana y sus similares en el mundo.

Se compone de las siguientes partes: cabeza, campana, tablas y teja. Las partes de las tablas que quedan atrás de la teja llevan el nombre de pajuelas.

La cabeza sustituyó a la antigua perilla de hierro con forro de cuero, elemento que todavía subsiste en la montura de Norteamérica.

El fuste ha sufrido diversas modificaciones, particularmente en la forma y tamaño de la cabeza. Como ya se ha dicho, originalmente fue una perilla recubierta de cuero. Durante breve lapso del siglo pasado estuvo en uso el fuste con cabeza grande, casi del tamaño de un plato común, de mucha elevación y de cuello delgado, profusamente adornado con filigranas de platas.

En la actualidad tiene preferencia el fuste denominado "Zaldívar", de cabeza mediana ligeramente levantada, cuello delgado, y con frecuencia tiene hombrillos; la teja es delgada y a veces con abertura cerca de sus extremidades.

De los otros estilos, el colimeño o colimote ha sido muy popular por su buena apariencia. Es de cabeza gruesa y casi semiesférica; el retobo es blanco y lustroso, y la teja vaciada. Cuando se fabrica sin retobo, es decir, sin el forro de pergamino, se le da barniz a la madera,

y por esta característica recibe el nombre de fuste maqueado. Los fustes de Colima se hacen también con incrustaciones de concha nácar o de maderas de diversos colores.

Los de Silao son de fama por su buen acabado y resistencia. En las tablas tienen sendas aberturas para ariciones: y el retobo es amarillento -de cuero de becerro-, por lo que es más resistente para toda clase de faenas. El norteño se parece un poco al de Silao, pero tiene la cabeza muy alta y la teja bastante gruesa.

En la costa, especialmente en Veracruz, se usan fustes delgados con cabeza chica y plana.

La industria del fuste se extiende por casi toda la República, y su producción es copiosa, a pesar de que el caballo se usa menos cada día para el transporte y otras faenas. Los lugares de más renombre son: Silao, Colima, México, Toluca, Guadalajara, Puebla, Oaxaca y el pueblo de Los Reyes, del Estado de México.

Además de la montura, el equipo de montar comprende el freno, las espuelas, el juego de riendas, jáquima y ronzal; la cuarta, la reata, el machete, el cincho, la mantilla, la carona, el sarape y las chaparreras.

El freno.

El freno mexicano comprende diversos estilos, según las necesidades y usos. Se compone de las siguientes partes: bocado, barbada, piernas o cambas, muletas y asideros. Hay frenos de filete, de boca de sapo, de guardamonte o candado, de bigote moro y otros diversos, según las formas de bocado que tengan. Se emplean de acuerdo con la suavidad o dureza de la boca del caballo. Por ejemplo, de filete, se utiliza para enfrenar el caballo por primera vez y durante el tiempo de arrendamiento cuando está de dos riendas. El filete es un freno suave, en tanto que el bigote moro es muy riguroso. El zacatecano, de origen árabe, tiene barbada de argolla, sujeta a la parte superior de la paletilla del bocado. Como carece de muletas, los asideros están unidos a las extremidades del bocado.

El juego para manejar el caballo:

Hay un juego de instrumentos que se compone de jáquima, ronzal o cabestro o rienda. Comúnmente se fabrica de cerda, aunque los hay de algodón, muy vistosos, con abotonado de estambre, cerda y otros materiales.

La jáquima generalmente se compone de bozal, cabezada, frontil y fiador. La jáquima, junto con el cabestro se emplea para sujetar al caballo y para

iniciar su arrendamiento, en cuyo caso, tiene medidas especiales. Las riendas, colocadas en el freno, sirven para gobernar al caballo.

El cincho.

El cincho es una faja tejida, comúnmente con hilo de algodón y también con cáñamo y cerda. Tiene una argolla con hebijón en cada extremidad. Con el cincho se sujeta la montura al cuerpo del caballo. Los hay sumamente vistosos y de gran valor artístico por su tejido y combinación de colores.

La espuela:

Las espuelas, que generalmente se usan como instrumentos de castigo, se componen de: caja, casquillejo, rodaja, perno, charnelas y botones.

Esta es una de las prendas más atractivas del charro mexicano. Desde tiempos muy antiguos se la fabricó con grandes alardes de decoración, en estilos diversos. de la española de la que ya casi no existe el recuerdo, por las modificaciones tan sorprendentes que caracterizan a las mexicanas, que superan en riqueza artística a todas sus similares. Las hay de rodajas de varios tamaños, algunas de ellas caladas o de ocho espigas chicas; estos últimos estilos son los más apropiados para usarse

cuando se practica la suerte del coleo. Las llamadas espuelas jinetas tienen rodaja de seis espigas grandes. En la actualidad se ha perdido un poco la tradición en la calidad y la incrustación de la plata en los adornos. Comúnmente se usa la decoración de media caña o de calabrote, grecas de varias formas flores y hojas de algunas plantas. Aunque originalmente las espuelas deben haberse fabricado en diversos lugares del país, el pueblo de Amozoc, cercano a la ciudad de Puebla, sigue teniendo fama, un poco demeritada en la actualidad, por la fabricación de sus espuelas.

La cuarta:

La cuarta es un instrumento de castigo, generalmente hecho de correas muy delgadas, entretejidas, de cuero crudo, con alma de plomo. Las hay de diversos tamaños, según las regiones y las costumbres, pero la más apropiada debe medir 21 cms. en la parte principal, que se llama tiro. La cuarta se compone de maniota, tiro y pajueta.

La anquera:

La anquera es una cubierta de cuero, algunas veces con fino cincelado, bordado u otro adorno; de su parte inferior cuelgan unas piezas de hierro o de bronce, caladas o vaciadas, con

diversas figuras, que llevan el nombre de higas, coscojos o ruidos. Está cubierta de cuero, a manera de gualdrapa, es uno de los instrumentos que se usan para domar caballos cuando se les está educando para la silla. Cubre las ancas y llega hasta un poco arriba de las corvas. Se ajusta a la montura por medio de los tientos saraperos de ésta o de dos correones que se sujetan de las argollas de los enreatados. Existe la creencia errónea, muy generalizada, de que la anquera sirve para quitar lo rabioso al caballo. Su verdadera función en el amansamiento, es la de "quitarle las cosquillas al caballo", como dicen los charros, y hacerle asentar el paso. En caballos bien arrendados o completamente mansos, su uso es innecesario e impropio.

Las chaparreras.

Las chaparreras, que generalmente se fabrican de gamuza de venado, se componen de piernas, cuadrileras, aletones o aletillas y correones. Se usan sobre el pantalón para proteger las piernas. Están abiertas por los costados y se sujetan a las piernas por medio de tarabillas, y a la cintura con correones o tientos.

El machete:

La montura mexicana lleva siempre

el machete del lado izquierdo, pendiente de la campana del fuste.

El de fabricación nacional tiene decoraciones en la hoja e incrustaciones o fino trabajo en el puño. Los de más fama en México y Centroamérica han sido los de Ejutla, en Oaxaca y los de Ayutla, en Guerrero.

La vaina es de cuero liso, cincelado o bordado, según sea la montura.

La reata.

La reata de lazar sirve como instrumento para capturar y sujetar animales cerriles o salvajes y, en general, para el manejo del ganado mayor.

Se fabrican en varios estilos y de diversos materiales, de acuerdo con las necesidades, los usos y las costumbres de diferentes regiones del país. Las hay de algodón; de cuero crudo de res; torcidas y tejidas; de hilo "de carrete"; y de las fibras de un agave que se cultiva principalmente en Michoacán y Jalisco. Estas últimas tienen un uso muy común y generalizado.

Actualmente se fabrican de muy buena calidad en Cuyutlán y otros lugares del Estado de Jalisco. Tienen fama asimismo, las de Mazamitla, Tinguindín, Arrio de Rosales, Tacáscuaro, Tecario, Charo, en el Estado de

Michoacán. En las cercanías de la ciudad de Toluca, en el pueblo de Coatepec de Harinas se hacen de excelente calidad, mientras que en Orizaba y otros lugares de tierra caliente, por el rumbo de Veracruz, se fabrican de algodón.

En el Occidente de México, el campesino charro hace sus propias soguillas o reatas de cuero crudo de res, algunas veces torciendo las correas y otras tejiéndolas. No es sorprendente entonces, que estas reatas de cuero sean de gran estimación, pero que a la vez no se las encuentre en el mercado. Esta reata es muy usual entre los charros de Jalisco, Colima, Sinaloa y Sonora.

Fueron las reatas florideñas, las poseñas, palpeñas y particularmente las sanluiseñas, que se hacían de cáñamo, al que algunas veces se les mezclaba cerda de cola para hacer el torcido. Disfrutaron de fama singular las procedentes de Chavinda, estado de Michoacán. Su calidad y fabricación fueron tan extraordinarias, que la denominación "Chavinda" se ha convertido en un sinónimo de "reata de calidad superior".

La reata de lazar, además de sus usos domésticos y oficios para la ganadería, le da prestancia al charro en su deporte y en la ejecución del floreo, y está vinculada al folklore nacional, como uno de los símbolos de libertad y gallardía del charro, que intervino en nuestras guerras en defensa del territorio.

Indumentaria.

El traje del charro puede ser la indumentaria más sencilla para el trabajo del campo, según la región y costumbres, o un conjunto de prendas vistosas con diversos dibujos y materiales. De su origen sólo podemos decir que las prendas del charro, que sin duda se copiaron originalmente de las españolas, han evolucionado tanto, que ya no tienen relación con las de Oriente.

Para el trabajo de campo son insustituibles el sombrero de ala ancha, la chaqueta corta, o la blusa y, de preferencia, el pantalón de gamuza. Naturalmente, la selección de los materiales y el estilo quedan al gusto individual, a pesar de que hay ciertas normas que siguen los charros más ortodoxos o conservadores.

De las prendas se pueden señalar el sombrero, su toquilla y chapetas, la camisa y la corbata, la chaqueta, la blusa, el pantalón, los botines, el cinturón, la faja o cefidor y por separado, como accesorios indispensables para su trabajo, las calzoneras, las chaparreras, las mitazas, las chivarras, que son propiamente chaparreras de piel de chivo con pelo, las armas de agua, la manilla o el guante para lazar y los dedos.

El traje ha favorecido el desarrollo de diversas artesanías, entre ellas, el fino cincelado y realzado en cuero para

sombreros y adornos; los trabajos en gamuza calada y en plata para botonaduras, los tejidos, que en un tiempo fueron muy famosos de jerga de lana de Santa Ana Chiautempan, especialmente para el pantalón; y el fino bordado para sombreros y monturas.

El uso del sarape del charro merece mención especial, por haber sido el que dio origen a los más finos tejidos de Santa Ana Chiautempan, San Miguel Allende y Saltillo. En otros lugares, y para personas de recursos modestos, se fabrican también los sarapes del Valle de Toluca, los de Pichátaro, los de Jocotepec, en el Estado de Jalisco, y los de San Luis de la Paz, en el estado de Guanajuato.

En algunas regiones se usa sarape de tejido cerrado, con lana sin desgrasar, que sirve para protegerse contra la lluvia. También se usa un sarape más corto, con abertura en el centro, llamado jorongo, que se fabrica en muchas partes de la República. De estos son famosos los de la Mixteca Alta de Oaxaca, los de Chiapas, los del Valle de Oaxaca y los de la región del Lago de Pátzcuaro.

Hay cierta semejanza entre la llamada manta jerezana, de España, que se lleva en la montura, y nuestro sarape. Sin poder afirmarlo categóricamente, el decorado a líneas en colores combinados y otros aspectos del tejido, hacen suponer

que éste se deriva de la prenda española. En México, el sarape adquirió fuerte colorido y una gran variedad de motivos decorativos que distinguieron principalmente a San Miguel Allende y Saltillo. El de Santa Ana Chiautempan es más sobrio, con adornos de motas en distinto color, que se sustituyeron por adornos de herraduras y, posteriormente, por grecas.

En determinada época el charro convirtió el sarape en una capa de abrigo que lleva el nombre de ruano o ruana. La ruana es una capa de buenas dimensiones, algunas veces con cuello de terciopelo o de piel y con broche de plata. Es un verdadero alarde de tejido, idéntico al del sarape, en forma circular.

Sin embargo, no tiene la gallardía del sarape mexicano.

Los artesanos:

En la ciudad de México y en Pachuca, talabarteros como José y Alfonso Vázquez, Eduardo Ruiz, Luis Vázquez "El Condenado", David Lozano, Mónico Morales y Alberto Valencia, han contribuido con sus magníficas monturas de corte perfecto, buen acabado y fino engalanado, a complacer el gusto del charro más exigente.

Los frenos espuelas, y en general todo el herraje que completa las monturas

son de Amozoc, único pueblo que ha guardado y practicado el pavonado en acero.

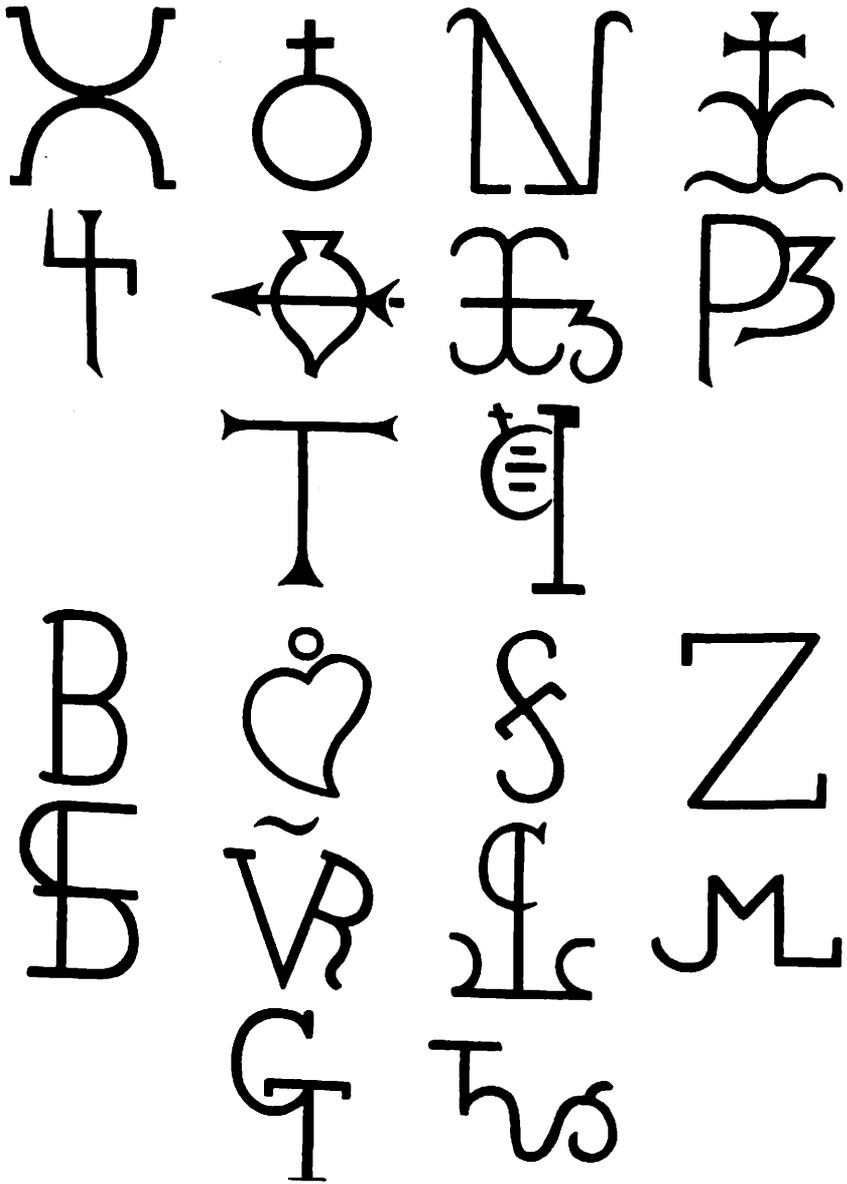
Cabresteros de Pachuca, Huejutla, México, Morelia y Guadalajara, cuentan entre los mejores a Arturo Reyes y a Lucio Cervantes. Muy Solicitadas son las reatas de ixtle de Cuyutlán, Jalisco, Mazamitla, Ari de Rosales y Tinguindín en Michoacán.

Famosos dentro y fuera del país son los muy elaborados sarapes de Saltillo y los de Santa Ana Chiautempan, Jocotepec y Pichátaro.

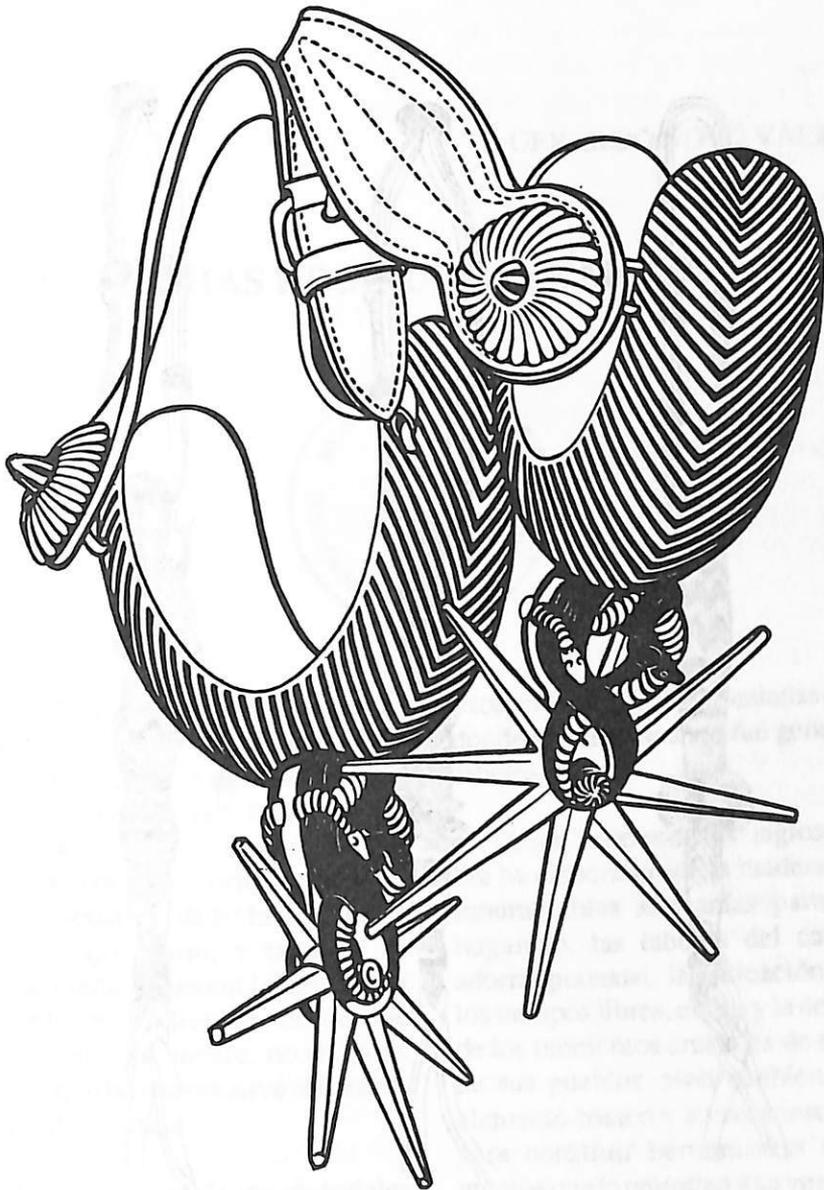
Tlatlauquitepec y Teziutlán, fabrican especialmente "mangas de hule".

Los trajes de Pablo Martínez y los sombreros de Tomás Vargas y Roberto Torices, de esta ciudad, así como los muy conocidas sombreros de la casa Couttolenc, de Puebla, son solicitados por quienes hacen del atuendo charro un conjunto de comodidad y elegancia, con tradición y dignidad nacional.

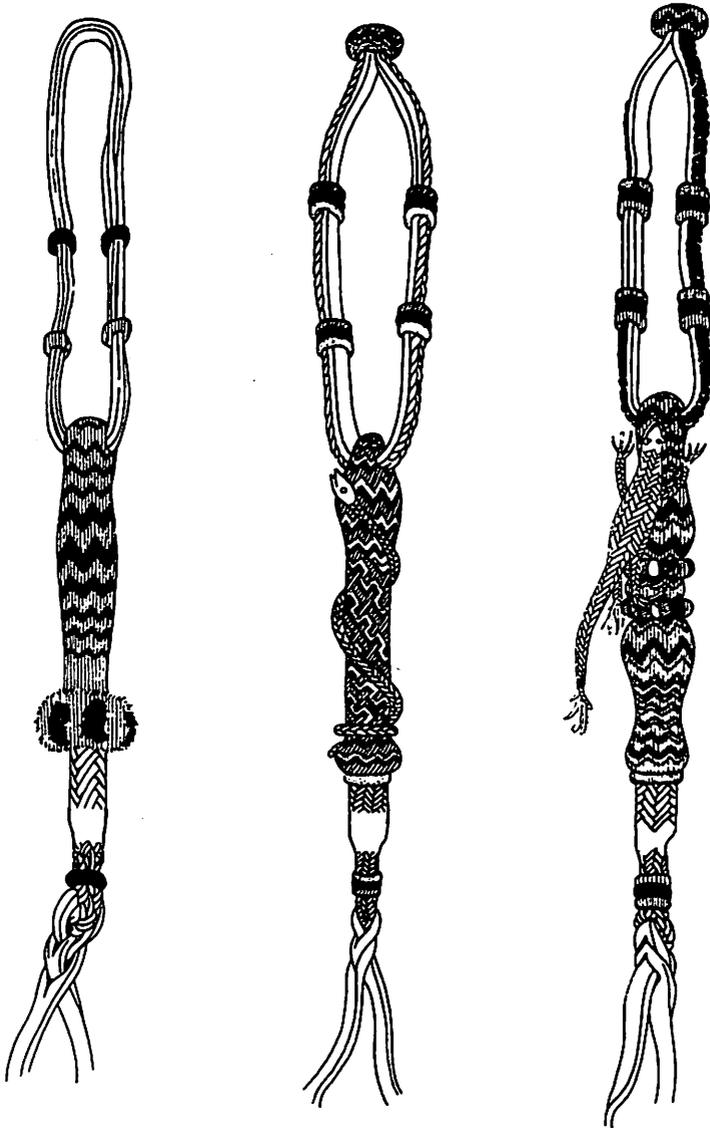
El platero y orfebre de Puebla, Guadalajara y México se ha esmerado en la hechura de botonaduras y chapetones. ■



Fierros quemadores antiguos y modernos para marcar ganado. Dibujo de Abel Mendoza.



Espuelas del siglo XIX de hierro con incrustaciones de plata en forma de "Calabrote". Sumamente raras por tener la caja hueca y sin soldadura visible. Dibujo de Abel Mendoza.



Cuartas de cuero crudo con finos adornos en lana, algodón o seda. Dibujos de Abel Mendoza.

GERARDO NOVO VALENCIA

LAS ARTESANIAS DE MADERA EN MEXICO



La madera, ese valioso recurso natural que el hombre ha aprovechado desde la prehistoria, está íntimamente ligada a la historia del fuego, de la parafernalia doméstica, de la vivienda, de los transportes -principalmente fluviales y lacustres- de las herramientas para el trabajo diario, y también se encuentra atada indisolublemente a la propia vida del individuo, desde que éste nace hasta que muere; no en balde se ha dicho que la madera sirve al hombre de cuna y de mortaja.

La madera es uno de los materiales más usados en la artesanía de todos los tiempos y de todas las culturas, a

excepción de aquellas asentadas en sitios donde la naturaleza no fue generosa en árboles.

Desde hace muchos siglos el hombre ha elaborado con la madera no sólo innumerables artesanías para el uso hogareño, las labores del campo, el adorno personal, la recreación durante los tiempos libres, el rito y la ceremonia de los momentos cruciales de su vida y de sus pueblos, sino también ha sido elemento básico y a veces insustituible para construir herramientas e instrumentos que le permiten a su vez elaborar otras artesanías. No se concibe un encaje de Brujas sin esos prácticos, ingeniosos

y bellos adminículos con los que las habilidosas tejedoras belgas van urdiendo hermosos diseños, tal como se ve en la pintura de Jan Vermeer titulada La Encajera, que se conserva en el Museo de Louvre.

Tampoco puede explicarse un telar de pedales, una rueca, una devanadora, un bastidor o un torno de ballesta, sin el útil factor de la madera.

En nuestro continente se emplea la madera desde la Columbia Británica con las primitivas figuras esculpidas en las proas de las embarcaciones y los pilares totémicos, hasta la Tierra del Fuego con sus tablas decoradas simétricamente para el adorno de las cabañas.

Si nos asomamos a otras regiones del mundo, lo mismo ocurre con una máscara del Congo o con una tablilla del Golfo de Papúa en la Nueva Guinea; la madera está presente como un componente útil y dócil a la mano del hombre.

Con la ayuda de este provechoso ingrediente el hombre puede no solamente resolver sus necesidades prácticas, por ejemplo crear un ingenioso molinillo, es decir, un removedor que con un impulso manual permite lograr una taza de espumoso chocolate, en una forma que ningún batidor industrial puede conseguir; con ese material forestal puede también crear objetos que ponen a trabajar todos los sentidos,

produciendo sensaciones visuales ante una pieza de hermosas incrustaciones como las que hacen los artesanos de Guadalupe, Zacatecas; sensaciones auditivas con una guitarra de Paracho, una marimba de Chiapas o un arpa de Tlacotalpan; la emoción táctil que origina la pulida textura de una figura marina hecha por los Seris de Sonora en palo-fierro; sensaciones olfativas con una caja de aromático lináloe o guayacán y, por qué no, hasta influir en el sabor de una carne servida en una tabla de parota michoacana en lugar de plato.

La calidad y el valor artístico de las artesanías mexicanas de madera han transitado por un extenso y remoto camino.

Aunque los antiguos mexicanos no le concedieron a la madera un uso tan intenso como los europeos, es evidente que fueron hábiles carpinteros.

Lamentablemente, lo deleznable de la madera como material arqueológico ha originado que no se hallen suficientes vestigios de lo que el hombre precolombino logró hacer con ella, pero basta imaginar que si alcanzó gran destreza con materiales duros como la jadeíta, la obsidiana, el cristal de roca, el pedernal, el basalto y otros similares ¿qué no habrá hecho con la madera?

Además del Personaje maya sentado del Museo Metropolitano de Nueva

York y de los Dinteles de Tikal y Yaxchilán, se conserva en México, como testimonio, una pieza excepcional que nos da idea de la maestría a la que llegó el tallador prehispánico; nos referimos al Huéhuatl de Malinalco, un tambor vertical hecho en madera de tepehuaje y utilizado más que como un instrumento musical, como un objeto ritual de complicado simbolismo, cuyo labrado puede leerse en escritura ideográfica, como si se tratara de la página de un códice. Esta pieza se preserva y exhibe actualmente en el Centro Cultural Mexiquense de la Ciudad de Toluca, en el Museo de Antropología e Historia.

Los españoles llegados a América fueron portadores, directa o indirectamente, de muchos factores que influyeron en el empleo y el tratamiento de la madera: materias primas, herramientas, formas, estilos, valores y usos que no existían en la cultura local, pero sobre todo una diferente experiencia en el arte.

En México se utilizaban maderas de valles muy altos o de tierras tropicales. El español por su parte estaba acostumbrado a recurrir a las maderas que le eran más propicias por sus cualidades de resistencia, dureza, docilidad, flexibilidad o baja porosidad, tales como boj, olivo, haya, olmo, castaño y almez, según el objeto que necesitara fabricar.

En cuanto a estilos, a principios del siglo XVI, figuras de poderosa

estilización como la Coatlicue, la Piedra del Sol y la Piedra de Tizoc se van a encontrar frente a frente con una escultura influida por el renacimiento italiano y por el estilo gótico-isabelino, en el que la imaginería podía pasar fácilmente del mármol a la madera.

El choque brutal de ideas y conceptos, la fusión y confusión de elementos dio lugar a nuevas concepciones artísticas. La escultura de caña y en madera de tzompantli - árbol que los españoles llamaron colorín por el color de sus flores- y otras modalidades fueron recogidas amorosamente por Vasco de Quiroga, quien estimuló su producción.

Aunque algunos historiadores del arte señalan que el mobiliario español fue poco original y que simplemente imitó los modelos renacentistas italianos o los barrocos franceses, lo que parece ser más cierto es que, si bien el mobiliario románico se fue refinando en el resto de Europa, en España adquirió un excelente nivel suntuario por las influencias mudéjares. El taraceado y la intarsia, como de la sillería del coro de la Catedral de Puebla, son un ejemplo de ese trasplante excepcional.

Por lo que respecta al mueble indígena era bastante pobre tanto en elaboración como en materiales, según se deduce de lo dicho por cronistas e historiadores. El prototipo de enseres parece haber sido el equipal que hasta la

fecha subsiste y que aún se usa mucho en los estados de Michoacán, Jalisco, Colima y Nayarit, entre otros; con más o menos variantes son unos banquillos, en la mayoría de los casos con respaldo, hechos de madera de guayabillo, palma real, carrizo, otate, cuero, ixtle y una planta que se da en el tepetate a la que llaman "pegadura", la cual es un tubérculo que los artesanos machacan y mezclan con carbón vegetal.

Otros muebles no tuvieron tanta popularidad.

Como supervivencia artesanal del mueble colonial está la gran familia de arcones y baúles que aún se hacen en muchas formas y técnicas, aunque hayan perdido sus funciones originales. Manuel Toussaint al hablar del arcón nos dice que "La jerarquía de este mueble parece haberse eslabonado en la forma siguiente: el más grande se llama arcón, y es una gran caja de madera con pequeñas patas en los angulos y cerraduras de hierro forjado; los arcones para caudales de comunidades tenían tres chapas, para que tres personas diversas tuviesen que estar presentes al abrir el arca, y así el mal uso que se daba a los dineros o a la substracción de ellos, tuviese que ser hecha a lo menos por tres cómplices. La ropa se guardaba en arcas; los guantes, las medias y otros objetos menudos, en arquetas, y las joyas y las preseas ricas en arquillas".

Actualmente la producción de arcones, baúles y cajitas dentro de la artesanía mexicana es verdaderamente impresionante, por lo que no debe dejarse de mencionar la especial predilección que tiene el mexicano por estos receptáculos que van desde una lujosa caja con incrustaciones de maderas traídas de Africa, hasta un humilde cajoncito de tejamanil pintado con anilina corriente.

Estos utensilios sirven para contener los más diversos objetos: maquinatas musicales, rebozos finos, piezas de ajedrez, fichas de dominó, navajas para amarrar a los gallos en las peleas de las ferias, laudería en miniatura, alhajas, cigarros, etc. Las hay con trampas para cerrarlas y secretos para abrirlas, y otras sirven para jugar bromas cuando al descorrer la tapa salta súbitamente una serpiente que pica con un alfiler el dedo del ingenuo que pretende conocer su contenido.

Gutierrez Tibón, cuando escribió su libro Olinalá (1960), decía que "Mucha gente del campo en México usa todavía el arcón de Olinalá como único mueble de lujo en sus jacales y los novios compran en las ferias de Tepalcingo o de Chalma, o de Amécameca, la caja de laca coloreada y de delicado perfume en la cual la esposa conservará sus camisas, sus mejores enaguas y el rebozo. En cuanto a la cajita, se vuelve en mil hogares humildes un relicario profano

en que se conservan documentos, cartas, retratos, y una que otra modesta joya”.

Retornando a los antecedentes coloniales, tenemos que ya para los finales del tercer cuarto del siglo XVI la carpintería y la ebanistería empezaron a cambiar.

El 30 de agosto de 1568 se expidieron las primeras Ordenanzas de Carpinteros, Entalladores, Ensambladores y Violeros y el 19 de mayo de 1570 se dio la de Doradores, ambas en la Ciudad de México.

Estos carpinteros se encargaron de realizar extraordinarios trabajos en madera, fundamentalmente artesonados, alfarjes, techos, retablos, altares, sillerías, rejas, púlpitos y mobiliario de iglesia como mesas, cajoneras, sitiales, bancas y marcos para pinturas.

Aunque se trataba en su mayoría de maestros, sus obras influyeron para que artesanos más humildes que estaban exentos de estas ordenanzas los imitaran y aprendieran muchos secretos de ellos.

Cuando a estos artesanos se les dio libertad para su expresión y su sensibilidad crearon espacios, elementos, ornatos, detalles, como en el caso de la arquitectura popular que ahora muchos arquitectos han retomado, tal es el caso de las viguerías y las zapatas recortadas, pero sobre todo las columnas

labradas que se usaban en las trojes y las casas de madera de la región del Cherán, Carapan y Paracho, en el Estado de Michoacán.

Estos artistas populares hicieron puertas, ventanas, balcones, barandales y ménsulas de casas e iglesias y también fueron autores de mesas, sillas, bancas, bancos, trasteros y otros muebles de las mismas.

En cuanto a la imaginería popular, actualmente en el Distrito Federal, en Oaxaca y en Chiapas, entre otros lugares, se hacen trabajos que recuerdan el estofado colonial que en el siglo XVIII alcanzó un gran nivel en México y en Guatemala.

Francisco J. Santamaría encuentra que un escritor mexicano del siglo pasado usa la palabra estofar al parecer en una acepción distinta: la de “limitar hermoseando”. En lo personal me inclino más por la explicación que una vez me dio don Ricardo Respaldiza, el peruano estudioso del arte iberoamericano. Según él la palabra estofado proviene del galicismo *ettoffe*, tela; el diccionario le da como origen, del francés antiguo, *estofé*, tela de labores generalmente de seda, calidad, clase; de ahí la expresión “gente de baja estofa”. Estofar es labrar a manera de brocado, de forma que haya relieve, lo cual confirma el hecho de que en la escultura mexicana colonial, sobre todo en la del siglo XVIII, hubo dos

técnicas básicas: el encarnado que se usó en los Cristos desnudos y el estofado, referido a las figuras que se asemejaban estar vestidas de brocados y otros lienzos. Muy cercana a esta artesanía de modernos estofados está la de objetos recubiertos en hoja de oro, entre los cuales destacan los espejos, marcos, ménsulas y nichos-repisas que se hacen en el Distrito Federal.

En las viejas haciendas y en los ranchos es posible encontrar grandes bateas que se hicieron en tiempos pasados y que se usaron como queseras o recipientes para la elaboración de otros derivados de la leche, así como enormes cajetes que inclusive se utilizaban como lavaderos.

Lo mismo ocurre con aperos de labranza que han perdido su uso original y que hoy sirven de ornato o decoración en hoteles y restaurantes, nos referimos a yugos para yuntas labrados rústicamente en un tipo de labor que recuerda ciertas piezas hechas por los pastores pirenaicos.

La tonelería, particularmente en regiones pulqueras -parte norte del Estado de México y sur de Hidalgo-, tuvo una gran importancia. Hoy los barriles, barricas, toneles, tinas, castaños y otros recipientes flejados o cinchados se encuentran en proceso de desaparición, sustituidos por bidones o garrafones de plástico.

Influidos quizá por piezas llegadas de China, Indonesia, Japón y Filipinas, en el galeón de Manila, los artesanos mexicanos por siglos han decorado con pinturas u otros materiales (conchas, hueso, plata, carey) diversos trabajos de madera. Los muebles laqueados de Jalisco, Colima, Michoacán, Puebla, Oaxaca y Chiapas, lo atestiguan.

El viejo mueble popular de pera y manzana con asiento de palma que hizo famoso a Tenancingo se ha extinguido; lo ha reemplazado el mal llamado mueble colonial mexicano, cuyos entablerados también se han ido degenerando y en algunos casos se usan tableros superpuestos para dar falsamente los diferentes planos.

Las máscaras constituyen quizá una de las ramas de la artesanía en madera más interesantes. Prácticamente desde Sinaloa y Zactecas hacia el sur no hay entidad federativa en la que no se hagan máscaras antropomorfas, zoomorfas o fantásticas. Aunque es difícil señalar alguna en particular son notables las de Parachicos (Chiapa de Corzo) y las de Viejitos (Michoacán) entre las primeras y las de jaguar (Olinalá) entre las segundas. La importancia y la variedad de máscaras se puede comprobar en el Museo Nacional de la Máscara en San Luis Potosí, en la Galería Eugenio del distrito federal y en el bien documentado libro de Georgina Luna Parra de

García Sáinz y de Graciela Romandía de Cantú.

En materia de instrumentos musicales, Paracho, Michoacán, ocupa un primerísimo lugar desde el siglo XVI en la manufactura de guitarras. Esta artesanía, al parecer introducida por Vasco de Quiroga, para algunos estudiosos se ha convertido ya en una industria; sin embargo no hay que olvidar que conserva un considerable proceso manual en el cual participa aproximadamente el 5% de la población, estimada en 20 mil habitantes, según cifras de Martine Chomel.

Se elaboran guitarras de diferentes calidades y precio: económicas, de estudio y de concierto.

En Tizatlán, Tlaxcala, se realizan bastones "lisos", "veteados", "rayados", "aztecas" e "incrustados".

La decoración de bastones por medio de quema, se hace con un método que debe ser muy parecido al del soplete precolombino, es decir, desviando la flama de una vela, soplando a través de una especie de popote metálico.

En este lugar se trabajan también tambores con reminiscencias prehispánicas, mal llamados "teponaxtlis" porque no son tambores horizontales, sino verticales; así como juegos de ajedrez en los que las piezas,

curiosamente representan indios contra españoles.

En relación con piezas menores de artesanías en madera son innumerables los lugares en donde se trabajan, en su mayoría juguetes y miniaturas. El Nith, comunidad situada en medio de la aridez del Valle del Mezquital, se ha destacado por sus diminutos instrumentos musicales (guitarras, violines, arpas, mandolinas, liras y banjos) hechos en cedro, enebro y nogal y con incrustaciones de tornasoladas conchas de abulón que les convierten en excepcionales obras de ebanistería.

En San Antonio de la isla, poblado del valle de Toluca, asombra el hecho de que los artesanos de ese lugar sigan utilizando los mismos materiales que usaba el hombre cuatemario para la fabricación de sus utensilios básicos: hueso, cuerno y madera.

El cuerno lo usan para peines y peinetas; el hueso para elaborar herramientas de carpintería y labranza en miniatura, así como para coronar figuras de ajedrez. Los tableros de este juego se hacen en madera de dos tonalidades para distinguir los escaques blancos y negros.

En esta misma población se trabaja la madera torneada, tanto en torno de pie como de arco de violín; se hacen yoyos, baleros, ceniceros, floreros, polveras y

otras piezas y se laquean en el mismo tomo. En los portales de Toluca, las vendedoras de estas artesanías con un pequeño buril labran con habilidad y rapidez las leyendas o nombres que les piden los turistas.

Cerca de Ixtapan de la Sal, estado de México, en la Ranchería de los Naranjos, se hacen figuras en madera de copalillo, aprovechando las formas caprichosas de las ramas, dando lugar a animales, cucharas, tenedores, bateas, palilleros, saleros y otros utensilios para la cocina.

El límite del tema de estas notas impide escribir sobre el maque y la reducción del espacio no permite mencionar con mayor detalle las artesanías en madera que se hacen en por lo menos 28 de las 32 entidades que conforman la República Mexicana. Debe mencionarse que el artesano mexicano no representa ningún peligro para el bosque, a pesar de que trabaja con cedro rojo y blanco, caoba, parota, primavera, ayacahuite, pino, naranjo, copalillo, balsa, sabino, aguacate, sauz, nogal,

huejiote, enebro, palo de rosa, palo fierro, granadillo, guayacán, huacalillo, encino, amate, bojón, lináloe, pochote, ceiba, tejamanil, colorín, tzirimú, madroño y otras variedades. Los volúmenes de explotación no ponen en riesgo ninguna especie. La acción del torno, la hachuela, el formón, la garlopa, el cuchillo o la gubia, no pueden compararse con la acción destructora de la motosierra y el aserradero. Sin embargo, la persecución de que a veces es objeto el pequeño recolector pone en riesgo la subsistencia de artesanías milenarias.

Lo anterior, junto con excesivos intermediarismos, falta de apoyos financieros y técnicos, problemas para la adquisición de materias primas, proliferación de objetos fabricados en serie, la importación indiscriminada de artículos domésticos novedosos pero de mala calidad -casi desechables- y un deficiente trato tributario, estrangulan cada vez más la producción artesanal de esta rama que en pocos años ha sufrido más pérdidas y daños que en varios siglos.

Bibliografía:

ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE ARTE POPULAR:

Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. Fondo Nacional para Actividades Sociales. Mex. 1982.

ARTE POPULAR DE MEXICO.

Textos del Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, Isabel Marín, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard. Introducción de Alfonso Caso. Artes de México, México, 1963.

ARTESANIA ESPAÑOLA:

Economía Española No. 4 Oficina de Estudios Económicos del Ministerio de Comercio. Madrid, 1954.

Boas, Franz. EL ARTE PRIMITIVO.

Versión Española de Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español. México, 1947.

CATALOGO DE LAS ARTESANIAS DEL ESTADO DE MEXICO.

Instituto de Investigaciones Sociales, UAEM. Toluca. 1962.

Dorner, Gerd. MEXICAN FOLK-ART.

Wilhelm Andermann Verlag, Munich. 1962.

Luna Parra de García Sáinz, Georgina y Romandía de Cantú Graciela.

EN EL MUNDO DE LA MASCARA: El Paisaje de México. Fomento Cultural Banamex. Segunda edición, México, 1979.

Marín de Paalen, Isabel.

ETNO-ARTESANIAS Y ARTE POPULAR: Tomos I y II Historia General del Arte Mexicano. Editorial Hermes. México, 1976.

Martínez Peñaloza, Porfirio.

ARTE POPULAR Y ARTESANIAS EN MEXICO. Un Acercamiento. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, 1972.

RESOLUCIONES DEL PRIMER SEMINARIO LATINOAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES. 1965.

Sobretiro de América Indígena. Vol. XXVI, 2. México, 1966.

Romero de Terreros y Vinet, Manuel.

LAS ARTES INDUSTRIALES EN LA NUEVA ESPAÑA. Librería de Pedro Robredo, México, 1923.

Rubín de la Borbolla, Daniel F.

ARTE POPULAR MEXICANO. Archivo del Fondo 19-20, Fondo de Cultura Económica, México, 1923.

LAS ARTES POPULARES EN EL ESTADO DE MEXICO.

Instituto Nacional Indigenista, México, s/f.

OBSERVACIONES SOBRE EL ARTE POPULAR MEXICANO.

Sobretiro de Estudios Antropológicos publicados en honor al doctor Manuel Gamio. México, 1956.

SUPERVIVENCIA Y FOMENTO DE LAS ARTES POPULARES INDIGENAS DE AMERICA.

Sobretiro de América Indígena. Vol. XIX, Núm. 1. México, 1959.

Tibón, Gutierre, OLINALA,

Pag. 71. Editorial Orión, México, 1960.

Toor, Frances.

MEXICAN POPULAR ARTS: México, 1939, republicado en 1973 por Blaine Ethridge Books, Detroit.

Toussaint, Manuel.

ARTE COLONIAL EN MEXICO: Págs. 34-35. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1962

ARTE MUDEJAR EN AMERICA.

Editorial Porrúa, S.A. México, 1948.

Villegas, Víctor Manuel.

ARTE POPULAR DE GUANAJUATO. Banco de Fomento Cooperativo A.A. de C.V. Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, México, 1964.

Violant Simorra, R.

EL ARTE POPULAR ESPAÑOL, a través del Museo de Industrias y Artes Populares, Barcelona, MCMII III:

Zaldívar Guerra, Ma. Luisa L.

MODIFICACIONES EN EL ARTE POPULAR. Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares, No. 2 Dirección General de Arte Popular. SEP. México, 1975. ■



Caballito de madera policromada Puebla, Puebla.

LA CESTERIA EN MEXICO

En respuesta a la eterna pregunta de cómo comenzó la evolución humana, el antropólogo Glynn Isaac, de la Universidad de California, propone la hipótesis de que cuando la carne se convirtió en parte importante de la dieta de los ancestrales protohumanos, hace cerca de dos millones de años, hubo una división de labores entre los sexos en la que los hombres asumieron el papel de cazadores y las mujeres, que tenían menos movilidad a causa de los niños, se convirtieron en recolectoras de alimentos vegetales. Esto condujo a los asentamientos permanentes, la repartición de alimentos, la división de trabajo y el uso de herramientas, todos

comportamientos hasta entonces desconocidos entre los primates y los protohumanos. La clave que permitió que todo esto sucediera fue una capacidad crucial: la de poder transportar cosas de un lugar a otro. Un artefacto para llevar piedras y cantidades significativas de alimentos, como un simple recipiente de corteza, debe haber sido "la invención fundamental que hizo posible la evolución humana" (Page, 1978, p. 26).

Con el transcurso del tiempo (al menos hasta 11,000 A.C.), el recipiente de corteza se convirtió en canasta; la primera seguramente fue tejida burdamente por una cavernícola de las

cañas que crecían junto a un lago o río, o de tallos u hojas recogidas en el campo, para ayudar a transportar a casa los granos y raíces silvestres que había recolectado para su familia y demás miembros de su grupo.

El término cestería abarca distintos tipos de artículos; además de recipientes rígidos y semirígidos, esteras y bolsas, incluye formas como trampas para peces, sombreros y cunas. Las esteras son básicamente bidimensionales o planas, en tanto que las canastas y muchas de las otras formas son tridimensionales. Las bolsas se consideran intermedias por que son bidimensionales cuando están vacías y tridimensionales cuando están llenas. Estos artefactos tan variados se clasifican como cestería porque la técnica general de su manufactura es la misma, pues todos se arman o se tejen a mano sin necesidad de usar un marco o un telar (Adovasio, 1977, p. 1).

“La cestería, a pesar de ser sumamente antigua, ha sido poco estudiada. Se la encuentra en todas partes del mundo y está íntimamente asociada con las tareas antiguas no sólo de la recolección, sino también de la cacería, la pesca y la agricultura, así como con otras artesanías y con las tareas modernas de empaque, conservación, transporte y almacenamiento de todo tipo de objetos y producciones” (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 169).

La cestería en el México precolumbino

En capas muy antiguas de restos arqueológicos en el estado de Puebla, Richard McNeish informó haber hallado tejidos, redes, cestería e innumerables utensilios que se han fechado hacia 6500 A.C. En Tamaulipas se encontraron restos humanos de ese mismo período junto a cestería, petates y morrales tejidos de red, así como otros implementos y utensilios (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 34).

En la década de 1940, Miguel Othón de Mendizábal inició una serie de estudios en antropología económica con el objeto de tratar de estimar datos de producción en Mesoamérica, utilizando como base los años 1518 y 1519. Calculó que en ese tiempo había un millón de familias en la región, excluyendo la parte norte de lo que ahora es México, y a partir de ahí estimó el volumen de posesiones de la población. En la cestería, las cifras eran elevadísimas, con cuatro millones de petates en uso (petate: nombre nahuatl para esteras de tule y palma), seis millones de cestos de diversos materiales, seis millones de morrales de red para carga personal, seis millones de redes para carga familiar, y seis millones de redes para pizca y carga de cosecha (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 48-51). Esto parece indicar que la gente que había

optado por el oficio de la cestería había hecho una buena elección.

Es preciso considerar también la producción de cestería para pagar los tributos. Toda comunidad, no importaba su tamaño y filiación, pagaba tributos para el culto religioso, a la autoridad local y a una autoridad mayor por afinidades étnicas o por haber sido conquistada. Desde la época posclásica había conjuntos de pueblos o comunidades dominadas por un grupo más fuerte, y en poco tiempo se formó un sistema que se difundió por todo Mesoamérica: la imposición del tributo. El tributo se pagaba en servicios personales, en especie (productos comestibles, materias primas o productos artesanales), en trabajo obligatorio o en servicios de guerra (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 51-52).

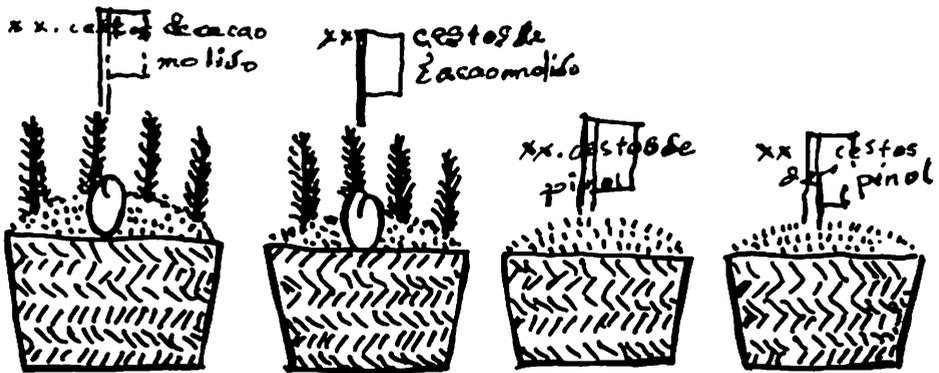
Sabemos bastante acerca de la vida de los mexicas (o aztecas) en Tenochtitlan justamente antes de la Conquista gracias al Códice Mendocino. Este manuscrito se preparó en cumplimiento de una orden de Antonio de Mendoza, el primer Virrey de la Nueva España, poco tiempo después de la Conquista, para ser enviado al emperador Carlos V. El Códice fue escrito por un tlacuilo, es decir, un escribano mexica, quien utilizó el sistema de escritura pictográfica de los indígenas. Un sacerdote español que conocía el nahuatl, el idioma nativo, después escribió una

explicación detallada del contenido en español (Códice Mendocino, 1978, p. 11).

De este manuscrito obtenemos una idea de la cantidad de trabajo que representaba el pago del tributo para todo tipo de artesanos. Vemos en las listas de tributo que un grupo de siete pueblos debía a los mexicas 4,000 petates y 4,000 sillas con respaldo hechas de petate (p. 43); esto probablemente se tenía que pagar dos veces al año. Sin embargo, no hay mención de otros artículos de cestería en las listas.

Esto no es difícil de entender. La canasta es un artículo humilde, que se emplea para propósitos muy utilitarios y está hecho de materiales que tienen poco o ningún valor intrínseco. No obstante, basta dar un vistazo a las listas de tributo para darse cuenta de que los cesteros debían trabajar mucho para poder hacer los pagos; muchos de los artículos representados aparecen empacados en artículos de cestería.

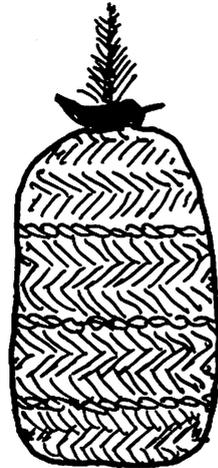
Para dar una idea de las cantidades, tan sólo Tlaltelolco debía pagar a Tenochtitlan, cada 80 días 40 cestos de cacao molido (de 3,200 pepitas) y 40 cestos de pinol (p. 41). De 10 pueblos en Tierra Caliente se enviaban 400 canastillas de incienso copal blanco refinado y de otro grupo de 14 pueblos, 400 cestillas de copal blanco (pp. 55, 56).



Los petates también se usaban para embalar y en muchas páginas del Códice vemos bultos envueltos en petate y atados con cuerda. Un grupo de siete pueblos los usó para enviar 400 cargas de cal (probablemente para estucar fachadas de edificios) y otro grupo de 22 pueblos para envolver 4,000 cargas (pp. 46, 53). La Enciclopedia Salvat define una carga mayor como la que puede ser transportada por una mula y una carga menor la que puede llevar un burro (tomo III, p. 674); esto nos recuerda que el Códice fue escrito después de la Conquista, ya que no existían bestias de carga en Mesoamérica antes de la llegada de los españoles.

También se envolvía en petate el cacao del cual los mexicas elaboraban el chocolate, su bebida preferida; en el Códice se observan ocho cargas procedentes de un grupo de 12 pueblos; 200 cargas de un grupo de 22; 200 cargas de

un grupo de nueve; 20 cargas de un grupo de siete y 200 cargas de un grupo de seis (pp. 53, 58, 59). Se aprecian también 800 cargas de axi (ají o chile) seco, que también se empacaba en petate atado con cuerda, provenientes de un



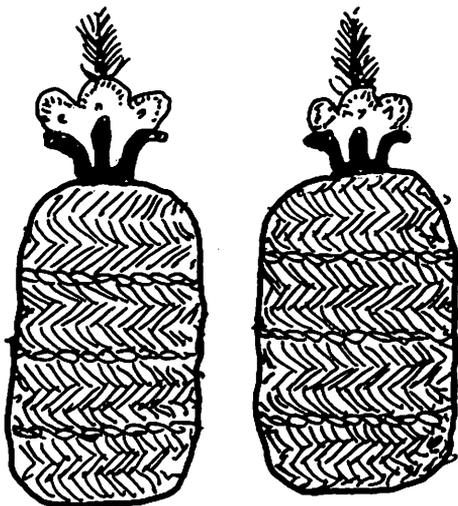
grupo de siete pueblos, 400 de un grupo de cinco y 400 de un solo pueblo, Oxitipán (pp. 62, 63).

El otro artículo de tributo que se enviaba envuelto en petate era el algodón. Este se requería en grandes cantidades porque la ropa de las clases altas se elaboraba con algodón fino. La armadura de los belicosos aztecas también se hacía con algodón acolchado. En el Códice quedó anotada la cantidad recibida, probablemente dos veces al año: 400 fardos de un grupo de 12 pueblos (el fardo es una antigua unidad de medida española que equivalía a la mitad de la carga que un camello podía transportar o una que un hombre podía llevar, probablemente como 48 kilos) (Enciclopedia Salvat, tomo V, p.

369), 1,600 fardos de siete pueblos, 1,200 de dos y 800 de un grupo de cinco (pp. 53, 58, 62, 63).

Se incluye también en el Códice Mendocino un retrato de la vida cotidiana de los mexicas (Aguilera, p. 75), que nos muestra cómo se utilizaban los distintos tipos de canastas. Vemos canastas de trabajo, a menudo con un malacate encima, lo cual nos indica que se utilizaban para guardar materiales para el tejido (pp. 71, 73, 75, 77, 107). En dos lugares se observan tamales servidos en canastas durante una fiesta; una es una boda y en la otra aparece un joven recién casado que ofrece comida y regalos a sus amigos a los que ya no va a poder ver con tanta frecuencia (pp. 87, 106). En dos casos vemos canastas tejidas que parecen maletas de petate; en ambos casos éstas aparecen abiertas para simbolizar el robo (pp. 114, 115).

Otro tipo de canasta, ésta con un mecapal, se muestra como parte del equipo que un funcionario de obras públicas ofrece a dos jóvenes, junto con azadones para trabajo manual. En otro lugar, vemos a un joven aprendiz de guerrero que sigue a su maestro a la guerra y lleva el equipo de éste sobre la espalda dentro de una canasta que cuelga de la cabeza sujeta por un mecapal (pp. 114, 89). Otro guerrero parece sostener un escudo de petate con un borde azul (p. 96). También se aprecian dos niños con redes de pescar (pp. 74, 84).



Aparecen en casi todas las páginas bancas pequeñas hechas de petate en las que están sentados personajes de autoridad, como sacerdotes, padres que enseñan o castigan a sus hijos, maestros o guerreros instruyendo a sus alumnos, curanderos sirviendo de testigos en una boda, un funcionario azteca y su capataz en el trabajo de reparar la carretera y el puente que van hacia un templo, los embajadores de un cacique rebelde que imploran clemencia, el anfitrión de una fiesta y sus invitados de honor, jóvenes ayudantes de jueces, un joven bebiendo pulque (quien quizá tenga que pagar una multa por haber violado el código que establece que sólo los viejos tienen derecho a emborracharse) y un viejo de 70 años ejerciendo ese derecho (pp. 69-118). Ninguna mujer aparece sentada de esa manera; están de pie o de rodillas, la posición que muchas mujeres indígenas asumen hasta el día de hoy para hilar y tejer.

En unos pocos casos, vemos a soberanos o funcionarios sentados en tronos de petate con respaldos altos. En la página 102 aparece un cacique vencido, con una cuerda alrededor del cuello que, sentado en su trono, es cargado por dos hombres. Posteriormente lo vemos sentado en el trono, ahora ataviado con su atuendo real, mientras le son presentados un escudo y armas simbólicas para que se defienda en su combate a muerte contra guerreros aztecas (p. 102). Aparecen sentados en

tronos cuatro jueces, con sus colegas subalternos sentados detrás de ellos en bancas de petate, frente a seis personas sometidas a juicio (p. 108).



El símbolo que al parecer representa la autoridad máxima es la banca de petate o el trono colocados sobre una estera de petate, una especie de doble símbolo de poderío. En la página 110 vemos a Moctezuma con su corona, sentado en una banca de petate sobre una estera en el recinto superior de su palacio; en los otros cuartos también hay petates sobre el piso. En la planta baja del palacio se encuentran reunidos cuatro miembros del consejo del rey también sentados en petate sobre petate. En otro lugar, el señor de México aparece despidiendo a tres emisarios; lleva puesta una corona y está sentado en un trono de petate con respaldo alto, colocado sobre otro petate (p. 108). La otra persona a la que se le atribuye esa alta autoridad es el funcionario azteca encargado de obras públicas que habla con un grupo de jóvenes, exhortándolos a trabajar y no

caer presa del ocio y el crimen. El también está sentado en una banca de petate colocada sobre una estera de petate (p. 114).

Sólo hay otro lugar en el que vemos un petate grande: en una boda. El novio y la novia están sentados en él, atados simbólicamente por sus túnicas, escuchando los discursos de dos viejos y dos viejas sobre las obligaciones conyugales. El novio además está sentado en una banca de petate (p. 57), obviamente señal de que la ocasión es de gran importancia.

Existe otra descripción de la vida de los mexicas antes de la llegada de Cortés, redactada por Fray Bernardo de Sahagún, monje franciscano que fue el primer etnólogo verdadero, porque trabajó con informantes indígenas y nos legó un acervo de información sobre ese mundo antiguo (Sahagún, 1932, p. vii). Uno de sus mayores aportaciones fue permitirnos una mirada a la vida de los artesanos y su trabajo:

“El que vende cestos

El que trata en los cestos que se llaman “chicuites”, primeroy antes que los haga, echa las cañas en el agua para que se remojen y humedezcan, y después las quiebra, y así quebradas, pónelas en orden para hacer de ellas cestos, a los cuales echa un cordoncillo de ‘nequén’ y una caña partida por medio, alrededor, en el hondón por de fuera. Los cestos

que vende son hechos de diversas maneras, unos tienen divisiones como escritorios, y otros que tienen las orillas almenadas, y otros prolongados, y otros que hace para poner en ellos las tortillas, unos de los cuales son bastos, y otros bien hechos, vende también cestos grandes de cañas gruesas (T. III, p. 66).”

“El que hace esteras

El que es oficial de hacer esteras tiene muchas juncias, u hojas de palma, de que hace los petates, y para hacerlos primero extiende los juncos en algún llano para asolearlos, y escoge los mejores, y pónelos en concierto; y de los petates que vende son lisos, pintados, y otros son de hojas de palma; de éstas también se hacen unos cestos que llaman otlatompiatli, que son como espuestas. Vende también unas esteras de juncias gruesas y largas, unos de estos petates son bastos y ruines, y otros lindos y escogidos entre los demás; de los petates unos son largos y anchos, y otros cuadrados, y otros largos y angostos, y otros pintados. Hace también, y vende, unos asientos con espaldas, y otros para sentarse que son cuadrados,” (éstas quizá sean las pequeñas bancas en que aparecen sentados tantos hombres en el Códice Mendocino) “y otros para cabeceras que son cuadrados y largos, unos pintados y otros llanos, sin labor (T. III, p. 69)” (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 66-67).

La cestería durante la Colonia

Durante el período de la Colonia, los españoles trajeron al Nuevo Mundo el sistema europeo del gremio. A fines del siglo XV y comienzos del XVI, el gremio en España era una organización dedicada a proteger económica, técnica y artísticamente a los artesanos españoles de cada una de las especialidades que se cultivaban en ese país. Esta institución pasó a América donde actuó en defensa del artesanado español, pero excluyó a los indígenas de su protección (Rubín de la Borbolla, 1974, p. 128).

Algunas artesanías, como platería y orfebrería, escultura, pintura, dorado, sastrería y vidrio soplado, eran controladas casi exclusivamente por españoles o sus descendientes. Otras, como la cestería, tenían escaso atractivo económico o se consideraban socialmente denigrantes, y quedaron en manos de los artesanos indígenas y no formaron parte del sistema gremial. Por eso, los materiales, herramientas, técnicas, formas y decorados eran preponderantemente indígenas, si bien los españoles habían introducido materiales nuevos, como paja de trigo, arroz y cebada (Rubín de la Borbolla, 1974, pp. 143, 146).

Durante el período virreinal, las autoridades y los españoles le dieron escasa importancia a esta actividad, propia de ancianos, mujeres y niños. No obstante, gran parte de los embarques

marítimos se hacía en canastas de diversos tipos y tamaños. Estas cumplían funciones específicas de protección y almacenamiento, empaque y transporte. Por su resistencia se utilizaban para viajes como los que realizaban las flotas que recorrían las rutas de España a puertos del Caribe, México y Centroamérica, hasta llegar a Cartagena, en Colombia, y regreso; o la ruta del Pacífico desde Acapulco hasta Manila, en las Filipinas, y regreso.

Cuando se introdujo el uso del sombrero en el mundo mesoamericano se inició una especialidad dentro de la cestería americana: la elaboración de sombreros de diferentes tipos, formas y materiales, para el trabajo en el campo y la vida rural, además de la elaboración de sombreros de palma fina para la población urbana.

En esta industria vuelve el indioamericano a aportar sus experiencias y tecnologías, que permiten la fabricación de sombreros desde el más sencillo y barato para el peón y el esclavo hasta el sombrero más fino que se hubiera producido en el mundo para el hombre rico y elegante de América, de España, de las Filipinas y, en fin, del resto del mundo. De esta manera se fundó la industria del sombrero en el sureste de México, en Centro y Sudamérica, que se conoce con el nombre de "jipi-japa" (Rubín de la Borbolla, 1974, pp. 170-171).

Otra modalidad en el uso de materiales flexibles o semirrígidos, como la vara y el carrizo, fue la manufactura de amazones y objetos decorativos para las ceremonias religiosas y todo tipo de festividades (Zaldívar, 1982, p. 15).

La cestería en el México actual

“El uso de fibras vegetales se encuentra ampliamente difundido y su procesamiento puede considerarse entre las artesanías más significativas de México, pues da ocupación a miles de personas y está incluso relacionado con otras actividades” (Espejel, 1977, p. 85).

En todas las regiones de México se elaboran objetos de cestería, por varias razones: la abundancia de materia prima, las sencillas técnicas para tejerlos, los fines utilitarios que tienen en el medio rural, y su comercialización expandida a las ciudades. El factor primordial de la persistencia de la cestería son los tejedores, quienes, por sus múltiples carencias, tienen necesidad de vender barato su trabajo (Rodríguez et al., 1989, s/n).

Marta Turok, en su libro *Cómo acercarse a la artesanía*, señala que por lo menos 25 materiales distintos se utilizan en la cestería en México: palma, bejuco, vara, carrizo, mimbre, maguey o pita, ixtle, henequén, zapupe, sansibiera



o lengua de vaca, lechuguilla, zacate, caña, junco, tule, sauce, fibra de trigo, tiras de madera, jipi, bambú, tiras de cortezas (jonote, majahua, huejote), y torote. De ellos afirma:

“En el desierto florecen unas, y del agua emergen otras; dos polos de la naturaleza, dos elementos -sol y agua- se alternan para procesarlas” (p. 69).

Los artículos más importantes que se fabrican en México de fibras duras son sombreros, canastas y el petate. En las comunidades rurales, todos los hombres, tanto indígenas como mestizos, y los niños usan sombrero de paja. Sólo en unas cuantas comunidades las mujeres usan sombrero, y en ese caso, sus sombreros son iguales a los de los hombres.

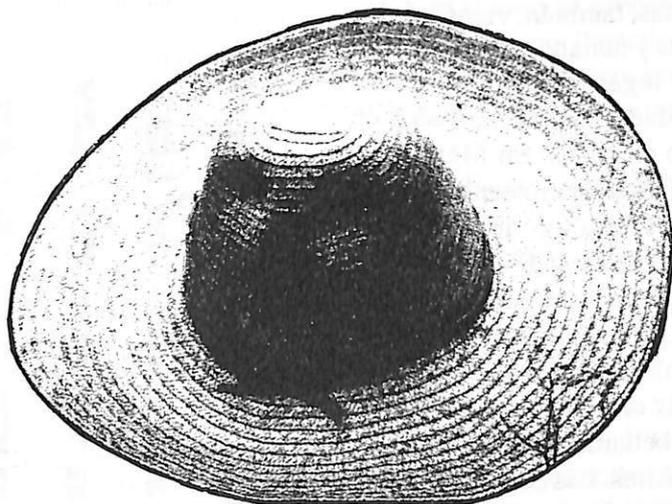
Cada región tiene su típico sombrero de paja, que es tejido en la comunidad, y a ningún hombre se le ocurriría usar otro estilo, aunque pudiera conseguirlo, pues esto constituiría una deslealtad a su tierra. Cada grupo indígena tiene su particular estilo de sombrero, y entre los campesinos mestizos las variantes de estilo ocurren más o menos por Estado (Ross, 1960, p. 124-125).

Trabajan la palma hombres, mujeres y niños, y es frecuente encontrarlos por los caminos, que recorren a pie, mientras ocupan sus hábiles manos trenzando largas y finas tiras de palma, que después unen mediante la máquina de coser para hacer sombreros y bolsos (Marín de Paalen, 1974, p. 26). El tejido de ciertas fibras debe realizarse en ambientes húmedos, ya sea regando agua en el

piso, remojando la materia prima o trabajando en cuevas naturales o en recintos cavados bajo tierra (Rodríguez et al., 1989, s/n).

Dr. Atl, en los extensos tomos que escribió en 1922 sobre las artes populares, repite lo que Tic-Tac dijo acerca de los sombreros de México:

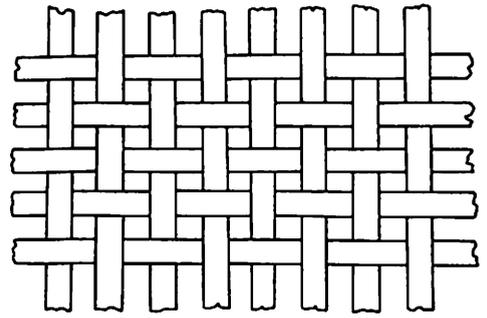
“El avío, la indumentaria, el guardarropa de centenares de mexicanos consiste de un sombrero muy grande y un bulto muy pequeño, compuesto de frazada o tilma para los hombres, y de rebozo, enaguas de castor y un par de botines para las damas, cuando las damas usan botines, sin medias; con eso pueden ir hasta Roma; con eso, como los caracoles, llevan la casa, la cabaña, la tienda a cuestras. El sombrero ancho de palma es el techo de un jacal, un techo



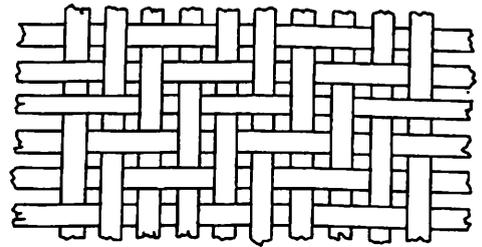
tan ligero como sufrido; la lluvia no lo deshace, lo limpia; el sol y el polvo no lo desmenuzan, lo endurecen; la cal escurridiza, el goterón de pintura de aceite, el fango de la vía, no lo ensucian lo decoran; si se cae al agua, flota; si lo arrebatara el viento no se maltrata, rueda hasta topar en pared; en verano, en la fuga, en la jornada, en el desamparo de los caminos, sirve para sacar agua de los ríos; para ser lanzadas como trampa contra los pajaritos; para “tumbar”, previamente lastrado con guijarros, el fruto maduro de los árboles; para guardar en él como en un cesto las yerbas tónicas o medicinales.

“Hay centenares de miles de mexicanos cuya vida, como la de las águilas, está a merced de las alas . . . de las alas de un sombrero” (Dr. Atl, 1922, p. 291-191)

Las canastas, también, vienen en todas las formas y tamaños y desde luego que el mejor lugar para apreciarlas en toda su variedad es en los mercados de los pueblos o ciudades. En México las canastas se elaboran empleando las tres principales técnicas de cestería: enlazado, enrollado y tejido. Pueden fabricarse de paja natural o llevar diseños tejidos en colores. Las canastas para transportar o almacenar frutas y verduras y las compras caseras, son sencillas y resistentes o bellamente decoradas con diseños de colores. Las canastas pueden ser cuadradas, redondas o alargadas, y

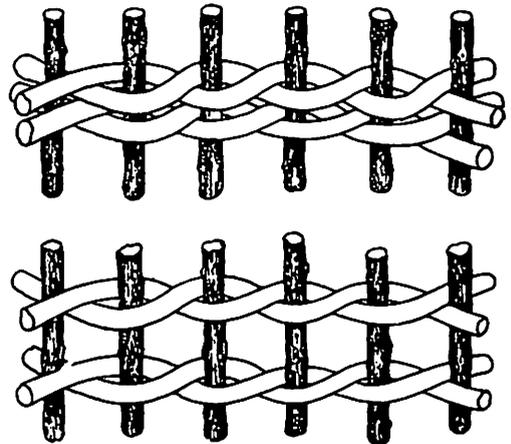


a

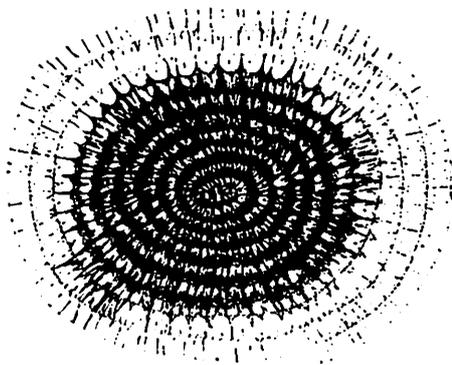


b

Dos ejemplos de la técnica del tejido: a) sencillo y b) de sarga.



La técnica del enlazado



Técnica del enrollado

muchas tienen tapa para poder utilizarse en los viajes. También hay enormes canastas sencillas en las que se empaca mercancía para el embarque.

Asimismo, existen sobres diminutos y planos que se usan como monederos, otros más grandes que sirven de bolsas y sacos amplios con correas tejidas para colgar del hombro. Hay pequeñas cajas de paja para guardar joyas u otras cosas pequeñas; bandejas de servir de todos los tamaños; canastas planas para servir pan o pasteles o fruta; costureros que a veces están forrados y acolchonados por dentro; y recipientes tejidos que cubren botellas o macetas. Al igual que las otras artesanías de México, las canastas son distintas en cada región. Los materiales, el tejido y la decoración de la canasta dependen del lugar de donde procede, del tipo de caña que allí se consigue y del tejido y el diseño tradicionales del lugar (Ross, 1960, pp. 124-127).

Una canasta muy distintiva que hay que mencionar es la que elaboran los indios seri, un pequeño grupo que vive en la costa del Pacífico en el Estado de Sonora. "Las canastas afectan la forma de una olla de barro y su tejido es muy cerrado, de modo que pueden almacenar el agua, pues al contacto con ella las fibras, que son de 'torote prieto', se hinchan. Son notables las canastas de un metro de alto o más, en cuya confección sólo debe intervenir una y la misma artesana; la terminación es motivo de una fiesta llamada 'de la canasta grande'. El trabajo y el producto están penetrados de ideas rituales, ..." (Martínez Peñaloza, 1988, p. XXX).

A aquellas personas que deseen conocer en detalle la fabricación de la cestería, se recomienda consultar el libro de Harvey, *Crafts of México*, que ilustra por medio de las excelentes fotografías de Ken Harvey el proceso que utilizan los artesanos en Ihuatzio, Michoacán, para hacer un canasto, así como el que usan para fabricar un petate (pp. 61-83).

Los distintos tipos de cestería tienen muchos nombres indígenas, pero hay algunas palabras y conceptos que son los mismos en una zona extensa. Por ejemplo, el término *chiquihuite* (*xiquihuitl* en nahuatl) se utiliza en comunidades indígenas y mestizas tanto de México como Guatemala para referirse a una variedad de objetos. En ambos países, una canasta tiene asa, en

tanto que un canasto no (Foster, 1974, p. 121).

“Tazcal, chiquihuite, pajóo, tenate, tompiate, pizcador, chundle. Todas estas palabras son incomprensibles para hablantes de la lengua española que no sean mexicanos o, incluso, que no pertenezcan a una región determinada de México. Se dice que el hombre, al ir creando su lenguaje cotidiano, inventa palabras para designar los objetos de uso común. Y, según sea su frecuencia o su variedad, elementos distintos de un mismo género pueden dar lugar a diversos nombres. Eso es precisamente lo que estas palabras indican: la variedad de las funciones que realizan. Pero la riqueza de formas y nombres no termina aquí: petates, petlacalli, pescanovios, robanovios, canastas ‘de mandado’, charolitas, fruteros, coritas, sopladores, capizallos, soyates y mil más” (Gámez, 1991, p. 11).

Uno de los más primitivos e importantes objetos de uso casero en México es el petate. Los materiales y las técnicas que se utilizan para hacerlo siguen siendo los mismos de antes de la Conquista y su uso está casi tan extendido como en esa época. El petate puesto sobre el suelo o sobre tablas es la cama del mundo indígena de México. Se hacen petates en toda la República, dondequiera que se encuentran los materiales, y se venden en las plazas de cada ciudad y pueblo (Toor, 1935, pp. 37-38).

El petate es un artículo de mil usos. Anita Brenner menciona algunos:

“sobre su humilde superficie sale llorando el niño indígena del vientre de su madre. Es mesa y mantel para los frijoles y tortillas que come su familia. Cuando al niño le salen los primeros dientes, muerde una muñeca de . . . petate. La primera vez que sale al campo por su propio pie, usa un sombrero hecho de petate; cuando necesitan hacerlo callar y dormir, le recuerdan al nahual, un monstruo curioso que vuela en alas de petate a la hora del crepúsculo; y cuando aprende a hablar, invoca el nahual con estos versos:

Ay, mamá; por aquí pasó el *nahual*,
Con sus alas de petate,
Y sus ojos de *nixtamal*.

En sus primeros juegos imita las corridas de toros con una cabeza de becerro hecha de petate. Cuando se casa, su recámara nupcial es poco más que una celda desnuda con un crucifijo o una imagen de un santo o una virgen colgado en la pared, y un petate nuevo.

En la fiesta de la boda, cuando un invitado tarda en irse para su casa dice que “ése se queda hasta levantar el petate”. Cuando la situación es mala, se lamenta de que “me voy a quedar hasta sin petate”. Si quiere asustar a un tonto o un enemigo, lo amenaza con “sacudir

el petate”. Si siente desprecio por su vecino, lo expresa diciendo: “¡Bah! esa clase de pulgas no baila en mi petate”. Manifiesta su admiración por otro de sus vecinos, personaje importante, con la frase “éste es el meropetatero”. Utiliza petate para tapar las grietas de las paredes de su choza; con eso intenta impedir que entre el frío, pero sólo logra que no se cuelen los malos aires. Cuando se cambia a otra casa dice que va a “mudar el petate”. Cuando muere, descende a la tumba envuelto en un petate que es a la vez mortaja y féretro. Y, según el concepto indígena, sólo ha mudado más lejos su petate.

“Por sus relaciones íntimas con las

verdades eternas es una base perfecta para una filosofía nacional. Descansa en la tierra con gran gesto de humildad, está hecho de tules que crecieron de la tierra, y a la tierra vuelve calladamente después de haber formado parte de la vida del indígena. Es el símbolo entero del indio mexicano, la interpretación más exacta y perfecta de su espíritu, y - - el corazón de México” (Brenner, 1925, pp. 14-16).

“Las manos del hombre en México trabajan desde hace milenios, obedientes a los ojos y a la imaginación; las manos del mexicano para todo y para todos. Manos admirables” (Pellicer, 1973, s/n).

Bibliografía

Adovasio, J.M.

Basketry Technology: Aldine Manuals on Archeology. 1977. Aldine Publishing Company, Chicago.

Aguilera, Carmen.

Códices del México Antiguo . 1979. SEP, INAH, México, D.F.

Brenner, Anita. “

The Petate, a National Symbol.” En Mexican Folkways, vol. 1, no. 1, June 1925. México, D.F.

Codex Mendoza:

Aztec Manuscript, con comentarios de Kurt Ross. 1978. Miller Graphics, Fribourg.

Dr. Atl.

Las Artes Populares en México, vol. I. 1922. Secretaría de Industria y Comercio, México, D.F.

Enciclopedia Salvat Diccionario. 1976.

Salvat Editores, Barcelona.

Espejel, Carlos.

Artesanía Popular Mexicana. 1977. Editorial Blume, Barcelona.

Foster, George M. “

Contemporary Pottery and Basketry.” En Handbook of Middle American Indians: Social Anthropology, vol. 6, Manning Nash, ed. University of Texas Press, Austin.

Gámez, Ana Paulina.

Sombreros, Tascas, Sopladores y Petates. 1991. Fondo Cultural Bancen, México, D.F.

Harvey, Marian.

Crafts of México. 1991. García y Valadés Editores, México, D.F.

Marín de Paalen, Isabel.

Historia General del Arte Mexicano: Etno-Artesanías y Arte Popular. 1974. Editorial Hermes, México-Buenos Aires.

Martínez Peñaloza, Porfirio. “

Artesanías Indígenas Actuales”. En México, Genio que Perdura, Antonio Vizcaíno, ed. Nacional Financiera, San Angel Ediciones, México, D.F.

Page, James K., Jr. “

Phenomena, comment and notes.” En Smithsonian, vol. 24, no. 4, June 1978. Smithsonian Associates, Washington, D.C.

Pellicer, Carlos. “

Está en mi mano”. En Las Manos del Mexicano. 1973. Grupo Financiero Comermex, México, D.F.

- Rodríguez, Catalina et al.
Actualidad de la Cestería en México. 1989. Museo Nacional de Antropología,
México, D.F.
- Ross, Patricia Fent.
Made in México. 1960. Alfred A. Knoff, New York.
- Rubín de la Borbolla, Daniel.
Arte Popular Mexicano. 1974. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Sahagún, Fray Bernardo de. A
History of Ancient México: 1547-1577. Traducido por Fanny R. Bandelier.
1932. Fisk University Press, Nashville, Tennessee.
- Toor, Frances. “
Mexican Popular Arts.” En Mexican Folkways. Número especial, Agosto de
1935. México, D.F.
- Turok, Marta.
Cómo Acercarse a la Artesanía. 1988. Secretaría de Educación Pública,
México, D.F.
- Zaldívar, María Luisa Laura.
La Cestería en México. 1982. FONART, Mixcoac, D.F. ■

EL PAPEL DE AMATE

Pocos somos conscientes de la importancia que el papel, como medio de fijar por escrito nuestras ideas, ha tenido en el desarrollo de la cultura y hasta qué punto se debe a su facilidad de producción y de utilización, que ciertos conceptos que no habían sido escritos, hayan podido ser fijados y transmitidos a otros. Pero si el papel es un elemento en la producción de la cultura, su importancia sube de punto cuando se trata de la conservación y su difusión. Es indudable que muchas invenciones y descubrimientos no fueron conocidos durante siglos sino en restringidas áreas culturales porque les faltó la posibilidad de ampliar la cobertura que proporciona

la escritura. Muchas ideas, que sin duda nacieron en inteligencias esclarecidas y que sólo fueron conocidas por grupos selectos de discípulos e iniciados, se perdieron para siempre. Conceptos de filósofos, cosmogonías de sacerdotes, epopeyas y poemas heroicos de poetas e historiadores, todo un caudal humano de hechos, de ideas, de emociones y de imágenes, no llegó a incorporarse a la cultura universal porque no tuvo la fortuna de fijarse por escrito en este vehículo supremo de la civilización que es el papel.

Cada vez parece más verdadero, conforme progresan los estudios

arqueológicos e históricos, que en toda la vida de la humanidad sólo ha habido tres centros productores de alta cultura: la cuenca oriental del Mediterráneo; la región central de China y la América intertropical. Muchas invenciones indudablemente fueron hechas fuera de esas zonas, y antes de que florecieran esas culturas, pero la gran civilización, fundada en la agricultura, con caracteres permanentes y con una posibilidad de influencia y de expansión casi sin límites, sólo tuvo su centro en las tres áreas mencionadas.

Aunque parece probable, no está aún demostrado que el gran centro cultural que se encuentra en la China prehistórica haya recibido influencias del Mediterráneo a través del Turquestán, y que las primeras culturas agrícolas de China procedan de una influencia mediterránea; pero aun cuando así fuera, es indudable que en China nace una cultura agrícola con rasgos tan característicos y peculiares, que podemos considerar ese país como uno de los tres centros inventores y difusores de cultura.

Los tres panes que come actualmente la humanidad y cuyo uso sigue difundándose, son como los índices de estas tres grandes culturas prehistóricas. El trigo del Mediterráneo, que invade primero Europa, Asia y Africa y que, transportado a América después del descubrimiento, es llevado por el europeo y el americano por sus viajes de

exploración y conquista a Oceanía y al Asia Oriental, cerrando el círculo de la difusión. El arroz de China, que conquista el mundo asiático oriental e invade las islas de Oceanía y que, después del descubrimiento de América y del contacto de europeos y asiáticos a través del Nuevo Continente, llega a América y a Europa y se difunde por ellas, hasta alcanzar Asia nuevamente y cerrar otra vez el círculo de la difusión. Y por último, el maíz de América que, cultivado primero en la región ístmica o en la andina, se difunde hacia el norte y el sur del Continente hasta que el descubrimiento de América por los hombres blancos lo lleva a Europa, a Asia y Africa, y su uso se esparce cada vez más por todo el mundo.

A México le toca ser el corredor a través del cual se difundieron en el siglo XVI el arroz asiático y el trigo europeo, y por esa razón casi en todas las casas mexicanas comemos diariamente los tres panes del mundo: el trigo, el maíz y el arroz.

Quizá no hayan sido estos granos los primeros que alimentaron al hombre en esas tres zonas privilegiadas en las que se inventó la agricultura. Parece que tanto en el Mediterráneo como en Asia, otros granos fueron los primeros en cultivarse, especialmente el mijo, y es muy probable que en América hayan sido las raíces comestibles: la papa, el camote, la yuca, las que hayan

alimentado primero al hombre americano; pero las grandes culturas que se fundan en el Mediterráneo, en China, en México y en Perú, sólo alcanzan su desarrollo pleno cuando pueden definirse como culturas del trigo, del arroz o del maíz.

Pero si estas tres zonas se caracterizan por haber inventado el cultivo de los cereales, independientemente una de otra, no es ésta su única semejanza. La cultura en su aspecto superior tiene ciertas formas que se reproducen necesariamente cuando se llega a cierto nivel cultural. La semejanza de invenciones y procedimientos entre las grandes culturas no indica necesariamente influencia de una sobre la otra o difusión en un sentido de rasgos culturales; indica que el hombre es fundamentalmente el mismo y que al llegar a cierto grado de civilización se encuentra ante problemas fundamentales idénticos que pueden recibir soluciones semejantes. Tal, por ejemplo, la invención del papel de los sellos o pintaderas, del pincel, etc., que encontramos en las tres grandes zonas mencionadas y mediante procedimientos tan cercanos entre sí, que han motivado frecuentemente que se hable de difusión de rasgos culturales, cuando en realidad se trata de invenciones independientes.

Como se desprende del libro de Víctor Wolfgang von Hagen, intitulado *La Fabricación del papel entre los*

Aztecas y los Mayas, el papel es una de estas invenciones independientes que se realizan en una cultura cuando llega a cierto punto, y el paralelismo no sólo existe en su invención, sino también en los diversos usos a los que se destina.

El libro de von Hagen trata por primera vez *in extenso* el tema del papel en la América Media y le da la importancia que tiene en la cultura de esta parte del mundo. Se estudian en los capítulos que siguen los problemas que suscita el asunto; la técnica de la fabricación del papel, su distribución por el comercio y el tributo, sus usos varios, como elemento indispensable del ritual, como vestido y como vehículo del conocimiento histórico, religioso, astronómico y matemático de mayas y aztecas.

Para Von Hagen el papel es una invención maya, que después se difunde por la América Media. En este punto no estamos muy convencidos de que existen argumentos bastantes para atribuir a los mayas la invención del papel, y nos parece, en cambio, que su utilización constante en el vestido y en el adorno de los dioses en la Altiplanicie demuestra que su uso es muy antiguo entre los nahuas y quizá también entre los pueblos que los habían precedido en el dominio del Valle de México.

Si se examina por ejemplo los frescos teotihuacanos, se verá que muchos adornos de papel, que se usaban para los

dioses aztecas, se encuentran representados en dichos frescos, por lo que es de creerse que ya los teotihuacanos tuvieron conocimiento de la fabricación del papel, como seguramente lo tuvieron los toltecas, los mixtecas, los zapotecas y quizá también los tarascos, ya que en las láminas de la relación de Michoacán aparecen banderas semejantes a las aztecas y que estaban hechas de papel.

Es muy probable que el papel sea una de esas invenciones que, como en la escritura, los sellos o pintaderas, el pincel, el calendario ritual o *tonalpohualli*, los dioses creadores, el dios de la lluvia, etc., tengan que atribuirse a una antiquísima cultura madre, que se encuentra en la base de todas esas culturas especializadas del centro de México y del norte de Centro América, y que haya sido difundida desde un lugar que, según parece, debemos colocar en la parte sur de Veracruz y en las zonas cercanas de Tabasco, Oaxaca y Chiapas.

Muchos tocados de los personajes que figuran en las estelas de Tres Zapotes y la Venta, parecen por su gran tamaño, haber sido hechos de papel, pues de otro material hubiera sido casi imposible llevarlos; por otra parte, sabemos que los grandes tocados de los dioses aztecas eran de ese material, por ejemplo el de la diosa de la tierra que se llamaba precisamente *amacalli*, "casa de papel".

Estamos seguros que el lector

encontrará en los capítulos que siguen del libro de von Hagen muchos datos que el autor ha acumulado en sus lecturas y sus viajes y que lo llevarán a una mejor inteligencia de la importancia del uso del papel en nuestras civilizaciones aborígenes, así como a la discusión de muchas ideas que se venían repitiendo sin haber sido sometidas a una crítica científica, y encontrará también deleite al leer este libro científico, que está escrito en un estilo vivo y atrayente, accesible a todos.

El primitivo papel americano se ha examinado desde sus fuentes y en su manufactura, pero sabiendo que en el México antiguo se hacía en cantidades tan extraordinarias que pueblos pequeños entregaban 24,000 resmas anualmente como tributo a los soberanos aztecas, debemos esforzarnos por determinar su función en su desarrollo cultural, así como la parte que representó la política y la conquista, en la economía nacional y en la religión.

Tres son los tipos de comprobación exhumados de las indagaciones que ayudan a construir un cuadro de la sociedad que el papel contribuyó a crear.

La primera, y la más directa y útil, es el Códice Mendoza, que ha preservado para la posteridad uno de los rollos de tributos de Moctezuma. En este Códice encuéntrase registrados los pueblos que pagaban tributo de papel a

los *Uei Tlatoani* de Tenochtitlán: esta es la comprobación oficial y pictórica. Siguen los mazos para golpear la corteza, hechos en piedra, y ahora sabemos que se modelaron para el propósito específico de transformar la corteza en papel. Aparecen en Teotihuacán y en los Estados de Morelos, México, Guerrero, Oaxaca y Veracruz; la comprobación oficial es así apoyada por la sólida comprobación de la arqueología. Por fin viene el mundo vegetal y la distribución de los "árboles de papel".

De esta síntesis los aztecas surgen con claridad, pero ¿qué ocurre con los pueblos de Yucatán? Cae sobre los mayas un manto de oscuridad. Ellos fueron fabricantes de papel y de libros, pero en su caso no tenemos un rollo de tributos que nos ayude a contestar la pregunta ¿de dónde vino el *papel huun* del que formaron sus genealogías y calendarios sagrados que se llamaban *analteh*?

El área maya era amplia. Incluso, en sus diversas épocas (desde el periodo prehistórico hasta la Alianza de Mayapán, en el siglo XIII D.C.), las nubladas regiones de El Petén, la región selvática de lo que ahora son las Honduras Británicas, Campeche, Tabasco, Veracruz, Chiapas y Quintana Roo y la confinada península de Yucatán. En tales regiones hay higueras, "el árbol de papel", por doquier; pero desde que Diego de Landa ocasionó a la historia cultural el perjuicio de quemar cientos

de documentos mayas, no podemos sino deducir de la comprobación física que hay en nuestras manos, cuál o cuáles árboles se utilizaron. Existen nueve especies conocidas del *Ficus* en el área de Yucatán, especies que vuelven a darse en cualquier parte del área maya, aumentando en variedad y en número en las áreas cubiertas de la selva. De estas nueve dos son las más comunes, el *Ficus catinifolia* y el *F. padifolia*. Las hojas de la primera, llamadas *chimón* en el diccionario de *Motul*, ocupaban un lugar casi sagrado entre los mayas y se esparcían en los patios de los templos en el ritual maya.

Puesto que se encuentran en abundancia en y cerca de la Península de Yucatán, y en virtud de que las fibras del *F. Catinifolia* concuerdan estructuralmente con las del Códice Dresden, no podemos estar muy errados al suponer que fue de este gran árbol de corteza gris del que se hizo la mayor parte del papel huun de los mayas. Lo mismo puede decirse de l *F. Padifolia*. Este gran árbol de corteza amarillenta pálida, "es la más abundante y ampliamente extendida de las higueras estranguladoras americanas". Comienza como una vid, estrangula o sofoca a la planta huésped, y, con la edad, desarrolla un gran tronco y muchas ramas de donde descienden las raíces aéreas y penetran en la tierra, dando origen a nuevos troncos y formando un árbol del tipo baniano asiático. Estas raíces aéreas que penetran

en la tierra y que se toman raíces terrestres, bien pueden explicar la referencia de Diego de Landa, en el sentido de que el papel maya "se hacía de las raíces de un árbol".

En la más nebulosa antigüedad, cuando los indígenas se extendieron sobre el área maya, hacían (como muchos de los indígenas de la misma área todavía lo hacen) su indumentaria de tela de corteza, de la corteza del tronco de la higuera silvestre. Este es el método universalmente adoptado por las tribus primitivas de todas partes. Cuando la tela de corteza comenzó a utilizarse como papel, cuando aquella dejó de cubrir el cuerpo para ser sustituida por la indumentaria de algodón, cuando la demanda del papel creció con el desarrollo cultural, la tala de todo árbol se volvió una técnica que, indudablemente, debe haber disgustado a los jefes, puesto que de un modo inevitable llevaría, como ocurre en muchos lugares, a la desaparición del árbol. Entonces volvieron a las ramas y, sin duda alguna, a las raíces aéreas del árbol como el *F. padifolia*. Sus raíces aéreas que son lisas y sin ramas, algunas veces alcanzan la longitud de treinta pies (9.15 m.) y un diámetro de cuatro pulgadas (10.1 cm.), y, como los "LIBROS" mayas tenían de seis a ocho pulgadas de ancho (15.2 a 20.3 cm.) y tanto como treinta y cuatro pies de longitud (10.37 ms), una raíz aérea que tuviera de dos a cuatro pulgadas de diámetro (5.08 a 10.16

cm.), fácilmente podría dar un pedazo de corteza que se extendería, al ser golpeada, a una sola pieza de seis a ocho pulgadas de ancho (15.2 a 20.3 cm.) por más de treinta pies de largo (más de 9.15 m.). Es así como los *jicaques* de Honduras de hoy en día usan las ramas y las raíces aéreas del árbol *Ficus*, obteniendo de ellas la corteza para hacer papel. En esta forma, tenemos un factor botánico que determinó la técnica del papel huun: la larga hoja de papel golpeada sugiriendo la forma de un libro. Para usarlo expeditamente, los artífices mayas doblaron el papel a modo de biombo, de modo que esos libros pueden verse hoja por hoja o pueden extenderse en su longitud total.

En la historia cultural del papel, el libro de dobleces apareció tardíamente dondequiera. Los egipcios enrollaron su papiro. Era un molesto sistema que sometía el papel a un rápido deterioro. No obstante, el rollo se utilizó durante más de mil años hasta que Calímaco, el custodio de la Biblioteca de Alejandría, comenzó en el siglo tres A.C. a doblar las hojas de papiro en forma de libros. Aun después de la invención del papel, hasta el siglo nueve, los libros en China eran rollos.

No fue sino hasta la dinastía Tang cuando comenzó a aparecer el encuadernado, entonces, como entre los mayas, el libro llegó a plegarse a manera de biombo. Así pues, los mayas no sólo

tuvieron libros doblados similares a los producidos por los verdaderos fabricantes de papel, los chinos, sino que ellos los cubrieron, entre ambos extremos, con madera o piel, a la que más tarde se adhirieron hermosas piedras, anticipándose con esto a las pastas enjovadas de la Europa Medieval.

No tenemos un conocimiento preciso respecto a la edad del arte del papel entre los mayas. Probablemente algunos de los libros quemados por Landa y otros fanáticos, contenían leyendas, guías o incluso datos históricos que nos habrían hablado mucho sobre este aspecto y que quizá nunca conozcamos. Sin embargo, sabemos que, ya en el siglo tercero A.C., los mayas labraban calendarios sobre piedra, pero ¿cuándo habrán comenzado a registrar sus calendarios en papel? Sabemos que después del 889 D.C. los mayas dejaron de erigir sus estelas con fechas. De entonces en adelante todos estos importantes registros fueron registrados en códices de papel, fácilmente manejables. De esta fecha de 889.D.C. podemos, pues, partir con certeza para señalar el advenimiento de la edad del mundo del papel entre los mayas; pero ¿fueron ellos los primeros americanos en hacer túnicas de corteza y papel de corteza, artes conocidas en todas las naciones de la América Media?

No lo sabemos. Una creciente suma de pruebas apoya la teoría de que la

cultura de los mayas no solo fue la más antigua de las civilizaciones de la América Media, sino también la que facilitó los elementos culturales más elevados del resto de la América Media y de México. Las culturas medias de México tuvieron su primer contacto con los mayas en el siglo tercero D.C., si bien es que aquellas, siglos más tarde, los asolaron y dominaron. Como los mayas, los toltecas y los zapotecas de la altiplanicie mexicana tenían libros jeroglíficos en dobleces, hechos y usados como los de ellos. Sólo existen en la tradición, pues no se sabe que alguno haya sobrevivido a la conquista. Si es correcta la fecha de 660 D.C. que se ha adjudicado al famoso *tonala matl de Huematzin*, los toltecas casi pisaban los talones a los mayas en el uso del papel para los libros. Entonces los toltecas y los zapotecas ocupaban, en lo fundamental, la parte de México hoy conocida como Oaxaca y Chiapas. Allí abundan las higueras y en grandes cantidades se han encontrado mazos de piedra para golpear la corteza. El pueblo oaxaqueño de Amatlán (Lugar de los árboles de papel) llegó a ser más tarde una población tributaria de papel para los aztecas, cuando éstos fueron señores de México.

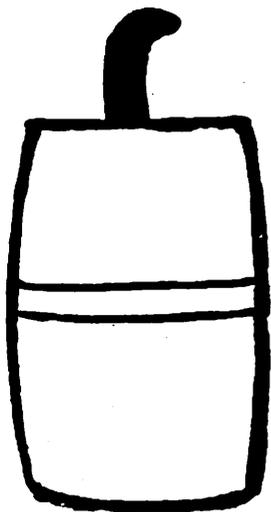
En Oaxaca se conocen seis especies de *Ficus*. De éstas, cuatro, por el examen de sus fibras, se cree que proveyeron a los fabricantes de papel de la corteza requerida. Puesto que su tributo a los

aztecas era en rollos de papel, se supone que el *Ficus padifolia* (la higuera cuyas raíces aéreas caen en la tierra), y el *bonplandiana*, conocido por los aztecas como *iztacamatl* (amate blanco), proporcionaron gran parte del papel de amatl cuyos blancos y largos rollos se ofrendaron a las insaciables demandas de sus dominadores.

Fue bajo la agresiva política de los *Uei Tlatoani Itzcoatl*, en el siglo quince D.C., cuando los aztecas se desbordaron de los límites de su lago en todas direcciones, para establecer su dominio sobre las tribus cercanas y lejanas y para organizar su sistema de tributos en el cual el papel era artículo importante. Fue durante el gobierno de *Esteltzcoatl* (1428 - 40) cuando se construyeron los gigantescos templos de *Tenochtitlán*, cuando se trazaron calzadas sobre el lago de Texcoco y cuando se elaboró el ritual sacerdotal. El papel tenía ya con los aztecas, como con los chinos, su aspecto mágico, sagrado. *Itzcoatl* facilitó a los *tenochcas* la adopción de la civilización azteca, pero fue bajo *Moctezuma I*, llamado *Ilhuicamina*, el Furioso, cuando los aztecas pasaron a lo que ahora es Veracruz, Morelos, Guerrero, Puebla, Hidalgo y hasta Oaxaca. El papel de *amatl* fue el tributo de los pueblos de todos estos estados. Las dotaciones de papel venían de Morelos, el asiento de la tribu *tlahuica*, adyacente al territorio azteca. El asiento tribal de *Quauhnáhuac* (Cuernavaca),

con *Amatitlán*, *Tepoztlán* y un grupo de pueblos, incluso Amatlán, eran centros productores de papel, así como las poblaciones de Oaxtepec, Yautepec e *Itzamatitlán* sobre el río Yautepec: todas producían papel en abundancia. Además allá estaba el pueblo de *Amacoztitlán*, fabricante de papel, sobre el río *Amacuzac*, en el valle, que fue el primero en producir papel en "hojas" indicando un cambio de técnica. Esta región fue la primitiva y auténtica fábrica de papel del México antiguo. Separada del valle de *Anáhuac* por un escarpado desfiladero, gran parte del estado queda a menos de 5.000 pies (1.525 m.) y cuenta con todos los climas, particularmente en su extremo sur donde se hunde en la región de tierra caliente. Allá encuéntanse muchas especies de *amatl*, el árbol del papel, que crece a lo largo de los arroyos, encima de las capas de lava o en las profundas barrancas del valle. Y aquí, de nuevo encontramos los mazos de piedra con muescas para golpear la corteza que se usaron en esta antigua industria del papel -los artefactos precolombinos más comunes que se encuentran en el Valle-.

De las muchas higueras silvestres que crecen abundantemente en Morelos, sabemos con seguridad que tres especies proporcionaron sus fibras de corteza para el papel: *Ficus cotinifolia*, *f. petiolaris*, *f. padifolia*. El *cotinifolia*, importante en la fabricación del papel



Símbolo del pueblo fabricante de papel llamado Itzamatitlán (Morelos). El rollo de papel tiene en la parte superior un itztli -un negro cuchillo de obsidiana que significa que su papel procedía del Itzamatl, el árbol de papel cuyas hojas tenían la forma de cuchillos de Itzli. Es el amate prieto del México moderno, *Ficus cotinifolia*.

de los mayas, igualmente lo fue entre los *tlahuicas*. Lo conocían por *itzamatl* (castellanizado en *amate* prieto), en vista de que su hoja tiene una forma parecida a un cuchillo de obsidiana o *itxtli*. Al pueblo que queda abajo de Huaxtepec, sobre el río Yautepec, se le llamaba *Itzamatitlán* (Lugar de las higueras negras). Entregaba cada seis meses 8.000 resmas de papel. El símbolo jeroglífico y heráldico del pueblo es un rollo de papel *amatl* que en su parte superior tiene un *itxtli*. El *Itzamatlamate*

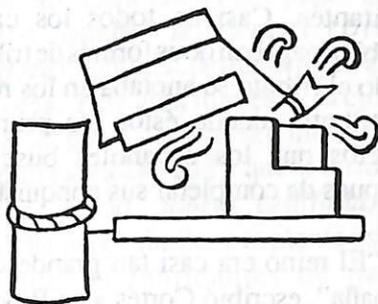
está muy extendido no sólo en las zonas más calientes de Morelos, sino en todo México.

El *Ficus padifolia*, la más ampliamente extendida de todas las higueras, de primera importancia según lo vimos para la fabricación del papel de los mayas, abunda en las áreas húmedas y entre los *tlahuicas* se conocía por *amazquitl*. Creciendo principalmente a lo largo de los ríos y lagunas, era el *amate*, del que tomaban sus fibras los pueblos fabricantes de papel *Amatitlán*, *Amatlán* y *Huaxtepec*. Es específicamente mencionado por Hernández como papel de *madroño* (*seu unedone papyracea*). El tercero y el más importante de todos los árboles para la fabricación del papel en la región *tlahuica* era el *amacoztic* (árbol de papel amarillo), castellanizado es *amate* amarillo. Tenía muchos otros nombres, tales como *tepeamatl* y *texcalamatl*. El significado del primero es claro, puesto que *tepe* (tl) es cerro y esta especie de *Ficus* tiene el hábito singular de adherirse a las rocas. El término *texcalamatl* se refiere a otro de sus hábitos peculiares de crecer, de darse en los lechos de lava (*tezontli*). Francisco Hernández describe muy bien al *ficus petiolaris*: "Es el *amocoztic*, al que algunos llaman papiro de las rocas... el árbol se adhiere a las rocas con gran tenacidad, en una forma maravillosa... Prospera en *Chietla* (Guerrero), en localidades montañosas y accidentales. Se adhiere a las rocas..."

de donde procede su nombre de *tepeamatl*". Del *amacoztic* provenían el papel hecho no en rollos, sino en hojas, y *Amacoztitlán* (pueblo del papel amarillo) fue uno de los principales centros de este tipo de tributo. La técnica para la fabricación del papel en hojas, como Hernández la observó, es idéntica a la de los otomíes de hoy en día, lo que sugiere que ya desde entonces el árbol *fbase* volviendo escaso. Las largas tiras de fibra de corteza interna, tomadas del tronco o de las grandes ramas, no pudieron obtenerse durante mucho tiempo; la técnica cambió para adaptarse a las nuevas condiciones impuestas. Como ocurre entre los otomíes, las pequeñas tiras eran lavadas, batidas y unidas mediante el golpeado. De acuerdo con Hernández, las hojas eran de dos dodranes 918 pulgadas o 45.7 cm.) de largo y uno y medio (13 1/2 pulgadas o 34.2 cm.) de ancho, todo lo que era claramente expresado por el jeroglífico de *Amacoztitlán*, el pueblo que lo producía.

En Veracruz, donde se dan diez o más especies de *Ficus*, los totonacas producían papel en el pueblo de *Amatitlán*. Los tlaxcaltecas, en su pueblo llamado *Iztacanatitlán* (lugar del papel de amatl amarillo), más que producirlo, negociaban con él. Muchas áreas de Guerrero enviaban considerable cantidad de rollos de papel, especialmente en *Chietla*, donde el *ficus* se da en abundancia. Bien conocidas eran las

tribus que vivían en lo que hoy es Hidalgo y Puebla como fabricantes de papel, y otros pueblos como *Yamanatitlán*, *Yacapixtla* y *Amaquemecan* (*Amecameac*), situados en el actual Estado de México, eran afamados por sus túnicas de corteza de amate, del que se sacaban grandes hojas de corteza.



Símbolo del pueblo de Amatitlán, en Oaxaca. Es un templo quemándose -indicación de la conquista- al cual está unido un rollo de papel, de amatl. En el año III Acatl (1495 D.C.) el pueblo de Amatitlán fue sometido a una dura y corta conquista, bajo Moctezuma II. Tributaba papel a Tenochtitlán hasta la llegada de Cortés.

En el reinado de *Moctezuma II*, el largo brazo de la conquista alcanzó hasta la región de los *mixtecas* y *zapotecas*, y en el año III *Acatl* (1495 D.C), el pueblo de *Amatitlán*, de Oaxaca, fue sometido a una corta y acre conquista, forzándosele a producir largos rollos de papel de amate. Los zapotecas tuvieron libros como los toltecas; el hecho de que la técnica de la fabricación del papel fuera extraordinariamente antigua, queda

comprobado por la presencia de mazos para golpear la corteza en todos los depósitos arqueológicos. *Amatlán* está en el Valle de Oaxaca, a 1500 metros sobre el nivel del mar.

En aquel lugar se encuentran en profusión muchas especies del *Ficus padifolia*. Las aldeas y pueblos fabricantes de papel fluctuaban en su población entre los 150 y los 5000 habitantes. Casi en todos los casos, también pagaban otras formas de tributo. Todo el tributo se anotaba en los rollos de tributo, siendo éstos los primeros objetos que los españoles buscaban después de completar sus conquistas.

“El reino era casi tan grande como España”, escribió Cortés a su Rey. “La mayor parte de los señores de estas provincias residían en ... la capital. El Rey tenía fortaleza en todas estas provincias ... y también superintendentes y recaudadores del impuesto para ver por los servicios y rentas a que cada provincia estaba obligada y lo cual estaba inscrito en caracteres y pinturas sobre una especie de papel que ellos tenían.”

Fue así como Cortés y sus hombres dirigieron su atención sobre aquellas “provincias” que parecían contener el botín más aceptable. “Con los libros de las rentas de *Moctezuma*”, dice Bernal Díaz refiriéndose a los rollos del tributo, “se podía ver cuáles eran las provincias de las que el tributo de oro y en dónde

había minas, cacao y mantas de algodón y a ellas quisimos ir”. En esta forma, los conquistadores se familiarizaron con la geografía del tributo. Tan seguros eran los documentos que Don Antonio de Mendoza, aquel “más ilustre y buen caballero y el más digno de alta memoria donde tuvo problemas políticos con Garrido Canabal, quien era gobernador. Salió y ahora se conoce como Códice Mendoza, mandando hacer copias tanto en papel europeo como en el nativo, para que su soberano pudiera ver el fondo histórico-social del “reino azteca”.

La copia principal que fue enviada a España fue robada en alta mar por un pirata francés y llevada a París. Allí se donó a M. André Thevet, cosmógrafo del Rey de Francia, quien inscribió su nombre sobre su portada y, después de treinta años de posesión, lo vendió en cinco libras esterlinas a Richard Hakluyt, capellán del embajador británico en París. Hakluyt lo llevó a Londres. Durante siglos quedó en la biblioteca Bodleiana de Oxford como objeto curioso e interesante. Raleigh quiso incluir una parte de él en su *History of the World*, para mostrar la riqueza que proporcionaría una reconquista de la Nueva España, pero fue decapitado antes de que pudiera lograrlo. Posteriormente apareció en el volumen V de uno de los folios elefantinos de las antigüedades de Lord Kingsborough. Pero éste fue sólo uno de toda una serie de rollos de tributos.

Si Juan de Zumárraga no hubiera destruido cientos de ellos (ya que Bernal DÍaz dice que "los libros de las rentas de Moctezuma ocupaban una casa entera", la geografía del tributo se podría ahora compilar con exactitud. Todo lo que sabemos, partiendo del conocimiento general, es que eran 24,000 las resmas de papel que debían llevarse anualmente a la capital de los aztecas. Consideradas como proporciones de las inmensas cantidades de papel que se trasegaban en las tierras de *Tenochtitlán*, se explica en qué medida la civilización azteca debe haber quedado plasmada sobre él cuando, finalmente, el papel se impuso a los aztecas.

Para hacer el papel sólo son necesarios dos instrumentos: una superficie de madera plana y lisa y una piedra estriada llamada *muinto* (del otomí *muini*, golpear). Se notará que esta piedra para golpear es idéntica a las llamadas "planchas", o sea los artefactos arqueológicos que se encuentran por todo México. En efecto, los otomíes prefieren usar una piedra antigua cuando pueden hallarla. Entonces toman pedazos de las fibras hervidas, las cortan para adaptarlas a la forma de la tabla, se dejan secar al sol. Una vez hecho esto, presenta una superficie lisa del lado que estaba adherido a la tabla, y una superficie áspera que es sobre la que se golpeó con el muinto. En este Estado, el papel, que mide cuatro por nueve pulgadas (10.1 por 22.8 cm.), se conoce por los otomíes

con el nombre de *tze-cuá*. Se juntan seis de estas hojas cada una en cuatro dobleces, con las que se hace un paquete amarrado y así se ofrecen a la venta en su pequeño mercado el día de plaza.

Entre los otomíes el árbol más en uso tiene el nombre local de *xalamatl* (otomí, *popa-tza*) que produce un papel rojizo, identificado como el *Ficus goldmanii*. Otra planta del papel es el arbusto áspero *tzitzicaztli* (*Urea baccifera*), también perteneciente a las moráceas. Y de gran interés es la cuarta planta del papel, la morera o moral, que en otomí es *tza-tze-cuá* y que se ha identificado como *morus celtifolia*, un moral del papel similar a la planta usada por muchos fabricantes de papel asiáticos.

En esta forma los otomíes, aunque han olvidado los diversos usos a los que sus antepasados dedicaron el papel *amatl*, todavía emplean las técnicas más adelantadas que desarrollaron los artífices aztecas precolombinos del pueblo de *Amacostitlán*, quienes también desintegraban las fibras del *amatl* hirviéndolas en agua con cal y entretejían el papel para formar hojas de las que anualmente tributaban 160,000 a *Moctezuma II*.

Los otomíes no son los únicos fabricantes de papel en México. A algunas millas de distancia, cerca del límite con

Hidalgo, está el pueblo azteca de Chicontepec, en el Estado de Veracruz, a una altitud de 600 metros, donde la sierra termina y comienza la Huasteca, el paisaje desciende en grandes declives y se perfilan cerros aislados. Estos son los *Chicome-tepetl* -los siete cerros- de los que deriva su nombre *Chicontepec*. Aquí las gentes del habla náhuatl, que aún viven conforme al mundo antiguo, todavía sumergidas en el cultivo de la milpa, son como los otomfes, fabricantes de papel en sus ratos de ocio. Ellos recogen la corteza de los árboles cuando hay luna nueva (cuando está tierna la luna) y proceden a remojarla, hervirla y golpearla a la manera otomí.

Pero en lugar de usar una piedra, estos indígenas emplean una mazorca endurecida al fuego. Su papel, al que llaman *cuah-amatl*, es más fuerte, más grueso y más fino que el de sus vecinos los otomfes. Las hojas terminadas miden aproximadamente 22 por 55 cm. La fabricación de papel es tarea de la mujer, como lo es entre los lacandones de Guatemala y los sumus de Honduras que baten la corteza, o como en las tribus que fabrican las "tapas" de Africa o de las Célebes. Estas mujeres son tan hábiles que pueden "batir" una hoja de papel en 20 minutos.

Los aztecas de Chicontepec usan casi las mismas plantas para la fabricación del papel que los otomfes de Puebla: el

Ficus padifolia, aquí llamado *cilamatl*, el *Ficus involuta* (*tecomaxo-chiamatl*), la ortiga *Urera baccifera* (*teotzitzicaztli*), el *moral*, y una que no es morácea, la acacia cuerno de toro, acacia corniegera. La inclusión de ésta acacia (*huitzimamaxali*) se debe a la creciente escasez de la higuera silvestre, y produce un papel tosco, de fibras gruesas, más difícil de hacer que el de la variedad de las higueras, pero también se conoce como *cuah-amatl*, el nombre antiguamente reservado al producto del árbol *amatl*. Es una notable confirmación el que los indígenas actuales que usan la única técnica de los primitivos fabricantes de papel más adelantados de todos, o sea la ebullición de las fibras de agua con cal y el entretejido subsiguiente en hojas, sean los herederos del papel, los nativos de *Amacoztitlán*, quienes llegaron muy cerca del molde para el papel y de la técnica de la verdadera fabricación inventada por los chinos.

Actualmente el papel amate se utiliza en una artesanía que a continuación nos narra Alfonso Soto Soria, a quien podemos considerar un cronista de las artesanías contemporáneas, tanto de México, como de nuestros países latinoamericanos.

"Max Skerlow es un arquitecto de ascendencia judío-alemana que se dedicó a hacer arquitectura y otras cosas, pero de repente descubrió que vender y

comerciar con arte popular y artesanías, era buen negocio.

Lo conocí a través de Jorge Willmont, de Raúl Camper y de un grupo de estudiantes egresados del colegio Francés Morelos, una de esas escuelas con renombre, como es la Iberoamericana ahora.

Max empezó a vender cerámica, textiles y cosas de ésas; realmente tenía muy buen gusto y acabó abriendo una tienda ubicada en la calle de la Amargura; se llamaba *Café de la Amargura* donde está ahora la librería Porrúa. Era una casa bastante grande, esto debe haber sido por los años sesentas; más o menos fue contemporánea esta tienda al cambio del Bazar Sábado a su lugar que ocupa actualmente. La tienda era bastante grande, arriba tenía almacenes y depósitos, abajo el café y la tienda de artesanías. (La conocí con el nombre de Café de la Amargura). A la tienda llegaban todos sus proveedores, vendía mayoreo también y por lo tanto llegaban muchos artesanos.

En algún viaje que hizo por Pahuatlán descubrió las figuritas de papel *amate*, de papel de *xonote*, de papel morado que hacían los otomíes de San Pablito; empezó a comprar las figuritas para venderlas en su tienda. Por esa época hacían hojas de papel los otomíes, las cuales usaban como la cama para poner las figuritas.

Yo tenía mucha relación con San Pablito y con Pahuatlán, porque un tío mío fue Presidente Municipal, un doctor que llegó a hacer su servicio social y ahí se quedó; se llamaba Adelfo Aguirre; como dije, mi tío era un doctor tabasqueño que conoció ese pueblecito porque ahí hizo su servicio social. A él le gustó mucho el pueblo y radicó una temporada larga, se hizo de amistades y tal. Después de recibirse y haber terminado su servicio social, regresó a Tabasco en donde tuvo problemas políticos con Garrido Canabal, quien era gobernador. Salió de Tabasco y el único lugar donde tenía clientela y lo conocían, era Pahuatlán, así que regresó con sus hijos y mi tía.

Lo íbamos a visitar seguido, estoy hablando de más o menos cuando yo tenía seis años de edad, así que es un montón de tiempo; y desde entonces empecé a ir sistemáticamente a ese lugar; después mi tío regresó a vivir a Tabasco; yo ya había hecho relación con algunas gentes de ahí, Raúl López y otros amigos; entonces regresamos sistemáticamente a Pahuatlán.

En mis vacaciones iba allá; seguimos yendo con mucha frecuencia y desde entonces tuve mucho contacto con todas las artesanías de esa región, visitando varias veces San Pablito y pueblos aledaños.

En alguna ocasión, cuando trabajaba

con Carlos Mérida, le llevé las hojitas de amate pequeñas, es decir, las que se hacían normalmente allí; le gustó a Carlos Mérida el papel y empezó a dibujar en él, entonces me pidió que le consiguiera hojas grandes. Nos costó mucho trabajo a Raúl López y a mí hacer que los otomíes hicieran hojas grandes para cuadros importantes; se las llevé a Carlos, estas eran las primeras hojas grandes.

De ahí agarraron vuelo los otomíes y comenzaron a hacer mucho papel y a venderlo, para forrar muebles, decorar biombos, etc. Y es cuando comienza la tradición de hacer papel de muchos tamaños.

A Max le gustaron estos papeles y compró algunos, para venderlos en su tienda, pero no tenían ninguna utilidad, fuera de las gentes que los compraban para utilizarlos en muebles. Max tuvo una idea genial, otros de sus proveedores eran los alfareros de la región cercana de Iguala, de Xalitla, San Agustín de las Flores, Toluca; una serie de pueblos metidos por las regiones del río Mezcala que hacían cerámica, una cerámica crema, decorada con figuras muy libres de expresión, flores, corridas de toros, etc. También hacían esculturitas de pajaritos y plantas. Estos pueblos en esa época estaban incomunicados, más o menos a uno o dos días en burro de su casa a la carretera; entre otras cosas también hacían unas

tinajas muy grandes que vendían como a 50 pesos, muy frágiles y quemadas a baja temperatura. Era muy penoso para ellos venir a la ciudad de México a vender sus productos, algunas veces se les rompían en el trayecto en burro, y después esperar el camión y trepar sus cosas teniendo que pagar su pasaje, además pagar por los bultos que había que transportar; llegar a la ciudad de México y llevar todo eso a las tiendas y a los lugares en donde les compraban sus productos.

En muchas ocasiones se ponían los artesanos a vender sus cosas en la calle porque no eran por encargo y realmente era muy complicado vender su mercancía. Le entregaban a Max, en su tienda, figuritas, macetones, ollitas, molcajetes, para ver si se podían vender allí. También se vendían en la Zona Rosa que empezaba a promover artesanías, al Museo de Artes Populares y al aeropuerto.

A Max se le ocurrió la brillante idea de darles el papel que había comprado con los otomíes a los pintores y decoradores y pedir que le pintaran y dibujaran en el papel las mismas figuritas que realmente tenían mucho carácter y mucho sentido indígena, y descubrió el negocio más fabuloso. En un principio comenzaron a dibujar en sepias, que era el color que utilizaban en la cerámica, pero poco a poco fueron incorporando colores más vivos y dinámicos, usaban

generalmente temple y vinci, y después salió el politec que fue lo que utilizaron porque era un pigmento más permanente.

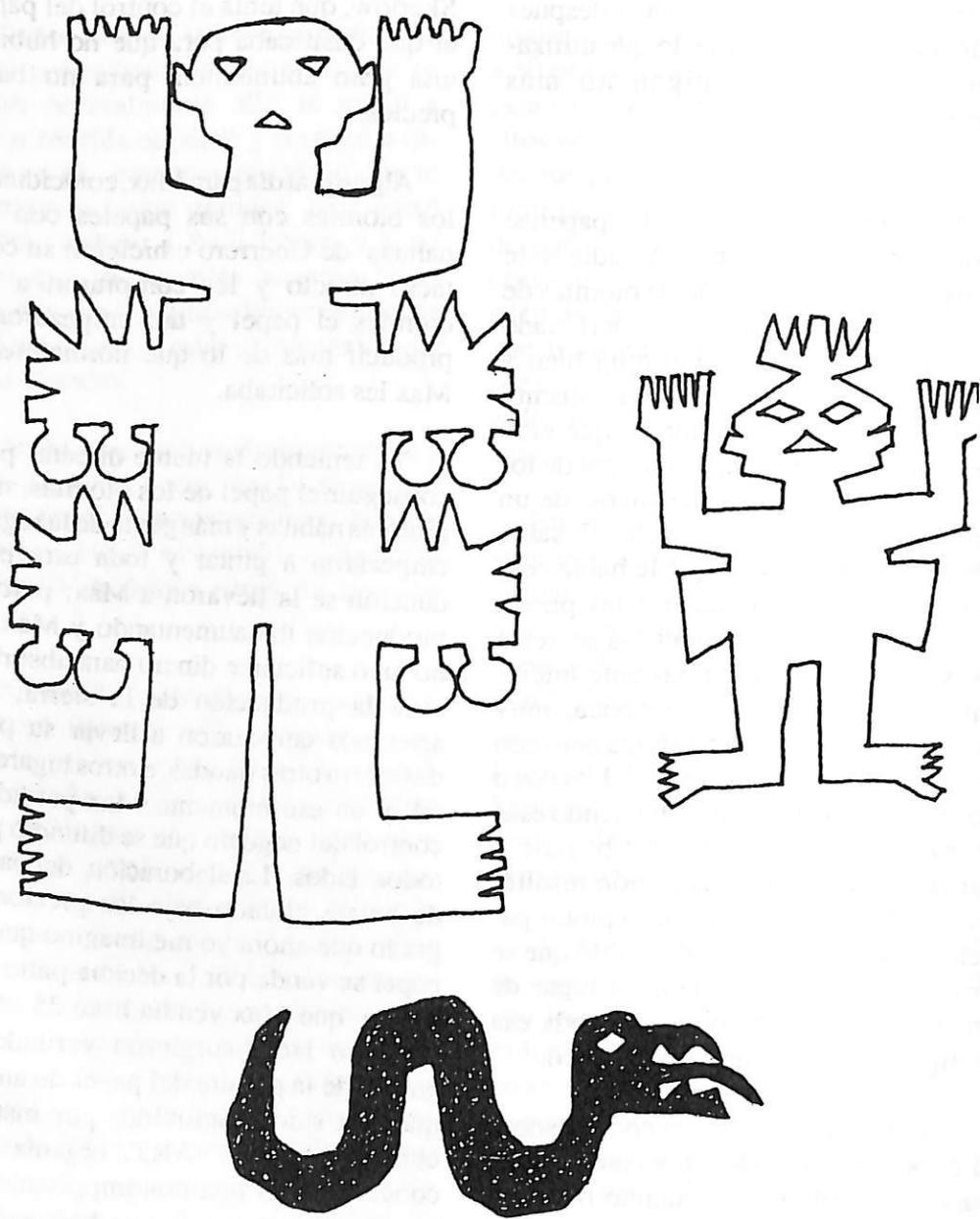
Max empezó a vender estos papeles; nadie sabía de dónde era. A nadie se le ocurría esta combinación de otomíes de la Sierra de Puebla con nahuas del Estado de Guerrero y se vendían muy bien y muy caros. Eran de un gran exotismo. Max hizo correr el rumor de que eran piezas pintadas por los herederos de los antiguos Códices prehispánicos, de un pueblo misterioso, que sólo él sabía dónde se encontraba, que le había costado mucho trabajo sacar estas piezas porque no querían vender los secretos de sus códices; eran bastante interesantes los dibujos de esa época, muy ligados a lo que era la cerámica pero con una estilización muy especial. Los dos o tres pintores que estaban haciendo esas cosas eran realmente muy buenos y para los nahuas de esta región resultaba mucho más productivo pintar papeles de amate que era un rollito que se llevaba debajo del brazo, en lugar de andar cargando las ollas con toda esa complicación de traerlas a México.

Al principio no tenían control sobre el papel, por un lado Max compraba el papel a los otomíes y cuando llegaban los nahuas les daba el papel, les encargaba el trabajo y la única fuente de abastecimiento que tenían era la de Max

Skerlow, que tenía el control del papel, el que dosificaba para que no hubiera una gran abundancia para no bajar precios.

Algún mal día para Max, coincidieron los otomíes con sus papeles con los nahuas de Guerrero e hicieron su contacto directo y les compraron a los otomíes el papel y tal; empezaron a producir más de lo que normalmente Max les solicitaba.

Ya teniendo la fuente directa para conseguir el papel de los otomíes, más pintores nahuas y más gente de la región empezaron a pintar y toda esta producción se la llevaron a Max; pero la producción iba aumentando y Max ya no tuvo suficiente dinero para absorber toda la producción de la sierra; los artesanos empezaron a llevar su producción a otras tiendas, a otros lugares y tal, y en ese momento Max perdió el control del negocio que se difundió por todos lados. La elaboración del papel de amate pintado bajó los precios al grado que ahora yo me imagino que el papel se vende por la décima parte del precio que Max vendía hace 25 años; por otro lado, surgieron verdaderos genios de la pintura del papel de amate que han sido promovidos por instituciones como FONART, organizando concursos con premios importantes, y los papeles de amate que han ganado estos premios se han cotizado a precios altísimos.



Figuras para ofrendas, curaciones, brujería y ritos mágicos recortadas de papel amate. Grupo indígena Otomí de San Pablito, Sierra Norte del Estado de Puebla.

La producción del papel amate sigue siendo de las mismas regiones, por un lado el papel en sí viene de la región de Pahuatlán y la decoración, de estos pueblos de la Sierra de Guerrero. Desde hace mucho tiempo no he visto la producción de cerámica que se realiza por esos pueblos.

Ahora la producción del papel de amate pintado es gigantesca, hay cosas de extraordinaria calidad y otras muy malas. También los precios son muy variables y esto les ha dado mucho dinero a los nahuas y a los otomfes de la sierra aliviando en algún modo las penurias que pasaban, pero reflexionando, los únicos que sufren son los árboles, es

decir, se agotaron todos los amates, morales y xonotes de la región de San Pablito; creo que ahora ya se están trayendo de las regiones tropicales del sureste y de la región de Tampico, pero además han incorporado otros árboles que tradicionalmente no se utilizaban.

Desgraciadamente así es la historia. Sin quererlo y de una manera accidental, Max Skerlow descubrió y echó a andar una nueva posibilidad artesanal que está regada por todo el mundo, y no tiene arriba de treinta años. Todo mundo supone que esta manifestación es de arraigada tradición y que proviene de la época prehispánica y de los tlacuilos, pintores de Códices.”

Bibliografía

Von Hagen, Wolfgang,

La Fabricación del Papel entre los Aztecas y los Mayas.

Editorial Nuevo Mundo. ■

CULTURA Y ESTADO EN MEXICO; LOS RETOS DEL FIN DEL SIGLO

Identidad nacional: reproducción y cambio

La sociedad mexicana cambia, y cambia aceleradamente. Pautada por el Estado nacional en la búsqueda y mantenimiento de la unidad y de la homogeneidad cultural durante el siglo que culmina, es hoy sacudida por un conjunto de procesos combinados, tanto de carácter interno como externo, que ponen en evidencia entre otros, dos

aspectos cruciales.

El primero es el deseo generalizado de continuar participando de una "identidad nacional mexicana" - condición indispensable de la sociedad nacional- como valor fundamental y vigente para los diversos sectores (1) de esta sociedad.(2)

-
- 1 Se utiliza en este texto el término "sector" en su acepción general de "subdivisión de una población".
 - 2 Esto se evidencia en el temor reiterado por todos los sectores a la pérdida de la identidad nacional por efecto de los procesos mundiales de globalización o por nuevas estrategias económicas como puede ser el TLC, etc.

El segundo se expresa mediante la crítica creciente de los contenidos de esa "identidad nacional mexicana". Los valores que comprendía ésta son cuestionados hoy por los diversos sectores y desde diversas perspectivas en que esta sociedad se reorganiza, expresa y demanda.

El Estado nacional ha participado en ambos procesos de maneras diferentes. Con respecto al primero, ha sido el promotor fundamental de la nacionalidad contemporánea y ha desarrollado en consecuencia las instituciones que considera básicas para su reproducción (SEP, UNAM, IPN, INAH, INBA, INI, etc.) de manera cuantificable y explícita a través de los recursos asignados a ellas.

En el segundo, en el cuestionamiento de los valores que comprende la identidad nacional, el Estado también ha participado, si bien su función ha sido esencialmente de arbitraje. En este sentido ha desarrollado una relativa capacidad de respuesta a las demandas de los sectores emergentes y cuestionadores mediante la creación de espacios específicos para su atención (DGCP, MNCP, PCF, DPC, CND, etc)

En algunos caso su acción ha deri-

vado en el aceleramiento de procesos de transformación cultural, mediante el desarrollo de estrategias que culminan en la consolidación de nuevos espacios para el desarrollo cultural; en otros su acción ha sido más bien retardataria. No obstante, la resultante contemporánea no puede analizarse como producto exclusivo de su acción o como ineficacia en el logro de sus propósitos.

Sin embargo el Estado mexicano se transforma y tendencialmente se adecua a las aspiraciones de la sociedad.

Esta necesaria adecuación no responde, ni debe responder, mecánicamente a los requerimientos puntuales y coyunturales de los sectores demandantes a partir de su fuerza relativa, sino que sus definiciones deben encaminarse a dar respuestas al conjunto de tendencias generales de desarrollo de la sociedad nacional (3) en el contexto interno e internacional contemporáneo. Es esta su función regulatoria básica.

Un entendimiento cabal de estos fenómenos de carácter general es condición indispensable para la comprensión del significado profundo de lo que denominamos "cultura nacional". Es así mismo condición necesaria para la definición de las

3 Entre las que destaca sin duda la sana emergencia de las identidades regionales y su vocación de generar una cultura regional.

acciones del Estado en el ámbito de la cultura.

A partir de explicitar estos procesos y situaciones estaremos en condiciones de comprender a qué nos referimos cuando hablemos, ya sea afirmando o cuestionando, de "la política cultural".

Es necesario que la política cultural del país no se defina al margen o sin relación explícita y cuantificable con la política de desarrollo social, de lo contrario estaremos reduciendo la cultura a algunas de sus expresiones, de manera obvia, a las manifestaciones artísticas.

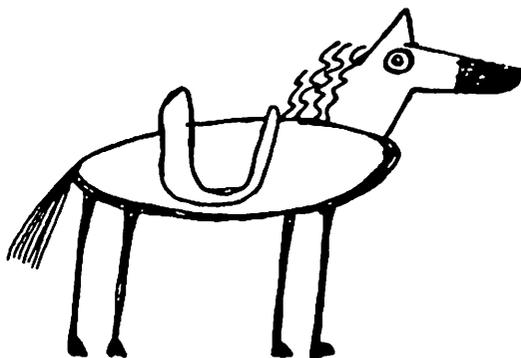
Los procesos de consolidación del Estado nacional de la primera mitad del siglo produjeron un desgaste y un desfase en la relación entre el desarrollo nacional general y el desarrollo cultural.

A partir de la década de los 60as, la progresiva autonomización de ambas llevó a la crisis de 1968, la cual podemos caracterizar en mayor medida como crisis cultural. Crisis en los objetivos generales del país y los modelos de relaciones sociales y económicas que los sustentaban, lo que habitualmente se caracteriza como crisis de hegemonía o pérdida del consenso.

En diversos momentos históricos se ha intentado definir una política cultural sin articulación explícita con la política general de desarrollo social y económico.

Las consecuencias han sido siempre las mismas: la imposibilidad de llevar adelante la política cultural diseñada y la consecuente autarquización y marginalización de los espacios e Instituciones culturales.

Lo anterior implica la necesidad de desarrollar una reflexión sistemática, permanente y de carácter prospectivo que intente entender y dar respuesta de manera simultánea a las aspiraciones de los diferentes sectores de la sociedad nacional, garantizando su desarrollo potencial y promoviendo la articulación del conjunto de procesos bajo la normatividad de un Estado nacional también cambiante; lo que habitualmente se denomina recomposición hegemónica o reformulación de consensos. ¿Qué es entonces cultura Nacional?



Cultura Nacional y nacionalidad.

La cultura de una nación es: el conjunto de hechos, objetos, prácticas, procesos, instituciones, construcciones simbólicas y concepciones del mundo que los miembros de una sociedad crean, desarrollan y transforman para establecer una relación simbólica eficiente y gozosa con un territorio, una organización social y un proyecto de futuro que generalmente debe ser promisorio.

La sociedad nacional, constituida por individuos y sectores que expresan intereses diversos, produce asimismo una pluralidad de hechos, objetos, prácticas y procesos. Es el conjunto abigarrado, parcialmente organizado y contradictorio de éstos lo que podemos denominar cultura nacional.

Ninguna expresión particular puede considerarse más representativa de la cultura nacional que otra, sin embargo algunos de estos hechos, objetos, prácticas y procesos se consolidan como más eficaces simbólicamente que otros para más personas durante períodos de tiempo más largos.

La razón de que esto sea así, más allá de un supuesto valor intrínseco de dichas prácticas y procesos, implica que el

Estado por medio de sus instituciones - principalmente las de carácter educativo y cultural- y los sectores, grupos de opinión y acción civiles a través de las instituciones no estatales, eligen, arbitran y apoyan financieramente algunos de estos productos y procesos culturales. Promoviendo así que mediante su reproductibilidad a través de los medios masivos de comunicación y las industrias culturales alcancen o parezcan alcanzar un nivel mayor de consenso y representación.

Esta acción continuada en el tiempo es la que produce la articulación de los estereotipos (4) consolidados de cultura nacional que son reproducidos sistemáticamente hacia el interior y el exterior del país.

Este conjunto de estereotipos expresan la nacionalidad cultural de un país y son los temas del nacionalismo cultural, esto es la nacionalidad explícita.

La vigencia relativa de estos estereotipos está determinada así mismo por el grado de eficacia simbólica que alcanzan en el contexto nacional e internacional al cual estos estereotipos deben responder razonablemente. La disminución de su eficacia, más que implicar

4 En su acepción de: imagen o idea aceptada por un grupo, opinión o concepción muy simplificada de algo.

una negación de ellos, da cuenta de su insuficiencia ante nuevas situaciones sociales, y su incapacidad de transformación.

Cultura aceptada, culturas toleradas: articulaciones.

El conjunto de estereotipos cristalizados determina también las tendencias de producción cultural de un país, ya que es a estas tendencias a las que se les asignan recursos y espacios para su desarrollo y divulgación. Es lo que podemos denominar provisionalmente la cultura aceptada.

Simultáneamente a estos procesos y de manera sistemática la sociedad en su totalidad, todos sus sectores, producen conjuntos diversos de hechos, objetos, prácticas y procesos que por lo general alcanzan una eficacia simbólica limitada, que aunque aspire a generalizarse, si no concuerda con las tendencias generales vigentes, es decir la política cultural, no encontrará espacios y recursos suficientes para su creación y desarrollo. Son lo que podemos denominar, también de manera provisional, como las culturas toleradas.

Estas dos opciones: la cultura aceptada y las culturas toleradas se articulan de maneras diversas y complejas en un intercambio sistemático y desigual. Por lo general, la cultura aceptada recibe

aportaciones permanentemente de las culturas toleradas; se puede afirmar que son fuentes fundamentales de su desarrollo.

A la inversa, las culturas toleradas reciben relativamente pocos aportes de la cultura aceptada y carecen de recursos para apropiarse de elementos de ésta. Se desarrollan con recursos locales y su fuente casi exclusiva es la iniciativa comunitaria, local o regional, en el mejor de los casos.

El vertiginoso desarrollo de los medios de comunicación ha derivado en la reiterada definición de una supuesta "cultura de masas", no obstante esta cultura de masas, si lo es, depende irremisiblemente de la producción cultural de los individuos y de los diversos sectores que producen cultura.

El poder de los medios radica no en una producción cultural específica y exclusiva, sino en la selección y financiamiento de ciertos productos culturales que logran mayor eficacia de audiencia de manera complementaria con los anuncios comerciales; por lo general y cada vez más nítidamente con las telenovelas, los espectáculos de gran formato y las competencias deportivas. Resulta evidente que algunos de ellos no pueden considerarse estrictamente productos culturales.

Muchos otros productos culturales

susceptibles de reproducción a través de los medios masivos no pueden serlo, básicamente por la inexistencia de recursos, canales y proyectos que permitan el acceso de estos productos a los medios; es decir no encuentran espacio de desarrollo en la política cultural vigente.

Esta tarea debería alcanzar prioridad dando paso a una democratización efectiva del "aire" que permita un acceso diverso y sencillo por los diferentes sectores a los medios masivos. Indudablemente, esta tarea requiere de la función reguladora del Estado y es, hoy por hoy, una tarea pendiente en las sociedades contemporáneas, de manera dramática en la sociedad mexicana, lo que necesariamente implica un cambio en la legislación específica.

Patrimonios culturales y políticas culturales.

Los diversos sectores sociales que crean, promueven y consumen la cultura aceptada y las culturas toleradas, participan de tradiciones a su vez diversas, unas más antiguas que otras, pero todas irremisiblemente contemporáneas. Su reproducción conlleva el

acarreo de diversos **patrimonios culturales sedimentados** y en permanente reinterpretación.

Los diversos patrimonios son entonces reconocidos como valores sociales, principalmente mediante el proceso educativo, y obtienen legitimidad en mayor o menor medida a partir de la "fortuna histórica" del grupo portador (5); es decir, del sector social con el cual se identifica tal patrimonio y no como a menudo se interpreta: como resultado de su valor intrínseco.

La promoción diferenciada de estos patrimonios mediante los recursos destinados a la creación y su consecuente inserción en las industrias culturales y los medios masivos de comunicación, se aparece entonces como definitiva. Es este proceso el que evidencia nítidamente la política cultural implícita o explícita de un país.

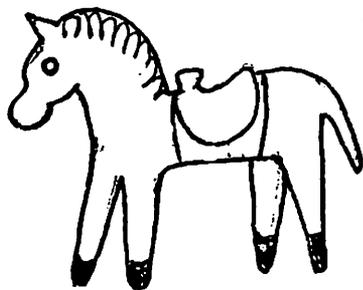
El cambio profundo que experimenta la sociedad mexicana desde hace dos décadas, que tiene su expresión jurídica en el reciente reconocimiento constitucional de la nación mexicana como una nación pluricultural, obliga a reorientar entonces los recursos, medios y

5 Caso paradigmático de este proceso son los pueblos indios de México que siendo portadores de uno de los patrimonios más significativos tienen escasas posibilidades de desarrollarlo o sus posibilidades están limitadas por la insuficiencia de reconocimiento nacional.

funciones en poder de las instituciones culturales, tanto públicas como privadas, hacia un desarrollo cultural múltiple y plural.

Solo mediante medidas explícitas y eficaces de acceso a la cultura, a su producción, reproducción y consumo es que la sociedad mexicana experimentará avances en la democratización cultural del país; a mi juicio, condición indispensable de toda democratización ulterior.

Es la transformación del acceso a la cultura en todas sus formas lo que permitirá el desarrollo de nuevas culturas: educativas, políticas, económicas, sociales, etc., es decir la construcción de una nueva hegemonía cultural, con sus valores específicos y sus prácticas concretas.



Producción cultural, productos culturales.

En el complejo proceso de producción cultural los productos culturales son solamente un aspecto del proceso.

La cultura aceptada es en mayor medida una cultura de productos, se enfatiza y se difunde el producto cultural, éste es sujeto de valoración y mercadeo.

A la inversa, las cultural toleradas son en mayor medida culturas de procesos culturales, son estos los que alcanzan difusión, su valoración es básicamente local y se ubican fuera del mercadeo; se desenvuelven con el apoyo del Estado, sin el apoyo del Estado, y en ocasiones contra el Estado mismo.

Por lo general los procesos de producción cultural deben concluir en un producto cultural aceptable. Que esto no suceda así deriva en muchas ocasiones de la asimetría de acceso a recursos (económicos, de conocimiento, etc.) para lograrlo.

Así mismo esta debilidad de resultados da cuenta del escaso interés en su reproductibilidad.

De manera muy frecuente se apoya la producción de un bien cultural. Se apoya su creación hasta alcanzar un resultado, no obstante ahí culmina su acción y por lo tanto el proceso se ve

trunco ya que no se contempla su inserción en las industrias culturales, los medios masivos y cuando es posible en los espacios de mercadeo.

El apoyo y financiamiento a la producción cultural que no toma en cuenta todo el proceso tiende a perderse sin alcanzar resultados integrales, esto sucede en mayor medida cuando hacemos referencia a productos y procesos de las culturas toleradas.

Alta Cultura y Culturas Populares.

Estas diferencias -causa y consecuencia de la asimetría de sus intercambios- fomentan la autonomización de la cultura aceptada y de las culturas toleradas, que en el devenir histórico aparecen cristalizadas, diferenciadas y aparentemente contradictorias. Es éste el caso de la llamada "alta cultura" y de las llamadas "culturas populares".

Esta autonomización no da cuenta del valor de los procesos y los productos culturales en sí mismos, sino de la ubicación social y posibilidad de sus

creadores y portadores de alcanzar recursos y difusión.

Cuando los procesos políticos asumen la cultura explícitamente como espacio de confrontación, la cultura de élite y las culturas populares aparecen entonces como culturas en lucha, no exclusivamente por los recursos sino por su aspiración a convertirse en estereotipos aceptables para las mayorías sociales con características excluyentes (6).

Frente a esta situación la definición de una política cultural diversificadora de recursos y difusión puede colaborar a redefinir la articulación de los sectores culturales, sus procesos y productos, así como enfrentar la desigualdad de acceso a los recursos.

La diversificación de opciones debe cuidar de no colaborar en la fragmentación social, generando espacios rígidos y grupos de interés consolidado (clientelismo) en sectores sociales predefinidos.

Las tendencias recientes deben estudiarse cuidadosamente ya que pueden producir nuevas formas de cristalización cultural, algunas ten-

6 Las recientes "polémicas" en el país que enfrentan a los "grupos culturales" en torno a qué posiciones culturales deben alcanzar difusión, y mediante qué recursos, o la más ingenua entre "literatura fácil" y "literatura difícil", expresan con bastante nitidez esta situación.

dencias apuntan en este sentido, por ejemplo la creación de instituciones o programas dirigidos de manera explícita, no a las diversas ramas de creación, sino a sectores específicos como pueden ser: los jóvenes, los niños, los ancianos, las mujeres, los homosexuales, los presos, etc.

La redefinición de la oferta de recursos debe darse en el contexto de las diversas ramas creativas y categorías de productores, promoviendo la creación de todos los sectores, estimulando como valor fundamental la *calidad de creación* en cualquier circunstancia. No hacerlo de esta manera provoca la pérdida de rigor y calidad creativa y tiende a debilitar la producción cultural de los sectores y del conjunto social, colaborando a la autonomización artificial de espacios culturales (7).

La Promoción Cultural

Por circunstancias históricas complejas, y en periodos largos, la acción del Estado en el campo cultural se ha desarrollado principalmente a través de lo que se ha denominado pro-

moción cultural. Esta promoción cultural ha alcanzado concreción en la creación de instituciones, definición de espacios y la contratación de una cantidad importante de agentes de la institución denominados "promotores culturales".

La acción de estas instituciones y promotores culturales nunca ha sido del todo clara: de manera principal por el carácter discreto y casuístico de su acción: es decir por la arbitrariedad en la toma de decisiones y la falta de criterios consensuados y explícitos.

Si consideramos que los individuos y los grupos son los productores de cultura y ésta se produce en cualquier circunstancia ¿qué es lo que promueven estas instituciones y sus agentes? Es una especie de misterio aceptado. En la práctica esta burocracia, como toda burocracia, tiende a reproducirse y crecer mediante cualquier artilugio conceptual: cursos, talleres, investigaciones, eventos, etc.

La burocracia cultural ha consumido de manera creciente los escasos recursos que el Estado ha destinado a la

7 Este sería el caso por ejemplo de FONART que durante muchos años no estimuló la creación cultural, sino se dedicó a comprar artesanía sin criterios de calidad y rigor creativo, provocando la irrupción masiva de una pseudoartesanía y desestimulando la creación artística de calidad en esta rama de expresión cultural.

creación y difusión de la cultura (8). Es necesario una profunda reformulación de la intervención estatal en su inserción activa en la producción cultural de toda la sociedad, la cual ha avanzado ya en ciertos espacios mediante el mecanismo de becas, estímulos a la creatividad y el reciente Sistema Nacional de Creadores eliminando la discrecionalidad burocrática como criterio para la asignación de recursos. No obstante es urgente liberar en mayor medida las fuerzas de creación de la sociedad y liberar los recursos que hoy son *gasto corriente* de las instituciones dedicadas a "la promoción cultural".

Hacia una nueva relación entre Instituciones y Creadores Culturales.

La acción de estímulo a la creación y difusión cultural tenderá entonces al reconocimiento de la creación de todos los sectores, estimulará la creatividad y el rigor creativo en todos los campos y evitará la fragmentación de las diversas

producciones culturales en entes autónomos y en contradicción.

Es condición inexcusable el que en los programas a desarrollar se contemplen las desigualdades históricas de oportunidades de los diversos sectores de creadores culturales y en las diversas regiones. La acción del Estado tenderá a corregir dichas desigualdades mediante la distribución razonada y compensatoria de recursos, bajo la norma fundamental de calidad que debe presidir la creación cultural. 9

Tarea fundamental será asimismo la de diseñar una política de medios masivos de comunicación que lleve a su uso racional e intensivo sin que esto implique en ninguna circunstancia la administración de los mismos. Se debe normar jurídicamente el acceso a ellos por el conjunto de la sociedad, en ningún caso monopolizar el tiempo en base a un grupo privado o público.

La acción cultural del Estado mexicano deberá insertarse de lleno en

8 Por ejemplo, si en una ciudad de provincia existe un grupo de pintores jóvenes, la burocracia cultural les ofrece cursos de promoción cultural, impartidos por sus agentes, que muchas veces no son pintores. Lo que esos pintores jóvenes necesitan es ver pintura, pinceles y tintas, para lo cual no se requieren agentes y administradores, sino el trabajo combinado de exposiciones itinerantes de buena pintura, becas para la producción de cuadros, salas de exposición, y acercamiento a los mercados de pintura. Todas estas tareas pueden ser desarrolladas por un número muy pequeño de "administradores culturales". En cualquiera de las ramas de la creación sucede de manera similar.

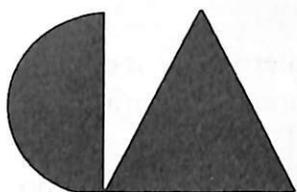
9 Lo que podemos comprender como "democratización de la cultura"

el proceso de descentralización en la toma de decisiones, mediante la creación de espacios específicos en los cuales la participación Federal, Estatal, Municipal se compense con la participación de los grupos de la sociedad civil, principalmente de los creadores de cultura.

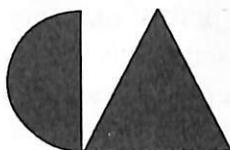
En una sociedad como la mexicana, en situación de cambio acelerado y en

busca de seguridad en la continuidad cultural, esta política ampliará el campo y las oportunidades para que los diversos sectores pongan en juego sus recursos culturales para promover la continua redefinición de los estereotipos que den nuevo sentido de nacionalidad y de identidad cultural a la sociedad mexicana. ■





**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**



**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**



**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**



**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**



**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**



**Dirección
General de
CULTURAS POPULARES**

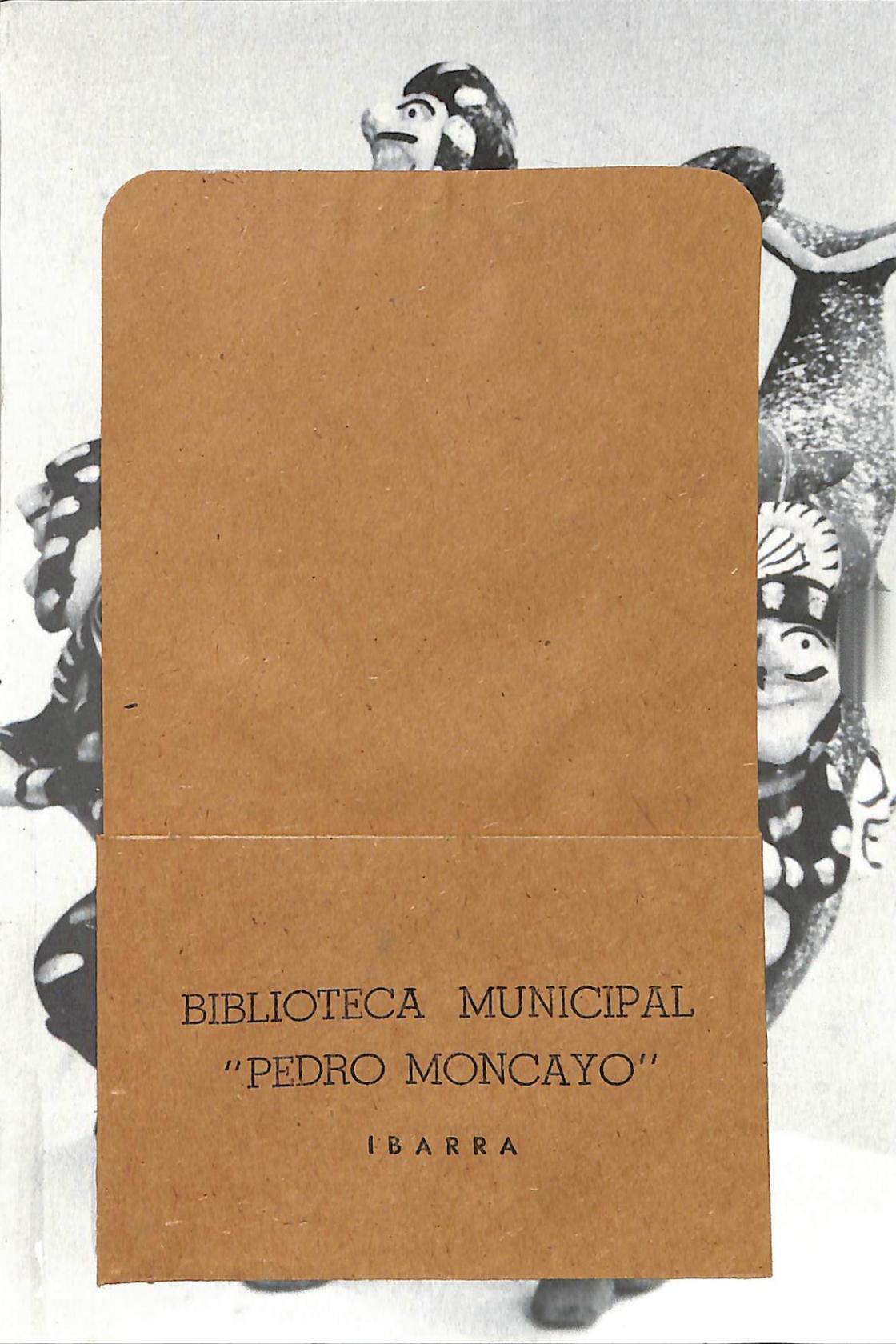
Artesanía del mes

La guerra del golfo

Con mucha frecuencia suelen algunas personas condolerse por los efectos “desastrosos” que la masificación de los medios de comunicación acarrea a la cultura popular y a la tradición de los pueblos. Esta pieza artesanal demuestra que los efectos negativos no se dan necesariamente como cuando una chola cuencana cambia su vistosa pollera por un blue jean. Ucumicho es una población ubicada en las remotas sierras de Jalisco, México. Carece de agua potable y de alcantarillado, pero sí tiene energía eléctrica por lo que casi en todas las casas hacen presencia las antenas de televisión. Difícilmente comunicado con poblaciones más grandes, es la televisión la gran ventana al mundo para Ucumicho.

Esta pieza de cerámica se llama “La Guerra del Golfo”. Los campesinos de Ucumicho se informaron de ella y de su desarrollo a través de la televisión y la artesana autora de la misma plasmó este acontecimiento mundial demostrándonos, además de sus habilidades y destrezas, la manera como ella interpretó el mentado evento. Se trata de un helicóptero que lleva misiles y soldados armados en actitud de asalto. El pez es en el estado de Michoacán un elemento reiterativo en las expresiones artesanales y de cultura popular. En esta pieza se confunden el helicóptero, el pez y la guerra con una monstruosa apariencia. Las partes extremas del transporte de guerra y de los misiles se transforman en la cola del pez. El piloto da la impresión de estar en las entrañas de un gran monstruo. La muerte -tan frecuente en el alma popular mexicana- está también incorporada.

Esta artesanía demuestra que el arte popular continúa viviendo y se adapta a los tiempos y a la siempre cambiante vida social y que el progreso, en su sentido positivo o negativo, no es necesariamente incompatible con la cultura popular que tiene una visión diferente de la realidad.



BIBLIOTECA MUNICIPAL
"PEDRO MONCAYO"

I B A R R A



Cidap
Ecuador - OEA

Departamento de Publicaciones
CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES
Cuenca - Ecuador

Noviembre de 1993