

Efraín Franco Frías

CULTURA POPULAR Y ARTESANÍAS



LAS
Culturas
Populares
DE JALISCO

Culturas
Populares
DE J A L I S C O

CULTURA POPULAR Y ARTESANÍA



Efraín Franco Frías

CULTURA POPULAR Y ARTESANÍA

Colaboradores

FRANCISCO ACEVES JUÁREZ

OMAR GALVÁN

MARÍA ELIZABETH HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

JOSÉ GUADALUPE ORTIZ ARANA

GOBIERNO DEL ESTADO
SECRETARÍA DE CULTURA
2005

La Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco agradece a Editorial Ágata, *El Informador* y a la Dirección de Culturas Populares e Indígenas del Conaculta por su apoyo para la realización de la colección *Las Culturas Populares de Jalisco*. Asimismo expresa un especial agradecimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Guadalajara (Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño).

Primera edición en español, 2005

Por los textos:

D.R. © Sus autores

Por la edición:

D.R. © Secretaría de Cultura

Gobierno del Estado de Jalisco

Av. de la Paz 875, Zona Centro

44100 Guadalajara, Jalisco, México

ISBN 970-624-425-5

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

LAS CULTURAS POPULARES DE JALISCO	9
PRÓLOGO	11
UN ACERCAMIENTO CONCEPTUAL	13
ARTESANÍAS DE JALISCO	27
EL UNIVERSO HUICHOL	99
OTRAS MANIFESTACIONES	109
ACERCAMIENTOS	125
BIBLIOGRAFÍA	143



LAS CULTURAS POPULARES DE JALISCO

Jalisco en su historia, en su amplia geografía, en el temperamento e ingenio de su gente, ha sido un pueblo creador de arraigadas tradiciones, de modos de ser, de costumbres, que han conformado a lo largo de los tiempos, elementos culturales que han contribuido a forjar los símbolos de la identidad nacional.

La fortaleza de las culturas populares e indígenas de los jaliscienses ha trascendido los siglos y sigue siendo sustento importantes de la mexicanidad. Por ello, era inaplazable emprender un amplio programa de investigación con el concurso de académicos, promotores culturales, estudiosos del acontecer cultural rural, indígena y urbano, para que reunidos en un equipo humano, profesional e interdisciplinario, registren en letra impresa, el estado que guardan las culturas del pueblo jalisciense, en su diversidad, en su constante transformación, en sus arraigados mitos y en sus nuevas manifestaciones, insertas en la globalización, a la que nuestro país se incorpora aceleradamente.

Los investigadores y coordinadores de este trabajo enciclopédico consultaron libros y bibliotecas y caminaron por las diversas montañas de la geografía jalisciense, para escuchar de viva voz y ratificar con su presencia el acontecer cultural de los danzantes y mariacheros, los modos de hablar, las leyendas y personajes, la música y los bailes, la charrería, los deportes y las diversiones, las culturas indígenas, la literatura y el teatro, la religiosidad, las artesanías, el arte en las calles y las plazas y todas las expresiones culturales del pueblo que en el pasado y en el presente son la esencia de las culturas jaliscienses.

El Gobierno del Estado pretende que esta colección bibliográfica sea un valioso apoyo para que los jaliscienses conozcamos nuestras propias manifestaciones culturales y para que futuros investigadores puedan hurgar en nuestras raíces históricas y sus constantes transformaciones.

Este esfuerzo de la Secretaría de Cultura, a través de su Dirección General de Fomento y Difusión, y de su Dirección de Culturas Populares, es de gran valor por haber concertado con importantes instituciones académicas y con prestigiados investigadores, un estudio integral que consigna en sus 18 volúmenes las expresiones culturales del pueblo jalisciense, producto del talento y del corazón palpitante del pueblo, pero sobre todo, de la transmisión oral y cotidiana de tradiciones y costumbres que han mantenido varias generaciones de jaliscienses.

El arte popular —sus definiciones, sus variantes, sus creadores, aquel nacido del barro, de las pieles, los colores, los metales, las maderas, el fuego, el agua, las fibras e, incluso, los aerosoles— es un orgullo de nuestra entidad, que la ha puesto en alto a nivel internacional gracias al ingenio de sus artífices, siempre en constante renovación por los impulsos de las tradiciones e innovaciones artísticas.

La presente obra, *Cultura popular y artesanía*, significa un verdadero recorrido vistoso por el inagotable panorama de la creatividad de artistas y artesanos jaliscienses, que nos ha sabido mostrar el doctor Efraín Franco Frías. Así pues, conozcamos y valoremos nuestro arte popular, honroso motivo de alegría para Jalisco.

Francisco Javier Ramírez Acuña
Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

PRÓLOGO

Todo lo que contribuya a profundizar el conocimiento de jalisco debe recibirse con aplauso unánime, en especial si aquello que se aporta viene a esclarecer aspectos ignorados o no explorados de modo suficiente. Tal es el caso de la serie de libros de Culturas Populares que ha dado a las prensas la secretaría que dirige Sofía González Luna. Parte poco estudiada de la vida en comunidad, las expresiones espontáneas del pueblo ofrecen a los investigadores la coyuntura de un descubrimiento, o bien la oportunidad de registrar de modo sistemático vocablos y locuciones particulares, costumbres seculares, objetos del arte locativo, modos de vida y tradiciones regionales, todo lo cual constituye realidades primarias que son la base de buena parte de la identidad propia.

La estrechez cada vez más apremiante del tiempo personal, la especialización creciente que obliga el campo laboral y el asedio constante de los medios de comunicación, que propagan paradigmas exóticos perturbadores, tienen inmerso al hombre común en campos ciertamente muy restringidos de la cultura nacional. Es por ello frecuente que la existencia se viva sin discernir la naturaleza del lugar donde se radica, que igual podría ser otro, y en el mejor de los casos que únicamente se asuma, como razón del arraigo, un estereotipo, o sea la imagen o idea comúnmente aceptada, sin que se indague su origen. En el caso de Jalisco es tal la densidad de la tradición y la ideosincracia colectiva, que el oriundo y el vecindado pronto se penetra de giros y acentos verbales, gustos, preferencias y modos de ser que lo señalan e identifican, aunque se presuma de ajeno a todo regionalismo.

La explicación de este fenómeno remite al cuidadoso examen de las culturas populares. Esto es posible gracias a la colección que es labor de la

señora Sofía González Luna y al seguimiento y ejecución de un programa editorial específico a cargo del promotor cultural Ignacio Bonilla Arroyo.

La serie Culturas Populares constituye una aportación al conocimiento del Jalisco profundo. Puede llamarse así al crecimiento social de donde parten las tradiciones que se transmiten de generación en generación a lo largo de los siglos. Los primeros asombros que van tejiendo los mitos y leyendas, las formas iniciales de la expresión oral que cobran brillo cuando las acoge el lenguaje literario, la vivienda improvisada con materiales precarios que luego influyen en la composición formal arquitectónica, la fantasía ingenua que inventa juegos y juguetes, la sensibilidad excitada por la belleza del paisaje y la vida en contacto con la naturaleza, manantial del que brotan múltiples inspiraciones.

El mérito del libro dedicado a las artesanías es haber recogido, además de algunos textos básicos de autores consagrados, varios trabajos poco difundidos y difíciles de encontrar en ediciones originales. La relativa abundancia de estos materiales en años recientes revela el persistente interés por catalogar las producciones del arte popular, cuyo registro ordenado, documentado y completo aún no se ha conseguido. Otro acierto de esta publicación es haber incluido la semblanza biográfica de distinguidos artesanos, principalmente alfareros: Jorge Wilmot, Ken Edwards, las familias Galván y Jimón, Salvador Vázquez y Eusebio y Ernesto Ramírez, lo cual reafirma el rechazo a la antigua tesis que postulaba el anonimato como característica del trabajo artesanal.

El capítulo dedicado al grafiti, aunque pueda parecer éste, una obsesiva subordinación de lo mexicano a la voluntad de expresión de un residuo social extranjero, debe considerarse como una novedad urbana que invita a discutir su autenticidad y sus valores populares.

El libro del doctor Efraín Franco Frías debe añadirse a la larga bibliografía sobre el tema y ser leído con la misma dedicación que él aplicó en sus indagaciones. Dice este autor, y en ello no se puede sino estar de acuerdo: «El mapa de las culturas populares (arte y artesanía) en Jalisco es extenso y en algunos aspectos casi virgen; el reto es continuar desde distintas trincheras realizando la historia crítica de las artesanías y artes populares de jalisco». Debe esperarse que así sea.

José Rogelio Álvarez
San Diego Churubusco, noviembre de 2005

UN ACERCAMIENTO CONCEPTUAL

Arte se define por la individualidad del artista.

*Arte popular se define por la creación colectiva
ejecutada por individuos artesanos*

Martha Turok

CONCEPTUALIZACIÓN GENERAL

Uno de los problemas teóricos más complejos en el ámbito de la cultura es acotar los límites, diferencias y constitutivos de los valores tangibles e intangibles que conforman la cultura popular, el arte popular y las artesanías. En buena medida, la conceptualización de estos conceptos responde al enfoque que se le dé, ya sea dinámico o estático; vistos sólo como producto o de manera procesual; o bien, desde la dinámica del consumo, donde operan tres procesos simultáneos: a) el objeto utilitario se sigue produciendo de la misma manera no sufre cambio alguno y el comprador es quien le da una nueva función; b) el objeto se transforma desde su diseño y elaboración, porque el consumidor satisfecerá sus necesidades a través del artesano, y c) el surgimiento de nuevas artesanías con gran impacto en las comunidades productoras y el mercado mundial, debido esto a sugerencias externas donde se fusionan varias tradiciones que generan un nuevo producto (Turok, 1988: 31).

Hasta la fecha no se puede afirmar categóricamente qué es la cultura popular, el arte popular y cuáles son sus diferencias específicas con las artesanías, o si éstas forman parte y hasta qué punto del arte popular, puesto que no hay duda alguna de que ambas son parte de las expresiones de la cultura popular. Los enfoques teórico metodológicos con que se ha abordado esta problemática son los que han permitido a los estudiosos asumir determinadas posturas epistemológicas. A lo largo del presente texto discerniremos algunas de las posturas que diferentes estudiosos han asumido sobre estos tópicos en los últimos años.

Aunque una verdadera definición de arte popular está 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 de grupos étnicos especiales, con raíces y caracteres propios para el consumo exclusivo del grupo que las hace. Por otro lado, está lo que podría llamarse verdadero arte popular, de raíces criollas y mestizas, producido a escala comercial para su distribución por todo el país, generalmente lejos de sus centros de producción, y para el consumo de todas las clases sociales, particularmente la clase media. La tradición de estas artes populares criollas tienen 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 y motivos decorativos en el arte popular mexicano... (Martínez, 1998: 58).

Los objetos bellos producidos con las manos, es el marco concreto de las artesanías y de no pocas expresiones artísticas de carácter popular. Sin embargo, las vías de apreciación por las que generalmente se guían los estudios son: las que equiparan lo hecho a mano por campesinos e indígenas con objetos de baja inversión en materias primas, producidos en tiempos de ocio y alternando con la agricultura u otras actividades económicas, y las que tratan de talleres establecidos (generalmente urbanos), cuya producción puede considerarse suntuaria y decorativa, que naturalmente se registrará por otra escala de precios (Martínez, 1998: 106). Aunque existen también los que estudian el proceso en sí: la interrelación del objeto producido y la sociedad que lo produce, el objeto y su mercado, los bienes artesanales a través del tiempo, su conservación, modificación, usos y funciones.

Para este estudio se parte de, entre otros conceptos, el que considera que «artesanía es toda producción humana donde interviene en mayor parte la habilidad manual, auxiliándose de herramientas y maquinaria, logrando transformar los materiales en objetos útiles. Es aprendida a través de la experiencia y la tradición» (De la Torre, 1994: 25).

Jalisco es un mosaico en lo que a producción artesanal se refiere. Tiene una rica historia que amalgama diferentes procesos históricos y socioculturales. En las artesanías vivas de Jalisco conviven los elementos indígenas, europeos y de otros espacios geográficos; las técnicas productivas tradicionales manuales con los talleres que utilizan algunos avances tecnológicos. Asimis-

mo, los usos de las artesanías oscilan entre lo utilitario y lo decorativo ornamental. El consumidor ha entrado en una interrelación con el productor, lo que ha generado una redimensión funcional e innovación artesanal.

Para este ensayo no se seguirán criterios históricos, sino fenomenológicos, es decir, la línea diacrónica sólo servirá de contexto, ya que será la sincrónica la que permitirá hacer una reflexión a partir del legado teórico conceptual que hemos recibido por parte de pensadores y culturólogos, tanto jaliscienses como mexicanos y de otras latitudes. Las pretensiones no son de carácter antropológico, sino más bien caen en la dimensión sociológica, ya que se dará cuenta, someramente, de los grupos sociales que producen, usan, consumen o son los portadores de ese capital simbólico.

Ante la dificultad de delimitar con precisión los bienes culturales enclavados en la cultura popular o en las artesanías, el mapa conceptual de lo artesanal de Jalisco se limitará a comentar algunos de los acercamientos que han hecho los analistas del tema, ya que estamos convencidos, que:

Aparte de sus atributos esenciales —territorio, lengua, instituciones y creencias comunes—, la nacionalidad se reconoce en los productos culturales del pueblo, entre ellos, una vasta multiplicidad de objetos artesanales de arte popular —utilitarios, ceremoniales u ornamentales— en los cuales se acentúa el origen común y el apego a la comunidad de la que forma parte. Cuando lo que el artesano produce se apega a las costumbres, se vuelve tradicional; cuando traduce o interpreta un modelo peculiar de ver, sentir y creer, deviene en arte; cuando con esas formas se identifica una voluntad colectiva de expresión, se transforma en arte popular. Por esta razón, el nombre del autor, que se asocia a las piezas en el arte culto, se sustituye en el popular por el locativo de su procedencia (*Enciclopedia de México*, 1994: 620).

REVISIÓN DE CONCEPTOS DE ARTE POPULAR Y ARTESANÍAS

Entre los estudiosos que se han preocupado por darle cierto sentido teórico a las artes populares modernamente, se encuentra Francisco de la Torre, que de manera clara asume una actitud frente a este campo conceptual:

Las artes populares son, por una parte, las expresiones formales, materiales y tradicionales del pueblo; sus raíces más profundas están en el pasado y sobre-

viven en virtud del espíritu conservador de la gente común. Son además, expresiones espontáneas e instintivas que realizan artesanos y artistas populares, no educados para ello en forma sistemática (De la Torre, 1994: 11).

Para Daniel F. Rubín de la Borbolla, citado por De la Torre, «el arte popular es el más auténtico arte universal, tal como lo entiende y practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes» (*Idem.*).

Aquí lo importante es el énfasis que se pone en el sentido anónimo de esta manifestación, es decir, producto de la colectividad, del espíritu comunitario que se hereda como una forma de identidad. En este mismo tenor, el Consejo de Praga señala que el arte popular es el trabajo tradicional del artesano que agrega un elemento de belleza o de expresión artística al carácter utilitario del objeto o su función en la vida social.

Quizá esta postura sea limitante en muchos aspectos, ya que se inclina por la producción artesanal, o sea en la producción material, y deja fuera de su marco expresiones importantísimas del imaginario, el patrimonio no tangible y elementos que son identificados como frutos de la cultura popular, pero que no tienen la función utilitaria ni buscan ex profeso un toque de embellecimiento (cuentos, leyendas, mitos, refranes, danzas, pinturas, canciones, etcétera).

El doctor Atl (Gerardo Murillo) considera que las artes populares son las que nacen espontáneamente del pueblo, como consecuencia de sus necesidades familiares, civiles o religiosas (citado en De la Torre, 1994: 11). El arte popular tiene también el ingrediente identitario, aparte de los arriba señalados: «El arte popular es, a la par que un vehículo de identificación del sujeto con su grupo, un medio para reconocer la comunidad. Lo que lo distingue es su naturaleza consustancial a la región, a la ciudad, a la pequeña población y a veces inclusive al barrio» (*Enciclopedia de México*, 1994: 620).

En los conceptos citados se aprecia la existencia de dos factores en común: el carácter utilitario y un elemento de belleza. Por lo tanto, el arte popular es una expresión artística de carácter utilitario, mediante el cual, el hombre, por medio de la materia, imita o expresa lo material, visible o invisible. Se podría decir, sin temor alguno, que el arte popular comprende las artesanías con intención artística y folclórica, pero que no es su único y exclusivo campo.

De manera academicista se ha mencionado que el arte es el conjunto de reglas necesarias para hacer bien alguna cosa, de ahí podemos desprender la diferencia entre arte y arte popular; el primero obedece a la concepción del creador y la mano artista, mientras que el segundo es la repetición no idéntica del primer modelo (nunca en serie) el cual, al imitarse, se modifica, se perfecciona y lleva plasmado el toque personal de cada artesano. Esta acepción tradicional que maneja Francisco de la Torre es compartida por no pocos estudiosos, entre los que destacan Martha Heredia Casanova, José Guadalupe Zuno, Porfirio Martínez Peñalosa, Néstor García Canclini, de quienes sustrajimos algunos conceptos que contribuyen a la discusión teórica.

Martínez Peñalosa, en su libro *Arte popular y artesanías artísticas de México, un acercamiento*, publicado en 1998, hace una importante revisión conceptual sobre lo que nos ocupa, pero además ofrece elementos sobre discusiones y acuerdos internacionales, que nos permiten poner de relieve esta conceptualización.

En 1928, el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, bajo los auspicios de la Liga de las Naciones, convocó el Congreso Internacional de Artes Populares, primero en su género que se reunió en Praga, del 7 al 13 de octubre de aquel año. Sin entrar en un análisis detallado de estas ideas, sí podemos decir que contienen los elementos definitorios de arte popular: un trabajo tradicional; que agrega a un objeto de uso, o a su función, un elemento de belleza o de expresión artística; además, en este trabajo se distinguen, para los efectos del análisis teórico, estos elementos esenciales y diferenciales: formas, materias primas, técnicas y movimientos (Martínez, 1998: 19).

Al ubicarnos en nuestro contexto nacional, el arte popular recupera las actitudes oficiales que asumieron los primeros gobiernos emanados de la revolución, es decir, la posición que tuvo el Estado mexicano al generar el Proyecto Nacional de Cultura encabezado desde la Secretaría de Educación Pública por José Vasconcelos, quien sistematizó y dio sentido, culturalmente hablando, al Estado mexicano posrevolucionario. Esta postura, habrá que mencionarlo, no es un resultado exclusivo del pensamiento liberal plasmado en diferentes planes e idearios de los líderes, sino que es la resultante de una serie de búsquedas y rechazos a estéticas y visiones culturales dominantes. Propiamente, la acti-

tud que asumió el grupo denominado Ateneo de la Juventud, en 1909, es uno de los parteaguas de nuestra historia cultural. Si el siglo XX en México comienza en 1910, tomando como partidero el movimiento social llamado revolución, en cultura es con el programa del Ateneo cuando arrancamos esa centuria. En buena medida, el Ateneo representa el rechazo al positivismo, al afrancesamiento agobiante que vivía la cultura oficial; es la búsqueda de nuevas opciones, de revalorar otros espacios mentales y culturales, entre éstos lo autóctono. José Vasconcelos, como miembro que fue del Ateneo, supo reencarnar las aspiraciones del mismo y proyectarlas sistemáticamente cuando asumió la Secretaría de Educación Pública en la administración de Álvaro Obregón.

En 1921, el gobierno del presidente general Álvaro Obregón dispuso que se celebrara dignamente el I centenario de la consumación de la independencia de México, del Ejército Trigarante, el 27 de septiembre de 1821. Con aquel propósito se preparó un extenso programa de actividades culturales, artísticas y sociales y de fiestas populares. Se incluyó la celebración de una «exposición de arte retrospectivo», que gracias a la inteligente visión de dos pintores, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, derivó a lo que fue, esto es, una exposición de arte popular (Martínez, 1998: 20).

A partir de este momento inicia el proyecto de reconocer y fusionar, amalgamar y difundir elementos artísticos y culturales, provenientes de lo criollo hispánico, lo indígena y de los diferentes grupos mestizos. Fue la primera manifestación del reconocimiento oficial de que «el arte en México había tenido manifestaciones importantes y que una de ellas era el arte del pueblo» (Martínez, 1998: 20).

El reconocimiento internacional de las artes populares de México fue un proceso lento. Es verdad que desde el siglo XVI varias colecciones europeas contaban con piezas del arte indígena y popular (arte plumario, cerámica, joyería, etcétera), sin embargo, la postura occidentalizante, sobre todo eurocéntrica, era una de las principales barreras para que en ámbitos internacionales, las manifestaciones artístico-culturales de México alcanzaran un reconocimiento oficial o cuando menos por parte de los coleccionistas de manera explícita, ya que, hay constancia de más de 9 000 objetos de arte fuera de nuestro país, ubicados básicamente en museos, tanto gubernamentales como particulares.

Los organizadores del Congreso de Praga ignoraron el trabajo de los artistas mexicanos, no obstante que en 1922 se hizo una edición, aumentada, del libro de Atl, y ese mismo año Catherine Ann Porter hizo, con el nombre de *Outline of Mexican Arts and Crafts*, un catálogo razonado de la exposición de artes populares mexicanas organizado por la entonces Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo y presentada en los Ángeles, California. Y poco después José Juan Tablada, al publicar en 1927 su historia del arte mexicano, utilizó diversas notas periodísticas de Atl que versaban de arte popular, anteriores a estas fechas (Martínez, 1998: 23).

En el proceso de reconocimiento de las artes populares como un elemento fundamental de la cultura nacional, en gran medida se enmarca el estudio que el Dr. Atl (Gerardo Murillo) hiciera a principios de los años veinte de estas manifestaciones. De hecho, sus observaciones y posturas han marcado pautas en la cultura y arte populares en México. «Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa» (Atl, 1923: 26).

La definición que toma como su eje conceptual Porfirio Martínez Peñalosa, es la siguiente:

Artes populares son aquellas que nacen del pueblo como consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas. Las que se cultivan bajo una influencia artística o comercial extraña a estas necesidades, dejan de ser artes populares. Las que se cultivan en las escuelas son 'artes oficiales'. Las primeras son transformables porque son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas. Quien pretenda transformarlas no hace sino precipitar su desaparición (Martínez, 1998: 29).

No muy diferente es la concepción que tienen en la *Enciclopedia de México*, quien reconoce la pluralidad expresiva de nuestro pueblo, pero también externa las motivaciones que han tenido instituciones y grupos para impulsar las artes populares.

Dentro de la multiplicidad de formas de creación y de expresión, el arte popular es el arte social por excelencia. A partir de una interpretación personal de los comunes

denominadores del grupo, muy a menudo religiosos, se suscita una suerte de hallazgo de lo propio; luego una identificación general del gusto con el objeto y finalmente una manera, un estilo que particulariza a la comunidad y que toma el nombre de su locativo (1994: 621).

En esta concepción de artes populares, se participa de la visión del Dr. Atl, en cuanto que las artes populares son una respuesta espontánea a las necesidades discursivas del pueblo, a sus necesidades de identidad, de perpetuar su idiosincrasia. En esta definición se señala un elemento esencial: la no pretensión artística ni comercial, elementos que de darse, hacen que el arte popular pierda su sentido original, su razón de ser. Habrá, entonces, que diferenciar lo que es, desde esta posición, arte popular de arte indígena. Actualmente, los pueblos indígenas de Jalisco producen artesanías, tipificadas como tales, productos con pretensiones artísticas y sobre todo, objetos bellos para mercantilizarlos, por ende: «En la denominación de artes indígenas están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo de México, las que tienen carácter puramente artístico y las de carácter industrial» (Martínez, 1998: 38).

Desde hace más de una centuria las creaciones indígenas produjeron en intelectuales y artistas mexicanos y extranjeros asombro por su originalidad y belleza; esta admiración por los objetos y expresiones de los grupos originarios de estas tierras ha sido uno de los motores que ha impulsado su conocimiento y reconocimiento, dentro y fuera del estado y del país. «Gracias al influjo lento pero constante de artistas, literatos, periodistas, hombres de letras y también, gracias al interés demostrado muy especialmente por los excursionistas americanos, admiradores de los productos típicos de México, se reconcentró la atención del gobierno en las artes autóctonas» (Martínez, 1998: 39).

Las anteriores reflexiones de Martínez Peñalosa lo llevan a ponderar el arte popular mexicano por una serie de variables fácilmente reconocibles:

Las artes populares en México son importantes: porque ellas satisfacen vitales necesidades sociales. Por la variedad de sus productos. Porque todas tienen, en sus formas en sus técnicas, en su espíritu decorativo, o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimiento estético. Porque sus manifestaciones puramente intelectuales

están impregnadas —como la música— de una profunda melancolía —como la poesía religiosa— de un suave misticismo y son ambas poderosamente subjetivas. Además las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias, presentan —al contrario de lo que sucede en los grupos étnicamente semejantes a los europeos— caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen una verdadera cultura nacional (*Ibid.*: 44).

En el mismo tenor elogia las producciones indígenas, algunas enclavadas en el rubro de arte popular, otras en las artesanías, pero todas enmarcadas en la cultura popular.

Las artes autóctonas de todos los países han tenido y siguen teniendo características muy especiales que las distinguen de las artes propiamente industriales. En algunos casos sus productos son insuperables por la extraordinaria buena calidad de su materia prima y por su admirable sentido estético, como las porcelanas chinas, los grès japoneses o los tapetes persas. Pero aun sin tener la extraordinaria perfección técnica o artística, ellas constituyen invariablemente una de las más importantes manifestaciones de la idiosincrasia de los pueblos (*Ibid.*: 46).

Martha Heredia Casanova, en su libro *Árbol Florido* (2000), plantea que «el arte popular surge por la necesidad de expresión de un pueblo, es la obra de hombres y mujeres que ponen en juego la riqueza de su imaginación y la habilidad de sus manos» (Heredia, 2000: 27).

En nuestro país y región, resulta de gran importancia el legado que hemos recibido de una de las partes constitutivas de nuestra identidad. Para Martha Heredia, la herencia de las grandes culturas prehispánicas es el ingrediente más importante del arte popular, al que se añade el componente hispánico con la influencia árabe en algunas artesanías populares (*Ibid.*: 27).

Las raíces profundas de las manifestaciones populares, que alcanzan niveles estéticos y que socioculturalmente, son un vaso comunicante imprescindible entre etapas históricas y grupos sociales, inclusive, étnicos; son ponderadas y puestas de relieve por Rafael Carrillo cuando asume los siguientes postulados: «Cada producto de arte popular dimana de la vida de las gentes humildes de nuestro pueblo, que en sus capas más profundas... ha sabido

conservar el amor de nuestros antepasados a la forma y el color, al canto y a la danza» (citado por Heredia, 2000: 27).

Heredia Casanova no se sustrae a la influencia determinante en nuestro contexto, del Dr. Atl, de quien retoma una concepción clara y por mucho tiempo dominante en los estudios de cultura y arte populares:

Arte popular es aquel que brota espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles y religiosas... Podemos decir que el arte popular se manifiesta cuando el mexicano se viste, come o se divide, en su música danzas y fiestas populares; cuando ríe, llora o reza. Lo acompaña cuando paga un tributo a la muerte y cuando lucha con la vida. Y es el medio por el que se comunica con la divinidad (citado por Heredia, 2000: 28).

En 1972, el polifacético licenciado jalisciense José Guadalupe Zuno publicó su libro *Las artes populares en Jalisco* (1972) donde vertió parte de sus concepciones sobre los temas que nos ocupan. Entre las definiciones que manejó en el trabajo podemos destacar: «artes populares, es la intuición artística de la masa anónima del pueblo, guiada por la experiencia» (pág: 7). Esta postura pondera la capacidad y sensibilidad del pueblo ante la producción de elementos que se convierten en los lenguajes que la comunidad utiliza en su vida, guiado por la acumulación de habilidades, conocimientos y destrezas heredadas y asimiladas individual y colectivamente. Bien reflexiona el maestro Zuno frente al hecho creador individual: «cuando alguien se hace famoso por una producción de algún tipo, las artes populares pierden sus cualidades por virtud de la individualización» (*Idem.*), ya que esta actitud trae consigo que lo popular se vuelva un producto del gran arte donde se pierde lo colectivo para dar lugar a lo personal.

Sin negar la importancia del gran arte, y ante la diversidad de expresiones que hemos tenido, el arte popular se torna en una especie de aglutinador, de elemento catalizador que nos dota del sentido de pertenencia. «No hay homogeneidad nacional en un país, en que sólo haya gran arte; pues el pueblo no llega a entenderlos sino excepcionalmente. En cambio, la sola presencia del arte popular es reveladora del ser nacional» (Zuno, 1972: 8).

CONCEPTOS Y CLASIFICACIÓN DE LAS ARTESANÍAS

No es fácil delimitar conceptualmente dónde terminan los límites del arte popular y dónde comienzan los de las artesanías o a la inversa, ya que, aunque ambas expresiones se encuentran enclavadas en el contexto de la cultura popular, hay estudiosos que ven con claridad las fronteras. A continuación se presentan varias de las posturas importantes sobre estos dos campos culturales.

Según la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública, artesanía es la actividad productiva de objetos hechos a mano con la ayuda de instrumentos simples. Estos objetos pueden ser utilitarios o decorativos, tradicionales o de reciente invención. La artesanía popular es la tradicional, vinculada con necesidades, festividades, gustos populares o rituales (De la Torre, 1999: 25). Por su parte, en la *Enciclopedia de México* proponen una definición que de manera sencilla y pertinente expone:

La artesanía es el conjunto de reglas de un oficio que el productor aplica a la manufactura de un objeto. En este campo, la habilidad manual del operario tiene mayor significación en el trabajo que la idoneidad del herramental y los equipos; o sea que de los medios de que se vale para producir no llegan a ser útiles si no media, para su manejo, una destreza previa. Esto la diferencia de la industria, dentro de cuya complejidad las tareas manuales se simplifican, estandarizan y automatizan... La artesanía no supone de suyo el ejercicio de una voluntad de expresión artística. Cuando carece de ese propósito es, simplemente, una forma primitiva de la producción condenada a desaparecer, según avance el desarrollo de la industria, pero cuando sí tiene ese designio, da ocasión para que se manifieste el arte popular en el área de las manufacturas (1994: 620).

Para Martínez Peñalosa, estudioso de las manifestaciones del pueblo, existe diferencia entre artesanías y arte popular, y asume una clasificación para analizar las artesanías:

Para clasificar la rica y variada producción de arte popular y artesanías artísticas, se han preconizado varios criterios que se apoyan, unos en las materias primas; otros en la técnica de producción y unos más en el destino del producto. Para los efectos prácticos y de desarrollo, se adopta aquí la elaborada por el Banco de México, S.A., que identifica las veinticuatro ramas siguientes: 1) Alfarería y cerámica; 2) Vidriería; 3)

Textiles; 4) Cestería; 5) Jarcería; 6) Talabartería; 7) Platería; 8) Metalistería; 9) Lapidaría; 10) Cantería; 11) Pirotecnia; 12) Objetos de cartón y de papel; 13) Tipografía popular; 14) Cerería artística; 15) Objetos para el ceremonial, el folclore y la decoración; 16) Laudería; 17) Maque o laca; 18) Otros objetos de madera; muebles, tornería, etc.; 19) Pintura popular; 20) Escultura popular; 21) Juguetería popular; 22) Plumería; 23) Popotería y 24) Artesanía alimenticia (Martínez, 1998: 104).

Esta actividad productiva y cultural que en sus formas rudimentarias está predestinada a desaparecer por los influjos de la globalización, la migración campo-ciudad, campo-ciudad-Estados Unidos. Se calculaba, a finales del siglo XX, que entre dos y tres millones de habitantes de México se dedicaban total o parcialmente a esta actividad, que en numerosos casos representaba su única fuente de ingreso.

En la propuesta clasificatoria de Martínez Peñalosa, se establece una ramificación que nos permite visualizar con mayor precisión los productos llamados artesanías.

Selección de ramas: cerámica y alfarería: la popular mejorada y las cerámicas finas como la mayólica y la de alta temperatura (*stoneware*); platería: orfebrería y joyería; objetos de madera: muebles de tipo colonial y rústico; Laudería y maque o laca; textiles: bordados y deshilados, cambayas, indumentaria, sarapes, tapetes y otros textiles de lana; metalistería: hierro forjado, cobre martillado y laminado y hojalatería artística; Cestería: bolsas y cestos finos de palma, vara y otras fibras duras, cestos para productos agrícolas; Vidriería: vidrio soplado; vidrio prensado; vidrio con metales y vitrales; objetos de cristal al plomo; Lapidaria; Talabartería (Martínez, 1998: 105).

Para tener un acercamiento crítico a las artesanías, Martha Turok, hace una serie de observaciones metodológicas y sociológicas que vale la pena comentar. Va mucho más allá de lo fenomenológico, lo que permite tener una comprensión del proceso y del producto artesanal, enclavado como forma de vida, en una comunidad. «Nuestra apreciación por las artesanías va por dos grandes caminos: el que equipara lo hecho a mano en tiempos de ocio y el que trata de talleres establecidos. Las artesanías abren una ventana para comprender y visualizar la conexión integral entre los elementos naturales, sociales y

simbólicos del grupo social en cuestión» (Turok, 1988: 19). En esta visión de la producción, considera un requisito *sine quan non* el ámbito sedentario como condición para el desarrollo de la artesanía. Este aspecto es indudablemente una variable fundamental, pero que normalmente damos por sobrentendida y, por ende, la obviamos. A diferencia de la *Enciclopedia de México*, Martha Turok ve con optimismo las artesanías, ya que lejos de desaparecer la actividad artesanal, ésta se adapta a las condiciones que le impone el mercado actual.

Victoria Novelo, en *Artesanías y capitalismo en México* pone énfasis en un aspecto poco estudiado desde la perspectiva sociológica, sobre todo cuando se ha intentado hacer clasificaciones de las artesanías, las que se guían más por los materiales que por los procesos: «La diversidad de criterios para definir la artesanía se debe a que se habla de ellas como resultado y no como proceso (trabajo manual en la elaboración del producto). De 1 600 obras escritas sobre la artesanía, 93% se aboca a describir y clasificar objetos según la rama de producción, su procedencia geográfica y sus técnicas de elaboración» (Novelo, 1976: 107).

Mientras que la mayoría de los críticos y estudiosos ven con reserva, o incluso excluyen del arte popular y de las artesanías, las obras que se firman ya sea de manea individual o por varios, Novelo, propicia una visión diferente: «Cuando se inicia la firma individual de obras, aunque sean varias personas las que participan en su elaboración, surgen lo que en muchos libros se ha dado en llamar artistas populares y artesanías artísticas, e incluso arte popular» (Novelo, 1976: 113).

Para esta investigadora, hay otras formas de enfocar el objeto de estudio, de acercarse con una nueva clasificación, tomando como base la producción artesanal, a través de cuatro formas básicas de producción artesanal: a) Forma familiar de producción; b) Taller capitalista; c) Taller del maestro independiente, y d) Manufactura (1976: 108). Esto queda como una propuesta que valdría la pena aplicarla en una comunidad determinada, para poder valorar con justeza su pertinencia y eficacia.

Hasta aquí algunos conceptos y posturas teóricas sobre las artesanías y el arte popular. Como puede observarse, no todas las posturas apuntan en la misma dirección; las divergencias, sin embargo, enriquecen la polémica sobre estos dos conceptos tan vivos y polisémicos.



ARTESANÍAS DE JALISCO

ESBOZO DOCUMENTAL

Jalisco es un territorio donde se han gestado manifestaciones artesanales y de arte popular que le han dado sentido de pertenencia e identidad a la región, al estado o al pueblo. La cerámica, los textiles, cestería y jarcería; hoja de maíz, chilte o chicle, madera, tallado en piedra, talabartería y piel; metalistería, vidrio, papel, cartón y cerería son los principales materiales con que se manufacturan las obras artesanales y de arte popular en el estado. Hay municipios que se caracterizan por hacer trabajos en algún tipo de material; por ejemplo, en Colotlán, la vida artesanal gira en torno a la pita, con la que hacen cinturones, sillas de montar, botas (incluso, la imagen de la virgen fue realizada con este material), etcétera; en Unión de Tula es fundamental la cestería; en Tequila y Magdalena la metalistería; en Lagos de Moreno, Tepatitlán y en sí, la zona de los Altos, los textiles; pero también hay productos que se generan en casi todo el estado y que forman parte de las artes populares o de las artesanías.

En *El arte popular de México*, estudio monotemático que fue publicado en la revista *Artes de México*, Elektra y Tonatiuh Gutiérrez dedican la mayor parte del estudio a la producción artesanal de Jalisco, lo que viene a reforzar lo que habían planteado otros investigadores y, a la vez, sirve de referencia en otras latitudes, por la importancia que reviste esta publicación.

El estado de Jalisco es una de las entidades más importantes en el panorama nacional de las artesanías, por la gran variedad de su producción.

Vidrio soplado, textiles, madera, metal y otros tipos de trabajos alcanzan aquí un gran desarrollo, pero de todas las actividades artesanales la que más se destaca en

esta zona, cuya tradición nos llega desde la época prehispánica, es la de la cerámica, principal ocupación de poblaciones alfareras por excelencia como Tonalá, Tlaquepaque, Santa Cruz, Tateposco, El Rosario, San Martín de las Flores, Salatián, San Gaspar y Coyula, asentadas, como la misma ciudad de Guadalajara, en el Valle de Atemajac (Gutiérrez, 1988: 26).

Antonio Huitrón en su trabajo sobre Metepec, este poblado del estado de México, asume posturas que son válidas para nuestro contexto, el cual, no es muy diferente al de aquellas latitudes en cuanto a artesanía se refiere.

Con el nombre de cerámica, en amplio sentido, se entiende el arte de trabajar las arcillas, fabricando con ellas toda suerte de objetos. En castellano suele darse el nombre de alfarería a la elaboración de objetos de barro cocido, y se reserva a veces el de cerámica para expresar solamente la fabricación de loza de porcelana (Huitrón, 1999: 39).

Para estudiosos y artesanos hay, sin embargo, diferencias en cuanto a los niveles de cocción. Así, para Francisco de la Torre, «cerámica, aunque en ocasiones se usa este término como sinónimo de alfarería, existen algunas diferencias. En la cerámica se utilizan pastas y otras materias tratadas técnicamente y se cuecen a temperaturas altas, es decir, de 1200° a 1400°C» (De la Torre, 1994: 47). Mientras que a la alfarería se le considera al barro corriente, cuyo cocimiento varía entre 800° y 900°C.

Valga esta aclaración conceptual porque en el presente trabajo el significado irá de uno a otro sentido de la palabra. En ocasiones se aplicarán como sinónimos alfarería y cerámica, entendiendo a su sentido lato.

Para este apartado nos servirán como guía los estudios de Ivette Ortiz Minique publicados en el volumen VII de la *Enciclopedia Temática de Jalisco*, en 1994, ya que son significativos, como también lo son los escritos de José Guadalupe Zuno y Luis Sandoval Godoy, Horacio Casillas, Elektra y Tonatiuh Gutiérrez, Jaime Olveda Legaspi, José María Muriá, Ricardo Romo Torres y José Hernández, quienes hacen aportaciones en ciertos rubros del conocimiento. Habrá que decir que, aunque invaluable estos trabajos, no hay ninguno que aborde de manera total y detallada la producción artesanal o de las artes populares del estado. Sin embargo, la bibliografía existente permite ensayar importantes acercamientos a esta realidad sociocultural.

Don Luis Sandoval Godoy, en su ya clásico libro *Tradiciones y artesanías de Jalisco* (1979), hace una serie de apreciaciones, tanto teóricas como históricas y formales. De este estudio destacan las siguientes ideas enfocadas a varias de las producciones artísticas del estado: «La sensibilidad oriental transfundía en la sensibilidad de nuestro pueblo, las manifestaciones nacidas espontáneamente en el alma popular, tendrían mucho de aquel color, de aquella gracia, de aquel sentimiento» (1979: 28).

Dentro de su trabajo, Luis Sandoval Godoy pone énfasis en la importancia histórica de Epigmenio Vargas, en cierto espacio geográfico de Jalisco. De hecho hace un recuento histórico y pondera las aportaciones hechas por este artesano. En su periplo, nos hace recorrer con detalle el proceso de su perfeccionamiento artesanal.

A mediados del siglo XIX, cuando una veta de barro descubierta por el rumbo de un rancho llamado Agua Zarca y un artesano de nombre Epigmenio Vargas, dieron base para la fabricación de un cierto tipo de loza que habría de dar celebridad a Sayula.

La loza de Epigmenio Vargas tiene características inconfundibles, así el vidriado que logra en sus vasijas y la singularidad con que el mismo vidriado se estrella en el fondo, en una forma que se diría intencionalmente provocada.

Rasgo suyo muy peculiar es también el borde de color puesto en la pieza, preferentemente en azul, detalle que viene como a dar culminación al elemento ornamental, guías, rosas, colores, grecas, que el maestro pintaba por su mano en cada pieza.

La cerámica de Vargas, sin embargo, llega a distinguirse de la poblana por el color amarillo de su barro, por su esmalte más grueso y su acabado menos perfecto.

No sólo loza fabricaba Epigmenio Vargas. De los cacharros pasó luego a la fabricación de ladrillos en dibujos y colores muy decorativos, que pueden verse todavía en algunas casas de Sayula, en cocinas de conventos, en pilas o fuentes de algunas viviendas principales de esta misma Guadalajara (*Ibid.*: 28-32).

En la visión generalizadora de las artesanías en Jalisco, Sandoval Godoy reconoce lo que es originario del estado y lo que se ha ido adaptando o asimilando, proveniente de otras latitudes, tanto nacionales como extranjeras. Así nos recuerda que el arte de hoja de lata no es en estricta justicia originario de Jalisco; se cultiva más bien en Taxco, de donde vino primeramente toda esa

diversidad de figuras que luego nuestros hojalateros comenzaron a hacer siguiendo los moldes de allá.

Entre las artesanías de un profundo arraigo popular están las piñatas. De este producto Sandoval Godoy apunta: «La piñata es una de las artesanías más jaliscienses, aquí tenemos una de las manifestaciones más características del arte popular. De nada ha servido que hagamos ver que la piñata es probablemente de origen árabe y que tuvo mucho auge aquí, en tiempos de la colonia, cuando en tiempos de posadas llegaron ha adornarse con éstas los mismos altares de las iglesias» (1979: 90).

En el contexto de las artesanías y arte popular, Jalisco tiene dos centros fundamentales: Tonalá y Tlaquepaque. Sobre estos dos núcleos se han realizado no pocos estudios, ya que su impacto y reconocimiento va más allá de las fronteras nacionales. En estos dos espacios geográficos, la producción artesanal utilitaria y de ornato con pretensiones artísticas se ha convertido en una de las principales fuentes de ingresos de la población. Jaime Olveda Legaspi fue el compilador de una serie de estudios sobre la historia y alfarería de Tonalá, mismos que nos permiten tener un acercamiento al proceso y al producto, a la historia, a los artesanos y artistas populares. «Ningún historiador o estudiante de cultura aborígen ha podido hasta la fecha señalar con precisión el origen de este arte popular que se remonta incierto y nebuloso a la época anterior a la conquista» (Bozzano, 1999: 83).

El investigador Mario Bozzano, en uno de los capítulos de la mencionada compilación hecha por Olveda, nos remite al origen incierto de las artesanías en Tonalá, lo que permite saber que esta actividad ha acompañado desde tiempos remotos a los pobladores de esta zona de Jalisco, es decir, ha sido una de sus formas de identidad, a la vez de producción mercantil. «La primera noticia acerca de la existencia de esta industria indígena, aparece en un libro escrito por Mota en 1742, en el cual se refiere a ella como ‘una industria de artes floreciente’» (1999:84). El que historiadores de la época colonial dieran cuenta de las actividades artesanales como algo destacado en Tonalá, demuestra que hubo un *continuum* en las artesanías, desde los tiempos remotos hasta los de la civilización cristiana.

Por ende, Bozzano propone, no sin tener razón, que Tonalá debe considerarse como el *alma mater* o cuna de este delicado arte regional. Los traba-

jos de Gonzalo López Cervantes, *Alfarería y alfareros* (1999), de Ricardo Romo Torres y de José María Muriá *Tonalá y su alfarería* (1999), nos permiten comprender el desarrollo social, económico y artístico artesanal de la villa tonalteca. En este sentido, Muriá asegura: «Los antecedentes artísticos de los tonaltecas y la calidad de los materiales con que hacían sus cosas dieron lugar a que su cerámica fuera de una calidad muy superior a la que se requería para el uso diario, de ahí que los comerciantes tapatíos pudieran convertirla fácilmente en una mercancía de exportación» (1999: 92).

En lo que se refiere a la producción artesanal en el período colonial, se decía que Tonalá era famosa por la loza que producía:

Cada familia en Tonalá mantenía una fábrica de loza en la que todos los miembros trabajaban. Mas el vecindario le arrebatava el prestigio, pues se acusaba entonces que era conocida dentro y fuera del país como «loza de Guadalajara». Primordialmente eran búcaros lo que seguían haciendo, pero la vocación del artista hacía que la emprendiera también con representaciones de su entorno con intenciones únicamente de carácter estético (*Ibid.*: 94).

Vale la pena recoger lo que al respecto escribió Victoriano Roa en 1824, dice Muriá en citado texto, para corroborar la calidad y exclusividad de la artesanía tonalteca:

Estas figuras son más o menos curiosas, según el ingenio o capricho del fabricante, a cuyas manos cede dócilmente el barro, como si fuese la más blanda cera. Así es que vemos de continuo la figura del caballo, del toro, de la vaca, del venado y de toda especie de animales, tan primorosamente labrados como si hubieran salido de las manos del escultor más diestro. En las figuras del hombre saben guardar con perfección las medidas del cuerpo humano, e imitan el traje de ciudad y el del campo, con la misma destreza con que fingen los dobleces y las arrugas de la ropa (Roa, citado por Muriá, 1999: 95).

Asimismo, Muriá da cuenta de cómo ha habido ciertos cambios en las actividades de la villa en el siglo XX, pero también cómo se ha ido revalorando el arte popular y por ende las artesanías. De ahí que en estos momentos la

alfarería y otras formas artesanales y de arte popular sean un atractivo, local y nacional y no poca producción se esté exportando a Oriente, Europa y Estados Unidos. «Un lento pero constante incremento del gusto por las artes populares en todo el país y nuevas técnicas que se fundieran con los modos tradicionales han hecho resurgir la artesanía de Tonalá, en tanto que el genio de sus gentes la ha puesto más cerca del arte que del uso cotidiano» (Muriá, 1999: 96).

Gonzalo López Cervantes en su trabajo *Alfarería y alfareros* (1999) hace un interesante estudio de las materias primas y las técnicas de manufactura empleados tradicionalmente por los alfareros tonaltecas. El modelo y moldeado son las técnicas tradicionales empleadas por los artesanos.

Las variedades de loza las podemos agrupar por su terminado de superficie, y las técnicas, formas y decoraciones varían con cada una. De tal suerte tenemos la loza vidriada... la loza vidriada también se conoce como «loza de fuego», «loza engredada», «matiz», «petatillo». La espléndida cerámica bruñida, la más antigua en Tonalá, continúa fabricándose casi sin cambios sustanciales. También se le denomina «loza de agua», «de olor», «de jarro».

En cuanto a la decoración de la cerámica bruñida, en los ejemplares de la colección del Museo Regional de Guadalajara observamos que se ejecutó al pincel, en forma profusa, a veces sin dejar un espacio vacío, en una amplia variedad de motivos fitomorfos y zoomorfos, tal como se realiza hoy en día. Sin embargo, conviene recordar que por el año de 1915 se introdujeron en Tonalá algunas modificaciones en cuanto a forma y decoración, es decir, se trató de ejecutar piezas a la manera prehispánica: vasijas trípodes, ornamentaciones a base de guerreros y grecas (1999: 108).

El auge y reconocimiento nacional e internacional de la alfarería tonalteca, y mexicana en sí, se debe a la conjunción de esfuerzos de personas e instituciones, familias y, a veces, gobiernos. Como bien dice Amado Galván: «El primero en preocuparse por la promoción de la alfarería fue el Dr. Atl, acto seguido de la actividad desempeñada por los muralistas mexicanos, quienes intentaron rescatar ésta y otras manifestaciones populares. Después de ello no ha habido serios intentos por su real valoración» (citado en Romo, 1999: 121). Por otro lado, el estudio presentado por el Instituto de la Artesanía Jalisciense, en 1988, *Jalisco hecho a mano*, nos permite dimensionar, histórica y social-

mente lo que han sido las artesanías en Jalisco, especialmente en Tonalá y en otros centros alfareros donde se han vivido modificaciones de todo tipo, pero se siguen produciendo piezas de arte popular así como artesanías, principalmente cerámica. «Fábrica del paganismo, llamaron los misioneros españoles a Tonalá porque en cada casa los alfareros hacían con sus manos los dioses que reclamaban sus necesidades propias y ajenas» (Arana, 1986: 9). En lo que se refiere a las bondades del barro, el documento señala:

Contrariamente con lo que sucede con el metal, los textiles y la madera, el barro es resistente al tiempo. Puede permanecer enterrado miles de años sin sufrir deterioro alguno para servir luego de texto en donde las futuras generaciones pueden leer lo que pasó en el más remoto pasado. La cerámica es común en todas las regiones del país, pero es en el occidente y particularmente en Tonalá y su zona de influencia en donde ha alcanzado niveles notables de desarrollo artístico. Cuentan los historiadores que el señorío de Tonalá extendía su influencia hasta Tala por el poniente, Chapala por el sur, Tototlán por el oriente y Tetlán por el norte (pág. 13).

En cuanto a los tipos de alfarería y las técnicas utilizadas en su manufactura o decoración, el estudio puntualiza lo siguiente:

La alfarería utilitaria de ornato se ha transformado en todos los órdenes, sobre todo en técnica, sin perder su característica principal que es por encima de cualquier otra, su decoración.

El barro negro es el que sirve para fabricar la loza llamada de olor, por el aroma incitante que despide la pieza cocida al contacto con el agua.

El barro colorado o rojo sirve para hacer loza de fuego, vidriada o de greta. Generalmente una y otra loza necesitan la mezcla de barros para lograr elasticidad y evitar que se rajen bajo la acción del fuego.

Antiguamente el buen alfarero salía al campo, escogía su barro, lo secaba al sol, lo molía, lo cernía, lo amasaba, lo dejaba reposar, lo convertía en piezas diversas, lo decoraba, lo quemaba y sacaba su mercancía al mercado. Ahora, las cosas han cambiado. La técnica y la necesidad han provocado que varias manos hagan cada etapa del proceso y si acaso el artesano cuidadoso pinta la pieza para darle su sello personal (Arana, 1986: 14-16).

En este mismo estudio se pone especial énfasis en ciertas técnicas:

Barro bruñido: las piezas son de aspecto brillante y terso. Tradicionalmente esta loza se pintaba dos veces a base de colorantes de poca intensidad primero y luego con tonos más firmes. El bruñido se logra cuando la pieza esta cruda, se humedece su superficie y luego se talla con un pedazo de metal pulido sacándole brillo. La loza bandera en fondo rojo, decorado blanco y detalles en verde es una variante bonita del barro bruñido. La loza azteca que toma su nombre del decorado a base de grecas y formas indígenas; la loza dorada cuyos motivos predominantes eran banderas mexicanas y águilas de perfil y frente. Así como el marco general de la decoración era en tono dorado; otra especialidad que ha venido muy a menos es la de aceite. Los puerquitos o alcancías con vistosas flores de colores en los costados sobre fondo blanco, finamente abrigados con aceite, han sido tradicionales por generaciones enteras y han servido de símbolo de ahorro. La loza de greta se mete dos veces al horno. Una vez hecha la figura embocada y alisada, se seca al sol, luego se baña de colorado, se pinta o decora y se quema de primero. Acto seguido se engreta, es decir, se cubre la superficie de esmalte que tapa la pintura y vuelve al horno hasta que el fuego derrite la greta y aparece en todo su esplendor el decorado en el aspecto que ve el cliente cuando compra un jarro (*Ibid.*: 17).

En este sentido, Elektra y Tonatiuh Gutiérrez en el estudio monográfico *El arte popular de México* (1988), antes mencionado, reafirman lo a expuesto por varios estudiosos e historiadores nacionales y extranjeros, sobre todo lo referente a las producciones y técnicas de Tonalá y Tlaquepaque, aunque también dedican parte de su trabajo a la producción artesanal de origen huichol.

En Tonalá se produce la cerámica más representativa del estado, siendo uno de los centros ceramistas del país en que se trabaja con mayor variedad de tipos: «petatillo», «matiz», «de lumbre», todos ellos engredados; la bruñida «de olor», «la encebada» de bandera, juguetería, la alcancía y las máscaras y una más reciente, la vidriada a la alta temperatura. La mayor parte de la cerámica tradicional se utiliza para cocinar o en el servicio de la mesa, para guardar el agua, como decoración, entretenimiento, guardar el dinero o usarse en las ceremonias religiosas; o sea, en representaciones de ese arte genuino y actual de la vida cotidiana del mexicano. Por lo general está hecho de barro

de diferentes colores, rojos, amarillos, cafés, grises, decorada con tierras de color diverso enriquecidas con óxido de cobre, cobalto, gretas, anilinas y betus de distintos tipos (Gutiérrez, 1988: 26).

Sobre las características, propiedades y sobre todo el proceso, se vierten en este estudio algunos aspectos, que aunque no son exhaustivos, sí cobran importancia por la difusión internacional que tuvo la publicación.

Tanto la cerámica «de lumbre» como «la de matiz» o «petatillo», después de moldearse ya secas, son bañadas en una tinta roja, o «fondeadas». La diferencia entre estas técnicas consiste en el diseño que se les aplica, destacándose especialmente en el caso del «petatillo» una gran variedad de dibujos que incluye animales de líneas estilizadas, como venados águilas, conejos, garzas, o flores y plantas, las cuales tienen por fondo una finísima cuadrícula de líneas rectas cruzadas en diagonal, hechas pacientemente a mano con pincel y cuya apariencia le da el nombre de «petatillo» (*Ibid.*: 26).

Es obvio pensar que si una expresión artesanal con sus distintas técnicas ha trascendido el plano nacional, tenga en su haber una serie de artistas y artesanos que han creado una verdadera tradición en la zona tonalteca, y así es. No pocas familias han conservado de generación en generación los conocimientos técnicos y los estilos o formas particulares de hacer las artesanías. Entre los más destacados y que son apuntados por los investigadores Elektra y Tonatiuh Gutiérrez se encuentran para el «petatillo»:

Son maestros y artistas de ésta, José Bernabé, Pedro Chávez, Salvador Vázquez y Ángel Ortega, con sus correspondientes familias. En otras técnicas, donde también se indica sumariamente el proceso e indican los más distinguidos representantes señalan:

Respecto a la cerámica «bruñida», «de olor» o «de agua», después de moldear las piezas, las pulen para alisarlas, se les da un baño blanco de caolín y uno de barniz negro; el segundo baño blanco las deja de un color grisáceo sobre el que se dibujan o «palmean» motivos fitomorfos y zoomorfos: flores, aves, venados y con frecuencia la luna y el sol. Finalmente se humedecen para pulirlas con una piedra que tiene mezcla metálica y, luego, se cuecen en el horno. Son grandes artistas de esta técnica principalmente los hermanos Solís y Armando y Simeón Galván (1988: 26).

En lo referente a la otra loza importante («bandera») producida en la zona y que ha alcanzado una difusión internacional, los investigadores referidos, apuntan el significado y los principales productores. «La loza ‘bandera’ se llama así porque se adorna con los colores verde y blanco sobre fondo rojo. Casi siempre se decora con flores, en ocasiones con animales. Destaca en su elaboración, Pablo Jimón» (*Idem.*).

Conforme avanzó el siglo XX, técnicas y estilos de los ceramistas fueron conocidos y reconocidos en todos los ámbitos, de hecho en la exposición que organizó el Dr. Atl en la Ciudad de México en 1922, las artesanías de Jalisco estuvieron presentes, conviviendo con las de otras partes de nuestro país.

Los cambios temáticos y la utilización de técnicas revolucionarias no era algo que caracterizara a la población artesanal jalisciense, sin embargo, la visita que Jorge Wilmot hiciera a los países orientales va a significar uno de los momentos clave en el desarrollo del mundo artesanal.

El papel innovador de Jorge Wilmot en los años cincuenta, ha permitido, de una u otra manera, la revitalización de las artesanías. Sobre todo ha despertado en los artesanos el interés por buscar nuevos caminos, tanto en técnicas como modelos.

A fines de los años cincuentas, aparecieron dos artesanos revolucionarios, uno mexicano y otro norteamericano. Jorge Wilmot y Ken Edwards trajeron en su imaginación una nueva forma de ver las cosas. La cerámica de alta temperatura, mejores técnicas, mejores materiales y nuevos diseños con el mismo talento de siglos se combinaron para hacer menos matado el trabajo del artesano, con recompensa mil veces mayor. Un pero, que nunca falta. Los artesanos aprendieron la técnica, pero no se preocuparon por hacer sus propios modelos, al grado de que casi de treinta años de iniciada esta especialidad, muchos todavía seguían fabricando los mismos diseños (Arana, 1986: 20).

Entre las técnicas modernas destaca el caolín, sin embargo, tiene sus limitaciones: «Una variante de la cerámica contemporánea es el caolín. A diferencia de la alta temperatura, en el caolín la loza se quema a fuego menos intenso, por lo que se pueden utilizar colores muy vivos que no resisten calores de más de mil grados centígrados» (*Ibid.*: 20).

De Jorge Wilmot, Electra y Tonatiuh Gutiérrez también reconocen y registran sus aportaciones a las técnicas y modelos en la cerámica jalisciense: «...debemos citar entre los más ilustres ceramistas de Tonalá a Jorge Wilmot, quien en los últimos años ha enriquecido y fortalecido el arte del lugar con su cerámica a la alta temperatura, según la moderna técnica japonesa, pero con el exquisito estilo de flores, animales y soles de la tradición tonalteca» (1988: 27).

PINCELADAS SOBRE CERÁMICA

Las principales expresiones artesanales que se producen en el estado son reseñadas en este estudio. Presentamos a manera de resumen esas manifestaciones, en el entendido que esto es sólo un esquema que debe servir para profundizar analíticamente en cada una de las formas de producción.

Por razones de trascendencia se priorizan los centros productores más representativos de la entidad, para posteriormente bosquejar algo de las actividades y artesanías de otras partes del territorio.

En nuestra entidad hay un gran número de poblaciones donde se trabaja la cerámica. En términos generales puede decirse que existen diferentes tipos de suelos arcillosos, lo cual da como resultado diversas calidades, así como varios tipos de objetos. Frecuentemente se da el hecho de que para obtener un barro ideal, el artesano recurra a la mezcla de dos, como es el caso de los alfareros de Tonalá. En cuanto a la técnica de manufactura, se tiene la utilización del moldeado y, en mayor cantidad, el moldeado y el torneado (torno manual o mecánico). El horno es abierto en forma redonda o de torre. Comúnmente se emplea como combustible la leña, el petróleo y, en menor cantidad, el gas y la electricidad. La temperatura obtenida de los primeros varía entre los 600 y 800° C. En el caso de la cocción, algunas piezas, por su acabado, requieren de varias cochuras. Tal fue el caso de la talavera de Sayula, que la familia Vargas producía, o como también es el caso del petatillo donde la capa de pintura es gruesa y el acabado por greta. Es precisamente el engretado el más común empleado para la loza, aunque existen otras técnicas como el bretes y bruñido, pero son propiamente de la región de Tonalá (Ortiz, 1994: 94).

LA CERÁMICA DE TONALÁ

De los diferentes centros de producción artesanal, Tonalá ha sido el objeto de estudio más socorrido por sociólogos, folcloristas, estudiosos de la cultura popular, historiadores, etnógrafos, ya que al ser un asentamiento de profundas raíces prehispánicas no sólo es la actividad artesanal la que se manifiesta, sino también expresiones de índole religiosa, ritualística y algunos usos y costumbres que subyacen como sustrato. Los tianguis que se realizan los jueves y domingos forman parte de la tradición popular claramente enclavada en las prácticas mercantiles y culturales de tiempos precortesianos. En estos días se han vuelto un importante espacio para la venta de los productos hechos por manos tonaltecas, pero, infortunadamente también para vender de manera indiscriminada productos de otros países, entre ellos los de Estados Unidos y el Oriente, con lo que pierden su sentido de ser oportunidades para exhibir, promover, difundir, y por supuesto, vender lo que se hace en Tonalá con los diferentes materiales y técnicas. La comercialización local, nacional e internacional de que ha sido objeto Tonalá en los últimos años pone énfasis en el factor artesanal aunque también se le empieza a conocer por otras actividades culturales.

Entre los primeros estudios que dan cuenta son los que realizó a principios de los años veinte del siglo pasado Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien se maravilló del colorido y la belleza de la loza de «petatillo», «matiz», la «bruñida», «de olor» o «de agua». Retomando la voz del Dr. Atl, los investigadores Elektra y Tonatiuh Gutiérrez destacan lo siguiente:

De esta loza de Tonalá, a la que el Dr. Atl considera por la belleza de su decoración «las más ricas y potentes manifestaciones ornamentales de la cerámica en el mundo entero», nos dice el famoso pintor en su clásico libro sobre las artes populares mexicanas:

Yo no creo que haya, hecha excepción de la cerámica china, ninguna otra que iguale en belleza a la cerámica tonalteca. Sus formas severas, su decoración sobria, extraña mezcla de un sentimiento decorativo mexicano y de un sentimiento asiático, dan a sus productos un carácter tan especial, un aspecto tan raro y revelan una tal habilidad técnica, que al mirarlos se creería contemplar el resultado de una organización artística social de una gran elevación –algo así como una escuela cerámica de la antigua Grecia (1988: 27).

Sobre la importancia de los diferentes tipos de técnicas empleadas, preferentemente en Tonalá, por las diversas familias de artesanos y ceramistas, el trabajo de Ivette Ortiz, por su carácter descriptivo y de conjunto, merece un lugar especial en el índice de estudiosos del tema artesanal.

Tanto la cabecera municipal como el propio municipio concentran el mayor número de técnicas, formas y estilos correspondientes a la cerámica. Tonalá como cabecera municipal, comprende tres estilos más tradicionales y hermosos que encierran dentro de sí interesantes raíces prehispánicas. El bruñido es el primero de los ejemplos, heredero de la técnica prehispánica del terminado utilizando una piedra bruñidor. Los pasos por seguir, independientemente del tipo de decoración o la forma del objeto, son los mismos y consisten en frotar la superficie con un instrumento que, por lo general, es de piedra, aunque también los hay de olote, calabaza (corteza) o hule (llanta). A fin de poder bruñir la superficie de la pieza, ésta debe de estar concluida y humedecida, luego se frota con el bruñidor provocando con ello que el poro se vaya cerrando y tomando como antecedente el previo baño o engobe que ha recibido la pieza y que le sirve como sellador.

La cerámica bruñida o de «olor» se trabaja por moldeado empleándose varios moldes para conformar la pieza. También es frecuente el uso del torno. La pieza se alisa utilizando una piedra de río, para enseguida darle el baño que los artesanos suelen llamar «matiz». Se dejan secar y se trazan con pincel (de pelo de perro) diversos motivos: bandas o cenefas que delimitan los espacios donde se describen profusos paisajes, forma de animales, fantásticas flores, el helecho y en especial la flor tonalteca (Dr. Atl); y, si se representa la forma humana, Santo Santiago ocupa un sitio muy especial en la tradición del valle de Atemajac.

Los colores empleados son de origen mineral: tierras que al plasmarse sobre la superficie, aparentemente desaparecen. Con un trazo libre y técnica milenaria se va llenando todo espacio delimitado. Una vez que la pieza se ha secado se le da otro baño, se deja secar y se retoca la pintura, para pasar un último bruñido. En este caso se utiliza un bruñido de piritá, con el que la superficie queda en extremo brillante. Todos estos pasos se efectúan antes de la cocción.

En cuanto a los «matices», reza la tradición que el primero en es a base de caolín y un barniz negro, dando como resultado un tono gris; el segundo matiz aplicado es blanco.

En Tonalá existe un gran número de ceramistas que trabajan este tipo o estilo de cerámica y que han permanecido en el anonimato, no así: Armando Galván, Simeón Galván, Ernesto Ramírez, Pío Solís, Benjamín Olvera y Jesús Palacios, cuya artesanía ha alcanzado renombre tanto a nivel nacional como internacional.

Dentro de la técnica del bruñido se incluye la cerámica mejor conocida como bandera, que tomó su nombre de la decoración que lleva: los colores verde y blanco sobre un fondo rojo. El verde dejó de utilizarse pues resultaba difícil de obtener y es sumamente costoso, conservando únicamente el blanco para realizar los motivos sobre el fondo rojo.

Al barro utilizado en la manufactura de los diversos objetos que comprenden el tipo bandera se le denomina barro blanco que, tras seguir los pasos usuales de triturado, tamizado y amasado se hace una «tortilla» y a partir de ésta se trabaja el modelado o moldeado de una pieza. Una vez unidas las partes que conforman el objeto, éste se deja secar para después humedecer y alisar la superficie igual que en la cerámica de olor, se utiliza para este efecto una piedra de río. Se le aplica un baño rojo, engobe que se obtiene por decantación de tierra arcillosa rojiza con la cual se cubre la superficie uniformándola, haciéndola tersa y lisa. Una vez que ha secado se procede a la decoración utilizando la pintura blanca y pinceles de pelo de perro. Trazando finas líneas se forman figuras de animales, flores y hojas. El contraste entre los dos colores permite apreciar mejor la decoración. Tras un último secado se procede a la cocción y, ya fría, a la pieza se le da el enebado que le otorga un mayor brillo. Este tipo de cerámica está en vías de desaparecer. Pablo Jiménez, quien fuera uno de sus representantes, al morir dejó la tradición en manos de su familia. Aparte de los Jiménez, únicamente José Pila Lucano trabaja este estilo. Los objetos producidos en la cerámica bruñida o de olor y la de bandera son: botellones, jarras, platos, bules, cajitas con tapa y figurillas. En la bandera se realizan también miniaturas (1994: 97).

Horacio Hernández Casillas, como Ivette Ortiz, se da a la tarea de describir la producción de cerámica tonalteca, pero profundiza en los procesos de trabajo de la alfarería y aplicación de las diversas técnicas importantes en Tonalá. Además, contextualiza a los principales artesanos en su proceso sociohistórico, así como a aquellos que se han significado por incidir en el desarrollo de las técnicas novedosas y en la creación de nuevos modelos. Recoge, al mismo tiempo los lugares, nombres y materiales que han hecho posible la tradición.

Sin duda, Jalisco es uno de los estados más ricos en la producción de alfarería. En este rubro, las localidades que más sobresalen son Tlaquepaque y Tonalá. Esta última ha destacado por su gran variedad de estilos y por la presencia de grandes maestros alfareros que han dado a la alfarería su sello particular. La familia Zezate, «representante del estilo petatillo más tradicional y puro», y la familia Bernabé, que ha desarrollado la técnica con las formas y diseños más estilizados, son ejemplos de esta tradición alfarera.

Por otro lado, han sobresalido en la fabricación de alfarería denominada barro bruñido, considerada «la más hermosa de México por la riqueza de sus dibujos y por la finura y la gran variedad de sus formas», los alfareros Simeón Galván y don Pablo Jimón, que tienen sus talleres en las calles de Juárez número 153 y Matamoros número 110 de la cabecera municipal. Los familiares de don Pablo —como Florentino Jimón— han destacado en la producción del llamado barro bandera que se encuentra en progreso de extinción a causa de la escasez de materia prima para su elaboración, sobre todo del color verde, que ya no se consigue. Actualmente, este tipo de barro sólo se encuentra en los museos o en las casas de los coleccionistas particulares.

Otro de los distintivos de esta localidad es la cerámica de alta temperatura, introducida en los años sesenta por el señor Jorge Wilmot y más tarde por Ken Edwards. Ambos son los más destacados exponentes de este nuevo estilo. Junto a ellos se encuentra el ingeniero Antonio Ortiz Puente, quien ha contribuido al desarrollo y expansión comercial de esta cerámica. Ellos tienen sus talleres en los siguientes domicilios de la cabecera municipal: Morelos número 88, Morelos número 84 e Hidalgo número 173, respectivamente.

En Tonalá también se producen el barro engretado, la cerámica de caolín y figuras de yeso como los afamados puerquitos de alcancía, entre otras. Dentro del mismo municipio se localizan otros dos grandes pueblos alfareros: El Rosario y Santa Cruz de las Huertas. En el primero se trabaja el barro canelo, que se reconoce por su color café rojizo con fondo crema; este tipo de alfarería sólo se encuentra en esta localidad. En Santa Cruz se produce principalmente juguetería. Aquí sobresalió el maestro don Candelario Medrano, quien logró crear un sinfín de figuras que muchos han dado a llamar «cerámica fantástica», la cual se caracteriza por el uso de la resina conocida como *betus*, que antiguamente se extraía de la corteza del pino, y por el colorido de sus

piezas, muestra de la capacidad imaginativa y creativa de este gran artista. Destacan figuras como gallos, coyotes, lechugas, kioscos, anuales, barcos, aviones, iglesias, máscaras de tastoanes y soles sonrientes; todas ellas con un sentido estético que no es fácil encontrar en otro artesano.

Ahora bien, en lo que respecta a la decoración de las diferentes variedades de la alfarería tonalteca, podemos destacar el uso de motivos fito y zoomorfos y sin dejar a un lado las representaciones de costumbres tradicionales de la localidad, las cuales son plasmadas con gran detalle, aunque por desgracia, aparecen cada vez menos como elemento decorativo y no se procura su revitalización y difusión. Entre éstas se encuentran figuras nacionales de la independencia y revolución; las águilas heráldicas que tuvieron mucha difusión en el siglo XVIII y la figura del Santo Santiago, patrón de Tonalá. En las bodegas del Museo Regional de Guadalajara existe una bellísima colección de piezas del estilo *petatillo*, fabricadas, se indica, a principios de este siglo, y en las cuales aparecen como elementos decorativos escenas costumbristas; destaca una olla que tiene una escenificación de la *Danza de Tastoanes*. Esta danza de gran tradición se lleva a cabo todos los años el día 25 de julio.

Indudablemente, como se podrá ver, en Tonalá la alfarería tiene un cultivo tan amplio y variado, que resultaría difícil hacer una descripción minuciosa de todos los tipos de diseños y estilos que se producen y de los cambios que han sufrido con el paso del tiempo. Sin embargo, quisiéramos hacer un breve recuento de los procesos de trabajo en las más importantes variedades de alfarería que se produce en la localidad.

Con ello nos adentramos en las formas, técnicas y materiales más utilizados para realizar sus magníficas piezas, símbolo de una tradición que cada día le da más realce a esta pequeña comunidad de alfareros. Además, esto nos permitirá ubicar las condiciones específicas del desenvolvimiento de los diferentes elementos que constituyen tanto las unidades productivas familiares, como las capitalistas, ya que como veremos más adelante, cada una se diferencia de la otra fundamentalmente por el tipo de relaciones económicas en su organización laboral (Hernández Casillas, 1998: 18-19).

Aunque otros estudiosos de la cerámica han indicado algunos aspectos del procedimiento y los materiales que se emplean en cada uno de los tipos que se elaboran en el municipio de Tonalá, le corresponde a Horacio Hernán-

dez Casillas el mérito de registrar en un libro formal, los materiales y el procedimiento que se emplea para las técnicas más representativas. Por la importancia que reviste esta vertiente, se transcribe lo que en su libro *La artesanía de Tonalá, Jalisco* (1998) publicó hace algunos años sobre los materiales y el procedimiento del barro bandera:

Barro bandera

Recibe este nombre porque con anterioridad tenía los colores de la bandera nacional, es decir, rojo como fondo y motivos de decoración blancos y verdes.

Materiales:

- a) Barro blanco
- b) Barro negro
- c) Agua (de manantial)
- d) Moldes
- e) Arena roja
- f) Pintura blanca que se obtiene de la piedra llamada matiz y verde, que anteriormente se preparaba a partir de una arena
- g) Chalita (una especie de brocha)
- h) Horno

Procedimiento:

Una vez obtenidos los tipos de barro, se procede a molerlos mezclándolos con agua: se procura que *liguen* para así evitar que el barro se quiebre. Después de ligarlos y cuando la mezcla no está ni espesa ni líquida, se vierte en los moldes donde todas las figuras se mantendrán cuatro horas. Finalmente, se saca y se deja en la sombra día y medio. A continuación, las piezas se ponen al sol durante unas cinco horas y media, luego se lijan con una piedra común y agua hasta dejarlas lisas; nuevamente se lleva al sol para que sequen.

Una vez echas las figuras, por lo general los platos, jarros, floreros, ceniceros, platones y estando secas, se pasa a darles un baño en un recipiente que contiene la arena diluida en agua de llave, y se dejan al sol por unos minutos.

Ya que vuelvan a secar adquieren un contorno rojo, en ese momento se efectúa el segundo baño, esta vez con la chalita y con la arena roja diluida en

el agua de manantial, ya que de lo contrario se cortarían el color rojo con el cloro del agua de llave, además que evitaría el brillo. A este proceso se le conoce como *chalitear*, porque después de la segunda pasada la pieza va tomando un brillo muy particular.

Luego de dejarlas al sol un momento y de haber tomado el brillo, se pintan. La decoración puede ser de paisajes, personas, animales silvestres y plantas. Esto se hace sólo con el color blanco que es el único que se utiliza.

Por último, se meten en el horno por un lapso de tres horas y media; si se requiere sacar las piezas pronto, se le apaga. Esto se podrá hacer siempre y cuando se le de un baño de agua fría, de lo contrario se puede cuartear (Hernández Casillas, 1998: 19-20).

Barro betus

Aunque de escasa venta, el barro betus posee una belleza extraordinaria. En Tonalá se produce poco, sin embargo, en otras partes del estado hay varios talleres, sobre todo en Santa Cruz de las Huertas. Este nombre lo recibe porque antes de ser quemado se le da un baño con aceite betus, que es una resina de pino, de ahí el nombre. En Tonalá sólo la familia Melchor produce este tipo de cerámica.

Materiales:

- a) Barro blanco
- b) Barro negro
- c) Agua
- d) Matiz (piedra o arena que le da un color blanco)
- e) Pinturas: verde, azul, amarilla y roja. Las dos primeras son metálicas, en tanto que las últimas se preparan con arenas.
- f) Aceite de betus
- g) Horno

Procedimiento:

Se ligan ambos barros con agua mezclándolos continuamente con las manos; el tiempo varía desde dos horas hasta ocho o doce, según la cantidad de barro. La mezcla se vierte en los moldes llamados *jícaras* para obtener dos figu-

ras en forma de molinos, que pegados con barro forman el cuerpo de un cerdo (es la pieza que se está haciendo), luego se le ponen las orejas, la cola y la agarradera, completando así el cuerpo. Después de sacarlos de los moldes tiene un color oscuro por la humedad, por ello, se dejan en la sombra todo un día hasta que se aclaren.

Posteriormente, se le da un baño con matiz diluido en agua, el cual hará que se torne blanco, luego se deja al sol una hora y media. Después se pinta con adornos floreados combinando los cuatro colores. Se le da un baño exterior con el aceite de betus y se deja un tiempo al aire. Por último, se introduce al horno por un lapso de cuatro horas y media. Se deja enfriar y queda terminado (Hernández Casillas, 1998: 22).

Para lograr lo aquí descrito se requiere además de los materiales precisos, una maestría que sólo se logra después de años de trabajo. En Tonalá, como bien se ha indicado, esta práctica es centenaria y se ha transmitido de generación en generación. Los miembros de la familia desde que tienen uso de razón y suficientes fuerzas se integran entre el juego y el estudio, al aprendizaje y posterior dominio de las técnicas y secretos que se conservan y perfeccionan, ya que las artesanías, como se ha demostrado, mantienen una dinámica cultural y social muy marcadas.

Barro bruñido o negro

Uno de los tipos de cerámica más hermosa es la del barro negro o bruñido. Tanto los materiales que se emplean como el trabajo manual que se realiza para sacarle el brillo característico, lo abordan los diversos estudios aquí mencionados. Empero, Horacio Hernández nos presenta el recetario para lograr esta expresión artesanal. Se le conoce como barro bruñido porque a la mitad de su fabricación recibe un baño exterior con barniz diluido en agua, y las figuras se pulen con un bruñidor para que adquieran esta textura tan fina que las caracteriza.

Materiales:

- a) Barro blanco
- b) Barro negro
- c) Agua

- d) Moldes
- e) Pintura
- f) Horno
- g) Pulidor o bruñidor de pintura

Procedimiento:

Los barros que ya vienen preparados de las fábricas en forma de arena y en sacos, se muelen mezclándolos con agua. Como son dos tipos de barro, se trata de que ligen para evitar posteriores cuarteadoras en las figuras. El tiempo varía bastante de acuerdo con las cantidades; por ejemplo, un saco de ambos barros de 60 kilos tardaría dos horas. Cuando se obtiene una mezcla neutra (ni espesa ni líquida) se vierte en los moldes, en los que todas las figuras permanecen durante cuatro horas. Se desmoldan y se dejan a la sombra día y medio para evitar cuarteadoras. Después se ponen al sol cinco horas y media; luego se liján con una piedra común y agua hasta dejarlas lisas: nuevamente se ponen al sol para que seque el agua, y así poder pasar al arte de la pintura que es una parte importante del proceso porque con ella las figuras adquieren vida y color. Cuando la figura de barro está totalmente seca, se le da la primera mano con los colores negro y amarillo, torneándoles líneas y flores.

Con el tiempo el bruñido ha sufrido cambios no muy notorios en su procedimiento, pero sí en sus adornos pintorescos. En mi infancia, utilizábamos la pintura azteca con imágenes, dioses, indios, animales salvajes y calendarios. Posteriormente, llegó el dibujo conocido como tipo, donde aparece un campesino acarreamo agua con un burro; una madre con su hijo en el rebozo; el logotipo de un mexicano dormido en cuclillas y con un sombrero grande y recargado en un nopal; hoy en día se pintan adornos como el floreado, el *percatl* o filigrana, constitución de un sinnúmero de líneas formando cuadros en miniatura, paisajes y animales silvestres.

Lo siguiente corresponde al baño, del cual recibe el nombre de bruñido, que consiste en introducir las figuras en un recipiente que contiene una mezcla de barniz y agua: el baño es exterior y se puede aplicar con una esponja o con la mano; después de éste, el color se torna plumizo, y el resto de la pieza adquiere un color blanco claro. El baño sirve para darles el fondo, ya que enseguida se termina de pintar.

En el segundo paso de la pintura, el baño es un paso intermedio donde el color antes negro, ahora es plumizo, se le da otra pasada en negro, pero sólo en el contorno del plomo de tal manera que éste quede a la vista; posteriormente se utiliza el amarillo, el blanco y el rojo, pues son los colores que caracterizan el barro bruñido. Las pinturas amarilla y roja se traen de Sayula ya refinadas, y la blanca se puede conseguir en las tlapalerías.

Las piezas pintadas se ponen a secar dos horas, para después darles el brillo con una solución de agua y una sustancia obtenida de las sobras pulverizadas de la greta de Monterrey. La solución se aplica frotando las piezas con una piedra. Por último se introduce en el horno confeccionado en el ladrillo y con bastante espacio. Se mantiene encendido con las piezas dentro por cuatro horas, después de las cuales se dejan enfriar para evitar cuarteaduras (Hernández Casillas, 1998: 20).

Por su parte Ivette Ortiz Miniqúe, en su estudio que forma parte del tomo VII de la *Enciclopedia Temática de Jalisco* (1994), también aborda este tipo de producción. Aunque en muchos aspectos coincide con el trabajo de Hernández Casillas, hay pequeñas diferencias y matices que enriquecen el conocimiento de la técnica.

Su producción no es abundante como en el caso del bruñido; se le encuentra principalmente en Tonalá. En su técnica de manufactura, los primeros pasos no difieren del bruñido: después del moldeado o torneado se procede al alisado con piedra de río. El baño o engobe puede ser rojo o blanco; el primero, al quemarse la pieza, se torna en rojo chedrón y el blanco, en gris. Después de esta primera cocción o «sancocho» se dibuja en la superficie con cuchillas metálicas y se rascan las formas para enseguida bruñir, empleando un bruñidor de pirita y agua. Se somete la pieza a una segunda cocción en la que se utiliza aserrín de ocote y basura de tipo vegetal con la finalidad de producir un hollín el cual, durante la cocción, se adhiere a las paredes exteriores del objeto, oscureciéndolo. La cocción se lleva a cabo a unos 800° C. Se deja enfriar el objeto y se pone en agua a fin de quitarle el hollín excedente. Con esta técnica se elaboran tanto vasijas como figurillas de carácter ornamental. Representantes de esta técnica son: Pablo Mateos (barro negro esgrafiado) y José Pila Lucano (barro negro) (Ortiz, 1994: 97).

En *Árbol florido*, Martha Heredia Casanova considera a este tipo de trabajos de lo más representativo de Tonalá: «La loza bruñida de Tonalá es la más representativa en su tipo por la riqueza de sus diseños de flores y animales. Se decora a pincel y encima se pulen con un bruñidor de piedra o metal, esta técnica además de ser decorativa proporciona cierto grado de impermeabilización; se hacen jarras, jarrones, platos, palomitas de diseño clásico» (2000: 56).

En consonancia con varios de los alfareros del municipio tonalteca, Salvador Vázquez, artesano, opina que el bruñido tuvo su mayor auge comercial de 1950 a 1974. Después empezó a decaer por la saturación en el mercado, sobre todo de piezas chicas (palomas, codornices), que otros alfareros desplazados de otras ramas producían y vendían a precios más bajos, pero con menos calidad.

Barro engretado

Otra de las técnicas que se ha desarrollado ampliamente en el municipio de Tonalá, tanto en la cabecera municipal como en otros poblados, es el engretado. Sus peculiaridades vidriadas y aparente fragilidad lo han vuelto uno de los productos artesanales de ornato predilectos de gente de la región y del extranjero, ya que es una de las producciones base para la exportación. Se la llama así porque presenta una capa exterior vidriada que lo hace verse quebradizo y brillante. Esto se debe principalmente a que para su acabado se utiliza un baño de greta, que es una mezcla química hecha a base de un óxido de cobre y plomo. He aquí los materiales y el procedimiento.

Materiales:

- a) Barro negro
- b) Agua
- c) Arena roja
- d) Pinturas negra, blanca y verde. La negra se obtiene del manganeso y la traen de un cerro cercano a Tonalá; la blanca, de la piedra llamada matiz que también se consigue en el cerro, y la verde, del sobrante de las fundiciones de cobre.
- e) Greta
- f) Horno

Procedimiento:

Al igual que todos los barros, es necesario hacer la mezcla del barro negro y blanco, ya molidos, con agua hasta que se ligen, es decir, que la mezcla no esté ni espesa ni líquida. Luego se pasa a moldearlas (también puede pasar al torno, según la técnica que quiera utilizarse) para que tome la figura deseada. Sin duda, es más ventajoso hacerlas en el torno porque es más rápido; pero también se dice que son más frágiles. Después, se les ponen las orejas o agaraderas y se dejan secar a la sombra unas 36 horas, para así evitar cuarteaduras. Se sacan al sol y se mantienen ahí aproximadamente siete horas.

Ya que esté totalmente seca se le aplica un baño con una solución que contiene arena roja y agua, después del cual la pieza se torna roja, pues el barro al absorber el agua retiene el color de la arena. De nuevo se lleva al sol por unos minutos.

La pieza roja se adorna con pinturas blanco, verde y negro con imágenes como el florero, el *percatl* y paisaje. Una vez pintada, se mete a la primera sancochada, que durará tres horas y media.

Se saca para darle un baño con greta espesa, aplicada con una brocha, se deja al aire una hora y media, y nuevamente se mete al horno. La segunda sancochada, que dura cuatro horas, es el último paso de su fabricación. Se deja enfriar ahí mismo un par de horas y está lista (Hernández Casillas, 1998: 38).

La investigadora Ivette Ortiz plantea aspectos semejantes a lo enunciado por Horacio Hernández, sólo que lanza algunos juicios de valor, de ahí la importancia de recuperar sus puntos de vista.

Otra técnica es el engretado, caracterizado por su brillantez. Se le conoce como cerámica de matiz, matiz de lumbre y petatillo. La loza de matiz de lumbre es la más conocida, dado que se destina a la producción de vasijas para uso doméstico y, en menor grado, al uso ornamental. El proceso inicial es el del moldeado, el conformado de la pieza y secado, para enseguida darle un baño de «tinta» roja (tierra roja o almagra). La pieza se somete a una primera quema o sancocho y, si es decorado, los motivos se realizan en blanco (mineral). En este caso, la técnica es la precocción. Una vez que la pieza se ha sancochado, se deja enfriar y se le aplica un baño de barniz o greta que, en muchas ocasiones se obtiene a partir del óxido de plomo. Se deja secar la pieza para, por último hornearse. La greta se funde creando un vidriado. Los objetos así elabora-

dos son: cazuelas, tarritos, jarras, platos, jarrones y rellenos. Existe un buen número de ceramistas que producen este género, destacando entre ellos: Cándido Valdivia, Pedro Frías, Angel Bautista y Emilia Revalero (Ortiz, 1994: 98).

Barro petatillo

Quizá, por los trazos que se hacen, este tipo de cerámica sea la que más remonta y engarza con las raíces indígenas, sobre todo con el arte azteca. La delicadeza y, a la vez la carga simbólica, son características de los dibujos que se estampan. La utilización preponderante del rojo le da el sentido mítico que alcanzaba este color en el mundo prehispánico. No son pocos los artesanos que están en el difícil límite conceptual de la artesanía y el arte popular con sus trabajos en esta técnica. En sus trabajos Ivette Ortiz dio cuenta de los más representativos. Los aspectos procesuales y los materiales empleados quedan bien expuestos con las aportaciones siguientes:

El petatillo recibe su nombre de la decoración reticular que se traza sobre el fondo rojo y que, a su vez, se utiliza como campo, dando la sensación de algún cedazo sobre el que se pintaron exquisitas formas de influencia oriental. A diferencia de los engretados antes mencionados, el petatillo requiere de varias cochuras dado que la decoración se obtiene al aplicar varias capas de pintura, y el terminado es por greta. La pieza se elabora por moldeado o torneado, se pone a secar y se fondea en amarillo, naranja o rojo; por tradición es más utilizado el rojo. Nuevamente se deja secar para proceder a la decoración con colores minerales: verde (óxido de cobre), rojo (óxido de hierro), negro (manganeso), etcétera. Se utiliza un pincel y con un trazo libre, en extremo ágil, se plasman utilizadas formas de venados, conejos, pavos, helechos, flores y follajes. El espacio restante se decora con la retícula mencionada, obtenidas de las finas pinceladas que en líneas diagonales, en uno y otro sentido, ha trazado el artesano. Entre más fina es la retícula, más se demuestra la maestría del autor. La decoración también puede hacerse mediante diminutos puntos, a veces juntándolos de tres en tres, o bien saturando la superficie que le ha sido destinada. Por lo común, el espacio decorado irá delimitado por una cenefa o banda en negro flanqueada por líneas blancas. Una vez concluida la laboriosa decoración se le da a la primera cochura a unos 500°C. Se saca del horno la pieza y se deja enfriar para darle un segundo baño de greta que le da una apariencia de pintura blanca. Por último, se somete a una

cochura superior a los 1,000°C, con una duración de ocho horas a fin de que adquiera la vitrificación y dureza óptimas. Las piezas más comunes son: jarrones, jarras, botellones, platos, platones, vajillas y jarros chocolateros. Destacan en este estilo José Bernabé, Tiburcio Aguirre, Leonardo Bernabé, la familia Lucano, Pedro Chávez y Pablo Mateos (Ortiz, 1994: 98).

A su vez, el investigador e historiador Horacio Hernández puntualiza sobre el petatillo los aspectos materiales, formales y técnicos. Detecta con pertinencia la reminiscencia indígena que aparece. No sólo en la utilización de los colores e imágenes, sino en el trazo mismo.

Al petatillo es una pieza de calidad tal y como se le considera al dibujo azteca, ya que en sus pinturas aparecen imágenes de infinidad de líneas delgadas inclinadas y separadas por una distancia que apenas es captada por la vista; además, en el centro hay dibujos de paisajes, plantas y animales con los cuales las líneas inclinadas son acortadas y continuadas a los límites de las preciosas imágenes. Es precisamente por este entrecruzamiento de líneas hechas a pulso que se conoce esta cerámica. Existen dos tipos: el medio petatillo y el petatillo. La única deferencia es la calidad en el acabado y en el decorado. El petatillo es mucho más elaborado y tarda más tiempo en hacerse.

Materiales:

- a) Barro blanco
- b) Barro negro
- c) Barro rojo
- d) Agua de manantial
- e) Arena roja
- f) Pinturas: amarilla y roja de arena, verde y azul de industria
- g) Franela
- h) Esmalte
- i) Horno

Procedimiento:

Primeramente, se revuelven los tres tipos de barro con un poco de agua para que liguen; el tiempo variara de acuerdo con la cantidad que se prepare. Se

empieza a moldear para darle forma: candeleros, platos, jarros, jarrones y floreros; estos últimos se hacen en moldes llamados jicaritas. Cuando se sacan de las jícaras tienen un color oscuro por el agua, por lo tanto, se dejan orear por uno o dos días en la sombra. Después se ponen al sol por unos minutos.

Cuando las piezas están totalmente secas se liján con agua y una piedra, se dejan al sol un momento y a continuación se les da otra pasada con la piedra. Se les baña con agua y el color que se quiera para el fondo, por ejemplo azul, negro, blanco o rojo. Por lo general, se utiliza el rojo ya que este le da un toque muy llamativo. Después del baño se llevan al sol unos minutos para luego adornarlas con la pintura.

Se utilizan los colores amarillo y rojo, además de azul y verde, llamados metálicos, que se compran industrializados. Con dichos colores se pintan imágenes como paisajes, animales silvestres y las figuras en filigrana, o incluidas unas en otras. Se dejan al sol una o dos horas.

Van al horno para la primera sancochada, que tendrá un tiempo de tres horas y luego se dejan enfriar. Después de la primera sancochada, se aplica el esmalte con una brocha; es una sustancia ya industrializada y procesada a partir de sobrantes de la fundición de metales, para luego llevarlas al sol por unos minutos. El último paso consiste en la segunda sancochada, esta vez a mayor temperatura y con un tiempo de cuatro horas. Al salir del horno están brillantes a causa del esmalte y la cochura. Finalmente, se dejan enfriar y ya están totalmente terminadas (Hernández Casillas, 1998: 39-40).

Cerámica stoneware (alta temperatura)

El crecimiento desmedido y caótico de la zona metropolitana ha traído consigo una fuerte problemática para los artesanos ceramistas. Antes de que se iniciara la explosión urbanística era factible que obtuvieran su materia prima en la infinidad de vetas de barro que explotaban de manera libre y gratuita. Con el crecimiento de la mancha urbana, muchas vetas se volvieron propiedad privada o simplemente desaparecieron, por ende, el costo del barro se ha elevado significativamente en los últimos decenios; esto, sin embargo, no ha sido un impedimento para que los artesanos sigan laborando, produciendo grandes cantidades de loza y objetos de uso y ornato y que sigan siendo competitivos en el mercado local, nacional y no pocos se dediquen a exportar.

Habrá que mencionar que a mediados de los cincuenta surge un nuevo tipo de cerámica: la de alta temperatura que vino a incidir fuertemente en el ámbito artesanal de Jalisco, particularmente de Tonalá. Un aspecto relevante fue la introducción de ladrillos refractarios para la fabricación de hornos de alta temperatura. Estos, a diferencia de los tradicionales de cielo abierto que permitían realizar una cochura que alcanzaba apenas los 600°C, posibilitaron elevar las temperaturas del horno hasta los 1,300 °C. Este recurso permite que la loza adquiera una consistencia y dureza que supera notablemente a las demás. Cabe destacar que este tipo de hornos requieren de unos calentadores alimentados con petróleo y aceleradores de oxígeno; mientras que los de cielo abierto utilizan leña como combustible y, en casos emergentes, hasta materiales plásticos como las llantas. Otra innovación técnica consistió en el uso de mezcladoras para la elaboración de las pastas utilizadas en la cerámica stoneware. Con estas modificaciones e innovaciones cobró nuevas dimensiones la cerámica tonalteca. En este proceso y sobre todo en la actitud innovadora tiene un rol importante don Jorge Wilmot, quien se vuelve a partir de 1957, cuando introduce la técnica de alta temperatura, en uno de los ejes en torno del cual giraba una buena parte de la actividad artesanal semi-industrial. La consolidación de la cerámica tonalteca se debe también a la continuidad artística y productiva que ha habido por parte de varias familias de la localidad, entre ellas la familia Galván, la que desde el siglo XIX inició una tradición que no se ha quebrantado, a pesar de las constantes crisis por las que ha pasado el arte popular. Sus aportaciones en el barro bruñido es patente desde don Crisanto, don Amado y en tiempos recientes por don Simeón Galván. En el bandera, que por cierto se produce cada vez menos con el color verde y el bruñido, la familia Jimón y en el petatillo la familia Bernabé Campechano. Familias todas dotadas de una fina sensibilidad, de una exquisitez y de un sello que se han vuelto distintivos en las extraordinarias piezas que crean y que llevan a la artesanía a niveles artísticos.

Este término comprende la cerámica conocida como stoneware, introducida hacia 1957. Su producción requiere de talleres semi-industriales en vez de los tradicionales talleres familiares. Tanto en los materiales como en el proceso se percibe una influencia oriental. Las piezas se producen por torneado o moldeado, utilizándose varios tipos de tornos: el del alfarero, accionado con

el pie, el mecánico o el accionado con motor. En este último se le da forma a la pieza con una especie de buril fijo a un brazo móvil: la contracara se trabaja con moldes. En el torno automático, los ceramistas utilizan un estrudero «máquina de churros». Ponen el «churro» sobre el molde, luego sobre el torno, obteniendo así la forma, el diámetro y el grosor requerido. Cuando la pieza se seca se le da la primera cochura entre los 400 y 500°C (sancocho). Se deja enfriar y se procede al decorado, interviniendo en éste los artesanos tonaltecas que aportan los diseños tradicionales de formas de aves, flores, hojas, helechos y gatos. En cuanto a los colores, estos son minerales y tratados químicamente. Al terminar el decorado, la pieza se engréa con pistola de aire y se somete a una segunda cocción de 1,500°C (alta temperatura), en una atmósfera sin oxígeno (celadón). Esta cocción produce la vitrificación y dureza. Los hornos utilizados consumen gas o electricidad y requieren de cámaras para diferentes cochuras. Las piezas producidas en estos talleres son tanto de tipo decorativo como doméstico: figurillas de animales, vajillas, floreros, platos, ceniceros, vasos, etcétera. Quienes han destacado en este tipo de cerámica son Jorge Wilmot (que fue el introducir del stoneware) y Ken Edwards, a los que se han sumado talleres como el de don José Corona y Catalino Olea (Ortiz, 1994: 100).

La cerámica de alta temperatura, de una u otra manera se volvió un detonante cultural y técnico: significó abrirse a las influencias del exterior, básicamente del Oriente, donde esta técnica tenía una raíz muy fuerte y desarrollada, pero además, implicó allegarse elementos tecnológicos para hacer factible la realización de esta artesanía, así como algunos procesos de organización, que aunque sin ser novedosos en otros ámbitos, sí lo eran para los artesanos tonaltecas. Hasta la fecha se informa sin problema alguno sobre los elementos para hacer la pasta, materia prima, pero siguen siendo un secreto los componentes químicos que se emplean.

El proceso de trabajo y los materiales que se usan son los siguientes: el primer paso consiste en la elaboración de la masa. Requiere de una mezcla de barro y una pasta especial que se conoce con el nombre de sodach. La pasta puede amarse de dos formas según el equipo técnico con el que cuente el taller. En la primera se amasa con los pies, haciendo un constante bailoteo sobre la pasta hasta que adquiere la textura deseada. La persona que realiza

esta faena podrá determinar, según sus experiencias, el momento en que la pasta está lista para su utilización. La segunda se lleva a cabo con una máquina especial denominada mezcladora.

Los ingredientes se colocan en la mezcladora y también, de acuerdo con la experiencia y la revisión que se hace de la pasta, se podrá determinar cuando está lista. Una vez preparada la masa o pasta se pasa al torno para darle la forma requerida. También es común que en lugar del torno se utilicen moldes, los cuales ya tienen unas formas determinadas para darle vida a una pieza. Aquí la pasta se deja dentro del molde solamente hasta que fragüe o endurezca lo necesario para pasarla al horno.

Cabe destacar que si la pieza es torneada, el artesano pone más de sí a la pieza, ya que se desarrolla su creatividad y no está sujeto a formas determinadas, como sucede con las realizadas en el molde. También existe una tercera técnica para fabricar la cerámica conocida como tarraja moldeada, que se utiliza fundamentalmente para hacer platos.

La pieza se deja secar a la sombra durante algunas horas; después, se lleva al horno, donde se le dará su sancochada, primera quemada o primer fuego, como es conocida esta fase. El tiempo que dura esta primera cochura es entre cinco y seis horas aproximadamente.

Después de sacar las piezas del horno se dejan enfriar para así poderlas lijar o pulir. Esto se realiza con el fin de quitarles las asperezas o pequeños bordes que les hayan podido quedar, o bien para darles un buen acabado. Este factor es muy importante, pues de él depende mucho el valor de las piezas, ya que cuanto mejor terminadas, mayor será la posibilidad de venta.

De inmediato se pasa al esmaltado. Aquí, normalmente se tiene ya preparado el esmalte en recipientes anchos, para sumergir las piezas y estas quedan totalmente impregnadas de la solución.

Ahora se procede a decorarlas con pinturas de diversos tipos y colores. Este paso también es muy importante, porque así la pieza adquirirá su colorido y el tipo de figuras que se utilizaran para su decorado. Después de pintarlas hay que esperar un tiempo para que la pintura seque. Es aconsejable acomodarlas sobre anaqueles para no dejarlas sobre el piso. Cuando las figuras son pequeñas se acomodan en unos bastidores para que sequen. El terminado final de la fase de la pintura es el fileteado, que consiste en pintar unas líneas

sobre la pieza para darle un aspecto más estético. Se pueden poner alrededor de la base, en el cuerpo y en los bordes. Después de filetear las piezas, pasan al segundo fuego. Estas se acomodan en el horno de manera en que queden bien distribuidas para recibir la cochura debida.

La capacidad del horno varía según el tamaño de las piezas. Se construye con ladrillo refractario para que soporte las altas temperaturas, porque si se usara ladrillo común, se derretiría con el calor. De acuerdo con las necesidades de cada taller, el horno tiene varios compartimientos de diferentes tamaños para poder acomodar adecuadamente las piezas. La temperatura que se da a este segundo fuego por lo general asciende hasta los 1,300 °C y las piezas se cuecen durante siete u ocho horas. Después de ese tiempo se abre el horno y se espera un momento para que descienda la temperatura y las figuras se enfríen paulatinamente. Luego se sacan y se llevan a la bodega para ahí seleccionar las mejores. En este momento ya están listas para la venta (Hernández Casillas, 1998: 41-45).

Como en muy pocas partes de México, en Tonalá se ha sabido trabajar con el barro, se le han sacado verdaderas obras de arte. Con las diferentes técnicas aplicadas, familias enteras por generaciones han hecho de la cerámica no sólo su principal actividad económica sino su forma de vida espiritual, porque han creado un maridaje, un matrimonio con la tierra. Han sabido los artesanos sacarle diferentes colores, tonalidades, texturas y han aprovechado el color y los trazos para embellecer sus trabajos. Aunque hay también la técnica del barro natural, cuyos objetos tienen una función de corta durabilidad, pero que logran su cometido: así jarros desechables para aguas frescas, tepache o refrescos; ollas piñateras y otros enseres son hechas con esta técnica.

Barro natural

Se le considera barro natural al que no lleva en su cara externa químico alguno o producto que cubra el matiz natural del barro. Puede llevar algún adorno, pero la mayoría de la superficie debe tener el color opaco del barro.

Materiales:

- a) Barro blanco
- b) Barro negro

- c) Agua
- d) Moldes
- e) Horno

Procedimiento:

Se unen el barro blanco y el negro (también llamado barro tieso) con agua para que liguen. La mezcla se vierte en moldes durante cinco horas; se desmoldan y se ponen a la sombra varias horas para que se oreen y no revienten cuando se llevan al sol para que terminen de secarse. Las piezas pasan de un color oscuro a uno muy claro. Se les ponen las orejas o agarraderas y se meten al horno a sancocharse durante tres horas y media. Se dejan enfriar y entonces se dice que es barro natural (Hernández Casillas, 1998: 37).

Otra técnica que existió en Tonalá pero que por razones poco claras dejó de aplicarse es el barro canelo. Inferimos que por razones económicas, porque este tipo de productos no eran redituables ni competitivos, dejaron de producirse. Sin embargo, hay fuera del municipio de Tonalá algunos talleres que todavía elaboran productos con esta técnica.

Caolín

Una de las técnicas que ha tenido gran aceptación de la población es el caolín. Para una diversidad de eventos sociales se utilizan este tipo de artesanías. Son además de populares, relativamente económicas y muy vistosas las figurillas que se elaboran emulando momentos y funciones importantes de nuestra vida.

El caolín, técnica muy generalizada para hacer todo tipo de objetos como: figurillas, vajillas, ceniceros, recuerdos de bodas, graduaciones, bautizos y otros. Los talleres, al igual que los de alta temperatura, tienen carácter semi-industrial en los que participan algunos artesanos. Trabajan el caolín: Rubén Suárez, Manuel Garay y Magdalena Ramírez (Ortiz, 1994: 100).

Fuera de Tonalá, Tlaquepaque y Guadalajara hay también importantes centros artesanales que trabajan la cerámica. Otras técnicas son las que van a prevalecer y que les dan cierto toque de originalidad y distinción.

EL ROSARIO, TATEPOZCO Y SANTA CRUZ DE LAS HUERTAS

Dentro del municipio de Tonalá existen otras poblaciones en las que se manufactura también la cerámica. Tal es el caso de la llamada canelo, que se comenzó a producir en El Rosario, para posteriormente pasar a Tatepozco, municipio de Tlaquepaque. Este estilo caracteriza por los colores utilizados del ocre amarillo al ocre rojizo de donde toma el nombre de canelo.

Las técnica de manufactura es la siguiente: se utiliza una mezcla de dos partes de barro blanco por una de pegajoso, se hace una tortilla golpeando el barro con una piedra plana; se coloca sobre el molde, previamente rociado con barro seco (polvo), evitándose así que el barro se adhiera al molde; se emplean varios moldes a la vez. Conformada la pieza, se resana, se lija con lija de agua y se alisa con una piedra de río hasta obtener una superficie tersa. Se le da un primer baño o matiz, para posteriormente decorarse con cenefas movimientos geométricos y orgánicos en color amarillo. Se le da un segundo baño con otro engobe o matiz, al que llaman azul. Una vez que éste se ha secado, se procede a decorar con gran habilidad utilizando colores rojos, amarillos, naranjas y cafés. Se emplean colores de barro diluido en agua a diferentes concentraciones. Los pinceles usados son de pelo de perro. Una vez seca la pieza, se le unta cebo de res, se bruñe con una piedra de pirita y pule con una franela. La cocción se realiza a baja temperatura, de 300 a 400° C. En este estilo se fabrican comúnmente: botellones con sus respectivos vasos, cantimploras y jarras, las que tienen mucha demanda dado que el barro le da un sabor al agua que, a decir de los conocedores, es más fresca. También se producen miniaturas y juguetería. El principal representante de este estilo es Nicasio Pajarito y, en el renglón de la miniaturas, Marcela Álvarez. En cuanto al canelo de Tatepozco, destaca Guadalupe Fajardo (Ortiz, 1994: 102).

Al respecto, Horacio Hernández nos participa con el formulario de este tipo de alfarería que se caracteriza por su colorido café rojizo sobre un fondo crema. De este tipo de artesanía son los botellones para el agua, los que le dan frescura y un sabor muy sabroso y especial. En la cabecera municipal de Tonalá ya no hay talleres que fabriquen esta alfarería.

Materiales:

- a) Barro blanco

- b) Barro negro
- c) Barro rojo
- d) Agua
- e) Baño en arena roja diluida
- f) Baño azul
- g) Moldes o torno
- h) Pintura preparada con arena roja
- i) Franela
- j) Horno

Procedimiento:

Se ligan los tres barro con agua. Se vierte la mezcla en las jícaras (en el caso de la fabricación de botellones). Una vez que se le da forma, se le pone el cuello y la base inferior tratando de amoldarlo. Se deja a la sombra por un día completo y posteriormente se pone al sol unas horas. Cuando está seco se lija con una piedra; para ello se utilizan cuñas y agua. Luego se lleva de nuevo al sol para que seque. Se pasa a la pintura, donde se adorna con algunas líneas y otras figuras. Se bañas con la arena llamada matiz diluida con agua. Con este baño, el color rojo que tenía se aclara por el color blanco del matiz y una vez más se saca al sol. El rojo adquiere un color morado claro por el baño anterior; pero ahora se le aplica otra vez el rojo en dos tonos: uno oscuro y otro claro, para darle un aspecto de tres colores, después se lleva a cocer. En el horno, durará sancochándose alrededor de tres horas y media; luego se deja enfriar un par de horas. Finalmente, para hacerlo brillar, se frotará unos minutos con una franela (Hernández Casillas, 1998: 36).

SAN PEDRO TLAQUEPAQUE

Otro de los núcleos de producción y venta de artesanías centradas en la cerámica es el municipio de Tlaquepaque, y muy particularmente su cabecera municipal, San Pedro Tlaquepaque, donde existe una antiquísima tradición de producir objetos de uso y ornato tomando como materia prima el barro. Al igual que Tonalá, San Pedro hunde sus raíces en las culturas prehispánicas, ya que desde antes de la presencia de los conquistadores y colonizadores, aquí se producían importantes cantidades de piezas de cerámica para el autoconsumo

y para el trueque. Esa tradición no murió con la conquista, al contrario, fue una de las actividades que le empezó a dar su fisonomía e identidad al poblado. En nuestros días la actividad artesanal es muy importante. San Pedro Tlaquepaque ha proyectado una imagen en el extranjero no sólo por las acciones de promoción y difusión de las oficinas de turismo, sino por las exportaciones de sus artesanías. Las figurillas en miniatura, los belenes o nacimientos y las alcancías gozan desde tiempo inmemorial de una aceptación y reconocimiento populares. El centro histórico de San Pedro Tlaquepaque se ha convertido en un hermoso espacio de exposición y venta de artesanías de todo tipo, producidas fundamentalmente en el municipio. La revista *Las Artes de México*, en su edición dedicada a las artes populares dice de este centro alfarero:

Cerca de Guadalajara se encuentra otro centro alfarero de gran tradición, conocido en el mundo entero: Tlaquepaque, donde se produce todavía, por fortuna, la miniatura y la juguetería policromada y barnizada, hecha a base de moldes.

Al hablar de Tlaquepaque mencionaremos, en primer lugar, a la dinastía de artesanos de los Panduro, retratistas y miniaturistas extraordinarios que se han hecho famosos por varias generaciones, desde el siglo pasado. Sus descendientes, Carlos y Margarito, trabajan «tipos» con el estilo antiguo, forman colecciones de todos los presidentes de México y hacen las llamadas «frutas caricaturas», de cuyo interior surgen todo tipo de personas, sacerdotes, militares, payasos, policías, etc.

Otro ejemplo del clásico artesano nacional, que modestamente y con utensilios rústicos da forma y vida a las materias naturales a su alcance, es don Ángel Carranza que hace muñecos miniatura, los más diminutos que se elaboran en esta localidad: vendedores, militares a caballo, globeros, bautizos, matrimonios, que pinta paciente y cuidadosamente con colores preparados de anilina en polvo. Su sobrino, Jesús Carranza, hace mariachis y corridas de toros, en miniatura fina (Gutiérrez, 1988: 27).

Conocida como villa alfarera de San Pedro, que por mucho tiempo permaneció como el puente entre las artesanías procedentes del Valle de Atemajac y Guadalajara, hoy en día se ha transformado en un centro turístico donde se pueden encontrar artesanías no sólo del Valle de Atemajac, sino de toda la República. San Pedro Tlaquepaque produce diversos tipos de artesanías, y en el renglón de la cerámica destaca la elaboración de figurillas que forman parte

de la tradición. Los temas son de lo más diversos: la vida cotidiana, los pasajes históricos, las figurillas de animales, las caricaturas y los retratos.

En San Pedro Tlaquepaque se producen todo tipo de mosaicos, pisos, macetas, macetones, jarrones, cántaros y loza. Las técnicas van del bruñido hasta el engredado, pasando por el alisado o barro natural que generalmente no lleva decoración alguna (Ortiz, 1994: 102).

Figurillas

No sólo como ornato, también como material de educación y formación religiosa han servido las miniaturas que se elaboran en San Pedro Tlaquepaque. La reproducción de la vida cotidiana en piezas de barro y de otros materiales han sido un verdadero atractivo. Antes de que la transculturación fuera tan marcada en nuestros pueblos, los objetos en miniatura, como los enseres de la cocina, servían para ir educando a las niñas a través del juego. En las fiestas decembrinas tenían un papel fundamental en los hogares católicos los belenes o nacimientos hechos de cerámica. Todavía se conserva esa tradición y Tlaquepaque es el principal centro de producción artesanal de objetos en miniatura.

La elaboración de figurillas en esta localidad forma parte de la tradición. Precisamente, a través del modelado y el pastillaje se obtienen estas formas en las que interviene la creatividad y el ingenio del artesano. El tamaño de las figurillas varía y cabe mencionar aquí el miniaturismo, a veces llevado al extremo.

Para distinguirlas, las figurillas se pueden dividir de la siguiente manera: barro tipo barro, barro pintado y miniaturas. En figurillas de barro tipo, la familia Panduro ha logrado mantener el prestigio de antaño sabiendo guardar la tradición que en algún momento hiciera famoso a Pantaleón Panduro, quien fue un verdadero retratista, representando con fidelidad a sus modelos. A partir de él, la manufactura de figurillas sigue los mismos pasos: primero se realiza el original en barro amasado con las manos, se toma una parte, se forma una bolita y se modela el rostro; paso seguido se elaboran el cuerpo y los detalles. Para evitar que se seque demasiado, el barro se guarda en un molde. Se unen las partes que conforman la figurilla, se saca de ésta un molde de yeso dividido en dos partes, a fin de poderlo aprovechar posteriormente. Luego se hace una tortilla de barro que se coloca en un molde a presión, utilizando para

ello una bolota de barro. A uno de los moldes se le agrega una tira de barro en el borde, a fin de poder unir las dos partes. Al desmoldarse la pieza, el sobrante se retira, poniéndose a secar la pieza a la sombra y después al sol. La cocción se lleva a cabo en un horno pequeño a unos 600° C por espacio de tres horas. Se saca la figurilla y una vez fría se le fondea y da un baño. Sobre este tratamiento se aplica la pintura vinílica, detallando la figura. Las figurillas representan: charros, tahúres, escenas campiranas, faenas, mariachis, bodas, vendedores, jinetes, caricaturas y otros.

Los Panduro han logrado destacar por las figurillas y en especial los retratos. Sin embargo, Honorato Panduro ha trabajado con gran éxito los nacimientos. Además de los Panduro, existen varios ceramistas dedicados a la elaboración de las figurillas «tipo» como Vicente Fajardo, la familia Martínez (descendientes de Tomás Martínez) y Manuel Pérez (Ortiz, 1994: 104).

Además de las familias mencionadas hay distinguir a Jorge García, a Amador Corona y a Alfredo Zavala, quienes también trabajan las figurillas utilizando diversas técnicas manufactureras. Un lugar especial en la historia de las artesanías en miniatura tiene don Ángel Carranza, quien fue famoso por reproducir o recrear escenas históricas. Su sobrino Jesús Carranza ha heredado esa sensibilidad y continúa haciendo trabajos artístico-artesanales de esta índole. Para lograr realizar obras de este tipo se requiere una maestría manifiesta y un gusto especial para el color y los finos acabados.

La técnica se inicia con el modelado de la pieza, pero dado el tamaño del molde (las piezas terminadas miden veinte, diez o nueve milímetros), debe de trabajar el barro con rapidez a fin de evitar que este se adhiera a los dedos. Si la pieza lleva partes muy delgadas, Carranza utiliza un alambre revestido en barro, une las partes y deja secar la pieza; luego la cuece a baja temperatura en un brasero durante una hora. Una vez fría, la empasta con una mezcla de yeso, aceite y cola; sobre de esto pinta con vinílicas (Ortiz, 1994: 104).

FIGURILLAS DE SANTA CRUZ

Así como en San Pedro Tlaquepaque las figurillas en miniatura tenían una función educativa, formativa, las producciones artesanales de Santa Cruz poseen en alta medida, la idea de educar y divertir. Aquí se producen variados objetos para que los niños y adolescentes jueguen (silbatos, monitos, volanti-

nes, etcétera) y desarrollen ciertas actitudes en la vida. Allí se fabrican en gran número las alcancías zoomorfas entre las que destacan las de forma de cerdo, llenas de colorido y vida.

Vecino a Tonalá se encuentra Santa Cruz, otro centro artesanal de cerámica en el que destaca la juguetería popular de barro, de gran difusión en todo el país, caracterizada por un gran encanto e ingenuidad. Aquí se hacen alcancías de barro con la forma tradicional del cochinito, en diferentes acabados de mate, pintado y barnizado, casi siempre con decoración de temas florales; los silbatos minúsculos en forma de animales llamados «dieciochitos» o «veinticuatro» por ser este el número de piezas que se venden; volantines que se equilibran graciosamente sobre el alambre haciendo contrapeso con dos pequeñas bolas de barro en las manos; y también la juguetería de animales, muñecos a caballo y militares desfilando con su estandarte, con pintura y barniz al betus del famoso don «Juliancito» Acero (Gutiérrez, 1988: 28).

De esta parte del país es uno de los artesanos más creativos: Candelario Medrano. Él logra con sus obras fantásticas romper los cánones establecidos y darle al barro nuevas posibilidades expresivas. La magia aparecía en sus manos y de su fantasía brotaban formas llenas de fuerza y expresividad. Las máscaras que realizó son incomparables. Con Candelario Medrano arte y artesanía se fusionan y se entremezclan en una casi imposible diferenciación.

Pero el mayor aporte de esta población al acervo de la artesanía popular del país, lo constituyen las maravillosas piezas «surrealistas» del gran artista de Santa Cruz, Candelario Medrano, únicas en su género, de las que se hizo mención al hablar del arte fantástico o surrealista dentro del arte popular (Gutiérrez, 1988: 28).

Además de los centros alfareros mencionados, hay otros lugares en Jalisco que su producción artesanal (entre la que se encuentra la cerámica) tiene cierta relevancia sin que muchas veces llegue a salir de la comarca.

Existen otras poblaciones cercanas a Guadalajara, como El Rosario, en las que se produce juguetería de barro y loza con la técnica de «bandera» o la llamada «canelo», cerámica rojiza pintada en blanco. En Tatepozco, José Guadalupe Fajardo, vecino de El Rosario, introdujo la cerámica «canelo» que está tomando auge ya en ese lugar, donde también se producen vasijas, garrafones y algunas miniaturas convencionales.

En la región de La Barca, fronteriza con Michoacán, se fabrica una loza vidriada de colores verde y café, cuyas formas son netamente populares: ollas, jarros, platos, cantaritos, etcétera.

Tuxcacuesco y otras poblaciones del sur del Estado, que fueron florecientes en la antigüedad, también fabrican hoy día, aunque modestamente y sin mayor trascendencia, su propia cerámica (Gutiérrez, 1988: 27).

ZAPOTLÁN EL GRANDE Y TUXPAN

Hacia el sur del estado la alfarería también tiene importancia. Hay varios centros poblacionales con buenas betas de barro que producen cerámica, básicamente para el consumo regional. No deja de llamar la atención la producción que hay en Tuxpan y Zapotlán el Grande, donde se da una estrecha relación entre la gastronomía y la alfarería ya que se fabrican braseros, comales, cazuelas, molcajetes y todos los artículos de cocina, que son indispensables para darle sentido y sabor a la comida tradicional.

En Zapotlán el Grande se hacen unas cazuelas ovaladas que llevan olán; éste se pone utilizando el torno, sosteniendo una tira en la mano, mientras se va pegando manualmente al borde ondulándola con los dedos. Existe una gran variedad de formas: ollas, braseros, jarras, cazuelas, platos, macetas con base y moldes para dulce. Entre los alfareros de Zapotlán el Grande destacan don Isaac Lozano y don Chuy.

No muy lejos de Zapotlán el Grande se encuentra Tuxpan, «el pueblo de la fiesta eterna», sitio importante por sus tradiciones, que es una de las dos zonas donde ancestralmente se habla náhuatl en Jalisco —además de la región nahua del municipio de Cuautitlán de García Barragán, principalmente en la comunidad de Ayotitlán, así como los migrantes indígenas asentados en la zona metropolitana de Guadalajara que tienen la misma lengua de origen.

Aquí la cerámica va vinculada a las fiestas y a la tradición gastronómica de la población. Tuxpan, cabecera municipal, en el plano de la cerámica todavía conserva el uso de la técnica del moldeado por molde de «hongo», considerada como un vestigio prehispánico. Se elaboran formas muy particulares como los platos «cuachaleros», las botijas, los botellones o alforjas y las «tachicas», utilizadas en la elaboración del pulque. El barro se obtiene de un banco o mina de un río cercano; este barro es crema y los artesanos lo traba-

jan por moldeado o modelado. Una vez obtenida la forma de la pieza, se procede al decorado. Éste puede hacerse por pastillaje o por sello. Enseguida se le deja secar y se le somete a una primera cocción. Una vez fría la pieza, se le da un baño de greta; la de color verde se obtiene de óxido de cobre. La greta se aplica a manera de baño cubriendo totalmente el interior. En cuanto al exterior, únicamente se cubre la parte superior de la vasija, dado que ésta se colocará para cocinar directamente sobre la lumbre. Tras el baño de greta, la pieza se deja secar y se somete a una segunda cocción.

Los artículos de mayor demanda son: ollas, cazuelas, macetas, jarrones, platos, incensarios y candeleros. También se elaboran máscaras, ahora pintadas con vinílica y que quizás son una copia de las que otrora se elaboraran en madera. Es una lástima que la cerámica de Tuxpan se halle en vías de desaparecer; tanto Leopoldo Arista como Apolinar Arias, alfareros, no han encontrado quien continúe con esta artesanía (Ortiz, 1994: 103).

De Sayula se conserva el recuerdo de la loza de talavera, con la que en el siglo XIX don Epigmenio Vargas creó toda una escuela y marcó la región con sus trabajos. Desgraciadamente con su muerte desapareció el secreto del tratamiento singular que alcanzaban sus piezas.

TEOCALTICHE

Enclavado en la región Altos Norte, Teocaltiche es uno de los centros artesanales más ricos del estado. Una gran variedad de materiales se emplean para generar una rica artesanía. De hecho, su influencia va más allá de los límites de la región y del estado. Los famosos sarapes de Saltillo no solamente tienen su origen en esta población, sino que se siguen produciendo en grandes cantidades para satisfacer la demanda nacional e internacional. Además de los extraordinarios sarapes rayados o de hilos de varios colores se elaboran: curiosidades de madera hasta obras de arte, juguetes de diversos materiales, sombreros de palma, jorongos, rebozos de seda y de otros materiales, ceñidores, fajos, tilmas, camisas, escobetas de fibras flexibles, tejidos, bordados, alfarería, curtiduría de pieles, deshilados y tallados de hueso, material del que se fabrican magníficas piezas de ajedrez.

En el área de Teocaltiche hay una buena variedad de yacimientos pétreos. Sus artesanos han desarrollado por generaciones la habilidad y sensibi-

lidad de manejar y tallar la cantera amarilla, rosa, gris y negra. El trabajo de la cantera se basa en el uso del cincel y el martillo. En algunas partes la trabajan con un hacha percutor (reminiscencia prehispánica). Para el desgaste se utilizan lijas, arena gruesa como desgastante y la fricción a mano con torno de motor. La elaboración de molcajetes con sus tejolotes, y metates con sus metla pillis (manos) ocupan un lugar importante en Teocaltiche, donde se hacen estos morteros con formas de animales o sencillos en cantera negra, que es bastante resistente. Quizás a eso se deba que en el mercado exista una gran demanda de molcajetes de Teocaltiche. En San Andrés Ixtlán también hacen metates, molcajetes y filtros para agua. Aquí la cantera es gris y más porosa que la negra. A diferencia de Teocaltiche, los molcajetes también son zoomorfos y tienen los soportes (patas) más cortos. Esta artesanía, por modesta que nos parezca, es la herencia prehispánica, como también lo es la jarcería. Los cambios tecnológicos no han sido suficientemente fuertes para industrializar el trabajo de la cantera. Como representante de este trabajo está la familia Arroyo en San Andrés Ixtlán (Ortiz, 1994: 116).

Con las fibras que existen en la zona y, aún las que tienen que importar de otras partes del estado o del país, los artesanos de Teocaltiche se han convertido en los proveedores de buena parte de los enseres domésticos y para las actividades del campo. Objetos que tiene como materia prima el agave, es decir, la fibra flexible destacan las reatas, cordeles, cestos, redes, cinchos, tapetes, morrales y tapetes. De gran importancia económica por la penetración que todavía tiene en la sociedad mexicana son las escobetillas que se elaboran en esta parte de Jalisco.

Una de las materias primas más antiguas que se utilizan para crear artesanías en Teocaltiche es el hueso. Teocaltiche es el principal centro tallador de hueso del estado. Allí se fabrican, aunque también lo hacen en Cañadas de Obregón, Yahualica y Sayula, bellos ajedreces, fichas de dominó, anillos, boquillas para cigarros, botones, abrecartas y una gran variedad de artículos decorativos. Varios de estos objetos son también realizados en madera de varias calidades.

Los trabajos en madera son manifestaciones en varias zonas del estado, sin embargo, en Teocaltiche hay una marcada propensión para realizar trabajos de acabados finos y elegantes con diferentes tipos de madera, pero princi-

palmente de sabino, sauce, mezquite, cedro y madroño. Abundan los talleres para trabajar la madera. En ellos el torno individual sigue siendo el más utilizado para dar las formas requeridas y para generar el color y el acabado.

La técnica del torneado es como sigue: después de cortar la madera al tamaño requerido, se empieza a tornear. A la pieza que guía el rebajado, se le llama tren guía del torno. Empleando herramientas como la uñeta, la gurbia, los rieles, etc., se le da la forma; más tarde se detalla la pieza haciéndole rebajes donde los requiera; se lija con pulidor de cono, y finalmente se pule con lija de madera, primero de grano grueso, después con lija de grano fino. Algunos le dan un tercer lijado con lija de agua. Si se trata de baleros, jarrones, yoyos o cualquier objeto que lleva cintura, se le aplica sellador (varias capas de pintura de aluminio); cuando se seca se le pone una capa de alcohol industrial, goma, laca y anilinas, mismas que se aplican con un pedazo de tela y, para mejor distribución del material aplicado, la pieza gira en el torno (Ortiz, 1994: 117).

ALGUNOS ARTESANOS

Aunque en todo el estado de Jalisco hay artesanos de importancia en las diferentes ramas, en la alfarería se han proyectado a planos nacionales e internacionales individuos y familias completas. Bien valdría la pena dedicar un estudio completo a todos esos artesanos y artistas populares que han dejado su impronta en el rostro cultural de Jalisco. Ricardo Romo Torres, en su libro *Dinámica sociocultural de la cerámica de Tonalá*, (1990), presenta desde la perspectiva de la interacción, es decir, la creación, circulación y apropiación del capital cultural a varios de los agentes (artesanos, diseñadores y empresarios) que han propiciado la pervivencia, desarrollo, innovaciones y comercialización de la alfarería y cerámica tonalteca, en primer término y, de los lugares circunvecinos en segundo. Sin pretender ser exhaustivo, el siguiente es un listado, limitado, pero representativo, de las principales familias artesanales de Tonalá que en la última centuria han sido clave.

La familia Galván

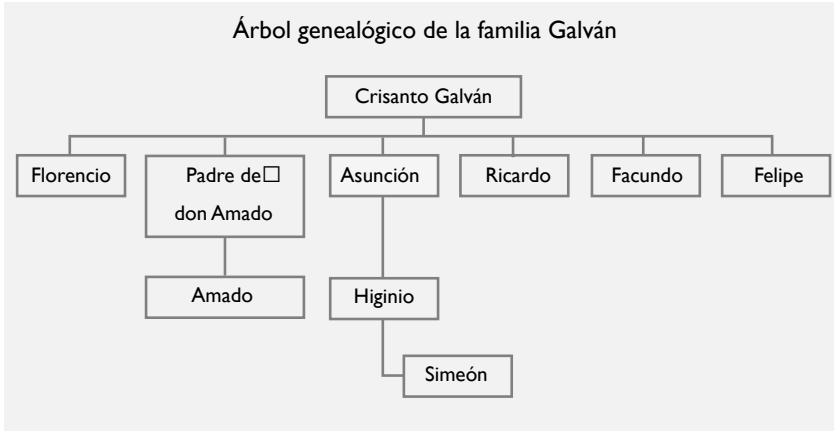
En el año de 1958, un buen día regresa a la cabecera municipal de Tonalá un hombre de apariencia extranjera (Jorge Wilmot). Llama a la puerta de una casa, se presenta como artesano recomendado por el Museo de la Cerámica

para visitar a los alfareros. Le abre un hombre de rostro amable y agradable, le hace pasar y, después de conservar un rato, le permite el ingreso a su taller.

Wilmot, después de acudir en primera instancia con Amado Galván, destacado alfarero del bruñido y de haber sido rechazado por éste, recurre a Simeón Galván, quien lo recibirá como observador del proceso productivo de la rama del bruñido. Simeón es, pues, quien lo aceptará y con él decidirá hacer una especie de cooperativa. Para tal efecto deberá invitar a más artesanos. Así es como se integran Salvador Vázquez y los hermanos Ramírez, quienes junto con Simeón y Jorge Wilmot, conformarían la sociedad ya señalada. Su objetivo era incrementar la productividad en la elaboración de piezas bruñidas. El taller de la cooperativa fue el mismo espacio ocupado por el de Simeón. Este alfarero es heredero de una larga tradición del bruñido transmitida por sus padres y sus abuelos. Es de reconocer que para Simeón, Wilmot definitivamente impulsó la alfarería, en especial el bruñido. En cuanto a Simeón debemos indicar su inscripción en toda una tradición familiar en la elaboración del bruñido. Ello obliga a considerársele no como un ente aislado, sino como integrante de un grupo de parentesco alfarero. En esta página se preseta el árbol genealógico restringido de una familia alfarera dedicado al bruñido.

Como se puede apreciar, tocar el tema de los Galván es hacer mención de una legendaria tradición de costumbres, trabajo y manifestaciones culturales concentradas en una familia. De generación en generación se han transmitido conocimientos y técnicas del arte alfarero bruñido; del tronco común, representado por Crisanto Galván, se desprenden las familias de famosos decoradores: Amado, Higinio Galván y su hijo Simeón, entre otros.

Cabe destacar que esas generaciones de alfareros combinaron la actividad en el campo con la del barro, como en los casos del abuelo y los padres de Amado e Higinio. Este último poseía una rica sensibilidad expresada en su actividad de músico y alfarero. Participaba en las festividades religiosas en la banda de la que era integrante, y en los momentos en que no fungía como músico, se dedicaba a la alfarería. Por su parte, Amado, tío paterno de Simeón, es indiscutiblemente uno de los más connotados representantes del bruñido, pues es creador de toda una escuela de decoración y maestro de cantidad de decoradores; entre ellos hay que mencionar a Salvador Vázquez, de quien nos ocuparemos más adelante. Pero antes bástenos externar algunos comenta-



rios acerca de Amado Galván. Nacido en Tonalá, Jalisco, hacia 1898, hasta edad muy avanzada tuvo una gran sensibilidad y lucidez.

A principios de siglo, cuando todavía estaba chamaco —como él mismo dice— observaba que los motivos decorativos del bruñido eran muy primitivos, pues sólo se representaban flores y algunos otros dibujos. Pero él, con su conocimiento y talento iría poco a poco enriqueciendo el bruñido con sus composiciones.

El primero en preocuparse por la promoción de la alfarería —en opinión de Amado— fue el Dr. Atl, acto previo de la labor desempeñada por los muralistas mexicanos, quienes intentaron rescatar esta y otras manifestaciones populares. Después de ello no ha habido serios intentos para su real valoración. Amado Galván gozó del cariño y reconocimiento de la gente de su pueblo, pero vivió, paradójicamente, en la pobreza, en medio de una fama que se extiende a nivel nacional e internacional.

Jorge Wilmot

Sin lugar a dudas, Wilmot ha contribuido a una mejor valoración económica y artística de la alfarería. No obstante la controvertida imagen que los alfareros han elaborado alrededor de su persona y actividad, el hecho de laborar en su taller constituye un verdadero símbolo de distinción y carta de presentación para la aceptación e ingreso de sus ex trabajadores a otros talleres de cerámica. Nacido en Monterrey, Nuevo León, hijo de padres acaudalados, Jorge

Wilmot, desde su juventud, sentirá fuertes inclinaciones artísticas que lo orientan a realizar sus primeros ensayos en la rama de la cerámica.

Después de estudiar por algunos años en la Escuela de San Carlos, donde, por cierto, conoce a Diego Rivera, viaja a Europa a cursar estudios de cerámica y diseño, primero en Francia y después en Alemania y Suiza. Retorna a México tras la invitación expresa del rector de la Universidad Iberoamericana para trabajar en esa casa de estudios. Aquí inicia un proyecto destinado a la obtención y producción de un esmalte chino conocido con el nombre de junchua, el cual se aplica a las piezas de alta temperatura. Para cumplir con tal empresa investigativa, el lugar más apropiado lo encuentra en Tonalá. En 1958, decide instalarse en esa población y emprende la tarea de vincularse con los alfareros a fin de conocer sus técnicas de producción.

Dado el interés que tiene por la riqueza artística y en función de sus conocimientos acerca de la cerámica oriental, Wilmot dirigía su atención precisamente hacia las características del bruñido, el cual guarda algunas analogías con la cerámica china neolítica. Es así como procurará ponerse en contacto con los alfareros del bruñido (Amado Galván y Simeón Galván), con los que integra una cooperativa, misma que estaba integrada también por Salvador Vázquez y los hermanos Ramírez, Eusebio y Ernesto.

El inicio de tal organización marcó también el comienzo de innovaciones en el bruñido y de las subsecuentes interpretaciones de capital cultural y simbólico. Se operaron cambios en las formas tradicionales de las piezas del bruñido (tinajas, botellones, etc.) a nuevas figuras: búhos, garzas, patos, así como la funcionalidad, ya que, de ser piezas para el uso doméstico, empezaron a ser figuras de ornato.

La cooperativa duró escasos dos años y medio, lapso durante el cual se dan las posibilidades de prosperar económicamente. El éxito que trajo consigo la producción de bruñido en esta cooperativa y la demanda que tuvo esta rama alfarera provocó el desplazamiento de productos que originalmente eran fabricantes de otras ramas alfareras hacia el bruñido. Y es que el bruñido ofrecía además de su fácil comercialización, un ahorro de leña y de greta, empleados también en otras ramas alfareras. La excesiva producción y la baja calidad de algunos productos habrían de provocar una saturación en el mercado para el bruñido.

Después de terminar la cooperativa, Wilmot siguió trabajando el bruñido al lado de Salvador Vázquez y otros alfareros contratados. Pero, no satisfecho con esta tarea, decide emprender su proyecto de alta temperatura. Así, en 1961 conoce a Ken Edwards y forma con él una nueva sociedad. En esta asociación llevan a cabo una combinación entre el soporte cerámico de origen chino y los motivos decorativos tonaltecas del bruñido, dando lugar al tipo de cerámica conocido como celadón. La cerámica a alta temperatura encuentra pronto un buen mercado a nivel nacional e internacional. La novedad del producto y la ausencia del óxido de plomo en el esmalte, la hace más atractiva en relación a la tradicional. La fuerte demanda de la alta temperatura junto con el consolidado consumo del bruñido, obligan a Wilmot, una vez disuelta la sociedad con Edwards, a contratar asalariados y a buscar un nuevo espacio para un taller de mayor magnitud.

Ya a fines de 1962 el taller de Wilmot contaba con 60 asalariados; y para 1975 sumaban 150 operarios, pero a raíz de la crisis acaecida en ese año, paulatinamente fueron disminuyendo hasta quedar 58 en el año de 1979, al extremo de disponer, en 1986, sólo de cinco empleados. Actualmente y desde hace algunos años se retiró del negocio de la alfarería y ahora produce diseños de joyería.

Salvador Vázquez

Es heredero de la más genuina tradición productiva del bruñido, pues aprendió a pintar con los grandes decoradores (Higinio Galván, Amado Galván, etc.) y perfeccionó su estilo mediante la observación del trabajo de otros reconocidos alfareros (Ladislao Ortega); por otro lado, es también depositario de las nuevas ideas aportadas por Wilmot a la alfarería del bruñido.

Originario de Tonalá, Jalisco, aunque proviene de familia no alfarera, desde pequeño sintió inclinación hacia el oficio del barro. A los siete años se integró a este trabajo empezando desde lo más elemental: moler y amasar el barro, para conseguir paulatinamente las habilidades de la decoración del bruñido. Así, se puede decir que entabló vínculos de trabajo-aprendizaje con Higinio, Amado y Simeón, sucesivamente. Fue miembro de la cooperativa encabezada por Wilmot desde 1958 a 1978, aproximadamente: casi veinte años en los que aprendieron uno del otro; el primero en la disciplina, previsión y

conocimiento en el diseño de Wilmot y éste de la rica variedad de motivos asimilados por Salvador Vázquez.

Aunque poseedor de los conocimientos de la cerámica de alta temperatura, su cariño y dedicación se concentran en la producción de bruñido, y para él «esta rama alfarera es la que mejor refleja las tradiciones de su pueblo», Tonalá. Se identifica con sus antepasados y expresa con orgullo su origen indígena.

Acepta haber aprendido muchas ideas de Wilmot en sus largos años de vinculación. Reconoce que es a partir de su llegada cuando el bruñido es revalorado y demandado es gran escala en el mercado, con el consiguiente beneficio para los alfareros. Y es también este diseñador-empresario –en opinión de Salvador Vázquez– el que inicia y promueve innovaciones dentro del campo del bruñido; nuevas formas, nuevos fondeados y la estilización de los motivos tradicionales de esta rama alfarera.

Ernesto y Eusebio Ramírez

Los hermanos Ramírez fueron miembros de la cooperativa. Ernesto, padre y vecino de Simeón Galván, junto con su hermano Eusebio, cumplieron las funciones del vaciado y horneado de las piezas de arcilla. Opinan que el bruñido, a partir de Wilmot y la cooperativa señalada, encontró su momento de revaloración económica y artística; y su momento de declive paulatino, después de 1974. Ernesto Ramírez combinó el trabajo de fabricación de bruñido en la casa y la decoración de alta temperatura en el taller de Edwards, en donde fungió como asalariado.

Ken Edwards

Edwards y Wilmot integran la pareja de diseñadores-empresarios apropiadores de capital cultural y simbólico. Nació en Estados Unidos a mediados de los treinta, decide probar suerte en su visita por Guadalajara, donde para ganar el sustento trabajó como torero, fotógrafo, maestro de inglés, y al empezar a estabilizarse en la actividad cerámica es cuando decide asociarse con algunos químicos. Inicia sus experimentos auxiliándose de un horno usado que había traído de su patria.

Para 1961 conoce a Wilmot, quien para entonces se dedicaba al barro bruñido. Ambos, con el deseo de elaborar un producto novedoso, combinan

la cerámica china y la pintura de Tonalá, dando origen a la que se conoce con el nombre de celadón. Esa novedad encuentra rápida demanda en el mercado estadounidense, pero no obstante el éxito conseguido, la asociación entre Wilmot y Edwards se disuelve después de haber durado un año. Este diseñador-empresario cuenta entre sus logros con la creación de la fábrica El Palomar, instalada en pleno centro comercial de Tlaquepaque, así como la instalación de otro taller (1970) en esa localidad.

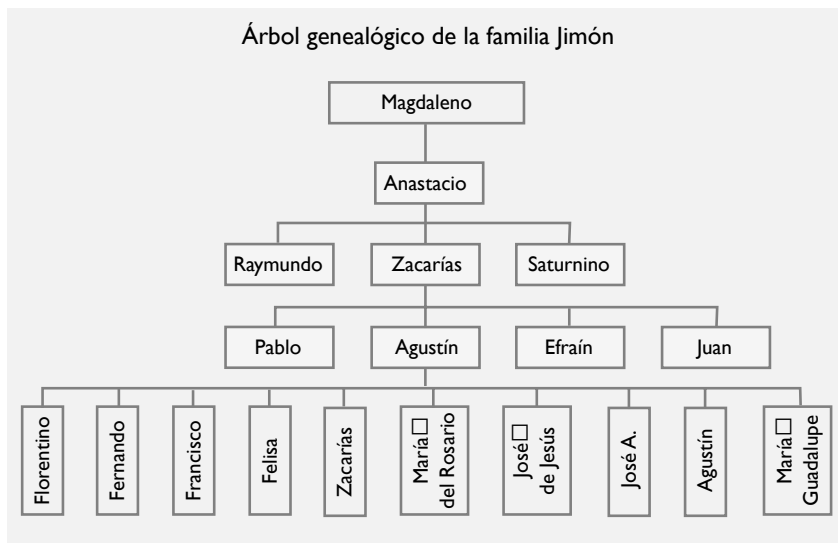
En 1979, opta por vender sus acciones de El Palomar, con el fin de ampliar las dimensiones del segundo taller arriba mencionado, pero se encuentra con una serie de dificultades para llevarlo a cabo por lo que decide trasladarse a Tonalá. Aquí monta su centro de trabajo, que en la actualidad está en plena actividad.

Durante su estancia en la última villa alfarera citada, Edwards especialmente, aunque también Wilmot, se han visto involucrados en los conflictos generados entre sus exigencias productivas (uniformidad en los artículos, tiempos, ritmos y movimientos) y las disposiciones propias de los alfareros que trabajan con él como asalariados. Así como aquellos que se derivan del origen de los diseños originales.

La familia Jimón

Yo pinto porque tengo una cosa adentro que me hace trabajar con dolor y pinto también por llenar un pedazo de un jarro. Yo no deseo más que una cosa: poder dibujar mis jarros para regalarlos, no para venderlos. Cuando a uno le encargan una cosa parece que le amarran las manos. Esto de la pintura debe ser una cosa así como para uno, nomás para uno y para que luego las gentes a quienes les gusta lo que se haya hecho se lo lleven sin pagar.

Esto le expresó Zacarías Jimón al pintor jalisciense Dr. Atl. Inscrita en esa tradición, la familia Jimón es considerada una de las que mejor expresan el arte y los motivos tonaltecas. Dueños de técnicas insuperables por su estilo y calidad, los Jimón combinan la elaboración del bruñido con la del barro bandera. Esa alternancia productiva se remonta hasta Zacarías Jimón (1885-1961). Zacarías, hombre sin igual, estaba dotado de una sensibilidad forjada en una constante observación de la naturaleza y la asimilación histórico-



social del cúmulo de experiencias transmitidas por las generaciones precedentes.

La creatividad de Zacarías fue y sigue siendo un motivo de orgullo y estímulo para la actual generación. Concretamente la familia de Agustín Jimón —hijo de Zacarías— es la mejor representante de este arte alfarero, conformada por diez miembros que integran una sólida unidad productiva familiar; el mayor de ellos, Florentino, desde hace bastante tiempo es el responsable del buen funcionamiento de la misma. Él ha establecido vínculos con personajes de diversos países, quienes han acudido a él para conocerlo y observar su trabajo y el de su familia. Un hermano de Florentino, Jesús, estudió en la escuela de Artes Plásticas, Escultura y Pintura, demostrando con ello la inquietud por dominar técnicas de las más variadas. Los Jimón son el caso de una familia que se ha mantenido fiel a la tradición en el trabajo del bruñido y que resistiéndose, por ejemplo, a la utilización de moldes de dos piezas, ellos oponen la creatividad implicada en la combinación de instrumentos e imaginación (Romo, 1986: 45-56).

OTRAS ARTESANÍAS

La cerámica ocupa un lugar preponderante en el ámbito artesanal de Jalisco,

sin embargo, en la amplia geografía del estado se han producido a través de los siglos importantes expresiones artesanales. La producción en algunos casos se ha intensificado hasta llegar a niveles casi industriales y, al mismo tiempo, con la introducción de innovaciones tecnológicas e incorporación de modelos nuevos se le ha dado una movilidad a la producción artesanal.

En las siguientes páginas vamos a agrupar algunas de las más significativas expresiones artesanales de la entidad de acuerdo a los materiales que se emplean para su elaboración, más que por criterios geográficos.

TEXTILES

En el estado de Jalisco, casi se ha perdido la tradición del telar y sólo nos quedan pocos ejemplos de lugares que se dedican al tejido, ya sea en telar de otate o cintura o en telares de pedal.

En Ajijic, en la ribera del Lago de Chapala, se tejen mantas, tapetes y gabanes. Jocotepec: colchas, mantas, cobijas, gabanes y servilletas. En Tapalpa: gabanes, cobijas y ceñidores de lana. Teocaltiche teje sarapes de hilo de varios colores. En la zona huichol tejen morrales, fajas, fajillas y bolsas. Es el único lugar donde utilizan el telar de otate o de cintura (Hernández, 2003: 123).

José Hernández ha recorrido el estado, y producto de sus observaciones y reflexiones han surgido importantes trabajos de sus manos y sensibilidad, que por una parte nos permiten reconocer las culturas populares de Jalisco y por otra disfrutar con sus aportaciones artísticas y culturales que se caracterizan por buscar raíces en las tradiciones mexicanas.

Dentro del renglón de textiles, tenemos los famosos sarapes de Teocaltiche con rayas multicolores, y los de Jocotepec, únicos en su estilo en todo el país. Sus adornos de flores, animales y grecas de brillantes colores, destacan vivamente sobre el fondo de lana natural negra, blanca o café en que están tejidos. Estos sarapes, usados principalmente por la población rural de la región, son también buscados por los charros que gustan lucirlos en sus fiestas. Igualmente, se producen bellos sarapes en Ajijic, Chapala, Arandas y Ocotlán.

En Teocaltiche, Lagos y la propia Guadalajara, se fabrican hermosos rebozos de seda. Ceñidores, fajas, cordones, tilmas, chincuetes y camisas se producen en las poblaciones indígenas y mestizas, de preferencia en la región

huichol, tuxpaneca y en la de Tonalá y Tlaquepaque. En Tuxpan, las indígenas cultivan su algodón o pochote, y tienen al parecer también seda mexicana producida por un gusano semejante al asiático que vive en el roble. Son asimismo famosas las labores de deshilados de Teocaltiche en servilletas de todos tamaños y mantelería (Gutiérrez, 1988: 29).

La producción textil es predominantemente mestiza. Esto se debe a que no existe una gran cantidad de etnias indígenas asentadas en lo que actualmente es el territorio de Jalisco, aunque sí se cuenta con dos grupos: los huicholes en la región norte y los nahuas de Tuxpan y de la región de la Sierra de Manantlán, comunidad de Ayotitlán, en el sur de la entidad. Los primeros han logrado conservar sus tradiciones: religión, idioma, economía, gobierno, costumbres y vestimenta, que les han permitido distinguirse de otros grupos indígenas de México.

Entre el segundo grupo, el de los nahuas del sur, es difícil encontrar algún indígena vistiendo el estilo tradicional, solamente en las fiestas y serán las mujeres las que lo portarán; la lengua náhuatl en estos grupos indígenas está prácticamente extinta. Estos dos grupos quedarán incluidos en el presente capítulo —en el caso de los nahuas se hablará exclusivamente del caso de Tuxpan—, por considerarlos como parte de lo más representativo de la producción textil de Jalisco, y únicos en su género etnoartesanal.

La materia prima para el trabajo textil es de lo más variado: fibras naturales como la lana y, en menor cantidad, el algodón; fibras sintéticas como el acrilán, y los hilos comerciales (Ortiz, 1994: 104). La lana es una de las materias primas que normalmente se importa, ya que Jalisco no es un estado que se caracterice por disponer de suficiente ganado lanar. Paradójicamente hay una artesanía importante en Tuxpan, Tapalpa y Jocotepec que compra lana en bruto y realiza todo el proceso de preparación desde lavarla, varearla, secarla, cepillarla, cardarla y teñirla, para posteriormente trabajarla fundamentalmente en telar de pedal con lanzadera ya que el telar de cintura se emplea muy poco.

El telar de pedal con lazadera es el más empleado por los artesanos; ahora habrá algunos que impulsen el ovillo con la mano. La trama se tensa a fin de que no se enreden los hilos, y una vez que la bobina pasa, se cruzan los hilos de la trama, apretándose el tejido con un peine (pieza plana alargada de madera).

Los dibujos se elaboran con habilidad propia del artesano, cuyos dedos van separando hileras de hilos, sujetándolas y amarrándolas. El dibujo se hace utilizando diversos colores, así como los motivos que se relacionan con el tipo de objeto. Los llamados sarapes de Saltillo, tienen franjas de colores que se van repitiendo en gradaciones de un tono a otro, hasta llegar al más fuerte. Teocaltiche es el centro que los produce.

Se fabrican muchas imitaciones o variantes, como los sarapes de rayas (cenefas) multicolores. En la zona lacustre de Chapala, Jocotepec elabora los atractivos sarapes decorados con la forma de un animal, siendo muy gustada la del gallo. De igual manera, se aprecian los jorongos en los que el fondo natural de la lana contribuye a realzar las formas decorativas de flores, animales, gretas, etc., logradas en vistosos colores (Ortiz, 1994: 115).

Diversas técnicas manufactureras se siguen utilizando en varios puntos del territorio estatal. El tejido de puntas y tachiguales y el deshilado, son algunas que se conservan: sobre las primeras se dice que antaño se realizaba mediante estacas: «A una distancia de aproximadamente un metro, se engrillaba el hilo de abajo hacia arriba, dando el largo de la servilleta. Se tejía utilizando manualmente la lanzadera, se terminaban los extremos en puntas hechas por complicados anudados creando hermosas formas geométricas. Tradicionalmente constituía el regalo de la novia que esta portaría como tocado» (*Ibid.*: 117).

El deshilado es quizá una técnica más difundida. Consiste en quitar o sacar varios hilos de una tela hasta formar una franja. En ocasiones, después del deshilado se utiliza el bastidor y ya sobre él se crean figuras diversas: «sobre el hilo de la trama pasan la aguja chaquirera con otro hilo uniendo y cosiendo, formando flores letras, aves, estrellas y otras figuras» (Ortiz, 1994: 106). Con la técnica se decoran sábanas, fundas, colchas, manteles, servilletas, blusas, pañuelos y jolotones. Se emplean telas comerciales: popelina, bramante y otras. Entre los principales representantes de Tuxpan se cuentan: Maximiliano Rodríguez, telar de cintura; Francisca Vázquez, tejido de puntas; Emereciana Gómez y María Flores, deshilados. En la región de Los Altos es una labor muy difundida en las rancherías. Para la venta de los deshilados, los bordados y el tejido de gancho, las artesanías acuden a las poblaciones más importantes como Arandas, San Miguel, San Gaspar y San Julián. Tal es el caso de Martha García (Arandas) y María del Refugio Sánchez (San Julián).

CESTERÍA Y JAR CERÍA

En todos los estados agrícolas del país, la jarcería tiene un lugar preponderante, ya que abarca una gran cantidad de artículos de uso frecuente en las faenas campestres, tanto de labranza como de charrería. De ahí que sean de uso común productos elaborados artesanalmente como son las arnesas, viseras, cinchas, retrancas y artículos de talabartería en general.

Chavindas y reatas de San Miguel Cuyutlán, Jalisco, son famosas entre los charros de todo el país. La elaboración de canastos y recipientes tejidos tiene un lugar importante, ya que tienen un gran uso dentro de las costumbres domésticas. Así en los hogares campesinos son de uso corriente los petates, sopladores, sillas tejidas, canastas en la que se transporta la comida al campo, canastas donde se guardan las tortillas o se va al mercado; el cesto que sirve de medida de cantidades de grano, el chiquihuite o la quilihua; el canasto pizquero, que es un gran cesto de carga y en ocasiones hasta mobiliario en forma de sillones y equipales. En Jalisco se elaboran alrededor del lago de Chapala (San Cristóbal Zapotitlán y Jocotepec) y de la Laguna de Cajititlán, donde abunda el tule, así como en Cuquío, Encarnación de Díaz, Tecolotlán, Usmajac Gómez Farías o San Sebastián, población cuyos productos llegan a Manzanillo y Colima, a Barra de Navidad, al mismo valle de Zapotlán, a la sierra de Tapalpa, etcétera.

Tradicionalmente bajo este nombre se agrupa el trabajo realizado en materias como carrizo, la palma, el sauce, el soyate, el otate, el tule, el mimbre y el bejuco, con los cuales se elabora gran variedad de cestos. El término cestería suele aplicarse también al trabajo con la pita, la lechuguilla y distintos tipos de ixtles, con los que se elaboran sogas (macetas), hilos, redes, morrales, cinchos, cernidores, entre otros. Al uso de estos últimos materiales y a la fabricación de dichos objetos se le ha denominado jarcería (Ortiz, 1994: 107).

El tule, dentro de la producción artesanal tiene un papel significativo, ya que se da en todas las zonas lacustres y aguadales. Es común que los artesanos corten su materia prima o que la compren por tercios. Siendo un material flexible y blando, no requiere de herramientas o tecnología alguna para ser trabajado, bastando solamente una piedra de río, plana, y las manos. Se doblan a la mitad las varas de tule, se forma una cruz y se tejen de dos varas a la vez, comenzando del centro hacia fuera; al mismo tiempo se van golpeando con la piedra de río, a fin de aplanar el tule y poder apretar el tejido, logrando

así darle uniformidad y resistencia. Las puntas se rematan doblándolas y entreverándolas en el tejido. Si la pieza que se elabora es un petate, el artesano se sienta sobre el tule a fin de irlo tejiendo; en el caso de los sopladores o aventadores no hace falta por su tamaño.

El tule también se emplea para la manufacturas de sillas. Con él se teje el asiento, para lo cual se remoja y corta longitudinalmente con una cuchilla; se juntan tres tiras y se tuercen, se anuda en una esquina de la silla, de ahí pasa a la esquina próxima; enseguida, al extremo opuesto. Esta operación se repite hasta conformar el asiento, y los sobrantes se entretejen.

Otra técnica consiste en enrollar las tiras del tule en el armazón pasándolas de un lado a otro hasta formar una capa; enseguida se teje en sentido contrario. Se reconocen dos tejidos, el de gajo y el sencillo.

Objetos como petates de diversas medidas tienen mayor demanda que los sopladores. Algunos tejedores de tule: María de la Cruz Solana (sillas), Herminia Ruiz (sillas) Socorro Onofre (petates) (Ortiz, 1994: 108).

OTATE Y CARRIZOS

Otros materiales abundantes en los campos jaliscienses son el otate y los carrizos, elementos que han servido desde la época prehispánica para elaborar los enseres que se emplean en la vida cotidiana de las comunidades agrícolas y, durante muchos años también en los pueblos y ciudades que no contaban con una industrialización. En nuestros días, aunque se pueden encontrar casi todos los objetos elaborados con estos materiales en los mercados de las grandes ciudades, estos tienen poco o nulo uso práctico entre la población urbana, donde se empiezan a utilizar como adorno o para hacer creaciones artísticas, trastocando la función utilitaria original. «De otate y carrizo se hacen canastos, chiquihuites, tumpiates para las tortillas, quiliguas y canastas pizcadoras. Ciudad Guzmán (Zapotlán el Grande) y Guadalajara son importantes en este ramo, así como Chiquilistlán en la elaboración de escobetas para la cocina y para el pelo» (Hernández, 2003: 124).

Los dos se emplean mucho a veces como materia prima única en la elaboración de diversos productos: canastas, cestos, huacales, jaulas y trampas; otras veces sirven como complemento de mangos de plumeros, ganchos para cortar fruta, redes, estructuras de habitaciones, pirotecnia, etc. Para el tejido

se cortan tramos de carrizo en tiras, algunas muy delgadas, se eliminan los nudos y rebaja dejando sólo la corteza. Los sobrantes se utilizan como remates. Se seleccionan las tiras anchas, se van cruzando hasta formar una estrella tan cerrada como sea posible; el pie se coloca sobre de ésta, se gira a medida que se le tejen las tiras delgadas y previamente humedecidas. En el punto donde las guías se separan más, se doblan hacia arriba, quedando ya tejida la base. Ahora se procede al tejido de las paredes del canasto, que ya no requiere sujetarse con en pie, sino que se coloca entre las piernas del artesano, sentado sobre un petate. Si el canasto lleva asa, se usan varias tiras anchas para darle cuerpo; la que queda arriba no está rebajada, los extremos se cortan en pico, se insertan en el cuerpo ya tejido, coincidiendo con dos guías. Cuando se remata la canasta, se entretejen las tiras en el borde, y al llegar el asa se enrollan cubriéndola, rodeando la superficie (Ortiz, 1994: 107).

Jesús Ramírez en Gómez Farías es uno de los artesanos de mayor prestigio elaborando canastos, chiquihuites y demás enseres. Otros materiales empleados, sobre todo en la ribera de Chapala son la palma y a mediados del siglo pasado también el soyate. Desgraciadamente éste último casi ha desaparecido; no obstante, aún se acostumbra el sombrero de soyate en el atuendo ranchero de faena de algunos municipios del norte de Jalisco, como en Huejuquilla el Alto y Mezquitic; asimismo, para los huicholes sigue siendo el material primordial en la confección de sus sombreros tradicionales. Actualmente, se hacen profusamente sombreros de palma. El representante de esta artesanía es Coronado Ramos, en San Luis Soyatlán. La palma también suele trabajarse en Zapotitlán.

HOJA DE MAÍZ

En los últimos decenios se ha empezado a utilizar la hoja de maíz para hacer varias artesanías (flores, arreglos florales, nacimientos, muñecas), pero indudablemente las que han marcado la pauta son las famosas mulitas de Acatlán de Juárez (Santa Ana). En el municipio de Zapopan, en Etzatlán y por supuesto en Santa Ana se producen en buenas cantidades.

La técnica puede variar un poco: se corta un trozo de carrizo para el cuerpo, se colocan las patas y se sujetan con el tule, junto con las hojas de maíz (elote). Se forma la cabeza y las orejas con estos mismos materiales, en

tanto se hace el cuerpo y se rellena en pecho con marmaja de vara. En el caso de las figurillas humanas, el vestido se hace con la hoja de maíz: falda, blusa y pañoleta, o camisa, calzón y gorro. Otra forma es transformar el cuerpo de la mulita con marmaja de vara, se cubre con hoja de plátano, se le añade la cola de tule y se cubren la cabeza y el pecho con hoja de maíz. En ambos casos se emplean las anilinas para decorar, las cuales se disuelven en alcohol y se aplican con pinceles de tule, vara de jaral o con un palito al que le amarran un pedazo de tela. Los motivos pueden ser geométricos, bandas, círculos o también florales. Predominan los colores amarillo, verde, morado y rojo. El huacal se hace con vara de jaral y contiene dulce de azúcar con limón; se sujeta en el lomo del animal o en la espalda de los «monos» con hilaza. Tanto las mulitas como los «monos», con sus correspondientes huacales, tienen mucha demanda para la fiesta de reyes en Cajititlán y la feria de San Juan de los Lagos. En cuanto a su origen, de acuerdo con Teodora Ramírez, don Memoria «inventó» estas figuras y se continuaron haciendo. Se trata en sí de una artesanía decorativa o de recuerdo que también el turismo adquiere al pasar por Acatlán de Juárez. Tanto la señora Anita como la señora Teodora son dignas representantes de esta expresión popular (Ortiz, 1994: 110).

CHICLE O CHILTE

Entre los estudios importantes realizados sobre este producto utilizado en la elaboración de artesanías se encuentra el escrito por don Rogelio Álvarez *Chilte. Talpa de Allende* (1960), en el que realiza una revisión histórica y botánica de este árbol y el empleo de su goma para elaborar figuras artesanales, algunas de una hermosura y exquisitez singulares. El estudio de José Rogelio Álvarez, publicado en 1960, en muchos aspectos sigue teniendo vigencia, sobre todo en los de carácter científico. El empleo de esta materia prima para fabricar figurillas se practica básicamente en Talpa de Allende. De este tema José Hernández (2003) menciona: «Talpa de Allende es la población que cimenta su fama primero con la Virgen y luego con la artesanía de chicle, de cuyas formas y colorido salen imágenes de la Virgen de Talpa, sombreritos, ollitas, frutas, muñecos, etcétera».

En este mismo tenor exponen Elektra y Tonatiuh Gutiérrez el manejo de esta materia prima producida por el chicozapote, para la elaboración de

artesanías tan peculiares como éstas, que no solamente se venden en Talpa de Allende, sino en los mercados y tianguis importantes de Jalisco. En el Mercado Libertad o San Juan de Dios en Guadalajara, es uno de los atractivos para propios y extraños esta artesanía colorida y sin azucarar.

Encontramos una artesanía muy original y única en algunos lugares de las costas de Jalisco, donde se hacen figuras de chicle o chilte y principalmente en Talpa, población del centro del estado, se producen infinidad de figuras, imágenes de la virgen del lugar, cestos de flores, vasijas pequeñas de juguete, santos, crucifijos, y en fin, gran variedad de objetos. Este material se reduce, primero, a un hilo uniforme en su grueso y luego se le dan las distintas formas con color adecuado (Gutiérrez, 1988: 29).

Ivette Ortiz toma la línea de Rogelio Álvarez manejada tanto en la *Enciclopedia de México* (1994) como en su libro *Chilte. Talpa de Allende* (1960), y de manera sencilla presenta las variaciones que sobre el término se han manejado. Mucho se ha discutido sobre el término apropiado para la artesanía, que utiliza como materia prima el látex o goma de chicopazote (acharas sapota). Tanto el término chilte, como el chilcle son corrupciones del vocablo tzilktili. Al haberse industrializado y comercializado como goma de mascar, se le dio el nombre de chicle; para distinguirlo de este último, el chilte viene a ser la designación de la goma para la artesanía (Ortiz, 1994: 110).

También, de manera descriptiva nos presenta el proceso para elaborar esta artesanía, que sorprende por la belleza de las formas y sobre todo por la miniaturización que practican los artesanos de la región de Talpa de Allende. Arreglos florales, catedrales, canastitos y un sinnúmero de formas y figuras se crean a partir de la goma del chicozapote.

Por la característica propia del árbol, crece en regiones cálido-húmedas, como La Cuesta, Llano Grande, Bramador, Desmoronado y La Concha, en los municipios de Talpa y Mascota y en la zona de la costa. La extracción del chilte se lleva a cabo entre los meses de noviembre a marzo. Con una uña de acero se raya la corteza del árbol que drenan hacia una zanjadura más grande; existe un método de las clases, como si fuera a «resinar». Al pie del árbol se coloca un recipiente para recolectarlo, y antes de que cuaje se le agregan las anilinas, si es que debe ir teñido. Luego se forma una maqueta que

se lleva a un arroyo y aquí, sobre la piedra, el chilte se golpea con un marro de madera hasta que arroje los excedentes de anilina y leche. El color verde se obtenía del fruto del achiote, pero ahora se refieren las anilinas de origen mineral porque «no se despintan».

El chilte se ablanda por medio de agua caliente. Con botella llena de agua caliente, se presiona sobre la masa de chilte, y se rota la botella, así como si fuera un rodillo. Así se adelgaza la masa hasta obtener una lámina, lámina o listón. Para hacer el hilo, se introduce una tira en una vasija con agua caliente; después, en agua fría se estira empleando las manos: una estira, la otra presiona y rota, hasta formar una hebra. Posteriormente, la hebra se vuelve a someter al agua caliente y al agua fría, para luego ser tensada en un bastidor de madera. Ahí se deja toda una noche (estos pasos son válidos también para la lámina o listón).

Para darle al chilte la forma deseada —sobretudo en el caso de la lámina o listón— se emplean moldes; en cuanto al hilo o hebra, los trabajos son más finos, son verdaderas obras de cestería.

Poco se sabe del origen de esta artesanía. De acuerdo con la tradición local, don Pablo Rodríguez, es un artesano nacido a fines del siglo pasado, quien sabía modelar el barro y esculpir, comenzó a trabajar el chilte creando escuela, haciendo figuritas de la milagrosa imagen de Talpa, maquetas con escenas costumbristas, frutas, canastos, etc. Así, a él se le atribuye el haber creado la artesanía del chilte, que hoy constituye una actividad preferentemente femenina. Sin lugar a dudas, las fiestas y las peregrinaciones al Santuario de Talpa para ver a la «Virgencita milagrosa del Rosario» son elementos que contribuyeron al nacimiento y a la existencia de una artesanía de carácter ornamental-recuerdo. Existe un gran número de artesanos, entre ellos: José María Concepción, Elisa Martínez, Hortensia San Juan y Emilia Hernández, quien ganó el primer lugar en esta artesanía (Ortiz, 1994: 111).

MADERA

Es obvio pensar que en un estado tan rico en maderas como lo es Jalisco, ésta va a tener un papel significativo en la elaboración de muebles, utensilios para las diversas labores, objetos de ornato y demás satisfactores, y ciertamente hay no pocos pueblos que se caracterizan por el manejo de la madera con

finés utilitarios y de ornato. En Jalisco se fabrican muebles de madera combinados con baqueta, origen de ese magnífico asiento tradicional llamado «equipal», de forma tan antigua, probablemente con raíz prehispánica, ya que son usados también por los indígenas huicholes, quienes en su producción ostentan escasa influencia exterior. El equipal huichol es de varas de otate con respaldo y asiento tejidos con carrizo aplanado. La armazón esta amarrada con hilo de ixtle al que se le pone un pegamento de resina vegetal para hacerlo más firme y durable. De este tipo, asimismo, se fabrican en la zona de Zacoalco, donde el taburete lleva el nombre de «equipal loco». En tal lugar, Zapotlán el Grande, Sayula, Guadalajara y Tlaquepaque, se hace el equipal de vara forrada con vaqueta, piel o cuero de cerdo. En Jalostotitlán y Teocaltiche encontramos multitud de juguetes y objetos de uso hogareño, petaquillas, biom-bos, roperos, ajedreces y dominós en madera de sabino, naranjo y limón, con bellas incrustaciones de concha y hueso (Gutiérrez, 1988: 29).

De manera clara se expresa Ivette Ortiz con relación a la abundancia de la madera y la diversidad de su empleo en la creación de objetos artesanales. Por lo que corresponde a Jalisco, el trabajo de madera se ha distinguido por la producción de los tradicionales equipales, la marquetería o taraceado, la silla popular, la juguetería y los enseres (cada vez menos solicitados), así como más recientemente por la manufactura de muebles y puertas «antiguas» (Ortiz, 1994: 111).

José Hernández también registra en sus estudios la propensión de los artesanos jaliscienses a la utilización de la madera como materia prima en sus creaciones prácticas de ornato y hasta lúdicas.

De madera son los muebles, y el más importante sin duda es el equipal que es el único mueble de origen mexicano que tenemos hasta nuestros días. En la época prehispánica se usaba tal como lo conocemos actualmente, sólo que el respaldo y el asiento eran de fibras vegetales, y los huicholes conservan los equipales tradicionales hechos con la forma y elementos prehispánicos. Es hasta el siglo XVI cuando se introduce a México el ganado del que se aprovecha el cuero. El pueblo de tradición equipalera es Zacoalco, Jalisco, que actualmente realiza no sólo el diseño tradicional, sino que ha creado otros tamaños usados no sólo en México, sino en muchas partes del mundo (Hernández, 2003: 124).

Equipal

En la misma línea de pensamiento nos da otros elementos, sobre todo de carácter lingüístico, la Lic. en Geografía Araceli Edith Blanco Rubio en su trabajo *Arte y Cultura de Jalisco*, presentado dentro del programa de diplomados de El Colegio de Jalisco en 1997. Lo interesante de este y otros trabajos que realizaron estudiantes del Colegio de Jalisco, es que han sido productos de investigación de campo, o sea, información de primera mano.

Jalisco ocupa el primer lugar en la fabricación de este magnífico asiento tradicional llamado íicpalli o equipal; poseedor de raíces prehispánicas. El equipal toma su forma de la silla que utilizaban los emperadores aztecas. Para su elaboración se utiliza madera, varas de otate y cuero de cerdo; la armazón está amarrada con hilo de ixtle al que se le pone un pegamento de resina vegetal para hacerlo más firme y durable, después se forra con cuero de cerdo.

El equipal ha sido siempre muy apreciado por su comodidad y frescura que proporciona (Blanco Rubio, 1997: sp). En Oriente, especialmente en Japón, han descubierto sus cualidades y actualmente se exportan en grandes cantidades.

Como centro productor del equipal se conoce a Zacoalco de Torres, que tradicionalmente lo ha venido haciendo. Incluso, existe el barrio de Las Cebo llas, donde se concentran la mayoría de los talleres productores de equipales. Algunos se ocupan de elaborar únicamente las armazones y otros de ponerles la piel y darles el acabado. Quedan pocos talleres que se dediquen a su total elaboración. El equipal, como silla tradicional mestiza, se entiende como silla confortable, cuyo diseño indica la función que tendrá que ver con el trabajo físico y manual. Se trata de una silla de reposo, lectura o meditación. Para un huichol, sin embargo, tiene ese sentido ceremonial de mando que por herencia prehispánica le corresponde, constituyéndose, por qué no, en un trono.

El equipal se hace de varios tamaños; los denominan niños, ordinario, número diecinueve, veinte, treinta, junior, etcétera. Destacan nombres como: Reyes Laguna, José y Jesús Hernández, José Antonio Preciado y Francisco Cantor, por mencionar algunos de los artesanos que trabajan total o parcialmente el equipal. Cabe aclarar que el pirograbado y el pintado todavía se realizan, pero por hallarse en desuso, lo hacen solamente sobre pedido, al igual que el equipal de carrizo (Ortiz, 1994: 113).

Silla popular

En Gómez Farías se produce de manera constante una silla de corte popular, es decir, modesta por los componentes, pero muy práctica y cómoda: de madera con asiento de ixtle y tule. Normalmente son hechas de pino, árbol que abunda en la región, lo mismo que el tule y el maguey para extraer el ixtle. Las sillas se fabrican en tres tipos: para adultos, para niño y para costura; esta última es más baja y el asiento más amplio. Tradicionalmente, estas sillas van pintadas en azul y decoradas con dorado. Se utilizan plantillas para los motivos del respaldo; el resto se pinta con pincel. Existen talleres dedicados únicamente a la manufactura de las armazones y talleres de tejido, pero también los hay donde se llevan a cabo todo el proceso. En esta misma población se trabaja la silla por torno que no es tan baja como la anterior. Intervienen el cepillo de la madera, el trazo con plantillas, el corte con sierra, el torneado de los portes, el barrenado de los mismos y el ensamblado. Se fondea el mueble utilizando tierra (roja, negra, ocre), se deja secar, se aplica el sellador, y por último, la laca. El asiento va forrado y lleva hule espuma, anteriormente iba tejido en tule. Este tipo de silla tiene menor demanda. Entre los artesanos dedicados a la elaboración de sillas se hallan: José Álvarez, Herminia Ruiz, Baudelia Ramos, Guadalupe de la Cruz, Paula de la Cruz, José Ramírez y José de Jesús León (Ortiz, 1994:113).

TALABARTERÍA Y PIEL

El bello y difícil arte de trabajar las pieles fue una actividad que se practicó en México mucho antes de la conquista española. Los indígenas utilizaban la piel del ocelote, tigre o venado para hacer sus zapatos. Sobre el particular, José Hernández discurre atinadamente al conferirle a esta expresión artesanal y económica un lugar importante, ya que tradicionalmente Jalisco, tierra donde la charrería y la ganadería fueron actividades básicas, la utilización de la piel en múltiples funciones fue imprescindible y, habrá que decirlo, sigue siendo una actividad importante en la economía estatal. De ello, el investigador dice: «El curtido de las pieles ha sido renglón muy importante en nuestro estado, no sólo para la fabricación de zapatos a nivel comercial, sino en productos de nivel artesanal, y así tenemos de Colotlán, al norte del estado, y en Yahualica, las sillas de montar; de la ciudad de Guadalajara, cintos, bolsas, carteras, hua-

raches y muchos objetos que sirven de apoyo a los campesinos en el campo» (2003: 123).

La talabartería se desarrolla fuertemente a partir de la época colonial, período en que se introdujo el ganado, ya que en el México prehispánico, aunque existían algunos animales mayores como los son el jaguar, el puma y el venado, la obtención de sus pieles era a través de la caza y ésta no era intensiva para practicar la talabartería. Actualmente, Jalisco tiene un lugar preponderante en el plano nacional en el rubro de ganadería; la peletería, por ende, es una de las actividades importantes de la entidad. De esto se desprende que la curtiduría, por añadidura, es una práctica indispensable para poder realizar, posteriormente, la fabricación de diversos trabajos artesanales con base en la piel de ganado.

En Colotlán, como ya quedó establecido, se trabaja todo tipo de decoración y se ha conservado la producción gracias a la demanda y exportación de este tipo de artesanías. Entre los artesanos figuran: Ignacio Quezada, Felipe Quiñones, Raymundo Raygoza, Luis Robles, Sergio Robles y Ubaldo Aro (huaraches). En la región de Los Altos existe de igual manera el trabajo de la talabartería. El cuero curtido de vaca, caballo o ternera, lo obtienen en las mismas localidades donde se hace la talabartería, o lo traen de Jalpa, Zacatecas; León, Guanajuato; Pachuca, Hidalgo; Oaxaca, Oaxaca. El cuero blanco, que si bien en Unión de San Antonio también lo curten, es para consumo local. El proceso de manufactura no varía del ya señalado en la técnica general del trabajo de la piel. En los acabados utilizan el tinte, que puede ser de alcohol, el agua, el tinte negro y el limón, para desmanchar el cuero a la vez que para oscurecerlo.

La decoración es muy variada. El mismo cuero o vaqueta, pero al natural, se emplea para hacer la decoración por añadidura (cosido o pegado). También se usan: los remaches; el realzado con fondo de tinte negro; el grabado, creando formas de caballos, estrellas, herraduras, grecas, etc.; el fierro de golpe o repujado; el bordado, que aunque lo llaman piteado se trata más bien de hilaza; así como el tejido utilizado en las cuartas, frenos y huaraches, que también los hacen en miniatura para llaveros.

Los objetos producidos en esta región son: cintos, hebillas, fundas para cuchillo, navaja o pistola; frenos para caballo, tanto el que se utiliza en las

faenas de campo, como el que se usa en las charreadas o fiestas; chaparreras de vaquetilla o de gamuza y sillas de montar.

La talabartería en Los Altos está representada por excelentes artesanos como: Víctor Gómez y Antonio Márquez, de Lagos de Moreno; familia Prado, de Unión de San Antonio; Juventino Pérez, de San Julián; familia Ramos, de Teocaltiche y Rubén Acosta, de Jalostotitlán.

La talabartería es una actividad que puede encontrarse en otras localidades de nuestra entidad, especialmente en la elaboración de sillas de montar, chaparreras, frenos y huaraches, que se hacen en Cocula, Autlán, El Grullo, Ahualulco de Mercado y en la región sur: Atoyac, Zapotlán el Grande y Zapotiltic. Ahora que existen numerosos talleres dedicados a la manufactura de cinturones, carteras billeteras, monederos y fundas para navajas, ubicados, en su mayoría, en la región sur. Sobresale el trabajo de Zapotlán el Grande y Atoyac (donde existe un gran número de talleres). A medida que aumenta la demanda de artículos, los talleres tienden a convertirse en obrajes; sin embargo, por tradición, permanece su carácter familiar. Entre los representantes de Zapotlán el Grande se cuentan: Manuel Pinto, José Luis Prieto y Margarito Espinoza (Ortiz, 1994: 118).

MÁSCARAS

La máscara ha acompañado al hombre desde tiempos remotos; objeto ceremonial que el hombre ha empleado para identificarse con las deidades y personajes de su cultura, cerrando el ciclo mágico o religioso por el que rinde tributo a sus dioses o héroes. En nuestro país la máscara fue utilizada desde los tiempos prehispánicos, las había de tipo funerario ricamente elaboradas con materiales preciosos. La máscara desempeña en nuestros tiempos un papel importante en las danzas tradicionales (como en las de tastoanes y moros contra cristianos). No sólo posee un valor plástico, sino que está ligada al fervor místico de nuestro pueblo. Se sigue utilizando en fiestas populares. Las hay elaboradas en cartón, barro, lámina y madera. A veces se le añaden dientes, pieles o pelos (tastoanes), así como plantas (ixtle, heno). Las más representativas en nuestro estado son las que representan diablos (Cajititlán); las que se utilizan en las danzas de la conquista o de los marqueses, en las danzas del Águila Real (Romería a Zapopan), en la danza de los mecos o apaches

(Altos de Jalisco), las de los matachines (danza prehispánica bélica ritual del norte de Jalisco) y las más conocidas, las que se lucen en la danza de los tastoanes (Santa Cruz de las Huertas, Tonalá y varios poblados y barrios aleñaños) y las de los paixtles, de origen prehispánico, danza que se representa en Zapotlán el Grande y Tuxpan, cuyos danzantes van cubiertos por heno de la cabeza a los pies. En los años recientes, en el Parque Morelos se establece el tianguis del cartón del 15 de octubre al 15 de noviembre, donde se pueden encontrar las típicas máscaras de diablos y de calaveras.

METALISTERÍA

El uso de los metales data desde la época precortesiana; los indígenas utilizaban el martillado para la elaboración de sus piezas. La plata ha sido el metal precioso que se ha utilizado preferentemente. Guadalajara se ha convertido en uno de los centros joyeros más importantes del país.

Como bien registra Carlos Pizano y Saucedo (1960) en su libro *Platería siglo XX*, se han empleado diversos procedimientos para fabricar piezas, así menciona que los aborígenes que se dedicaban a la orfebrería solían utilizar los procedimientos del martillaje y a la cera fundida. Posteriormente, con la llegada de los europeos se introdujeron herramientas y nuevas técnicas para producir en serie.

La mecanización y la modernización de la platería permite ahora el troquelado y el estampado en la fabricación de anillos, medallas, argollas, cucharas, churumbelas y otros objetos semejantes, así como la fabricación de las matrices para los mismos productos... El grabado de anillos, aretes, pulseras, distintivos, medallas o placas se hace a mano con buril. El rechazado se hace ahora utilizando equipo mecánico, especialmente el torno, al que se acopla un buril que permite terminar, en vago, el cuello de las jarras, por ejemplo, cuando están hechas de una sola pieza. En algunos tornos se utilizan unas cuchillas sujetas a un brazo movable para cortar las piezas de un solo tamaño. Finalmente se hace el pulido, uno de los procesos más importantes, ya que de él depende en gran parte de la presentación del artículo. Aunque ya se hace en aparatos modernos, de motor directo, en los modestos talleres se siguen utilizando los procedimientos manuales de antaño, mediante el uso de bruñidores que abrillantan la pieza hasta dejarla lista para su exhibición, venta y uso (1960: 17-19).

En el estudio de don Carlos Pizano integra una nómina de los que hace media centuria y un poco después eran los plateros, y en sí de los principales artesanos que manejaban metales preciosos en Guadalajara. Varios de ellos fueron personalidades en aquellos tiempos y otros sobrevivieron hasta hoy en día, cuando la fabricación y venta de joyas se ha intensificado, o cuando menos se han creado espacios monumentales para la expo-venta, como lo es el Centro Joyero en la confluencia de la Calzada Independencia y la Avenida República, en el centro de la ciudad, donde se han congregado decenas de empresarios y talleres. La lista la integraban: Manuel Peregrina (nació en Tecolotlán 1889, se inició en talleres de la localidad, se trasladó en 1927 a Guadalajara, realizó magníficas obras que han trascendido las fronteras de México o que se hallan diseminadas en el territorio nacional; su especialidad fueron las coronas, los vasos sagrados y los demás objetos para el servicio religioso, las medallas, los adornos charros y piezas especiales); Narciso Acosta Fonseca (Guadalajara, 1928, maestro en platería); Agustín Álvarez (nativo de Tecolotlán, donde puso su taller a finales del siglo XIX); Ramón Ambríz (Guadalajara, especialista en filigrana); Guillermo Briseño Ávalos (Guadalajara, 1932, desde 1939 se especializó como cincelador, trabajó con don Manuel Peregrina); Fausto Cisneros Guerrero (originario de Guadalajara, emigró a Estados Unidos); José Refugio Delgado Ayala (originario de Michoacán, 1900, se desarrolló en Guadalajara, dedicándose preferentemente al grabado de joyería y esmalte); José Rubén Delgado Nuño (hijo de Refugio Delgado, nació en Guadalajara, creador de la flor natural, que se entrega cada año en los Juegos Florales de Lagos de Moreno, Jalisco); Ventura Esquivel (originario de Guadalajara, 1890, famoso por sus trabajos en filigrana); Ismael Flores (con taller en Tecolotlán a principios de siglo XX); Enrique Gómez (con taller en Tecolotlán a principios del siglo XX); Ezequiel Magdalena (nativo de Guadalajara, 1897, especialista en filigrana); Conrado Magdalena López (orfebre nacido en 1923 en Guadalajara, se especializó en objetos para el culto religioso); Salvador Martínez (magnífico grabador tapatío, grababa a mano y con buril); Abraham Murillo Briceño (fue maestro del taller de castellano en Tlaquepaque); Salvador Orozco (orfebre que se dedicó a elaborar piezas para el servicio religioso).

Hay otro tipo de metales que son importantes en las artesanías, que se trabajan tanto en Guadalajara, como en San Pedro Tlaquepaque, Tonalá, Sayula

y Ocotlán principalmente. El hierro forjado, el latón, bronce, cobre, hojalatería, las cazangas, cuchillos, canceles, figuras, etc., son algunas de los objetos que se elaboran con estos materiales. Las técnicas son variadas, pero el forjar el metal al rojo vivo, sin quemarse, es una de las más importantes. En Sayula, Tlaquepaque y Ocotlán, donde se utilizan para dar la forma y la pintura para el acabado, hacen bisagras, chapas, cazangas, azadones, palas, tarecuas, hachas, etc., en una producción semi-industrial. Reyes Angulo, José Meza trabajan con desperdicios de fierro fabricando chapas, canceles, herraduras, etc. Sayula es un caso interesante, allí se ha vuelto floreciente la artesanía de los cuchillos y armas blancas con base en el hierro forjado artístico. Su calidad y belleza va más allá de las fronteras nacionales.

La metalistería ha encontrado un espacio adecuado para su desarrollo en San Pedro Tlaquepaque. Una variedad de talleres trabaja el fierro forjado, la chatarra, el latón, el bronce, con los que fabrican jaulas, columpios, resbaladeros, portagarrafones, muebles de jardín y una infinidad de objetos prácticos y de ornamento. Los talleres de María Calderón —donde se trabaja el fierro forjado— y el de Ricardo Preciado —en el que utilizan la lámina, el goteado y la hojalata— son dos de los más importantes hasta la fecha.

Les corresponde a Francisco Jáuregui y a Sergio Bustamante aportar nuevas formas, nuevos conceptos en el trabajo de los metales. El latón y el cobre fueron los materiales seleccionados por Bustamante, quien diseñó marcos para espejos, lámparas, joyeros y figuras de animales, utilizando para éstas últimas moldes de cartón (Ortiz, 1994: 123).

VIDRIO SOPLADO

No es algo nuevo en nuestro país el trabajo artesanal utilizando el vidrio. Hay toda una historia de centurias. En no pocos lugares de nuestro territorio nacional hay centros artesanales donde se fabrican objetos de adorno y utilitarios con diferentes técnicas. En este rubro, José Hernández apunta:

La artesanía del vidrio aparece en Puebla en 1542, y sólo se fabricaban botellas para envasar. En el siglo XVII se comienza a reemplazar los lienzos encerados que cubrían los vanos de las ventanas de madera con vidrios hechos en México, y es hasta la época de la independencia cuando una familia de origen francés tuvo la primera fábrica de vidrio,

ahí fue donde se formó don Camilo Ávalos Razo. Más tarde, tres hijos de don Camilo heredan el oficio, y es Odilón Ávalos quien se hace cargo de la fábrica en Guadalajara en el año de 1903, y comienza a crear formas que dieron fama a esta ciudad. El vidrio soplado se fabrica en Guadalajara, Tlaquepaque y Tonalá (Hernández, 2003: 124).

Prácticamente todos los investigadores y estudiosos de la materia le dan un papel fundacional a don Odilón en el gran arraigo que goza en la ciudad de Guadalajara el vidrio soplado. Este artesano estableció un gran centro de artesanía del vidrio con obras de tal sentido artístico que han sido reconocidas mundialmente, siendo adquiridas algunas de sus piezas por la agrupación profesional de vidrieros de Murano.

Actualmente, en Tlaquepaque apareció la producción de vidrio y cristal del de Murano, con el pintor Humberto Abundis, que le da a su producción un toque moderno, de una excelente calidad artística (Gutiérrez, 1988: 28)

Así como la cerámica ocupa un lugar fundamental en el rostro que se ha configurado de Tonalá y de otros centros productores de artesanías en Jalisco, el vidrio, en diferentes técnicas, pero principalmente la del soplado, ha permitido que se tenga una idea de delicadeza, pericia y creatividad en el manejo de este material. Desgraciadamente, hoy en día quedan pocas fábricas que se dedican a la elaboración y comercialización del vidrio.

Vidrio soplado. En 1903 Odilón Ávalos llegó al barrio de Analco de Guadalajara para instalar la primera fábrica de vidrio soplado en Jalisco. En la tierra del tequila, botellas hacían falta para envasarlo, por lo que el negocio marchó viento en popa. Cuarenta años duró Ávalos haciendo objetos de vidrio puramente utilitarios, hasta que la industria vidriera en gran escala vino a desplazarlo y, entonces sí, para la fortuna de la artesanía volvió sus ojos hacia las piezas bellas, además de útiles. Medio siglo tuvo que pasar para que Ávalos recibiera el público reconocimiento por su obra a favor del arte hecho a mano y, en su caso, a pleno pulmón. En 1954, el Gobierno del Estado le otorgó el «Premio Jalisco». Al pionero Ávalos se sumaron poco después los talleres de Tovar, Lomelí, Abundis y otros (Arana Cervantes, 1986: 21).

Sobre la técnica y materiales que se emplean en la elaboración de trabajos de ornato y enseres domésticos y de oficina, Araceli Edith Blanco (1997)

aporta algunos elementos que permiten valorar de manera más objetiva esta artesanía.

En la fabricación se utiliza vidrio de desperdicio y pedacera policroma que se funde a una temperatura de 1200°C a 1300°C, convirtiéndose en un caldo viscoso al que después se le aplicarán diversas sales que le darán el color que se desee, aunque algunos colores se dan por efecto térmico sin control. Con vidrio soplado se elaboran vasos, copas, jarrones, licoreras, ensaladeras, fruteros y sinnúmero de artículos para uso doméstico y de ornato.

El vidrio soplado puede llegar a ser artístico cuando se empieza a trabajar con efectos de color y texturas diferentes. Se trabaja el caldo vítreo (pasta derretida) y se toma con una caña. Luego soplando a través de ella, se va modelando la pasta de manera muy rápida ya que el vidrio se enfría a 10 grados por segundo. Luego pasa al marmoleador, después al acabador y por último al pasador para su terminado final (1997: s/p).

El término genérico de vidrio soplado permite asociar varios tipos de producciones que son realizadas de formas especiales, aunque el soporte siga siendo el soplado. Entre las más comunes, que todavía se desarrollan en Tonalá, se encuentran:

Vidrio azogado: es el vidrio soplado traslúcido al que se le da un baño de azogue y estaño en la parte inferior para darle un brillo especial, como de espejo. Se utiliza en jarrones, floreros y esferas.

Vidrio congelado: es igual al vidrio soplado sólo que, al terminar la pieza, ésta es sumergida en un ácido especial que le quita el brillo, volviendo opaco el vidrio, como si estuviera congelado.

Vidrio estirado: con un soplete pequeño se toma una varilla de vidrio frío y se va calentando la punta para irla derretiendo y con esas tiras o hilos que van saliendo, se van formando figuras en miniatura como de encaje: carretas, barcos, animales, canastas, fuentes, etc.

Vidrio biselado: se refiere únicamente al terminado para darle al vidrio o cristal diferentes brillos o reflejos, comúnmente se usa para ventanas, lámparas y objetos decorativos, para ello se utilizan piedra de diamante, lijas y arena.

Vidrio planchado: de manufactura industrial, se utiliza artesanalmente para grabar sobre él figuras artísticas.

Vidrio prensado: al igual que el vidrio soplado, el caldo vítreo se vacía en moldes para elaborar objetos muy variados, que salen idénticos y en serie, a diferencia del vidrio soplado donde cada pieza es única.

Vidrio emplomado: por medio de lajas o láminas de vidrio de colores de diferentes texturas y acabados, se van uniendo y formando figuras de personajes, escenas o paisajes, como rompecabezas que se van uniendo por medio de cañuelas o cintillas de plomo o cobre. Se usan en vidrieras arquitectónicas, domésticas y en vitrales religiosos.

Vidrio rojo: se utiliza cristal (y no el vidrio), que se funde por 24 horas. Se le agrega arena silíceo, carbonato de sodio y otros componentes. Se funden de 48 a 72 horas y se le añade el carbonato de oro, que es el que le da el color rojo, y se trabaja como el vidrio soplado para elaborar platos, perfumeros, licoreras, vasos y copas (Blanco Rubio, 1997: s/p).

JUGUETERIA

Si pasamos a ocuparnos de otro tema dentro de la artesanía popular de Jalisco, destaca en la juguetería antigua la de las mulitas de Santa Ana Acatlán, hechas de tule o palma, con huacalitos en los costados llenos de pastillas de azúcar, características de esa región.

En los portales del centro de Guadalajara se vendían las famosas muñecas de trapo que fueron tema predilecto de numerosos pintores jaliscienses, como José Guadalupe Zuno y José María Estrada, quien las solía colocar en las manos de niñas y jóvenes cuyos retratos pintaba.

José Guadalupe Zuno nos habla de otros juguetes: las pajaritas de clara de huevo con que se adornaban los alteres de las casas particulares los viernes de Dolores: «...eran juguetes delicadísimos, preciosos, que se clavaban en naranjas y adornaban con sus formas las mesas de dichos altares y las contenían los grandes platonos floreados, que cubrían los enormes jarros con refrescos, a los que llamaban «Lágrimas de la Dolorosa», que iban a beber los fieles todos los años en ese viernes de la semana anterior a la Mayor» (1972: 45).

En Santa Cruz de las Huertas destaca la juguetería popular, cochinitos-alcancía, silbatos en forma de animales, volantines y otras figuras. De aquí también son las creaciones surrealistas de trenes, aviones, autobuses, anua-

les y máscaras del gran artista Candelario Medrano, quien hizo escuela (Heredia, 2000: 57). Los juguetes de cartón han sido desde antaño populares. De este material se hacen muñecas, caballitos, judas y otros objetos como máscaras de tradición prehispánica y virreinal. En varias partes de Jalisco se siguen produciendo (Tonalá, Tlaquepaque, etc.) y se exponen cada año en la Feria del Cartón que se realiza en el Parque Morelos desde mediados de octubre a mediados de noviembre.

José Hernández, en su estudio *¿Qué es el arte popular, ¿Por qué arte popular y no arte? ¿Toda la artesanía es arte popular?* (2003), dice sobre el tópico presente:

Para los niños, el estado de Jalisco produce: mulitas y muñecos hechos con hojas de maíz y decorados con anilinas de colores fuertes y van cargando huacalitos con azúcar, proceden de Santa Ana Acatlán, trastecitos de barro de Tonalá y San Pedro Tlaquepaque, volantines, maromeros, puerquitos para alcancía, silbatos con figuras de animales, cornetas y flautas de barro betus se hacen en Santa Cruz de las Huertas, muñecas de trapo en Tlaquepaque, Guadalajara y Ocotlán (Hernández, 2003: 123).

NACIMIENTOS

Los orígenes de los «Nacimientos» se remontan al siglo XVII. La idea nace en Italia y consistía tomar como base las figuras de las imágenes pictóricas de la adoración y modelarlas: dicha modalidad se extiende a España y por consecuencia a la Nueva España. Las figuras eran conocidas en Italia como «Presepios», en España los llamaron «Belenes». Los habitantes de la Nueva España los conocieron como «Nacimientos». Fue Fray Pedro de Gante quien, en Texcoco, inició la mexicana tradición de elaborar figuras navideñas en bulto.

En Jalisco, el artesano que inició la tradición de exportar figuras navideñas, sobre todo a la Ciudad de México, fue el señor Dionisio Rosales, nativo de San Pedro Tlaquepaque. La primera ocasión que llevó sus productos artesanales a la capital del país fue en el año de 1903; a partir de entonces, se inició una actividad que hasta la fecha continúan varios artesanos de la localidad, que es la de llevar a diversos puntos del país los nacimientos hechos de cerámica.

Inicialmente, el nacimiento estuvo constituido por peregrinos, niños, pastores, mago, buey, mula; hoy en día son más son 600 figuras las que confor-

man el nacimiento. Se pueden encontrar desde Eva y Adán, hasta el arca de Noé con todos sus animales o, incluso, a Sodoma y Gomorra; las figuras se realizan en distintos tamaños, estilos y colores.

Si bien es cierto que la elaboración de nacimientos surge en la época de la colonia, no es sino hasta el siglo XIX en el que tiene gran relevancia dicha actividad, tiempo en el cual nacen los grandes retratistas en barro. Tal es el caso de don Pantaleón Panduro cuyo trabajo es reconocido en todo el país por la perfección de los rasgos físicos de su obra. Dentro de la familia Panduro, el nacimiento lo empezó a elaborar don Honorato (quizá junto con su hermano Rubén). Ellos hacían nacimientos tradicionales, es decir, del tipo cuyos personajes tienden a la perfección en cuanto a rasgos. Tiempo después se dieron cuenta de que este modelo ya era obsoleto, pues no tenía demanda, quizá porque la mayoría de los artesanos lo realizaban; optaron entonces por hacer un nacimiento un poco diferente, un tanto estilizado, moderno. Los monos tienen cara de niños, San José lleva un sarape, los ojos son un punto, la Virgen está rodeada de palomas y todo el conjunto más que judío, es mexicano por sus vestimentas y rasgos humanos.

Este tipo de figura, que se fabrica así desde 1959, gustó en extremo tal que el expresidente de la República Miguel Alemán mandó un nacimiento de Panduro a un concurso a nivel internacional en el que ganó el primer lugar. Estos nacimientos se fabrican en tamaños desde miniatura hasta más grandes que lo natural; Noemí Panduro realizó un nacimiento cuyos monos son aún más pequeños que un grano de arroz, vendido a un coleccionista particular.

Otras figuras muy solicitadas por su bajo costo son las que realiza don Macedonio Preciado, conocidas como «alambrado», porque el cuerpo se une a la base a través de un alambre que sirve también como soporte.

En cuanto a la técnica del pintado se refiere, ha variado notablemente. Antiguamente, los artesanos elaboraban sus propios pinceles a base de cola de zorra, que se conseguía en las tlapalerías; la pintura se realizaba con goma de mezquite y yema de huevo: se remoja la goma de mezquite y se deja reposar por 24 horas, luego se cuele, se le pone la yema de huevo, cuidando de poner la cantidad suficiente para que le dé el brillo y no demasiada porque entonces resulta quebradiza; se agregan la anilina y la rodamina y ya se tiene el color que se quiere, pero hoy en día se usa pintura vinílica.

Actualmente, se pueden encontrar en Tlaquepaque nacimientos de todos los tamaños, colores y estilos; desgraciadamente, el barro está siendo sustituido por yeso, ya que resulta más accesible al público por su bajo costo; difícilmente hay quien los compre de barro, aunque sean de mejor calidad.

Son muchos los alfareros en Tlaquepaque que se dedican a esta labor de los nacimientos, entre ellos la familia Panduro, Dionisio Martínez Rosales, don Chuy Fierros, don Macedonio Preciado, Ramón Rosas, Eusebio Reyes, y una larga lista, todos alfareros por tradición; sin embargo, sus descendientes tienden a buscar otras opciones para ganarse la vida, ya que este oficio es muy mal pagado (Casas, 1997: 7-10).

En estos días, hay más de cien artesanos en el municipio de Tlaquepaque que siguen produciendo figurillas para realizar los nacimientos o belenes. Todavía continúa existiendo clientela para estas miniaturas, a pesar de la globalización e internacionalización culturales que han penetrado con fuerza en los últimos dos decenios.



EL UNIVERSO HUICHOL

PERFILES DE UN PUEBLO MILENARIO

El mundo huichol es un universo cerrado que requiere ser decodificado, analizado y a veces reinventado. Sus historias matrias, sus microhistorias, se han vuelto materia prima para sociólogos, antropólogos, culturólogos y demás estudiosos de las culturas originarias. El maestro Francisco Aceves Juárez con sencillez nos ofreció un estudio general de esta etnia del occidente de México, que aquí incorporamos para que se tenga una visión global e integradora.

Huicholes: el origen y significado del gentilicio étnico *wixárika* (pl. *wixaritari*) es un enigma en el cual no hay acuerdos entre los distintos estudios antropológicos y etnolingüísticos. Entre sus significados, figuran algunos como curanderos, agricultores y pluma, entre otros; en lo que hay relativo consenso es que el término huichol proviene de la corrupción fonética durante la época colonial del antiguo gentilicio de la etnia. Su lengua y sus variantes pertenecen a la familia uto-azteca. Según el XII Censo de Población y Vivienda 2000 del INEGI (www.inegi.gob.mx), se contabilizaron 15 634 hablantes de la lengua indígena huichol mayores de cinco años, aunque deben estimarse algunos miles más, debido a los problemas de subenumeración que implica censar a la población de terrenos inaccesibles, como la Sierra del Nayar. El territorio *wixárika* (*wixárika kwiepa*) comprende 4 235 kilómetros cuadrados: 2 700 en Jalisco, 1 035 en Nayarit, 340 en Zacatecas y 160 en Durango.

La mayor parte de los huicholes se agrupa en cinco grandes comunidades, que comprenden 404 rancherías con 4 500 habitantes, algo así como 1.1

por kilómetro cuadrado. Estas comunidades son: *Tutsipa* (Tuxpan de Bolaños), *Wautia* (San Sebastián Teponahuastlán, lugar en donde empieza la fiesta con tambor y tejuino), *Tuapurie* (Santa Catarina Cuexcomatitlán), *Tateikié* (San Andrés Cohamiata), las cuatro ubicadas en Jalisco, y *Xatsitsarie* (Guadalupe Ocotán, Nayarit). La cabecera de cada comunidad no es propiamente un poblado, sino el sitio de reunión del grupo en ocasión de sus ceremonias y festividades; ahí se encuentran el templo principal —*tukipa* o *calihuey*—, los adoratorios —*xiriki*—, la casa de gobierno, la cárcel —*cepo*— y unas pocas unidades de habitación.

Entre los huicholes, la elegancia es un elemento importante en el arreglo personal. Sus sombreros, tejidos de soyate, están adornados con cruces de franela en la copa y el ala, y orlada ésta con capullos y plumas de águila, aguililla, guajolote y perico, o bien, con colas de ardilla. Usan camisa de percal florido o de manta bordada en punto de cruz, abierta a los lados y con faldón muy largo. Llamen a esta prenda *rahuano* y al calzón, también bordado en sus extremos, *shaveresh*. Para detener éste y disponer los pliegues de la camisa, ciñen fajas tejidas de lana y una sarta de bolsitas multicolores. En sus hombros llevan la *tuhuarra*, capa en triángulo de franela ricamente bordada. A tan fastuoso atuendo añaden collares de cuentas, aretes y pulseras de chaquira. Finalmente, portan dos o tres morrales tejidos, representando animales y plantas.

La mujer sólo viste falda larga muy fruncida de percal y, en ocasiones, un sobrepuesto de tela estampada. Cubre su cabeza con un paño cuadrangular, una de cuyas puntas cae sobre su frente. Se adornan con decenas de collares de papelillo, y en ocasión de las fiestas con pequeñas manchas de colores en las mejillas. Unos y otros usan huaraches. Las casas en que habitan son de un solo cuarto, sin ventanas, con sólo una puerta estrecha, prácticamente sin muebles y en ocasiones con una enramada anexa para cocinar. Los equipales de carrizo, de alto respaldo, son de carácter ceremonial.

Las actividades productivas de estas comunidades se reducen a la agricultura del maíz para su propio consumo, a una incipiente ganadería, y a la elaboración de artículos artesanales que sólo eventualmente les representan beneficios. Hombres y mujeres producen para sí y para los mercados, principalmente de Guadalajara y de la Ciudad de México, algunos objetos de mérito

artístico, entre los que sobresalen las tablillas propiciatorias realizadas con estambres de colores sobre una base de cera de Campeche, uniendo un hilo a otro hasta llenar todo el espacio.

El arte huichol es primitivo y a la vez actual, sintético y de gran efecto óptico, que tiene por característica el alternar, contrastando, líneas o franjas paralelas y sucesivas con las cuales componen sus dibujos expresados con exuberancia y audacia en el color, en la fusión o mezcla de elementos distintos —sincretismo simbólico, cultural y religioso—, en una estilización que expresa nociones abstractas y a una particular visión en un solo plano, sin volumen ni perspectiva, de las formas de la naturaleza.

Las tablillas, al igual que los escudos que las antecedieron, se llaman *namas*, y se colocan en los adoratorios para propiciar el favor de las deidades. En ellas se representan el venado (*maxa*), portavoz de los hombres ante los dioses; el águila real (*werika*), corazón del dios del fuego; la paloma y el coyote, vinculados a la diosa de la tierra (*Yurianaka*); el pescado, invocación a *Tatei Matieneri*, que reúne a todas las deidades acuáticas, salvo *Haramara*, la diosa del mar que se materializó en el agua del mar y se la ubica en San Blas, Nayarit; y la serpiente, cuyo significado múltiple alude al mar, al viento, a los ríos, a los relámpagos, a la lluvia, al fuego, al humo y a las nubes, a todo movimiento ondulatorio, sinuoso o zigzagueante. Todos estos elementos naturales propician o dificultan obtener las cosechas, las crías y los animales de caza y pesca.

Los ojos de dios —*tsikuri*— son cruces de varas con un rombo de estambre de colores. Estas cruces, cuando se asocian a otros objetos se tratan de solicitudes concretas y cuando se las lleva solas es para que la deidad acompañe y proteja al devoto. Las fajas y cintas, cuyos decorados son un trasunto del dorso de las serpientes, valen por sí mismas como una petición de lluvia, pero sus dibujos, en particular, expresan los deseos de quien las ciñe. La necesidad del agua se manifiesta en la representación de los bules: calabazo con dos protuberancias unidas por un angosto cuello que al desarrollarse en el tejido ha dado ocasión a diseños geométricos. Los morrales o bolsas de lana están hechos, al igual que las fajas y cintas, en telares de cintura. Uno de los motivos constantes en el decorado de estas piezas es el águila real. Este y otros dibujos simbólicos se reproducen también en las piezas de chaquiras —pulseras, aretes, jícaras— y en los bordados de las camisas y los calzones.

Los dioses huicholes personifican los fenómenos naturales; los principales representan los cuatro elementos: fuego y aire (machos), tierra y agua (hembras). Al fuego lo llaman abuelo *Tatewarí* porque existía antes que el Sol, al que denominan padre. A las diosas se les dice madres: hay una en cada punto cardinal y otra arriba, cuidando de que no caiga el mundo. La bisabuela *Nakawé* está debajo de la tierra y es la que hace brotar los árboles y las plantas. Las otras diosas intervienen especialmente en la lluvia. Se trata de centenares de dioses y los principales son: *Tamatz Kawyumarie*, el bisabuelo Cola de Venado —intermediario entre los hombres y los dioses—, anterior a *Tatewarí*, el abuelo Fuego, y a *Tau* —también *Tauyupá* y *Tawerripa*—, el padre Sol; las águilas *Werika Wimari*, la madre, y *Shurikwey*, *Piwame*, *Kuishutasha* y *Japuri*, situadas aquélla en el centro del cielo y éstas en los cuatro puntos cardinales; *Yurianaka*, la Tierra; las diosas del agua y los señores de los animales. Al panteón huichol se le han añadido la Virgen de Guadalupe (*Tanana*), joven madre águila; Jesús crucificado (*Tatata Nwitzicame*), hermano mayor; y una serie de santos de tradición católica resignificados al costumbre huichol, como San Sebastián y Santo Santiago, denotando un innegable sincretismo religioso que se ha gestado en los últimos siglos.

En las diversas ceremonias religiosas de los huicholes, el canto del *mara'akame* (chamán o sacerdote) se refiere en largas estrofas a la historia de la creación a partir del caos, el linaje de los dioses, cómo les fue dada a la raza sus bienes materiales y espirituales y como y en qué circunstancias fueron instaurándose las costumbres. En todas sus ceremonias religiosas los huicholes ingieren peyote para entrar en comunión con sus deidades y participar, ellos mismos, de la potestad divina, en tanto que se aproximan, en el curso de las visiones policromas que disocia el alcaloide, a las fuentes primigenias de la percepción. La recolección del peyote, a su vez, origina una peregrinación anual a *Wirikuta*, cerca de Real de Catorce, en territorio de San Luis Potosí. Entre la parafernalia ceremonial de los wixaritari se encuentran: ++ (las flechas), *xukuritsiri* (las jícaras), los *nierikate*, la figura *tsikuri* (ojo de Dios), *katixatsiri* (velas), *hukutsiri* (ocotes), *muwierite* (varas con plumas en un extremo que utiliza el *mara'akame* en las curaciones), plumas, *iku* (maíz y sus derivados culinarios), la piel y la cornamenta del venado, los caldos, *wikuyau* (la cuerda), *kutzuri* (morrall), el agua (*há*), la sangre, la flores,

el humo, el fuego, los *ipari* (equipal de los segunderos) y *iweni* (equipal del *mara'akame* principal).

Los wixaritari viven su religiosidad de manera intensa: los rituales están íntimamente ligados a las etapas del trabajo agrícola, y de ellos depende que se mantengan en equilibrio las fuerzas sobrenaturales y el destino de los seres humanos. Es por ello que la mayoría de las fiestas se realizan conforme se van sucediendo las estaciones del año y las faenas del campo consecuentes, exceptuando *Yupa Patsixa* —el Cambio de Varas, sucesión de autoridades y año nuevo, en enero—, *Veiya* —Semana Santa— y las fiestas familiares que se organizan en los ranchos. Ejemplos rituales de esa interrelación entre cosmovisión, religiosidad, vida ceremonial y agricultura, con base en el maíz (*iku*), son:

Híkuri Neixa: la fiesta del peyote, que cierra la temporada de secas, por lo general en el mes de mayo.

Rarikira: fiesta del esquite, temporalmente cercana a *Híkuri Neixa*.

Maxarixa: fiesta del toro o de la lluvia, alrededor del mes de septiembre.

Tatei Neixa: fiesta del tambor o de los primeros frutos, misma que es ocasión para la presentación de los niños ante los dioses y la elección de las autoridades para el año siguiente, designados por los sueños de los *kawiteros* (ancianos principales de la comunidad); esta fiesta se celebra entre los meses de noviembre y octubre.

Mientras todo esto sucede, se alternan diversos trabajos comunitarios, que implican una serie de ofrendas y ceremonias agrícolas, relacionados con la tumba y roza de los coamiles (enero-febrero), la siembra (julio), las limpieas de los coamiles (julio-agosto), las pizcas de la cosecha (noviembre-diciembre), las peregrinaciones a *Wirikuta* y, en algunos casos, trabajos estacionales como jornaleros en otras entidades del país (como en la costa de Nayarit, ocasión que se aprovecha para llevar ofrendas a *Tatei Haramara*); sin olvidar las peregrinaciones familiares a los cientos de lugares sagrados ubicados en todo el territorio huichol y fuera de él, para solicitar a sus dioses intenciones especiales, o para cumplir algún compromiso ceremonial hacia con los dioses comunicado por el *mara'akame*. Para profundizar en los momentos que conforman el calendario ritual y agrícola wixárika, véase Torres (2000), donde se

ofrece un diagrama claro y bien contextualizado al respecto. Así, en esta vida mística, se conforma la vida de los wixaritari, llena de oraciones, celebraciones, cantos, peregrinaciones y sacrificios.

ARTESANÍA HUICHOLA

Por la importancia que reviste este aspecto de la cultura jalisciense, vale la pena, aunque parezca repetitivo, tener otra visión sobre este tema. Del escritor y culturólogo Ramón Mata Torres —que se ha significado durante toda su vida por el apego a los estudios sobre las raíces jaliscienses, y muy particularmente en torno al universo indígena, esfuerzo que le valió obtener el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002, en el ramo de artes y tradiciones populares— se retoma en toda esta sección uno de sus textos (1972) para describir claramente los principales objetos y atributos comprendidos en lo que el mundo entero conoce y admira bajo el nombre de arte y artesanía huichola.

La artesanía huichola es la expresión más brillante y pura de la creatividad de ese pueblo indígena del norte de Jalisco. Aunque desde años y siglos se exhibieron en el Museo de Historia Natural de Nueva York muchos de los objetos que el antropólogo noruego Carl Lumholtz había recogido en la zona huichola, no fue sino después de 1950 cuando el mundo huichol, mágico, se abrió a los tapatíos y jaliscienses, primeramente y después, a los mexicanos y extranjeros. Los primeros cuadros de estambre, muy simples, simétricos y decorativos, se expusieron en la central camionera en 1953. En 1953 se estableció en San Andrés Cohamiata la misión franciscana; poco después, en 1963, los franciscanos, con el fin de dar a conocer lo que estaban haciendo en la zona huichola, establecieron en Zapopan una exposición permanente de arte huichol. Al principio la exposición era un poco pobre, pues los huicholes eran muy recelosos y no querían vender sus cosas. Esta exposición dio nacimiento al interés por el arte huichol y por su comercialización. Después aparecieron todas las expresiones de arte en la Casa de Artesanías, en el mercado de San Juan de Dios, en los centros artesanales de San Pedro Tlaquepaque, en la oficina de Banfoco de esta misma población, en expendios particulares de artesanías, en el Instituto Nacional Indigenista de Tepic, en el Museo Regional de Guadalajara y en las oficinas centrales de Banfoco en la ciudad de México. Y ya no sólo eran cuadros de estambre, como al principio, sino trajes com-

pletos de hombre y mujer, sombreros, tepos (tambores verticales hechos de troncos huecos de encino o de roble), guitarras verticales, sonajas, flechas, aretes, pulseras, collares, bolsas y fajos, hechos de chaquira, máscaras y equipales, fajas y morrales hechos en el telar de cintura o morrales hechos en punto de cruz.

El mundo huichol, antes encerrado dentro de él, se ha ido abriendo poco a poco. Y el arte popular que antes sólo brotaba al grito de la necesidad y de función, y que al ser creado quedaba como preso dentro del ámbito doméstico, ritual o mágico, ahora salía fuera de su zona de realidad a gritar su exotismo, su connotación arcaica, su pasado mantenido en vida o su precaria maternidad. El huichol de ahora no es el de hace treinta años, y mucho menos el que encontró Lumholtz en 1895, cuando por nada del mundo quería deshacerse de ninguno de sus objetos rituales. Ese huichol, antes sólo asomado al pozo de su interioridad, ahora se asomaba a las expresiones, a la gran ciudad y al mundo a través de sus expresiones de arte

Máscaras. Antes las máscaras eran sólo rituales. Las llevaba el *sikuaki*, especie de «moreno» en la danza de los *huanarori* que se bailaba en el Cambio Vara y en la Semana Santa.

Flechas. Hay dos clases de flechas: ceremoniales y de caza. Las que antiguamente sirvieron para la caza y la defensa, ya casi no existen. La flecha ceremonial es muy importante en la vida del huichol, podríamos decir que es el punto de contacto entre la divinidad y el hombre, por eso desde que nace el niño, el padre debe hacer una flecha, una flecha personal para el niño, algo que sea el propio lenguaje, como su plena identificación con la divinidad. La flecha es mensaje y unión, es palabra y espíritu.

Sombreros. El sombrero huichol, llamado ruperero, está hecho de una planta parecida al soyate, de nombre umuka, o también de una palma que se da en la sierra y que los huicholes llaman *takú*. La mayoría de los huicholes hacen su propio sombrero, y si alguno no quiere hacerlo o no sabe, entonces lo manda hacer. Los sombreros se adornan en los filos con tela de bayeta y en las copas llevan estambres de colores, cada comunidad tiene predilección por ciertos colores. Los sombreros se adornan con plumas de aves, con espinas, con flores o con plumas de águila, aguililla o guajolote, o colas de ardilla, como lo hacen los peyotereros.

Instrumentos musicales. Los instrumentos son: *tepo* (tambor), el *xaweri* (violín), la *kanari* (guitarra), la *kaitsa* (sonaja), la flauta de carrizo y el cuerno. Desde que los huicholes fueron conquistados en 1722 y llegaron a la zona los misioneros, aprendieron a fabricar los violines y las guitarras. La música exci-

ta, hace fluir la imaginación, alegría, une al espíritu de los dioses. Es una obsesión persistente, es una súplica constante y confiada, es un llamado que no pueden resistir ni siquiera los mismos dioses. No hay vida sin fiesta, ni fiesta sin música.

Chaquira. Con la chaquira el huichol elabora tablas pequeñas donde las figuras están hechas a base de cuentecitas pegadas sobre una capa de cera que se extiende sobre la madera o sobre el fibracel. Hace collares, aretes, pulseras, anillos, morrales, gargantillas y unos cinturones que no sirven propiamente para ceñir, sino para ponerlos como adornos encima de la faja. El huichol designa con el nombre de *kuka* todo lo que está hecho a base de chaquira. Desde antes de la conquista, el arte de ensartar en un hilo diferentes clases de cuentas —de hueso, de barro, de piedra, de concha, coral, turquesa, piritá, jade y de semillas duras de algunos frutos— ya era conocido. Los huicholes emplean también la chaquira para decorar pacientemente jícaras con figuras de venados, de soles o de flores, y cabezas de jaguar.

El ojo de dios. El *tsikuri* u ojo de dios, como toda la gente lo conoce, consiste en un rombo de estambre cuya estructura está hecha de dos pequeñas varas cruzadas. Éstas son los ojos de dios que comúnmente se encuentran en los lugares sagrados. Cuando un *tsikuri* tiene más de un rombo, dos, tres, cuatro y hasta cinco, cada rombo representa un año en la vida de un niño. Así cuando un *tsikuri* tiene cinco rombos, indica con éstos la ofrenda que un padre ha hecho por su hijo que cumplió ya los cinco años de edad: un rombo por cada año. Un ojo de dios que se vende en la ciudad no tiene ningún contenido ritual, mágico ni de protección a los niños. Sólo son una réplica de los que ritualmente casi nunca se usan en la sierra. La gente de la ciudad nunca busca contenidos rituales, sino artesanía llamativa que sirva para decorar.

Los cuadros de estambre. Los cuadros de estambre, tablas o tablillas como muchas personas les dicen, se originaron de los *nierikas*. El *nierika* es una ofrenda redonda o cuadrada, hecha de madera o de cartón. Tiene una o las dos caras recubiertas de cera, y encima de ésta, las figuras de estambre que representan lo que los huicholes piden a los dioses. El *nierika* es muy antiguo. Aparecen también en la leyenda donde se encuentra el origen del ojo de dios. El dios Nariwame lo pidió. Según la opinión de Colás, de Hilario, de Daniel y de Eusebio, todos *mara'akate* (chamanes) de la comunidad de San

Andrés Cohamiata, el *nierika* es un rostro, un espejo, la frente del venado o la cara de la madre y la de su hijo, cuando lleva esta ofrenda a las cuevas de Teakata. El *nierika* es una imagen que se materializa y hace tangible lo misterioso y ajeno. La imagen sintetiza la realidad y obliga a los dioses a conceder lo que están viendo gráficamente representados. La imagen se impone a los dioses. De esta verdad nacieron los *nierika* y su función mágica.

Los cuadros de estambre que tanto llaman la atención entre los coleccionistas no existen en la zona huichola, a pesar de que reflejan pasajes de mitología. Actualmente, se puede observar arte huichol en diversos espacios, como en los museos de Tepic o Zacatecas, en la exposición permanente del Museo Etnográfico Huichol de Zapopan, en el Instituto de la Artesanía Jalisciense, o en la estación Juárez del tren ligero de Guadalajara —donde está expuesto el cuadro huichol de estambre más grande del mundo, llamado *La semilla del mundo*, realizado por José Benítez (véase Iturrioz y Pacheco, 2003)—, sin contar los espacios donde familias *wixaritari* venden sus artesanías directamente, principalmente en el centro de Guadalajara. No todos los *wixaritari* son artesanos, pero entre ellos se encuentran verdaderos artistas, por diferentes atributos como la limpieza y la perfección en el acabado de un cuadro, lo claro y definido de las figuras.

La armonía y el contraste de los colores, la composición racional y equilibrada, la expresión vigorosa, no obstante el esquematismo y la frontalidad de las figuras, las texturas del estambre que imita vivamente a la pintura, la graduación de los tonos de color para dar la idea de profundidad, la vibración del color y del movimiento lógico de las figuras, todo esto nos habla de verdaderos artistas, de huicholes que aúnan sus técnicas a la habilidad, su intuición, su imaginación y su sensibilidad (Mata, 1972).



En 2 de Mayo de 1855 los promuniados quitaron un caballo a Felipe G^omes y habiendo hecho su ocursio de reclamo fue en vano las suplicas hechas y en tan semejante descuelo, Felipe se encomiende al Sr. de la misericordia y en pocos momentos mando el gñal. el caballo y se entregara en manos del dueño de lo q. pensaba no bolber el caballo en su poder.

OTRAS MANIFESTACIONES

Además de lo registrado por el Instituto de la Artesanía Jalisciense, habría que añadir otras artesanías, ya que prácticamente en todo el estado se hacen objetos de alfarería, deshilados, sillas de montar, huaraches, muebles rústicos, sarapes (Jocotepec), flores de papel, trabajos en hueso (Teocaltiche y Guadalupe), pita (Colotlán), cestería, joyería (Magdalena, Tequila), etcétera. Estas son las principales líneas de creación artesanal y de artesanía artística en Jalisco. Cada una merece una debida atención porque tiene su propio desarrollo, responde a los materiales con que se realizan, y a las diversas técnicas artesanales o artísticas aplicadas. Al revisar algunos conceptos del arte popular y las artesanías —tanto utilitarias como las decorativas o artísticas— nos damos cuenta que éstos están íntimamente vinculados, no sólo porque son producto de la cultura popular, como macroconcepto, sino que también existen claras diferencias en cuanto a la finalidad y el tratamiento cultural.

Habremos de distinguir claramente entre artes populares y artesanías. Las primeras hay que preservarlas; tecnificarlas sí, con exquisita prudencia para no desnaturalizarlas. Las segundas, a las que Rubín de la Borbolla denomina artes populares aplicadas, y en otros países se denominan artesanías artísticas, sí admiten tecnificación en mayor grado y cierta renovación en diversos aspectos. Pero nunca, en ninguno los dos casos, industrialización, esto es, producción en serie (Martínez, 1998: 27).

Ambos campos en Jalisco son fecundos. En su nivel histórico hay un rico pasado y un legado que merecen ser estudiados de manera sistemática, como de hecho, en algunos rubros se ha empezado a hacer desde hace algu-

nos lustros, por especialistas nacionales y extranjeros. Valga el ejemplo de la cultura huichola, una de las expresiones vivas más interesantes, que desde finales del siglo XIX ha llamado poderosamente la atención de estudiosos de otras naciones. Lo mismo se podría decir de la cerámica y artesanías de Tonalá y Tlaquepaque, las que han sido estudiadas con diversos enfoques en ensayos, artículos, libros y en no pocas tesis. El mapa de las culturales populares (arte y artesanía) en Jalisco es extenso y en algunos aspectos casi virgen; el reto es continuar desde diferentes trincheras realizando la historia crítica de las artesanías y artes populares de Jalisco.

EXVOTOS Y RETABLOS POPULARES

Don José Guadalupe Zuno apunta un aspecto que es muy importante en la cultura popular jalisciense: los retablos y exvotos. Hay en la entidad varios sitios donde se han conservado extraordinarios retablos, entre ellos Guadalajara. Por la cantidad y significado religioso y cultural, los exvotos se siguen produciendo en grandes cantidades en San Juan de los Lagos, Zapopan, Talpa, Temastlán, Tepatitlán y Cajititlán, ocupando un lugar preponderante. Sobre los exvotos, Heredia Casanova subraya varias de las características de estas expresiones, tan comunes en Jalisco: «En cuanto a la pintura, existen cuadros de autores anónimos representando imágenes religiosas para la devoción popular y altares familiares; también tenemos los exvotos, tablillas en las que se plasma la escena del enfermo o el accidente, con ausencia» (2000: 29).

El *Diccionario de arte y artistas* define el exvoto como

Objeto que se ofrece a una divinidad o a su imagen en el cumplimiento de una promesa hecha por haber obtenido un beneficio. Muchos son los grabados de arte, pero la mayor parte son pinturas o esculturas ingenuas y toscas que de alguna manera se refieren pintorescamente al episodio que motivó la promesa del exvoto. La práctica de ofrecer exvotos se remonta a la antigua Mesopotamia, llega hasta los países católicos latinos y latinoamericanos y aparece en los curiosos exvotos japoneses llamados EMMA (1992: 264).

En este sentido, se ha publicado una larga investigación realizada en todo el país por Michel Beltrán y Elín Luque Agraz (2002), así como una de

Jorge Pedro Uribe Llamas (2002) centrada en la zona centro occidente de México, donde se pone de manifiesto la importancia cultural y la abundancia en muchos santuarios de esta manifestación cultural.

La palabra «exvoto» proviene del latín y significa «por voto», es decir, «por promesa». Es frecuente encontrarlos en todos los estados de nuestro país; particularmente en Aguascalientes, Guanajuato, Michoacán, San Luis Potosí, Jalisco y Zacatecas. Un exvoto es un don u ofrenda que se ofrece a una imagen considerada como milagrosa (algún cristo, virgen o santo) en señal de agradecimiento y en recuerdo de algún milagro o beneficio concedido. Puede presentarse en forma de retablos, fotografías, muletas, mortajas, cabellos, féculas o figuritas de cera, entre otras.

Rosa María Sánchez Lara nos explica que «el antecedente más lejano del retablo exvoto, tal como lo hemos definido, es el pintado en 1514 por Alejo Fernández en España, retablo de la *Virgen de los navegantes...*»; mientras que en México se considera que el primer retablo votivo es el que ofreció Hernán Cortés al santuario extremeño de Guadalupe, al haber sido salvado de la picadura de un alacrán que lo atacara en Yautepec (Sánchez, 1990: 28-29).

El exvoto es también un objeto con valor estético, quizá algo elemental, pero con importantes contribuciones al arte pictórico, y como muestra están los exvotos realizados por Frida Kahlo o Diego Rivera. Los exvotos siguen patrones de composición, colorido y simbología muy generales, pero de eso me encargaré más adelante. Generalmente, se trata de láminas de forma horizontal de dimensiones variables (entre 36cm x 50cm y 6cm x 10cm aproximadamente) pintadas con aceite o al óleo; pero también existen exvotos de materiales como papel cascarón y opalina, madera, triplay, fibracel, textiles; los hay como fotografías, credenciales, fotocopias de títulos académicos, etcétera.

En lo que se refiere a los textos, aquello que podría parecer repetitivo transcribe una gran riqueza en cuanto al lenguaje cotidiano que nos habla del modo de pensar de los fieles, que utilizan expresiones como «gran milagro», «maravilla», «sin remedio en lo humano», «sin alivio», «al momento quedó sano», «invocó con veras de su corazón» o «milagroso», que regularmente son fórmulas aprendidas en los discursos dominicales, en los folletos parroquiales o en la tradición oral para luego ser apropiadas y repetidas en su discurso. Casi siempre se hace uso de la tercera persona y del gerundio para

darle el cariz tanto de narración como de testimonio. Hay ocasiones en la que los fieles condicionan a la imagen, aunque sin ánimos de amenaza. Sin embargo, lo importante no es el depuramiento de la técnica pictórica o de la gramática, si no el discurso social encerrado en la imagen y en el texto, ya que la promesa votiva es para la historia de las mentalidades un documento socio-histórico que tiene sus propios códigos para lograr, una comunidad determinada sea autónoma (Uribe Llamas, 2002: 19).

Después de la basílica de la virgen de Guadalupe el siguiente en importancia en exvotos es el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, en el estado de Jalisco; este lugar se caracteriza por su fuerte producción votiva, como se puede ver a un costado de la sacristía, en el salón donde son entregadas las ofrendas. A dos cuadras del santuario se localiza el Pabellón de los Peregrinos, un gran espacio adicional para que pernocten los romeros bajo techo y con servicios de agua potable. En la parte de arriba de este galerón hay un pasillo que rodea el espacio, sus muros están tapizados de exvotos pictóricos. De alguna forma, este gran acervo de más de 2 000 piezas está custodiado y resguardado por los candados del pasillo; sólo humildes y peregrinos que acuden a esta sección del santuario pueden contemplarlos.

En los exvotos pintados de la exposición podrán apreciarse, en forma simultánea, más de setenta advocaciones a las que se les rinde culto (santos, vírgenes y cristos); entre ellas predomina el de la Virgen de Guadalupe y la Virgen de San Juan de los Lagos, pero también están la del Santo Niño de Atocha, el Señor del Saucito, el de Sacromonte y el de Chalma, o las de San Francisco de Asís, la de Loreto, la de Ocotlán, la del Patrocinio, la de la Soledad, la de los Remedios, la del Rosario, entre otras.

Los exvotos son una forma de expresión que ha prevalecido en México a lo largo de casi cinco siglos y, debido al loable celo de algunos rectores del santuario y a que se han iniciado trabajos de rescate e inventario, las colecciones votivas del país se han salvado de la destrucción. Hay quienes señalan que existe la amenaza de que el exvoto pintado desaparezca lentamente (por el uso de técnicas contemporáneas de expresión, como fotografías, fotocopias y trabajos en computadora, o porque el hombre de nuestros tiempos tiende a ser engullido por el consumismo, sobre todo en las urbes de desmesurado crecimiento), pero también es muy posible que esta hermosa muestra de pie-

dad popular no se extinga, gracias a la profunda religiosidad del mexicano. Por último, hemos de señalar que una de las principales preocupaciones al hacer esta curaduría fue con el fin de que localizar los exvotos y exponerlos dentro de un recinto museo gráfico contribuya a que se aprecien como objetos de arte de expresión popular, y esto motive a su procuración y rescate (Uribe Llamas, 2002: 21).

En el retablo el pintor trabajaba por las indicaciones de su cliente, que lo ordenaba conforme a su propio juicio y aconsejaba la composición, las actitudes y la expresividad; era natural y sigue un medio poderoso para establecer la grata comunicación de quienes obtuvieron mercedes de sus santos, con la relación plástica de los acontecimientos mismos (Zuno, 1972: 48).

Jorge Durand y Douglas S. Massey, en su trabajo «Migrantes agradecidos», destacan y explican un tipo de creyentes que desde el siglo XIX han tenido la práctica de realizar exvotos.

Desde el siglo XIX, la frontera con Estados Unidos ha sido una fuente tanto de esperanza como de terribles angustias, lo mismo para los migrantes que para los seres queridos que se quedan. La experiencia migratoria es una temática más de los exvotos que expresan de manera directa esas profundas preocupaciones. En 1884, el ferrocarril Central Mexicano se conectó en la entonces pequeña población fronteriza de Paso del Norte, en Chihuahua, con la amplia red ferroviaria que Estados Unidos había empezado a tejer para comunicar el norte con el sur, el este con el oeste de sus enormes territorios. Con el tren llegaron a la frontera norte los operarios que se habían ido sumando al tendido de las vías en los sucesivos lugares, en las diversas etapas de la larga travesía que se iniciaba en la ciudad de México. Así, muchos hombres, sobre todo jóvenes, de las planicies de Querétaro, pero sobre todo de las tierras flacas de Los Altos de Jalisco, Agascalientes y Zacatecas, conformaron el primer contingente no sólo de un tipo de obrero nuevo, sino además de una categoría laboral inédita: los trabajadores migrantes. El exvoto migrante se piensa y destina a algún santuario de México, que es donde se encuentran las devociones más antiguas y arraigadas, donde donantes y lectores comparten el sentido y el sentimiento de «hacer patente el milagro». Hasta la fecha, los santuarios más ricos en este tipo de exvoto se localizan en el centro-occidente del país: San Juan de los Lagos, Talpa, Zapopan, El Señor de la Misericordia, todos en Jalisco (2001: 74).

En Tepatitlán, centro de una intensa actividad militar en la época cristera, existe un exvoto, sin fecha de procedencia, en el que una mujer, que sólo se identificó con las iniciales J.J., fue a Tepatitlán a dar «Gracias al Sr. de la Misericordia por haberlo librado de morir acribillado a balazos».

La región centro-occidente del país, sin duda la mejor dotada de comunicación ferroviaria, fue testigo no sólo del paso incesante de comunicación ferroviaria, de traslados de tropas, de movimientos de embarque, desembarco y retirada, sino además de descarrilamientos y asaltos ferroviarios tan espectaculares como dramáticos. En 1920, un exvoto da cuenta de las tribulaciones de los pasajeros de un tren que fue descarrilado en las cercanías de San Juan de los Lagos, Jalisco, «por los revolucionarios de uno y otro partido» (Durand, 1990: 19)

En Tepatitlán existe una sala con apariencia de cripta destinada a la exhibición de los retablos dedicados al Cristo de los Milagros. Varias generaciones, incluso desde la década de 1840, agradecen los favores recibidos en láminas de hojalata que miden 17cm x 25cm; cuando mucho 25cm x 35 cm. La gente les llama retablos por su parecido a los *retratulae* (locución latina que significa literalmente detrás de la tabla del altar) o *retro tabulum barocos*. Los retablos contienen la imagen sagrada a quien dedican una o varias figuras que representan un suceso. De los retablos que existen en Tepatitlán de Morelos de 1840 a 1950, sólo uno lleva firma de Manuel Ibáñez, pues todos los artistas que pintaron estos exvotos son.

En casi un millar de estos testimonios se narra la historia de Tepatitlán. Están consignadas las enfermedades de esos tiempos, que son las mismas de ahora, pero con nombre nuevos. Hay unos con enorme valor histórico, como el que envió el coronel José María Blancarte... «andando cierta noche por casas *non sanctas*, como la de la Tuerta Ruperto, fue llamado al orden por un cumplido policía al que dejó tundido a golpes. Conminando a presentarse ante las autoridades, no sólo se negó a hacerlo, sino que dio un cuartelazo que hizo huir al Gobernador Jesús López Portillo» (Gallegos Franco, 2001: 17).

RETABLOS POPULARES

Otra de las formas de arte popular y, las más de las veces artesanía, es la de los retablos, a los que podemos definir, tomando como base el *Diccionario de*

Arte Dante, como «el conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso. O pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres» (1990: 270). Dicho de otra manera, un retablo popular es una pintura anecdótica (generalmente hecha al óleo sobre lámina) que se ofrece como símbolo de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra, a quien se le atribuye un milagro; en ella se presentan los sucesos acaecidos por un accidente, enfermedad o situación adversa. La narración la sitúa en el lugar de los hechos, en el que aparecen de manera simbólica, no como retrato, la persona o personas afectadas la imagen del santo o de la virgen o a quien se ofrece el retablo.

Como parte de la composición se acostumbra incluir un texto para informar de lo esencial de los hechos. Por lo general, la realización de los retablos populares se debe a las mismas personas que los ofrecen, quienes también los llevan a la iglesia y los colocan en el altar dedicado a la imagen a la que se agradece el beneficio. En algunos lugares a los retablos populares también se les conoce como exvotos, y se vuelve frecuente la confusión entre ambos términos. Los retablos populares presentan imágenes de santos, vírgenes o cristos como cuadro anecdótico; en cambio, los exvotos —también conocidos como milagros— son aquellas figuras de metal de pequeñas dimensiones y diversas formas que colocan los creyentes en los altares.

En algunas comunidades se ha dado el caso que pintores académicos, entre otras manifestaciones, hacen retablos a petición del donador, que relata el milagro que debe representarse con detalles y pormenores. En el retablo el pintor trabajaba por las indicaciones de su cliente, que lo ordenaba conforme a su propio juicio y aconsejaba la composición, las actitudes y la expresividad; era natural y sigue un medio poderoso para establecer la grata comunicación de quienes obtuvieron mercedes de sus santos, con la relación plástica de los acontecimientos mismos (Zuno, 1972: 48).

Un caso significativo para los retablos de Jalisco es el de Hermenegildo Bustos, que se inició a los 20 años de edad en el arte de pintar exvotos, actividad que desempeñó desde 1852 hasta 1906, un año antes de su muerte. La obra más importante y conocida de Hermenegildo Bustos fue el retrato. Quizá por ello sus retablos nunca han dejado de ser expuestos al lado de pinturas que se consideran sus obras mayores. A mediados del siglo XIX el exvoto se

había convertido en una práctica devocional generalizada en la región centro-occidente de México, sobre todo en los estados de Guanajuato, Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí, en donde predominaba una población de origen hispano de tradición criolla y mestiza.

Aunque los exvotos y retablos populares normalmente tienen carácter anónimo, los que realizó este guanajuatense sobre la virgen de San Juan de los Lagos, a petición de devotos, tienen un lugar importante en esta expresión de la cultura popular porque están llenos de fuerza y mexicanidad. Bustos alternó el uso de tela y lámina. En cuanto a retablos, el material usado fue siempre la lámina de hojalata cortada en alguna de estas dos dimensiones: 13cm x 18cm ó 17.8cm x 25.4cm.

Sus retablos tuvieron un origen modesto, destinados a la gente humilde y ocupaban la categoría de encargos. Sus exvotos se distinguen porque en el texto y el dibujo se reconoce al que rogó por el milagro, que no siempre era el enfermo. En general, los retablos son pequeños, confeccionados de manera vertical sobre un fondo pintado de color gris azulado. La composición sigue el patrón tradicional del exvoto pintado característico del mundo mediterráneo: la distribución espacial en tres campos. Uno que corresponde a la imagen milagrosa situada en la parte superior derecha o izquierda o al centro, dependiendo de las personas en el retablo; otro donde aparece el donante en acción de gracias y finalmente, el texto donde se describe el suceso que dio lugar al milagro. En éste se precisan fechas, nombres, lugares, advocaciones y el acontecimiento. De este modo sus retablos están repletos de media centuria de información etnográfica sobre pasares y alegrías de la gente de esa región (Guanajuato y Jalisco). Sus retablos están destinados a imágenes muy locales, como son el Señor de la Columna, el Señor de Esquipulas y la Virgen de San Juan de los Lagos.

PITEADO

El piteado es un bordado muy fino hecho con fibra de maguey (pita) que se aplica sobre la piel, bordando motivos frutales y grecas o filigranas de exquisita belleza y gran maestría. La fibra es un producto derivado de las cactáceas llamado fibra de pita, de gran semejanza con el ixtle o el henequén, que posee una gran resistencia.

Este trabajo caracteriza a la región de los Altos de Jalisco, la de los Cañones de Jalisco y Zacatecas, como Colotlán, población que se considera la capital mundial del piteado. La artesanía de este género es más aplicable sobre cintos, hebillas, canaleras, bolsos, fundas para cuchillería, chivarrias o chaparreras, avíos o ajuares para charrería, en donde se hace una combinación de bordado de pita y cerrajería de plata, resultando de ello productos de tipo suntuario o piezas de colección.

Por la emigración que se ha dado en los últimos años, artesanos de Colotlán se han establecido en Ajijic y en Guadalajara, donde trabajan la pita. De manera concreta, en un folleto publicitario hecho por el Consejo Jalisciense Regulador y Promotor del Piteado de Colotlán y Zona Norte, A.C., se puede leer al respecto:

La magia de fundir, con arte, el cuero de pita

La pitia es traída desde las selvas tropicales que unen los estados de Oaxaca, Veracruz, Tabasco, Guerrero y Chiapas. En sitios previamente elegidos por su humedad y clima, y la sombra de árboles señoriales, la planta de la pita, perteneciente a la familia de los agaves, requiere hasta dos años de cuidadoso cultivo para que logre la madurez exacta para ser procesada.

Un proceso largo y minucioso

Después de eso somete a un proceso manual con varios siglos de antigüedad hasta que se obtiene una fibra de blancura y resistencia proverbiales: en hallazgos arqueológicos se han encontrado artículos de más de cien años realizados con pita, y que aún conserva su funcionalidad. La artesanía del piteado nació en Colotlán, un pintoresco pueblo serrano del norte del estado mexicano de Jalisco, cerca de donde también nacieron el mariachi y el tequila.

No se sabe a ciencia cierta cuándo nació el piteado: su origen se esconde tras la cortina del tiempo, pero referencias claras lo ubican a mediados del siglo XIX.

Hasta la mano de los artesanos

El proceso sigue siendo el mismo que surgió:

1. El talabartero elige una piel que cumpla requisitos de flexibilidad, calibre, color y uniformidad, y que además debe estar carente de cicatrices que se manifiesten en el

producto final. Después de esto, corta la piel con moldes, de acuerdo al uso que se le vaya a dar.

2. El dibujante o «abridor» humedece la piel y traza sobre ella el dibujo que le señaló el talabartero.

3. El bordador va torciendo la pita de acuerdo al grosor que el dibujo exija y lo va aplicando con extremo cuidado hasta lograr verdaderas obras de arte.

La geografía del piteado

Aunque nació en Colotlán, Jalisco, México, actualmente se procesa en varias poblaciones: Bolaños, Chimaltitán, Huejúcar, Huejuquilla el Alto, Mezquitic, San Martín de Bolaños, Santa María de los Ángeles, Totatiche y Villa Guerrero, en el estado de Jalisco.

Suma de piel y pita en un arte centenario

«El piteado luce, lleno de galanura y belleza en espléndidas sillas de montar, cinturones, frescas sandalias y a últimas fechas, se aplica de hecho en todo lo que implica talabartería. Es una forma nueva de embellecer artículos de piel de uso diario» (folleto publicitario del Consejo Jalisciense Regulador y Promotor del Piteado de Colotlán y Zona Norte, A.C.).

GRAFITI

Una de las expresiones más recientes en la cultura popular es el grafiti. Por tratarse de una forma contracultural, predominantemente urbana, existe una fuerte polémica entre la sociedad y los estudiosos de las manifestaciones socioculturales. Para el grueso de la población que ve sus bienes inmuebles marcados por placazos o por murales efímeros, el grafiti es el lenguaje del vandalismo y de la juventud de todos los grupos sociales. Mientras que para los sociólogos es la voz de protesta de la juventud por la falta de oportunidades, y parte de sus fórmulas para generar un complejo sistema de demarcaciones de identidades grupales y delimitaciones geográficas por parte de las bandas y grupos de jóvenes grafiteros.

El Tianguis Cultural establecido desde hace algunos años —primero en el jardín José Rolón, frente al templo del Carmen, y luego en la Plaza Juárez— se ha convertido en el espacio de mayor libertad plástica para este tipo de expresión, no sólo por los concursos que allí se realizan, sino porque cada

sábado confluyen jóvenes que coparticipan del ambiente y la atmósfera que fuera de ese espacio son perseguidos por las autoridades.

Palabra de origen italiano

Entendemos como *graffiti* la inscripción o diseño de dibujos o escritos realizados generalmente con aerosol sobre las paredes, sin importar demasiado si la superficie es lisa o no, o si el relieve de la muralla interfiere con la representación que se realiza sobre ella. El graffiti se considera como medio de expresión de los sectores juveniles de la sociedad y tiene un importante grado de desarrollo social en la comunicación urbana. Su cercanía al arte ha permitido que se realicen exposiciones en galerías de espectaculares grafitis, ya sea por medio de fotos o porque se introduce un pedazo de muro en la sala de exhibición; pero a estas muestras se les discute que hacen perder al graffiti su carácter esencial, el cual es precisamente provenir de la calle para ser apreciado en ella.

Los antecedentes del graffiti se remontan a la prehistoria, en donde los muros han sido desde tiempos inmemorables un canal de comunicación efectivo, pero los comienzos de esta contemporánea expresión se ubicaron en los años setenta, en el metro de Nueva York, cuando se comenzó a grafitear los vagones con marcador. Con el tiempo no se entendían los mensajes, así que decidieron hacerlos con spray. Aparecieron las bombas, pero era chocante ver sólo eso, así que se crearon las diferentes tipografías, que rellenaban con colores y complementaban con caricaturas.

La razón principal del por qué los pensamientos y signos han sido trazados en superficies externas, yace en que su intención siempre ha sido el acceso masivo. Esta razón ha confluído con la noción clásica del arte, generalmente reducido a una determinada élite. El graffiti es para todos... ¿pero, será de todos?

Actualmente, en Jalisco existen agrupaciones especializadas en el arte del graffiti; la posición actual de ellas se podría dividir entre los que consideran el graffiti como mezcla de estilos y técnicas artísticas, y los que entienden el fenómeno como representación de su estilo de vida, forma de pensar e identificación. En sitios emblemáticos en la zona metropolitana de Guadalajara, Zapopan, Tlaquepaque y Tonalá, se puede apreciar el trabajo de los *graffers*. Sin embargo, con el paso de los meses y la proliferación de la moda, cada vez

es más difícil rayar, así como ver piezas que estén completas, pues el espíritu crítico y antagónico entre *crews* se ha hecho fuerte, al punto de tachar unos las piezas de otros.

El grafiti como fenómeno social

El fenómeno social y cultural del grafiti ha surgido en las grandes urbes industrializadas y se manifiesta como una marca anónima en diversos sitios y soportes. Al observarlo con atención, encontraremos una forma de escritura, una caligrafía estilizada cuyo contenido son unas siglas que abrevian los nombres de los grupos llamados *crews*, y otros son seudónimos personales. Al observar la ciudad podemos constatar que se han multiplicado y cada día aparecen más espacios con este tipo de inscripciones.

Grafiti a la mexicana

Se puede afirmar que a México llegó primero el llamado *Break dance* a principios de los años ochenta, posteriormente el rap y aunque tardó un poco más, finalmente llegó el grafiti, o al menos una variante del mismo. Apareció en la Ciudad de México, después de su llegada a las ciudades fronterizas, podríamos decir que a partir de 1994. Es un movimiento considerado contracultural, rechazado brutalmente por la sociedad. En México, con anterioridad, no se contaba con sitios de reunión para jóvenes que gustaban hacer grafiti, ni tampoco espacios para practicarlo; únicamente se podían reunir en antros y escuelas.

Para muchos, más que una influencia proveniente de Estados Unidos, el grafiti es una extensión del muralismo mexicano. El grafiti ha servido para manifestar muchas cosas, desde mensajes políticos, sexuales o humorísticos, hasta declaraciones de amor, amistad y anhelo de libertad. En nuestro país el grafiti no implica gusto y comunión con la música hip-hop. A diferencia de otras formas plásticas, el grafiti original e ilegal se realiza de forma clandestina en los diferentes espacios urbanos. Es una escritura que revela un significado que puede estar impreso en tres, cuatro y hasta cinco letras, pero ocultan su profundidad en un código que sólo se puede comprender si se conocen las claves. Aunque su creador y el receptor no tengan retroalimentación directa, el grafiti tiene destinatario fijo, ya que está dedicado a todo aquel que lo

vea y llame su atención, ya sea para reprobarlos o admirarlos. Es posible afirmar que los escritores tienen su público ideal, que será aquel que identifique y pueda diferenciar uno y otro (principalmente por su firma o *tag*), pero lo importante es dejarse ver en los lugares de mayor tránsito o más riesgosos.

Evolución del graffiti

Lo importante es la caligrafía con la que se busca desarrollar un estilo propio, razón por la cual los grafiteros primero ensayan en cuadernos realizando bocetos para luego plasmarlos en paredes públicas. El mensaje puede ser variado: algunos sólo son firmas, otros recurren a *slogans* sociales, políticos y hasta poéticos, pero siempre aparecen de forma espontánea con un carácter fluido y rápido.

Aunque hay quienes los consideran «ruido» para la vista, los graffiti claman por la atención de los transeúntes, y si no se tiene respuesta, recurren a la redundancia dejando sus firmas en diferentes sitios y en mayor cantidad, aunque en ocasiones se presentan con algunas modificaciones en las letras.

El dominio de la presión de las válvulas y el ingenio de utilizar materiales reciclados fue la forma como los grafiteros obtuvieron resultados que superan a cualquier rotulista. Las letras comenzaron a tomar forma y dimensión, brillos y colorido.

Los graffiti son muy variados, cada forma y estilo obedece a una distinta motivación y se realizan en diferentes soportes, además de que quienes los hacen son de diferentes edades y nivel social (Fuentes, 2002: 36-39).

Algunos términos utilizados en el graffiti

- *Graffer*: Quien usa el graffiti como medio de expresión de su filosofía y sus creencias, usando técnicas propias o aprendidas.
- *Tag*: Firma sencilla, usualmente hecha en marcador grueso o spray.
- *Bomba*: Firma hecha con spray que forma letras gruesas, pueden ser rellenas o no. Usualmente rápidas a la hora de su realización.
- *Pieza*: Trabajo más depurado, hecho en spray con tipografías diferentes, colores y con un esquema predeterminado que permita su limpia realización. A veces, va fondeada de pintura de caucho, si la pared está sucia.

- *3D*: Pieza con características tridimensionales.
- *Wildstyle*: Cuenta con tipografías de letras enredadas o entrelazadas entre sí.
- *Fast piece*: Usualmente cuentan con un máximo de tres colores, uno de relleno y a veces dos de contorno.
- *Guanabí*: Individuo que quiere ser o pertenecer a un grupo copiando su imagen, su moda, pero sin saber qué hace o qué filosofía defiende.
- *Caps*: Reguladores de presión de las latas de spray. Según su abertura, pueden sacar trazos más finos, gruesos o difuminados.
- *Crew*: Grupo de *graffers* que mantienen un estilo común.
- *MC*: Maestro de ceremonias. En la cultura hip hop, quien acompaña al DJ en su performance, con la palabra.
- *DJ*: Disc jockey. Mezcla hip hop con otros géneros, crea nuevos sonidos. Se vale de los *beats* para llevar el ritmo. Existen varias modalidades, que utilizan también el *scratching* como recurso para mezclar canciones.
- *Breaker*: Quien baila al ritmo del *break dance* (género musical basado en los *break beats*, o *beats* cortados que un DJ coloca). El objetivo es demostrar quién baila mejor entre pandillas, con pasos generalmente complicados que requieren de gran entrenamiento y habilidad física.
- *Zero tolerance*: El proyecto repentino de persecución a todo lo relacionado con el graffiti.

Esta expresión cultural popular nos evidencia una profunda crisis social. La juventud necesita elementos que le den identidad, ya que los tradicionales, ante la globalización e influencias de otras latitudes, no les son suficientes. Por lo tanto, los jóvenes han empezado a crear nuevos elementos identitarios como son los que les permiten identificaciones gregarias, donde quedan comprendidas expresiones, estilos y gustos definidos por imitación. «En esta categoría se encuentra una serie de conductas de agregado donde los jóvenes participan de elementos comunes sin que necesariamente existan vínculos entre ellos. Este es el caso de modas de adopción de estilos provenientes de contextos diferentes a los de quienes se identifican de forma gregaria, sin que exista una recreación» (Valenzuela, 1997: 03).

Habrá que indicar que los jóvenes grafiteros han creado verdaderas redes simbólicas, es decir, les han dado significado a sus formas, las que les

permiten delimitar sus áreas de influencia y tener sentido de pertenencia. Los grupos de grafiteros se caracterizan por tener una estructura definida en la cual participan diferentes conformaciones de poderes y liderazgos. Los *crews* poseen códigos más o menos explícitos, presentan una rutina cotidiana compartida, portan elementos que les identifican y diferencias de otros grupos (Valenzuela, 1997: 102). El grafiti es quizá la expresión plástica de cultura urbana más polémica que ha surgido en los últimos decenios, ya que se encuentra en los límites de lo permitido y lo prohibido, del arte y de la agresión visual.



ACERCAMIENTOS A LA PRODUCCIÓN ARTESANAL

TOCANDO TIERRA

A partir de las compilaciones e informaciones de primera mano obtenidas por el maestro José Guadalupe Ortiz Arana durante más de un decenio, en sus correrías por el estado de Jalisco apoyando los diplomados de Historia y Geografía de Jalisco, Cultura Jalisciense y Jalisco Contemporáneo —organizados por El Colegio de Jalisco—, hemos seleccionado parte de esos acervos informativos, que nos permiten, de manera sintética, englobar las principales producciones de la entidad en lo que a artesanía se refiere, así como a algunos aspectos y problemas que han aparecido.

En Jalisco, todos los municipios elaboran algún tipo de artesanía, preferentemente la alfarería, que en loza de uso doméstico comercializan en los propios mercados de la localidad; de acuerdo con la materia prima con la que cuentan y a las características de la actividad a la que se dedica la mayor parte de la población, se da la vocación creativa de cada municipio.

Podemos encontrar que 90% de las casas en Jalisco poseen ollas de barro de diferentes tamaños, donde se cocen los ricos frijoles y se conservan más que en las ollas de aluminio; además 70% de la población sigue utilizando cazuelas, cántaros para el agua y jarros, tanto por el gusto de la alfarería, como por la tradición que dejaron nuestros abuelos, y lo más probable es que siga la tradición con nuestros nietos.

Podemos encontrar la talabaría en Colotlán; Atoyac en todo tipo de fajos y material para el campo; Zapotlán el Grande en carteras y portafolios. Quitupan, San Gabriel, Pihuamo, comparten la vocación, y es que al igual que en todo Jalisco se elaboran la alfarería y los huaraches.

Los equipales de Zacoalco, los cuchillos de Sayula, los textiles en la región de Los Altos. En Tepatitlán se pueden ver a las mujeres sentadas afuera de sus casas, elaborando hermosos manteles deshilados o de punto de cruz, la mayoría con la vista cansada, espalda encuevada, pero haciendo su trabajo con mucho gusto, esperando que llegue la clientela; desgraciadamente es una miseria lo que se les paga por cada mantel, y la persona que los comercializa es la que puede ganar mucho más, porque tiene los medios para transportarse y ofrecer el material. También encontramos la diversidad de artesanías votivas que elaboran los huicholes y nahuas, el chicle de Talpa y la cerámica del corredor creativo que conforman los municipios de Tlaquepaque y Tonalá.

De acuerdo con los datos que se daban a conocer en 1990, Jalisco contaba con 500 000 personas dedicadas a esta actividad, esto mientras que los números señalaban que a nivel nacional el diez por ciento de la población del país, es decir nueve millones, sufragaban su manutención a través de trabajos artesanales. No obstante, la antigüedad que registra esta actividad en nuestro país, a partir del siglo pasado se da un fenómeno de dispersión y de trabajo prácticamente de tipo individual, lo que impide que haya retroalimentación y una labor conjunta de organización.

Es a partir de la década de los años setenta cuando en Jalisco, concretamente, se da un movimiento de trabajo organizado que vendría también a revolucionar las formas de producción y posteriormente las de comercialización, así como los modelos que se estaban elaborando, sólo que esta circunstancia involucra exclusivamente a los municipios de Tlaquepaque y Tonalá.

Fracccionar los procesos productivos, a través del primer taller organizado de cerámica de alta temperatura que montaran Jorge Wilmot y Ken Edwards, vino a convertirse en una alternativa del taller familiar que había sido el modelo que hasta los años setenta había funcionado, y que en ese momento se encontrara en precarias condiciones, provocándose incluso una fuerte migración de fuente creativa hacia la frontera, situación que también se refleja en forma directa en la artesanía que se estaba produciendo en la entidad.

El fragmentar los procesos de producción trajo como resultado que también se diera la especialización entre los artesanos y pudiera hablarse de un incremento notable de productos terminados y como consecuencia mayores ingresos. De esta forma se da un notable incremento de productos, lo que

viene a sustentarse a través de una campaña de revelación de los productos hechos a mano, la cual se efectúa a nivel nacional y corresponden sustentarla a través de organismos como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, el Museo de Artes e Industrias Populares y, en nuestra entidad, el Instituto de la Artesanía Jalisciense.

Los artesanos de Jalisco buscan una forma de organización

La Cámara de Comercio en Tonalá tiene más de 300 socios, aunque reconoce que «muchos no corresponderían, ya que su rubro y categoría tendrían que formar parte de la Cámara Regional de la Industria de la Transformación, sin embargo, quienes están con nosotros los aceptamos sin problemas». Poco a poco Tonalá se ha dado a conocer en el mercado internacional. Anteriormente, se daba un peregrinar de compradores que iban entre Tonalá y Tlaquepaque buscando los productos que necesitaban, sin embargo, la villa alfarera se llevaba las palmas al contar con mayor infraestructura, por lo que finalmente preferían realizar sus transacciones en esta localidad. La artesanía está a nivel internacional, de moda, y los compradores se dieron cuenta que venir a Tonalá les daba ventaja de tratar directamente con el productor y a partir de esto se logró que se consolidara el prestigio de esta cuna alfarera a nivel mundial. Todos los artesanos defienden su trabajo, ya que lo consideran como una de las manifestaciones más firmes de la cultura popular, que dan origen y raigambre a los pueblos, y dicen que muchos de los logros sólo podrán alcanzarse con organización.

Crisis en la producción familiar de artesanías: un caso

La solicitud de altos niveles de producción ha atraído como consecuencia que los talleres familiares en Tonalá enfrentaran una disyuntiva: producir piezas de calidad excelsa, a fin de poder comercializarlas como únicas, o sucumbir, ya que no tienen capacidad para surtir las demandas de un mercado que busca el abaratamiento de los precios mediante la producción masiva.

Un taller que está viviendo este reto es el ubicado en la calle Morelos número 83. Ahí, como si el tiempo no transcurriera, vive la familia Valdivia, sufriendo los índices de violencia y la inseguridad. En el corredor está su alfarería, toda de cocina: piezas relucientes y apretujadas a la espera de un com-

prador, como grandes ollas o las cazuelas, que parecen invitar a preparar en ellas una sopa de arroz, un mole o la típica birria.

Cándido Valdivia Delgado, patriarca de la familia, 77 años a cuestas y 65 de trabajar el barro greta (que se elabora con una mezcla de baño de barro negro, blanco y verde; su proceso de elaboración es de los más sencillos, ya que es moldeado a mano y la pieza es sancochada a 700°C. Después, se enfría y se decora sometiéndola posteriormente a un baño de greta para darle la segunda quema). Cuenta que actualmente está pasando por momentos difíciles. Lo que les ayuda primordialmente es que son conocidos y trabajan mucho sobre pedido que manda a Mezquitán: con la venta en su casa y en los tianguis del jueves y el domingo es con lo que se mantienen.

Don Cándido reconoce que trabaja poco y quema solamente una vez al mes, aunque tiene un horno de gran capacidad y sacan muchas piezas. Sin embargo, en este momento quien defiende el prestigio alfarero de la familia es su hijo, que dejó la escuela para dedicarse plenamente a la producción alfarera.

Guillermo Valdivia es padre de nueve hijos; los tres primeros se dedican abiertamente a la artesanía e, incluso, laboran para otros talleres. Reconocen que la situación está difícil y más cuando la familia es tan numerosa, por eso se echan la mano para salir adelante entre todos. Su mercancía no sale al mercado exterior «directamente», aunque la venden al FONART, pero no saben si ellos la vendan fuera del país.

El vidriado a base de plomo, conocido también como greta, ha tenido serios problemas para comercializarse en Estados Unidos, ya que encontraron que la loza impermeabilizada con greta y quemada a bajas temperaturas no libera totalmente el plomo y contamina algunos comestibles, como el jugo de naranja, por ejemplo; por lo que actualmente está prohibida la importación de estos utensilios de cocina. Esta censura hizo que algunos artesanos de Tonalá buscaran alternativas para poder seguir vendiendo sus productos, utilizando para el vidriado esmalte de media temperatura, en los cuales ya no hay peligro del plomo. Sin embargo, esto únicamente lo pudieron hacer los talleres que han alcanzado más alto desarrollo. Los otros, los pequeños, siguen inmersos en su dinámica creativa de sencillez (información reunida por José Guadalupe Ortiz Arana e informantes de los Diplomados de Cultura de Jalisco).

RECORRIDO FUGAZ

En el siglo XIX el mestizo Epigmenio Vargas mejoró la calidad de la cerámica en esta región al introducir en su manufactura la técnica de la mayólica poblana y el caolín, así como color de origen vegetal y mineral, lo que dio a sus obras un acabado ligeramente amarillo.

La actividad de la fabricación de telas era general, ya que entre sus ocupaciones principales estaba la de hilar. La confección de telas comenzaba con la fabricación de hilo de lana o algodón; en telares rústicos se producían desde la simple sabanilla que usaban las indias como enagua, hasta los paños de primera calidad con que se elaboraban los trajes varoniles o los sombreros de lana finos o corrientes.

En los talleres familiares de Tapalpa, Atemajac de las Tablas, Sayula, Teocuitatlán y Atoyac se fabricaban frazadas, chalecos y otras piezas de lana, rebocería, ceñidores y mandiles de jerga para los arrieros. Zapotiltic tenía fama por sus tejidos de macramé, tejido de sombreros y prendas de vestir.

En Citala y en Acatlán hubo molinos en donde se producían algunas variedades de panocha o piloncillo y se fabricaban dulces de menor tamaño coloreados suave y artificialmente. Estos molinos contribuyeron a impulsar la artesanía tanto de «La Mulitas» como de figuras femeninas indígenas elaboradas de hojas de maíz y decoradas con vistosos colores, en cuyos huacalitos cargaban aquellas sabrosas golosinas con sabor a limón y a otras frutas regionales. Esta actividad se sigue practicando, aunque cada vez menos.

En Acatlán, otra actividad muy socorrida durante la colonia fue la herrería, se fabricaban lanzas, cuchillos y armaduras. La cuchillería alcanzó mucho prestigio hasta principios del presente siglo, cuando Benigno Larios atesoraba la fama de ser el mejor de la rama; después, Alberto Larios continuó prestigiando el cuchillo sayulense. Actualmente sobresale José Ojeda Larios, reviviendo, además, la vieja artesanía del hierro forjado prácticamente desaparecida, y además fabrica bastones de Tampizirán, ingeniosas y originales hebillas para fajo cerradura y herrajes tipo colonial, productos todos muy apreciados en el país y en el extranjero.

Zacoalco fue famoso en la época colonial por la producción de zapatos «muy especiales», según calificativo de una relación de la época. Su amplia población indígena, además de dedicarse al campo, elaboración de sal y teji-

dos, fabricaba también el *icpalli* o equipal, asiento indígena utilizado, incluso, como trono de los reyes. Su manufactura constituye uno de los renglones sobresalientes de la economía zacoalquense que desplaza sus productos a todo el país y al extranjero, con tradicionales o evolucionados diseños. Entre los equipaleros actuales se encuentran J. Jesús Hernández, Reyes Laguna y sus descendientes.

Atoyac ha cultivado la elaboración de cinturones de cuero, y sobresale como tablero J. Jesús Mercado Dorado, que fabrica cinturones, forniture para sillas de montar, fundas para navajas de bolsillo y de gallo, collares para perros, etcétera.

La imagen de Jalisco está estrechamente ligada a sus múltiples y variadas artesanías producto de una tradición que se ha transmitido por generaciones, formando a través del tiempo uno de los valores culturales más sólidos de nuestro país.

Tlaquepaque y Tonalá constituyen los municipios de producción alfarera por excelencia: los artesanos conocen las técnicas del barro desde hace mucho tiempo. Entre algunas de estas técnicas encontramos:

El barro. Se utiliza para la manufactura de platonos, caja, ladrillos, tinaja, botellones y figuras zoomorfas; son decoradas con colores de tierras rojizas, grises, negras y blancas. Una vez cocida la pieza se pule con piedras de ágata, sacándoles el brillo que lo caracteriza.

Barro petatillo. Es cerámica decorada con líneas diagonales entrecruzadas que cubren todos los vacíos que dejan los motivos de flores y animales. Se utiliza en vajillas, jarros, platonos, floreros, tinajas y filtros.

Barro bandera. Se llama así por los colores nacionales con los que se decoran estas piezas, aunque actualmente el color verde ya no se aplica.

Barro betus. Es tradicional de Santa Cruz de las Huertas (Tonalá) y el artesano más conocido es don Candelario Medrano. Todas las piezas son decorativas: volantes, animales, catedrales, edificios, anuales, máscaras y danzantes tastoanes son los más característicos. Se llama betus porque antiguamente se aplicaban los colores del betún de huevo, técnica ya desaparecida. En la actualidad se usan pinturas industriales, aunque las formas de las piezas sean las mismas.

Barro cocido carro canelo loza engredada o vidriada. Se hace a base de plo-

mo; es de origen árabe llegado a España durante los ocho siglos que estuvo sometida, y después traído a México en forma similar por los alfareros que vinieron con las huestes conquistadoras.

En la alfarería se utilizan principalmente tres técnicas: el modelado a mano, la utilización de patrones de barro cocido o de yeso y el torneado. En algunos lugares hay tornos muy primitivos: consisten en una simple tabla o pieza plana colocada sobre una superficie curva para que gire. De la calidad del barro de cada región depende la manera de usarlo. Su cocción se realiza en hornos circulares abiertos por arriba. Los colores para decorar suelen ser tierras, anilinas o esmaltes; las piezas se queman a una temperatura de 600°C a 800 °C; las de tipo mayólica, las vidriadas, son en un tono cremoso y decoradas al pincel, y se someten a temperaturas de 1100°C.

En Tlaquepaque hay talleres que tienen mucho tiempo de establecidos, como los casos de Vidrio Tradicional —de Armado Abundis— que funciona desde 1913; el de Ricardo Preciado, que inició operaciones en 1957, y el de las famosísimas macetas de Antonio Lucano, que desde 1960 han sido seleccionadas para llenar patios o corredores.

Jalisco se ha distinguido siempre por producir gran cantidad de juguetes para todas las edades. De barro se hacen gran variedad de «trastecitos» en Tonalá y Tlaquepaque para las niñas, muñequitas de trapo, mueblecitos de madera y utensilios de hojalata, mientras que para los niños papalotes, troquitas, trenecitos de hojalata y zumbadores. Con este clásico metal mexicano los artesanos producen formas tradicionales y contemporáneas. La hojalata es una aleación dúctil que sirve para la fácil expresión del sentido plástico popular en flores, animales fantásticos y candiles.

Se pueden señalar, además, dentro de la juguetería artesanal de Jalisco, las figuritas de chilte de Talpa, los molinos de Santa Ana Acatlán, las palomitas de cascarón de huevo de Guadalajara, las familias de animales de vidrio solado de Tlaquepaque, y los monitos de madera y hueso de Teocaltiche. Igualmente, es de mencionarse que, por la abundancia de árboles de ocochal, en la zona de los bosques sureños se elaboran objetos de ornato y para la vida práctica con la madera de este árbol; también son llamadas «de ocochal» las artesanías —floreros, alhajeros, sombreros, etcétera— creadas a partir de ti-

ras de yesca enrolladas, elaboradas en municipios como Tapalpa, Chiquilistlán, Mazamitla y Atemajac de Brizuela.

En la región de Tequila se manufacturan especialmente pequeños barriles hechos de madera y decorados con figuras y formas relacionadas con el agave. Hay también ánforas cubiertas con piel de cerdo y leyendas escritas muy al estilo Jalisco. Ambos productos se relacionan con la bebida nacional, porque desde la época prehispánica los antiguos mexicanos la encontraron no solamente agradable al paladar y «buen remedio para sus males», sino porque además le dieron connotaciones de tipo divino: era tal la confianza que tenían en esta bebida, que se permitía ingerirla sólo a ancianos y mujeres embarazadas. Era distribuida entre los guerreros, antes de enfrentarse a los enemigos; zagradezaban (rociaban para sagrar) algunos panes para incrementar el valor nutricional. Cualquiera que fuera sorprendido tomándolo clandestinamente podía ser castigado severamente, incluso con la muerte.

El maguey no sólo proporciona su líquido, sino también nos regala sus fibras para la elaboración de sogas; prueba de ello es que el ixtle se sigue trabajando en algunas regiones de Jalisco. Las cuestiones medicinales no estaban exentas: con el zumo caliente se curaba una cuchilla o una yaga fresca y de igual forma se atendía la mordedura de una víbora; también se utilizaba su fibra para elaborar *amatl* o papel, que luego pasaba a manos de los pintores para la fabricación de códices.

A través de un convenio internacional, Tequila obtuvo la «denominación de origen», lo que significa que solamente el tequila producido en esta área puede ser llamado «tequila», de la misma forma como solamente el coñac producido en la región francesa de Cognac puede llevar tal nombre. Nuestra tradicional bebida es otra contribución de Jalisco a los símbolos nacionales reconocidos mundialmente.

PRODUCCIÓN ARTESANAL POR REGIONES

La maestra María Guadalupe Torres Saucedo, en su trabajo de investigación, realizado como parte del Diplomado de Cultura Jalisciense, avalado por la SEP Jalisco y El Colegio de Jalisco, apuntó y sintetizó manifestaciones importantes en varios centros artesanales de la entidad. Asimismo, enlistó la producción de cultura popular por regiones, retomando y actualizando los traba-

jos de Ivette Ortiz, de José Hernández y de Tonatiuh Gutiérrez. A continuación se presenta estos indicadores de la producción artesanal jalisciense por regiones y municipios.

REGIÓN 1. NORTE

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Bolaños	Aretes, pulseras, collares de chaquira y bancos de otate tipo huichol.
Colotlán	Alfarería (ollas, comales, cazuelas), talabartería, huaraches, bordado en pita.
Huejúcar	Loza de barro recio con una rigidez y resistencia semejante al vidrio, petates, canastas de carrizo, sombreros de soyate, bordados y deshilados.
Huejuquilla el Alto	Talabartería (huaraches, fustes).
Mezquitic	Etnoartesanías, tablillas de estabre, ojos de dios, morrales de lana, fajos de lana, talabartería, sillas de montar, carteras, fundas para pistola, cuchillos, navajas y equipales de vara.
San Martín de Bolaños	Textiles, bordados en pita, sillas de montar.
Totatiche	Talabartería, huaraches, sillas de montar, artículos de piel, textiles, cerámica.
Villa Guerrero	Bordados.

REGIÓN 2. ALTOS NORTE

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Encarnación de Díaz	Alfarería, tejido de lana, (gabanes, sarapes) bordados, deshilados (colchas, fundas, manteles) y guantes de piel.
Lagos de Moreno	Muebles tallados, charolas y canastas, tejidos de vara, muñecos de tule, petates, tejidos de lana, trabajos de metalistería, objetos de hojalata.
Ojuelos de Jalisco	Sarapes de lana, alfarería, muebles tipo colonial, rompoppe, melcocha de tuna.
San Diego de Alejandría	Sombreros de palma, deshilados, sombreros de charro.

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
San Juan de los Lagos	Talabartería, bordados, cantera luxop (originaria de este lugar), tejidos de gancho, huaraches.
Unión de San Antonio	Huaraches, sombreros, tejidos de gancho.
REGIÓN 3. ALTOS SUR	
MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Acatic	Deshilados, chamarras vaqueras, tejidos, molcajetes de piedra, cántaros y comales de barro y tejas de barro.
Arandas	Tejido a mano, manteles, carpetas, fabricación de medias de seda, muebles tallados y tipo ratan.
Cañadas de Obregón	Bordados, alfarería y muebles.
Jalostotitlán	Muebles de madera taraceada, bordados, tejidos, deshilados, macramé, trompos, baleros de madera, loza engredada, cajetas, dulces, hueso tallado.
Jesús María	Alfarería rudimentaria de origen purépecha y utensilios domésticos y miniaturas de barro.
Mexticacán	Anillos y medallas de oro, plata y cobre, talabartería, sillas de montar, bordados y deshilados.
San Julián	Huaraches, sillas de montar, frenos de caballo, bordados, dulces, deshilados y colchas.
San Miguel el Alto	Cerámica, muebles tipo colonial, labrado de cantera, muebles de carrizo.
Tepatitlán de Morelos	Bordados y tejidos de manta.
Valle de Guadalupe	Deshilados, bordados de punto de cruz, talla de cantera.
Yahualica de González Gallo	Labrado de canteras, en todas sus modalidades, y de piedra basáltica para molcajetes, metates, trabajos de taracería sobre cuero, talabartería, cestería de otate, alfarería, bordados y tejidos a mano, sillas de montar, huaraches y sarapes.

REGIÓN 4. CIÉNEGA

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Atotonilco el Alto	Huaraches, muebles típicos, artículos de piel, pirotecnia.
Ayotlán	Hebillas, frenos, talabartería, tejidos, herrería y diseños en plata.
Chapala	Labrado de cantera, madera tallada, vestidos típicos y alfarería.
Degollado	Labrado de cantera, cerámica, artesanías en barro, deshilados, bordados, tejidos, talabartería.
Jamay	Marcos, cuadros, repisas, figuras de madera tallada, bordados de punto de cruz, hilvanes, deshilados, petates sopladores y piezas decorativas de tule.
Jocotepec	Textiles (tejidos de lana y algodón), muebles típicos, tallado de madera.
La Barca	Cerámica, muebles de madera, piel, herrería, zapatería, huaraches.
Ocotlán	Bordados, deshilados y otros productos textiles.
Poncitlán	Huaraches bordados en punto de cruz, tejidos en estambre.
Tizapán el Alto	Huaraches, bordados, deshilados.
Tototlán	Bordados y deshilados.
Tuxcueca	Bordados en manta, sombreros de palma.
Zapotlán del Rey	Textiles, madera (tallada y mueble de tule), cerámica, ebanistería.

REGIÓN 5. SURESTE

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Concepción	
de Buenos Aires	Huaraches, chamarras de cuero, sillas de montar y tejido en tule.
Jilotlán de los Dolores	Huaraches y bordados.
Mazamitla	Huaraches, casitas de madera con tejido de ixtle, objetos de ocochal.
Pihuamo	Chinas capas para protegerse de la lluvia hechas de palma tejida huaraches y sillas de montar.
Tecalitlán	Chinas o capotes de palma, tejidos de fibras vegetales, talabartería, carpintería.

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Santa María del Oro	Huaraches.
Valle de Guadalupe	Muebles de madera, bordados, sillas de montar, textiles.
REGIÓN 6. SUR	
MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Amacueca	Talabartería y dulces.
Atemajac de Brizuela	Talabartería, huaraches, trabajos de madera, objetos de ocochal, muebles típicos, sarapes y cobijas de lana.
Atoyac	Artículos de lana, cinturones, cabestros, cedazos, macramé, cuadros de tercera dimensión y fundas para navajas de gallos.
Gómez Farías	Fibras vegetales (petates, sillas de ixtle y tule), canastillas de otate y carrizo, cinturones tejidos.
Sayula	Rebozos tejidos en techihual hecho a mano, equipales de vara de cedro forrados de vaqueta de cuero, herrería rústica, cuchillería, dulces, ponche.
Tapalpa	Cobijas de lana, alfarería, huaraches, madera tallada, muebles típicos, tejidos, bordados, objetos de ocochal.
Teocuitatlán de Corona	Talabartería, sarapes de lana.
Tuxpan	Cerámica, tejidos a mano, sarapes, flores de papel, maceta de barro, jarros, comales, deshilados y velas.
Zacoalco de Torres	Equipales hechos con cuero de cerdo, madera y vara, ollas, adornos de barro rojo, se tallan molcajetes, metates de piedra y figuras, tapetes de tule, textiles, sillas de montar, huaraches, colchas y cazuelas.
Zapotiltic	Textiles de lana, huaraches.
Zapotitlán de Vadillo	Huaraches.

REGIÓN 7. SIERRA DE AMULA

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Atengo	Talabartería, chamarras forradas a mano, muebles típicos y soguillas de piel.
Chiquilistlán	Huaraches, chiquihuites, canastas de otate, artículos de ixtle, tapetes, canastas piscadoras, recubrimientos de botellas de cristal y objetos de ocochal.
Ejutla	Huaraches, sillas de montar, chicotes, riendas, bozalillos, bordados y tejidos.
Juchitlán	Textiles, metalistería, madera, cera y parafina, herrería, deshilados, bordados, muebles típicos.
Tecolotlán	Talabartería (huaraches, sillas de montar), equipales, muebles de madera, alfarería, parafina (velas azahares de parafina).
Tenamaxtlán	Alfarería, equipales, chiquihuites, canastas de otate, fustes, sillas de montar, cinturones, muebles típicos dulces, metalistería, herrería, sarapes, bordados, guitarras.
Tonaya	Talabartería, huaraches, sillas de montar.
Tuxcacuesco	Talabartería, sillas de montar, huaraches.
Unión de Tula	Sillas de montar, huaraches, muebles típicos, alfarería.

REGIÓN 8. COSTA SUR

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Autlán de Navarro	Muebles típicos, sillas de montar y huaraches.
Casimiro Castillo	Bordados, muebles de madera, equipales de carrizo, talabartería, dulces, macramé, tejido de gancho y deshilado.
Cihuatlán	Huaraches, productos de concha de coral, tallado de maderas finas, trabajos con estopa de coco, cocos gimados con figuras, talabartería y cántaros de barro.

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Cuautitlán	
de García Barragán	Cestería, petates, fustes para sillas de montar y muebles rústicos.
La Huerta	Talabartería, productos de concha grabada, muebles típicos de otate, cachas para pistola, textiles y bordados.
Villa Purificación	Huaraches, sillas de montar, muebles, alfarería.
REGIÓN 9. COSTA NORTE	
MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Cabo Corrientes	Talabartería, huaraches, jarcería, alfarería.
Puerto Vallarta	Huaraches, ropa típica, joyería, muebles, dulces, curiosidades de concha, alfarería, piñatas.
Tomatlán	Talabartería, sillas de montar, trabajos piteados, figuras de chicle, incluye la extracción del látex del árbol y la realización de figuras, muebles en maderas preciosas.
REGIÓN 10. SIERRA OCCIDENTAL	
MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Ayutla	Sillas de montar, huaraches, cuartas y similares.
Cuautla	Sillas de madera tejidas en palma, escobas y escobetas de raíz, metates y molcajetes de piedra, comales de barro y burritas de otate.
Guachinango	Talabartería, costura, bordados, dulces, cera y parafina.
Mascota	Sillas de montar, equipales, talabartería, huaraches, navajas para gallos de pelea, alfarería, soguillas de cuero.
Mixtlán	Alfarería (cazuelas, jarros), sillas de madera, tejido en palma y tejido en gancho.
San Sebastián del Oeste	Talabartería, sillas de montar, madera tallada, textiles.

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Talpa de Allende	Alfarería, chilte o chicle, cestería, bordados, canastas de palma y otate, sarapes de palma, dulces, muebles de madera tropicales en estilo colonial, talabartería.

REGIÓN 11. VALLES

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Ahualulco de Mercado	Huaraches, fustes, sillas de montar, cubreasientos, muebles de madera y cuero, cobijas de lana y bordados en telas.
Amatitán	Barriquitas pirograbadas para envasar tequila.
Ameca	Talabartería y huaraches.
Cocula	Talabartería, textiles, sillas de tule.
El Arenal	Huaraches.
Etzatlán	Huaraches, madera, sillas de tule, muebles típicos, sillas de montar.
Magdalena	Joyería fina, adornos de ópalo.
San Juanito Escobedo	Petates y sopladores de hule.
San Marcos	Alfarería de barro.
Tala	Huaraches, muebles de madera.
Tequila	Botellas forradas de piel pirograbada, barriles de madera grabados, jarros, cazuelas, comales, cántaros, huaraches.
Teuchitlán	Huaraches, cántaros, jarros, cazuelas, comales.

REGIÓN 12. CENTRO

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
Acatlán de Juárez	Mulitas, muñecos de hoja de maíz, varas de jaras coloreadas con anilina.
Cuquío	Sillas, mesas, puertas de madera, flores de papel, bordados,

MUNICIPIO	PRODUCCIÓN
	tejidos de gancho y dos agujas, prendas de vestir, alfarería, vidrio, cobijas de lana, cestería de carrizo y leudaría.
Guadalajara	Vidrio soplado, herrería, platería, orfebrería, bordados, tapetes, sillas decoradas con peras y manzanas, cantera, muebles tipo colonial y rústicos.
Juanacatlán	Sillas de tule, accesorios en piel, huaraches, incrustaciones en madera, deshilados, bordados, fustes, muebles típicos. Alfarería, muñecas de trapo.
San Cristóbal de la Barranca	Muebles de madera, sillas de tule, figuras en madera tallada.
Tlajomulco de Zúñiga	Huaraches, tejas, cerámica, metates, molcajetes, sarapes, muebles tipo colonial y rústico, talabartería, sillas de montar y mangos de madera.
Tlaquepaque	Cerámica, alfarería, metalistería, vidrio soplado, bordados, velas, candilería fina, cristal cortado, juguetería, figuras tipo tallado, muebles, cobre goteado, herrería textiles.
Tonalá	Cerámica, alfarería, vidrio soplado, papel maché, hojalata cortada, madera tallada, textiles, latón, bronce, velas.
Villa Corona	Petates, sopladores, asientos de sillas tejidos en tule.
Zapopan	Cantera labrada, muebles de madera tallada, artesanías en hoja de maíz.
Zapotlanejo	Deshilados, blusas, manteles, rebozos.

COMENTARIOS FINALES

La cultura popular tiene un lugar dominante en la vida cultural de Jalisco, ya que en este rubro se engloban todas las expresiones que los diferentes grupos sociales han ido creado para satisfacer sus necesidades de uso y de gozo estético. Más allá de las artesanías, la cultura popular comprende las producciones simbólicas que el pueblo emplea en su diario existir. Así pues, en el ámbito de la cultura popular tienen cabida el arte popular, el folclore y las artesanías: tres niveles de producción que le dan voz y sentido a la cultura del pueblo.

La producción artesanal en Jalisco es abundante. Es verdad que la alfarería juega un papel significativo dentro de la imagen que se ha proyectado

hacia el exterior, porque los centros alfareros de Tonalá, Tlaquepaque, Guadalajara, Santa Cruz, Sayula, entre otros, han realizado a través de los años alfarería de uso doméstico y de ornato que les ha dado un sello de identidad. Pero también, los otros objetos artesanales que emplean diversos materiales, como los textiles, la pita, la piel, los metales, la madera, las hojas de maíz, el hueso, la piedra, han generado un mapa rico y complejo de la producción artesanal de Jalisco.

La belleza de ciertas piezas y la calidad de algunos artesanos han hecho que las artesanías alcancen una fama innegable en el mercado nacional e internacional y que, desde el punto de vista estético, sea difícil determinar si las obras son artesanales o de arte popular.

Es verdad que el mundo artesanal por un lado muestra buenas condiciones, pero por otro, está enfrentando problemas por la invasión de nuevos productos, sobre todo del Oriente, que se venden a un bajísimo precio, lo que ha provocado cierta crisis, fundamentalmente en la cerámica.

BIBLIOGRAFÍA

- Editorial Moguer (1981), *500 Pueblos*, Tomo VI, Barcelona, España.
- Aceves Piña, Gutierre (1996), *Jorge Wilmot*, Secretaría de Cultura Jalisco, Guadalajara.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1982), *El proceso de aculturación*, Ediciones de la Casa Chata, México.
- Álvarez, José Rogelio (1960), *Chilte. Talpa de Allende*, Colección Jalisco en el Arte, Planeación y Promoción, Ayuntamiento de Guadalajara, Jalisco.
- (1960), *Vidrio soplado*, Colección Jalisco en el Arte, Planeación y Promoción, Ayuntamiento de Guadalajara, Jalisco.
- Atl, Dr. (Murillo, Gerardo) (1922), *Las artes populares en México*, Editorial Cultura, México.
- Arana Cervantes, Marcos (1986), *La artesanía en Jalisco: belleza y utilidad*, Instituto de la Artesanía Jalisciense, Coord. Fernando Martínez Reding, Guadalajara.
- Artes de México (2000), *Exvotos*, Artes de México, no. 53, México.
- Beltrán, Miguel y Luque Agraz, Elín (2002), «El arte de dar gracias. Exvotos mexicanos». En *Revista de expresión de estudiantes de Historia y Ciencias Sociales*, año 3, núm. 10, agosto, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- Blanco Rubio, Araceli Edith (1997), *Arte y cultura de Jalisco*, Diplomado en Cultura Jalisciense, Fondo Diplomados de El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Brambila Pelayo, Ruth (1997), *Tradiciones y artesanías (el tule) de Gómez Farías*, Hidalgo, Fondo Diplomados de El Colegio de Jalisco.
- Bozzano, Mario (1999), «Tonalá». En: *Tonalá, historia y alfarería*, Tomo VII,

- comp. Jaime Olveda, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Casas, Bernardo Carlos (1998-2000), *Florilegio de barro*, H. Ayuntamiento Constitucional de Tlaquepaque 1998-2000, Tlaquepaque.
- (1997), *Los nacimientos*, H. Ayuntamiento de Tlaquepaque 1995-1997, Tlaquepaque.
- (1999), *Tercia de ases: Francisco de Orta Rivas; Javier Covarrubias Campos; Zenón Martínez García*, H. Ayuntamiento de Tlaquepaque 1998-2000, Tlaquepaque.
- Corona Berkin, Sarah (2002), *Miradas, Entrevistas, aproximación a la cultura, comunicación y fotografía huichola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Dávalos Arriola, Adriana Verónica (1996), *Tradiciones, costumbres y fiestas populares del estado de Jalisco*, Diplomado de Historia y Geografía de Jalisco, El Colegio de Jalisco, Fondo Diplomados de El Colegio de Jalisco Zapopan.
- De la Torre, Francisco (1994), *Arte popular mexicano*, Editorial Trillas, México.
- Diccionario de Arte Dante* (1990), Ediciones Dante, Barcelona.
- Diccionario de Arte y Artistas* (1992), Instituto Parramon, Ediciones Lepanto, Barcelona.
- Durand, Jorge y Douglas S. Massey (1990), *Emigración México-Estado Unidos*, Programa de estudios Jaliscienses, Secretaría de Educación y Cultura, Universidad de Guadalajara Guadalajara, INAH, México.
- (2001), «Migrantes agradecidos». En *Artes de México. Exvotos*, núm. 53, México.
- El Colegio de Jalisco (2001), *Los Wikárica*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Enciclopedia Temática de Jalisco* (1994), Volumen VII, Gobierno del estado de Jalisco, Guadalajara.
- Enciclopedia de México* (1994), Tomo II, Dir. José Rogelio Álvarez, México.
- Everest (1983), *Cerámica mexicana*, Ed. Everest, México.
- Fariás, Ixca (1938), *Artes populares*, Editorial Jaime, Guadalajara.
- Fernández de Calderón, Cándida, Alberto Sarmiento, et. al. (1998), *Grandes maestros del arte popular mexicano*, Fomento Cultural Banamex, México.
- Franco Fernández, Roberto (1985), *Calendario de Festividades de Jalisco*, Tomo I, UNED, Gobierno de Jalisco, Guadalajara.

- Fuentes, Jaime (2002), «Graffiti». En *Revista Graffiti*, núm. 5, septiembre, Rockstage, Mina Editores, México.
- Gallegos Franco, Francisco (2001), *Los retablos del Señor de la Misericordia de Tepatilán*, Secretaría de Cultura, CONACULTA, Guadalajara.
- García Canclini, Néstor (1984), *Las culturas populares en el capitalismo*, Ed. Nueva Imagen, México.
- González Robledo, María Elena (1988), *La Cantería, un oficio ancestral en Jalisco*, Fondo Diplomados de El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Gutiérrez, Elektra y Tonatiuh (1988), «El arte popular de México». En *Artes de México*, México.
- Heredia Casanova, Martha (2000), *Árbol florido*, Universidad Autónoma de Guadalajara, Guadalajara.
- Hernández, José (2003), «¿Qué es el arte popular, ¿Por qué arte popular y no arte? ¿Toda la artesanía es arte popular?». En *Antología de cultura jalisciense*, Parte I, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Hernández Casillas, Horacio (1998), *La artesanía de Tonalá, Jalisco*, INAH, Colección Regiones de México, México.
- Huitrón, Antonio (1999), *Metepc: Miseria y grandeza del barro*, Instituto Mexiquense de Cultura, México.
- Instituto de la Artesanía Jalisciense (1988), *Jalisco hecho a mano*, Instituto de la Artesanía Jalisciense, Guadalajara.
- Iturrioz Leza, José Luis y Pacheco Salvador, Gabriel (2003), *José Benítez y el Arte Huichol. La Semilla del Mundo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- (ed.) (2004), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, Colección Las Culturas Populares de Jalisco, Tomo IV, Secretaría de Cultura Jalisco, Guadalajara.
- Kindl, Olivia (2003), *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, Conaculta-INAH-Universidad de Guadalajara, México.
- López Cervantes, Gonzalo (1999), «Alfarería y alfareros». En Olveda Legaspi, Jaime (comp.), *Tonalá, historia y alfarería*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Lumholtz, Karl Sofus (1972), *El México Desconocido*, Editorial Nacional, México.

- (1986) 1898, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- Olveda, Jaime (comp.) (1999), *Historia y alfarería*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Marín de Paalen, Isabel (1960), *Alfarería, Planeación y promoción*, Colección Jalisco en el Arte, Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara.
- Martínez Peñalosa, Porfirio (1998), *Arte popular y artesanías artísticas en México, un acercamiento*, SEP/Lecturas Mexicanas 108, México.
- Mata Torres, Ramón (1962), *Peregrinación del peyote*, Casa de las Artesanías, Guadalajara.
- (1972), «Vida y Arte de los Huicholes. La Vida. El Arte». En *Artes de México*, núms. 160 y 161, año XIX, México.
- Monsiváis, Carlos, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco (1996), *Belleza y poesía en el arte popular mexicano*, CVS Publicaciones, México.
- Muriá Rouret, José María (1999), «Tonalá y su alfarería, en Tonalá historia y alfarería». En Jaime Olveda (comp.), *Historia y alfarería*, cap. VIII, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Novelo, Victoria (1976), *Artesanías y capitalismo en México*, SEP-INAH, México.
- (1996), *Artisanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*, INI, Universidad de Colima, Conaculta, México.
- Núñez Miranda, Beatriz (coord.) (2000) *Tonalá, una aproximación a su estudio*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Olveda Legaspi, Jaime (comp.) (1999), *Tonalá, historia y alfarería*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Ortiz Minique, Ivette (1994), «Artesanías». En *Enciclopedia Temática de Jalisco*, Tomo VII, Capítulo IV, Gobierno de Jalisco, Guadalajara.
- PULSAR (1996), *Manos mexicanas: maestros del arte popular*, Editorial Jilguero, México.
- Ramírez Godoy (2003), *Ramas de identidad, historia y conceptos de la cultura y el arte popular*, Universidad de Guadalajara/Promoción Cultural de Jalisco, Guadalajara.
- Romero Giordano, Carlos (2000), *Arte popular mexicano*, Editorial México Desconocido, México.

- Romo Torres, Ricardo (1990), *Dinámica sociocultural de la cerámica de Tonalá*, Cuadernos de difusión científica núm. 16, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- (1999) «Los alfareros». En Olveda, Jaime (comp.), *Tonalá historia y alfarería*, Cap. X, El Colegio de Jalisco.
- Rosales Ayala, Héctor (1994), *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, Conaculta, México.
- Sánchez Lara, Rosa María (1990), *Los retablos populares exvotos pintados*, UNAM, México.
- Sandoval Godoy, Luis (1979), *Tradiciones y artesanías de Jalisco*, Banco Industrial de Jalisco, México.
- Sandoval Linares, Carlos (2004), *Juegos y juguetes tradicionales en Jalisco*, Colección Las Culturas Populares de Jalisco, Tomo VI, Secretaría de Cultura Jalisco, Guadalajara.
- Stavenhagen, Rodolfo, *et al.* (1987), *La cultura popular*, Premia Editora, México.
- Turok, Martha (1988), *Cómo acercarse a la artesanía*, PyV/SEP, México.
- Torres, José de Jesús (2000), *El hostigamiento al costumbre huichol. Los Procesos de Hibridación Social*, El Colegio de Michoacán/Universidad de Guadalajara, Zamora.
- Torres Saucedo, María Guadalupe (1996), *Jalisco: artesanías y tradiciones*, ensayo del Diplomado de Cultura Jalisciense, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- Uribe Llamas Jorge Pedro (2002), «Ex votos». En *Revista de expresión de estudiantes de Historia y Ciencias Sociales*, año 3, núm. 10, agosto, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- Valenzuela Arce, José Manuel (1997), *Vida de barro duro: cultura popular; juvenil y graffiti*, Universidad de Guadalajara y El Colegio de la Frontera Norte, Guadalajara.
- Vázquez Parada, Hilda (1995), *Los pioneros de la joyería*, Ediciones Suárez-Muñoz, Guadalajara.
- Wilmot, Jorge (1996), *Cerámica*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara.
- Zuno Hernández, José Guadalupe (1972), *Las artes populares en Jalisco*, Edición de autor, Guadalajara.



Lic. Francisco Javier Ramírez Acuña
Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

Mtro. Gerardo Octavio Solís Gómez
Secretario General de Gobierno

Sra. Sofía González Luna
Secretaria de Cultura

Arq. Salvador de Alba Martínez
Director General de Patrimonio Cultural

Sra. Patricia Urzúa Díaz
Directora General de Fomento y Difusión

Lic. Luis Manuel Cadavieco Alarcón
Director de Publicaciones

Lic. Ignacio Bonilla Arroyo
Director de Culturas Populares

Sr. Luis Antonio González Rubio
Coordinador Académico del Proyecto
«Las Culturas Populares de Jalisco»



CULTURA POPULAR Y ARTESANÍA

se imprimió y encuadernó en noviembre de 2005

en Zafiro Editores, S.A. de C.V., Carteros 86,

colonia Moderna, 44190, Guadalajara, Jalisco.

El tiro constó de 1 000 ejemplares.

Diseño editorial: Avelino Sordo Vilchis ~ *Composición tipográfica:* RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL ~

Fotografías: barro petatillo (acervo Instituto de la Artesanía Jalisciense [IAJ]) [portada]; pastillaje

policromado (acervo Museo del Premio Nacional de la Cerámica Pantaleón Panduro [MPNCP]) [p. 4];

loza (acervo IAJ) [p. 8]; barro betus (acervo IAJ) [p.26]; chaquira huichol (acervo IAJ) [p. 98]; exvoto al

Señor de la Misericordia, 1855 (colección Patricia Arias y Jorge Durand) [p. 108]; chilte (acervo IAJ) [p.

124], y barro bruñido (acervo MPNCP) [p. 151] ~ *Cuidado del texto:* Felipe Ponce~ *Fotocomposición:* EL

INFORMADOR

En este volumen se abordan diversos conceptos de cultura popular, arte popular y artesanías, tratados por teóricos y estudiosos nacionales y extranjeros. Se asume una postura para revisar las principales actividades artesanales y de arte popular en el estado de Jalisco. Se pone énfasis en los centros artesanales más representativos de la entidad: Tonalá, Tlaquepaque, Teocaltiche, Sayula, Guadalajara, Colotlán, San Juan de los Lagos, así como en las regiones, a partir de un mapa de producción artesanal, en que se ha dividido a Jalisco. Se mencionan algunos de los muchos artistas populares y artesanos del estado. Cerámica, vidrio soplado, miniaturas, piteado, cestería, talabartería, artesanía huichol, exvotos y graffiti, son algunas de las manifestaciones que aquí son estudiadas.



EL INFORMADOR
DIARIO INDEPENDIENTE

CONACULTA
CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS


EDITORIAL AGATA

