







El juguete popular  
*guanajuatense*



# El juguete popular *guanajuatense* *Imaginación y creatividad*

GABRIEL MEDRANO DE LUNA

Presentación  
*Ma. Teresa Pomar*



EDICIONES LA RANA



---

Medrano de Luna, Gabriel. *El juguete popular guanajuatense.*  
Ediciones La Rana/Guanajuato, Mex./2007. 184 pp.; 21.5 × 28 cm  
91 ilustraciones  
ISBN 970-724-064-4  
1. Arte popular de Guanajuato. Artesanías. 2. Artistas populares, jugueteros.  
3. Arte popular, juguetes mexicanos. Medrano de Luna, Gabriel.

---

L.C. N5313M4G86

Dewey M745.592 4 72 41

---

Diseño de cubiertas e interiores: Tonatiuh Mendoza

Fotografías de Tonatiuh Mendoza y Gabriel Medrano de Luna

Del texto:

© Gabriel Medrano de Luna

De esta edición:

D.R. ©  EDICIONES LA RANA

Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato

Paseo de la Presa núm. 89-B

36000 Guanajuato, Gto.

Impreso en México

*Printed in Mexico*

ISBN 970-724-064-4

Ediciones La Rana hace una atenta invitación a sus lectores para fomentar el respeto por el trabajo intelectual, es por ello que les informa que la Ley de Derechos de Autor no permite la reproducción de las obras artísticas y científicas, ya sea total o parcial –por cualquier medio o procedimiento–, a menos que se tenga la autorización por escrito de los titulares del copyright o derechos de explotación de la obra.

*A Gabriel,  
por ser alegría y juego*

*Al Sol y a la Luna,  
por ser motivo de inspiración*

*Para los artesanos,  
quienes con sus manos  
crean objetos admirables*



## AGRADECIMIENTOS

*El juguete popular guanajuatense*, amable lector, es resultado de la primera etapa de investigación de un proyecto mayor titulado “Manos guanajuatenses. Tradición y arte popular en Guanajuato”.\*

Agradezco el apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Guanajuato (Concyteg), a su director, doctor Pedro Luis López de Alba, y a su entonces directora de Programas y Proyectos, doctora Ma. Guadalupe Gómez Villegas.

A la Universidad de Guanajuato, que no sólo cobijó institucionalmente el proyecto, sino que también se interesó por el rescate y difusión del arte popular en Guanajuato a partir de él, prueba de ello fue el convenio establecido entre el Instituto de Investigaciones en Educación con la Dirección General de Extensión para elaborar una serie de videos sobre arte popular guanajuatense.

Hago también público reconocimiento a todas aquellas personas que generosamente me brindaron su apoyo y conocimiento, especialmente a Barbara Kepowicz Malinowska, Laura Santacruz, Virgilio Fernández del Real y Benjamín Valdivia.

Un agradecimiento muy especial a la maestra Ma. Teresa Pomar por sus críticas y aportaciones; al maestro Arturo Joel Padilla, por creer en el texto; a Héctor Ernesto Ruiz-Esparza Murillo por su apoyo. A Karina Jazmín Juárez

\* La investigación fue realizada con la beca que el Concyteg otorgó al autor en la categoría Investigadores Jóvenes.

Ramírez y Luz Verónica Mata González, con quienes comparto las palabras en este viaje que es la vida. A Juan José de Giovannini Saldívar, por convertir el texto en el libro que ahora tienes en tus manos.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de los artesanos que me dedicaron parte de su tiempo y experiencia: Gumersindo España Olivares *Sshinda*, Mauricio Hernández Colmenero, Ramón Suárez Aguayo (q.e.p.d.), Moisés Orta Torres, Guillermo Chávez Noriega, Martín Medina Gasca, Martín Lemus y Maximino Rivera.

Gracias a don Carlos Santacruz por hacer labor como auxiliar de investigadoryacompañarme a diversos viajes para realizar trabajo de campo; a Martha Echeverría, por orientarme sobre el arte popular guanajuatense al inicio de este trabajo, y a todas aquellas personas que de una u otra manera aportaron un grano de arena a mi investigación, aunque sus nombres no aparezcan aquí, ellos saben quiénes son.

Finalmente, expreso mi cariño y agradecimiento a mi familia, es ella la que siempre me exhorta a seguir adelante. Igualmente, le confiero a Leticia Santacruz el logro de esta meta.

GABRIEL MEDRANO DE LUNA  
Guanajuato, Gto., octubre de 2007



## PRESENTACIÓN

UN EJEMPLO ENCOMIABLE Y DIGNO DE SEGUIRSE es el esfuerzo coordinado de tres organismos guanajuatenses dedicados a promover la cultura estatal: la Universidad de Guanajuato, el Concyteg, y el Instituto Estatal de la Cultura, a los que debemos el haber designado a Gabriel Medrano para hacer la investigación cuyos resultados hoy se presentan.

Gabriel Medrano ha dedicado parte de su joven vida, con mucho entusiasmo y esfuerzo, al estudio del mundo mágico de la juguetería artesanal, que es parte importante del arte popular mexicano.

Su investigación nos lleva a conocer a destacados artistas jugueteros a través de sus entrevistas y de su contacto humano con ellos.

En todos los tiempos y en todas las culturas, el juego y el juguete han estado ligados al ser humano haciendo indispensables en particular durante ese periodo de la vida humana que llamamos infancia.

Naturalmente, el juguete y los juegos han variado en sus formas y sus usos de acuerdo con los cambios de las sociedades y culturas en que se utilizan, ya que están profundamente ligados al entrenamiento del niño para su desarrollo y subsistencia en su medio ambiente y a la cultura en que se desenvuelven. Generalmente se utilizan materiales que se producen en su entorno, aunque en otras ocasiones

se usan componentes de desecho o, como se les llama en la actualidad, de reúso.

Se puede decir que el trabajo del niño es jugar y sus herramientas, los juguetes. Existen diferentes y variados tipos de estos: Los hechos por los propios niños, los que hacen sus padres, los que se fabrican en serie, sin alma y sin aval cultural, por la industria y, los más importantes socialmente hablando, los que hacen los artesanos.

En cada región de México, especialmente en las áreas rurales, se manufacuran juguetes que singularizan costumbres, tradiciones, hábitat y destacan la habilidad de los artesanos jugueteros.

Cuando un artesano manufactura un juguete, por sencillo que sea, a través de él está transmitiendo de manera fácil tradiciones de su región, al mismo tiempo que está despertando la imaginación del niño, ya que su mundo lúdico le permite entender los sencillos mecanismos de alambres, resortes, hilos y engranes visibles. Así como acercarse al mundo del conocimiento, al mismo tiempo que le permite avivar sus reflejos en cuanto a enfoque visual y firmeza de pulso, con juguetes como las canicas, el trompo o el balero.

Los papalotes, con su inocente sencillez, le permitieron a Benjamín Franklin realizar un gran descubrimiento científico: el pararrayos.

Desgraciadamente en la actualidad el juguete popular no es fácilmente asequible al niño en general, ya que la gran industria del plástico y los juguetes seriados se comercializan en tiendas, tianguis y representan los estatus que los padres de familia desean. Es asombrosa la respuesta cuando se pone un juguete popular en manos del niño, al entender su manejo sencillo y sus posibilidades lúdicas.

Muchos factores han contribuido a la disminución de la juguetería popular –que sería largo enumerar– pero el



estado de Guanajuato sigue conservando su liderazgo cuantitativo y cualitativo en algunas ramas de su producción, por ejemplo, en las de papel aglutinado, hoja de lata, cera, alfeñique, cerámica en miniatura y muchas otras.

Esperamos que éste sea el primer paso para que la Universidad de Guanajuato, el Concyteg, el Instituto Estatal de la Cultura y el mismo Gabriel Medrano se aboquen a estudiar y difundir el arte del pueblo, ya que es parte importante de la cultura de nuestro país.

MA. TERESA POMAR  
Coyoacán, D. F., 2007





## INTRODUCCIÓN

*Dar forma al barro, a las fibras vegetales,  
manejar el infinito mundo de colores  
y formas que existen en la naturaleza  
rebasa la mera concepción utilitaria  
para transformarse en obra de arte,  
siempre ligada a sus creencias  
y a su visión del cosmos.*

MA. TERESA POMAR<sup>1</sup>

¿QUÉ NIÑO O NIÑA NO POSEE UN JUGUETE o inventa algo para jugar?, ¿qué adulto no jugó alguna vez en su infancia? Quizá sea posible que algún niño no haya tenido juguetes, pero sería casi imposible que no inventara algo para jugar; hablar de infancia sin juegos sería una contradicción. En todos los países y todas las culturas han existido los juguetes y los juegos, y son estos precisamente los que les otorgan su sentido y finalidad.<sup>2</sup>

Como este libro trata del juguete popular guanajuatense, lo primero que hacemos es ubicar al juguete tradicional en su contexto, es decir, identificarlo como un elemento del arte popular, el cual, a su vez, forma parte de un contexto mayor que data del romanticismo alemán, el antecedente más importante para los estudios del folclor\* y la cultura popular, pues durante este movimiento se hizo énfasis en la

recolección de testimonios y materiales relacionados con las costumbres populares; se promovieron los estudios del folclor y la cultura popular desde un punto de vista *científico*.

La producción artesanal en México ha sido objeto de estudio para muchos investigadores; los trabajos realizados van desde publicaciones que únicamente proponen taxonomías, hasta investigaciones que dan cuenta de la complejidad de las relaciones de producción en grupos domésticos indígenas. Sin demeritar tales estudios como puntos de referencia para aquellos dedicados al tema, considero que existe un vacío en el plano del análisis de los procesos a través de los cuales los artesanos dotan de sentido a sus creaciones dentro de los diversos contextos culturales en los que se mueven, tal es el caso del estado de Guanajuato, en donde no existen estudios que describan e interpreten los elementos que aporta el arte popular a su configuración cultural.

A pesar de que actualmente el significado de la palabra artesanía nos remite a una noción meramente indígena, en el caso de Guanajuato presenta diferencias, ya que gran número de artesanos no forma parte de núcleos de población étnica donde se preserva la lengua, indumentaria y rituales indígenas.

Los resultados de quienes se han dedicado a estudiar la producción artesanal manifiestan ciertas constantes, entre las que destacan lo manual, la originalidad, el colorido, la simplicidad y su exótica belleza; sobresale también la oposición entre los conceptos de arte y artesanía, y la asociación de artesano y artesanía con lo *tradicional*, con lo no moderno. Asimismo, dan a saber que la artesanía forma parte del arte popular, no del arte culto, y que la artesanía implica especificidad, lo contrario a la producción en serie o industrial.

Estos aspectos reúnen de alguna manera los significados que se le han ido atribuyendo durante el siglo xx en México a la palabra artesanía, lo cual no quiere decir que sean afirmaciones absolutas, más bien son juicios que muestran cómo fue adquiriendo significados para describir una realidad.

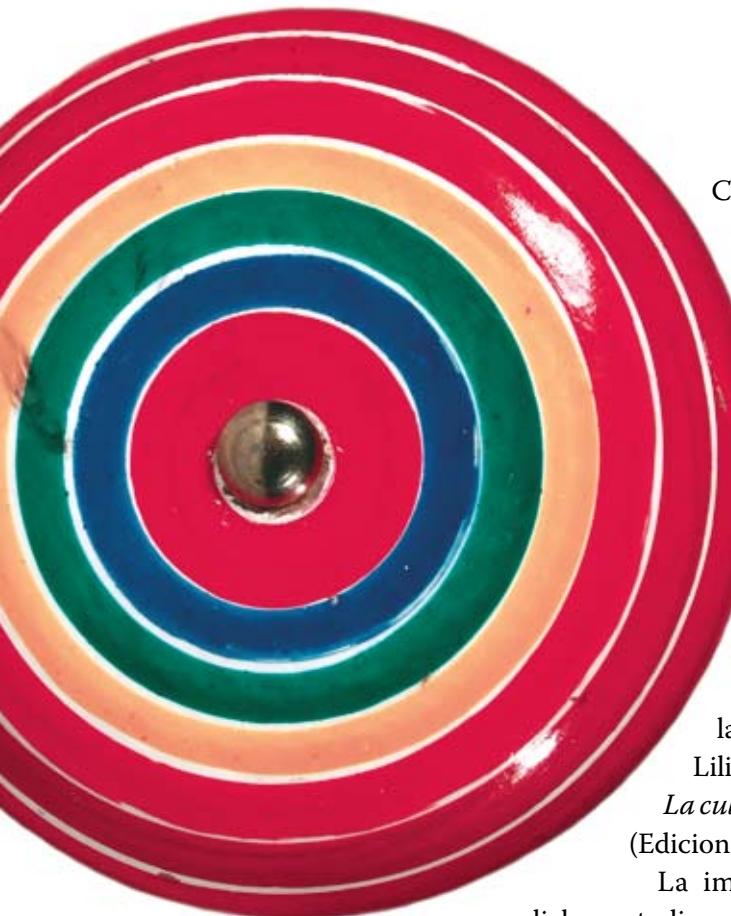




En Guanajuato son pocos los estudios que abordan el tema del arte popular guanajuatense, y no se tiene un museo dedicado exclusivamente a exhibir el arte popular de las diversas regiones del estado, aunque en el Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas hay tres salas destinadas para ello. Entre la información que podemos encontrar en estas salas debemos destacar la relativa a la primera exposición de arte popular guanajuatense: se llevó a cabo en la década de 1950 y fue organizada por Daniel F. Rubín de la Borbolla, con el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y del Instituto Nacional Indigenista (INI). El objetivo de esta exposición fue: «recoger las expresiones artísticas autóctonas, para mostrar como una contribución a la formación nacional el ingenio y la sensibilidad del pueblo de Guanajuato».

La importancia de reunir piezas de arte popular y preservarlas surge porque no sólo algunos objetos han ido desapareciendo con el tiempo, sino que hay otros que han perdido sus atributos tradicionales: en ese proceso de transformación «no sólo se pierden los objetos, sino que lleva aparejada la pérdida aún más significativa de los conocimientos y técnicas artesanales transmitidas de generación en generación». De ahí la importancia de tales estudios, pues se debe rescatar y preservar una de las tradiciones más valiosas del estado de Guanajuato.

Además de lo expuesto en el Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, la maestra Ma. Teresa Pomar ha hecho una labor de rescate del arte popular guanajuatense y lo ha plasmado tanto en sus escritos como en algunas exposiciones, eventos que han tenido lugar, la mayoría de las veces, en el Museo del Pueblo de Guanajuato; también hay publicaciones hechas por el Instituto Estatal de la



Cultura, a través de Ediciones La Rana, que dan cuenta de algunas tradiciones del estado, por ejemplo *Una tradición de mi pueblo*, integrado por los relatos de las obras premiadas de un concurso que convocó el instituto entre 1988 y 1996, que tenía como propósito recuperar parte del saber popular. Otros textos importantes ligados a la cultura popular guanajuatense son los de Lilian Scheffler, tal es el caso de *La cultura popular de Guanajuato* (Ediciones La Rana, 1996).

La importancia de contribuir a dichos estudios radica en mostrar la producción de arte popular de los artesanos y grupos sociales de las diversas regiones que conforman la geografía del estado de Guanajuato, no sólo como una aportación al conocimiento científico de las ciencias sociales, sino también como una aproximación al estudio de la cultura e historia de Guanajuato, así como rescatar y preservar el arte popular guanajuatense.

Como el eje central del presente estudio se construye a partir del juguete popular en Guanajuato, es necesario precisar algunos conceptos sobre lo “popular”. Comencemos por señalar que este adjetivo proviene de la palabra *pueblo* (del latín *populus-i*, “pueblo”) y depende de éste directamente; lo popular califica una gran cantidad de cosas pertenecientes al pueblo o lo concierne.<sup>3</sup>

Lo popular ha sido motivo de múltiples interpretaciones a lo largo de la historia, como bien señala Jacques Le Goff: «Entre lo popular rural de la Antigüedad y de la Edad



Media, lo popular obrero del siglo xix y lo popular masivo de nuestra época, ¡cuántas diferencias hay! Pero la estructura de subordinación es la misma».<sup>4</sup> Para Peter Burke también pasó por una transformación histórica: desde lo popular como pertenencia del pueblo, a lo hecho para el pueblo y consumido por el pueblo;<sup>5</sup> en ambos podemos observar cómo lo popular se contrapone a lo erudito, lo *culto*, lo científico, etcétera. Creo que determinar si un objeto o texto literario forma parte de la cultura popular depende en gran medida tanto de la postura crítica o mental de la persona que accede al mismo como del interés concedido a lo popular. Hasta donde mi conocimiento alcanza, no hay un criterio establecido para designar o excluir férreamente lo *popular*.

Para nuestro estudio, los juguetes forman parte de la cultura popular guanajuatense por ser producidos por personas del *pueblo*, que no han asistido a las instituciones académicas para aprender diseños para elaborar sus juguetes. No fue el objetivo de este estudio realizar un análisis basándose sólo en el diseño de los juguetes. Su riqueza radica en el lenguaje transmitido, en el cual se refleja una tradición e identidad del grupo al que pertenece el artesano.

Una de las aportaciones de este trabajo es elaborar, como horizonte de posibilidades, para el estudio del arte popular, una propuesta interdisciplinaria a partir de la cual se construyan las herramientas analíticas desde las cuales se aborde el estudio del juguete popular visto como una construcción simbólica.

Si sostenemos que la construcción simbólica es un producto social que se hace tangible en el lenguaje, y que el estudio de los símbolos puede abordarse también como un lenguaje, nuestra definición de cultura deberá ser entendida como un producto social de codificación de significados.

John y Jean Comaroff afirman que la cultura es un campo de signos y prácticas en los cuales los seres humanos se construyen y representan a sí mismos y a otros, a sus sociedades y a sus historias; la cultura siempre contiene dentro de sí mensajes, imágenes y acciones polivalentes debido a

que la cultura está históricamente situada y sus significados se definen y redefinen en la acción.<sup>6</sup>

Al considerar a la cultura como un lenguaje cuyo léxico está constituido por signos de distintas sustancia e índole, en donde las reglas de combinación que los gobiernan son en parte distintas y en parte parecidas de un lenguaje a otro,<sup>7</sup> estamos utilizando la propuesta teórica de la semiótica de la cultura, ya que ofrece un modelo de interpretación de símbolos adecuada para leer los textos culturales.

El juguete popular forma parte del estudio de aquellos textos producto de la cultura de un pueblo –de su folclor–, por ello, la vida de esos textos del folclor es social: nacen y funcionan en un contexto social.<sup>8</sup> El concepto folclor se define generalmente en el sentido del “saber popular”, el saber que sirve a un pueblo para llevar a cabo su vida cotidiana; el vocablo se compone de los elementos *folk*, que quiere decir “pueblo”, y *lore*, “conocimiento” o “ciencia”.

A través del juguete popular podemos evidenciar cómo los artesanos construyen una tradición artesanal que conlleva una identidad local. Algo sumamente significativo es que tanto en la elaboración como en los diseños, colores y formas del arte popular mexicano aún perviven ciertas tradiciones prehispánicas, además de que en otros objetos artesanales se advierten diversas raíces culturales, principalmente la mexicana y la española (sin dejar de lado la influencia africana y la asiática); no se trata de un traslape de aquello que existía desde el siglo XVI, tanto del mundo indígena como del europeo, sino de objetos que fueron el resultado de ambas culturas, los cuales, a través del tiempo, han ido ajustándose a procesos socioculturales de cambio.

También es pertinente ahondar en la manera como una tradición artesanal adquiere un significado específico y particular dentro del contexto de una cultura determinada, para este caso, la cultura guanajuatense. Con ello contribuiremos al estudio de la cultura mexicana y del arte popular



mexicano en particular. Al mismo tiempo, se hace posible el análisis de temas importantes de una cultura y de aquellos mecanismos productores de sentido dentro del sistema cultural; como ejemplo podemos señalar el estudio del arte popular, del folclor, la cultura popular, el papel que desempeñan las artesanías dentro de la identidad nacional mexicana, la construcción de un nacionalismo mexicano, la dicotomía entre el arte popular y el arte culto, etcétera.

#### NOTAS

<sup>1</sup> “Los artistas populares de ayer y hoy”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, 2a. ed. México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular, 2005, p. 56.

<sup>2</sup> Aunque el aspecto lúdico es una de las principales funciones del juguete popular, en la actualidad el juguete también es objeto de valor para coleccionistas de arte popular o para exhibirse en museos.

\* Según el *Diccionario de dudas* de Manuel Seco, la palabra inglesa *folklore* (cultura popular) fue adoptada por la Academia en su grafía original, pero actualmente es sustituida por la grafía “c”. Es por



ello que en la presente edición usaremos “folclor” –sin la “e”, porque no la pronunciamos, al menos en México– en lugar de “folklore”. Esta última se conservará en las citas textuales. (N. del E.)

<sup>3</sup> Genenière Bollème, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*. México, Conaculta-Dirección General de Publicaciones/Editorial Grijalbo (Los Noventa, núm. 47), 1990, pp. 27-28.

<sup>4</sup> Jacques Le Goff, en Genenière Bollème, *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> Peter Burke, en *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Ana María Zubieta, coord. Buenos Aires, Paidós (Estudios de Comunicación), 2000, p. 19.

<sup>6</sup> John y Jean Comaroff, *Ethnography and the Historical Imagination*. S. l., Westview Press, 1992, p. 30.

<sup>7</sup> Herón Pérez Martínez, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, 2a. ed. Zamora, Mich., Colmich, 2000, p. 14.

<sup>8</sup> Herón Pérez Martínez, en *El folclor literario en México*, Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, eds. Zamora, Mich., Colmich/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 15-16.



## LOS ESTUDIOS DEL FOLCLOR Y LA CULTURA POPULAR

*Las artes populares de México,  
como las de cualquier otro país,  
son espejo del rostro y el corazón  
de sus respectivos pueblos.*

*Son preciado tesoro  
que debemos conservar y fomentar.*

MIGUEL LEÓN PORTILLA<sup>1</sup>

EL ESTUDIO DEL FOLCLOR Y LA CULTURA POPULAR tienen su antecedente en la recolección de testimonios y materiales vinculados a las costumbres populares, fiestas e historia locales que hicieron los anticuarios a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que culminaría con el romanticismo alemán.

Los anticuarios comenzaron a formar grupos para discutir y compartir sus testimonios con un público especializado, como, por ejemplo, la fundación en 1718 de la Sociedad de Anticuarios en Inglaterra, o la Academia Céltica, fundada en Francia en 1807, y que diez años después, en 1817, sería la Sociedad de Anticuarios de Francia.

A principios del siglo XIX se forman en Inglaterra clubes de anticuarios, donde se reunían personas de clase media para discutir y publicar libros y revistas sobre las antigüedades populares. William John Thoms, el creador de la palabra *folklore*,<sup>2</sup> fue miembro de la Sociedad de Anticuarios

de Inglaterra y fundador de un departamento dedicado al folclor en la revista *Athenaeum*,<sup>3</sup> lugar donde se acuña por primera vez la palabra *folklore* el 22 de agosto de 1846. William John Thoms propuso el término, en una carta al editor, para describir lo que se llamaba, en aquella época, *antigüedades populares* o *literatura popular*, es decir, todo aquello, por poco que fuera, que se conservara de las costumbres, creencias, romances o refranes de tiempos anteriores y que aún podían encontrarse en la memoria del pueblo.<sup>4</sup>

El término “folclor” adquirió desde entonces el sentido de “saber popular”, del saber que sirve a un pueblo para llevar a cabo su vida cotidiana. Como ya mencionamos en la introducción, el vocablo se compone de los elementos *folk*, que quiere decir “pueblo” y *lore*, “conocimiento”, o “ciencia”.<sup>5</sup>

Podemos encontrar muchos aspectos importantes que conciernen al folclor en textos del Siglo de Oro de la literatura española, pero es hasta finales del siglo XVIII, y principalmente durante el XIX, cuando en Europa se comienza a recopilar textos de índole popular,



como las compilaciones de cuentos populares alemanes de los hermanos Jacob Ludwig Karl y Wilhelm Karl Grimm.

El siglo XIX fue una etapa compleja para la mayoría de los países, muchos de ellos apenas incipientes o jóvenes naciones. En Europa, la industrialización implicó un desarrollo desigual que concatenó reacciones, ya fueran políticas, económicas o culturales; Alemania, por ejemplo, atravesó tardíamente el umbral de la maquinización. Ante esta situación, los intelectuales alemanes tuvieron que confrontar antiguas formas de organización social de la vida feudal con un nuevo orden europeo de ideas humanistas y un capitalismo basado en el modelo francés de igualdad, libertad y fraternidad; estas ideas, observadas y analizadas por los intelectuales alemanes, se convirtieron en el eje alrededor del cual construyeron una reacción ante el esquema francés y propusieron uno nuevo.<sup>6</sup>

Los intelectuales alemanes no buscaban realizar una ofensiva contra su antiguo régimen o apoyar al naciente, sin embargo, pensaban que el cambio era necesario, no se inclinaron por una solución política, ya que la consideraban imposible, por lo cual se volcaron a la esfera de la cultura y el arte –por ser más controlables individualmente–, y promovieron un movimiento de revitalización cultural que llamaron Romanticismo.<sup>7</sup> Los románticos alemanes, insatisfechos con la situación de su país, trataron de crear una nueva alternativa del orden social, que no fuera ni burgués ni feudal, o que al menos combinara elementos de ambos; este orden social alternativo sólo podía ser ubicado en el pasado para tener una mejor perspectiva del presente.

El movimiento romántico surge como una respuesta al régimen anterior, que era el clasicismo, lo *moderno*, en el romanticismo, no estaba caracterizado –como en el clasicismo– por la aparición de la ciencia y el racionalismo, sino por algunas innovaciones en las artes, fundamentalmente en la literatura; también rechazó la concepción de la Ilustración de lo moderno –centrada en la razón, la ciencia y la técnica–; los románticos no rechazaron la religión ni los valores con los

que la asociaban. El Romanticismo no fue sólo una doctrina filosófica y estética, también fue un movimiento social de las élites intelectual y artística contra su propia subcultura interna; en esa medida fue la sustitución de la política por la estética, de la crítica social por la cultural, y una exigencia de libertad artística, en vez de libertad política.<sup>8</sup>

Había en los románticos un rechazo a lo decoroso para reflejar la realidad, para ellos el hombre moderno no representaba la capacidad de razonar, sino la de crear, de soñar nuevos significados y valores; lo ordinario, lo cotidiano, lo bajo, lo carnal y lo desviado debían ser rescatados pensándolos desde un punto de vista que les concediera nuevos valores en lugar de ignorarlos o cosificárselos; el Romanticismo fue antimecanicista y antiburgués, a pesar de haber sido patrocinado por las élites aristocráticas y del antiguo régimen, se hizo de algún modo reaccionario.

El Romanticismo cobra importancia en el desarrollo de las ciencias sociales, según Gouldner, «tanto la sociología en Francia como la antropología en Alemania e Inglaterra aparecieron como elementos de un movimiento de revitalización cultural de tintes románticos y amplitud europea».<sup>9</sup> Las ciencias sociales alemanas se desarrollaron a partir de una dialéctica entre el Romanticismo y la ciencia; hay una búsqueda de interpretaciones a través de la hermenéutica para ahondar en la comprensión de mundos sociales en lugar de construir leyes que expliquen los fenómenos.

La metodología empleada en el contexto del Romanticismo fue la investigación directa y de primera mano haciendo uso del *trabajo de campo* como modo de estudiar las culturas campesinas y otras culturas preindustriales. El incentivo para ese trabajo de campo se originó en el descubrimiento de la noción de *volk*, lo cual ocasionó una evaluación positiva de las creencias y costumbres del campesinado alemán; como los hermanos Grimm, gran cantidad de investigadores recorrieron el campo, registrando dialectos y cuentos de hadas, así como observando la vestimenta, las costumbres y las inscripciones de las casas e iglesias.



De la tradición romántica dirigida hacia los problemas sociales y políticos inmediatos surgió la obra de Wilhelm Heinrich von Riehl, así como su noción de *volkskunde* como ciencia empírica. El propósito del estudio del *volk* era descubrir las leyes de la vida de ese “pueblo” o *volk* a través de la observación directa de la gente, hecho que marcará una de las bases que sustentan disciplinas sociales, como la antropología, y que servirá para complementar el marco de otras, como la sociología. Por el significado mismo del término *volk*, no es posible acceder a su comprensión sólo mediante datos de biblioteca, archivos u oficinas burocráticas, por lo tanto, las fuentes directas que se obtienen recorriendo las comunidades serán definitivas.<sup>10</sup>

El Romanticismo contribuyó a intensificar el interés por el estudio de los pueblos buscando lo *exótico* y preponderando el estudio de lo local en lugar de lo general. Se recopilaron narraciones del pueblo, se observaron sus costumbres y formas de vida prestando atención a mundos sociales y a personas hasta entonces considerados inferiores o despreciados.



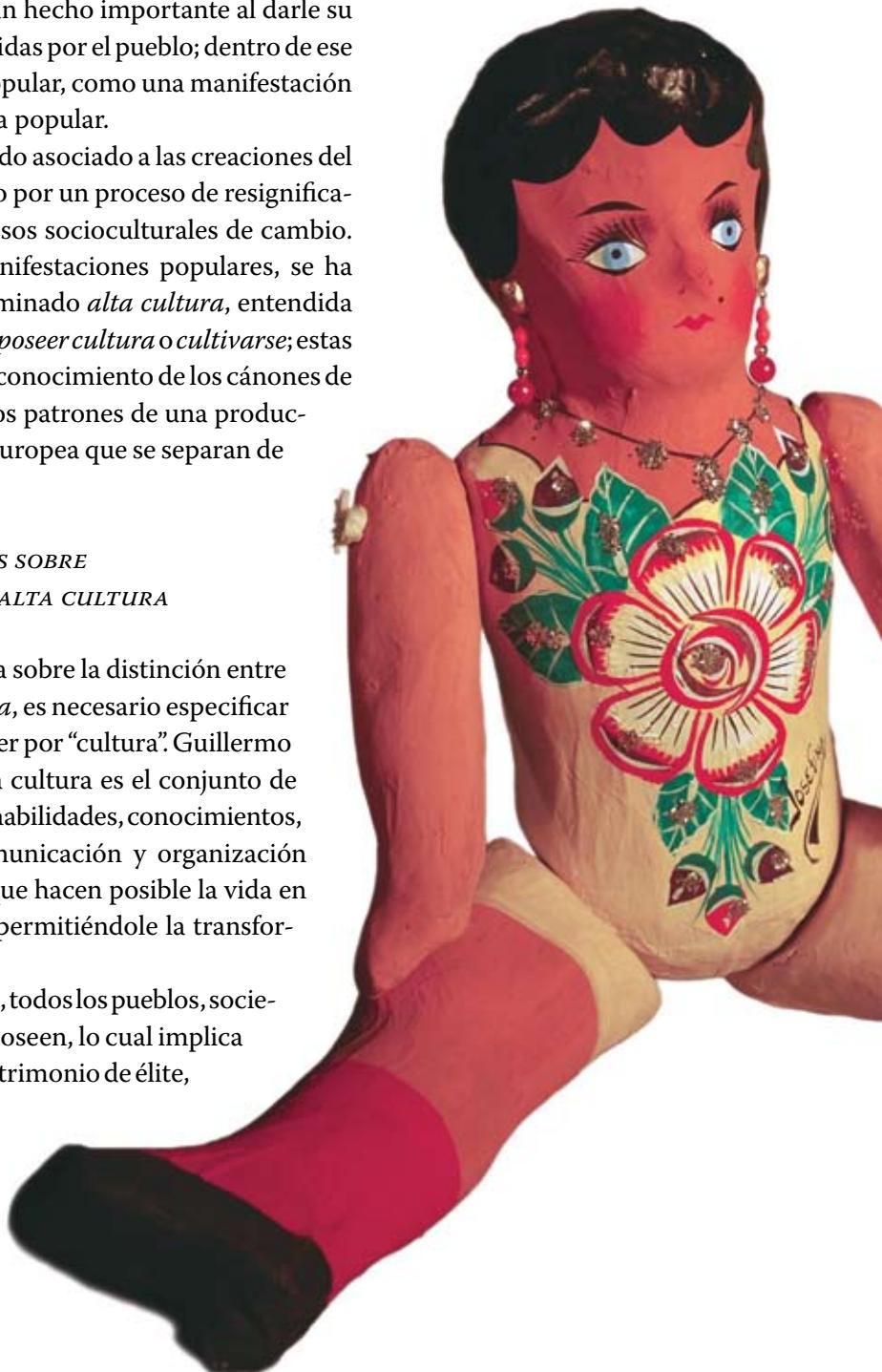
El estudio de las costumbres, creencias y conocimientos del pueblo (*volk*) fue el antecedente para la disciplina que más tarde se conocería como folclor y los estudios de cultura popular, marcando un hecho importante al darle su justo valor a las cosas producidas por el pueblo; dentro de ese contexto ubicamos al arte popular, como una manifestación que forma parte de la cultura popular.

El arte popular ha estado asociado a las creaciones del pueblo, las cuales han pasado por un proceso de resignificación ajustándose a los procesos socioculturales de cambio. En contraposición a las manifestaciones populares, se ha mantenido lo que han denominado *alta cultura*, entendida como *ser culto, tener cultura, poseer cultura o cultivarse*; estas acepciones son sinónimo de conocimiento de los cánones de la *alta cultura*, es decir, de los patrones de una producción cultural generalmente europea que se separan de la *cultura popular*.

#### *ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CULTURA POPULAR Y LA ALTA CULTURA*

Antes de adentrarnos al tema sobre la distinción entre *cultura popular* y *alta cultura*, es necesario especificar qué es lo que vamos a entender por “cultura”. Guillermo Bonfil Batalla<sup>11</sup> señala que la cultura es el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organización social de bienes materiales que hacen posible la vida en una sociedad determinada, permitiéndole la transformación y reproducción.

Según esta perspectiva, todos los pueblos, sociedades y grupos humanos la poseen, lo cual implica que la cultura, más que ser patrimonio de élite, es un bien que poseemos de manera propia y particular todos los integrantes de un grupo social. La





cultura no es un hecho estático, sino dinámico, la cultura se transforma constantemente, resignificando procesos y conceptos a partir de una matriz cultural.

Algunas veces, las causas de dicha transformación están relacionadas con factores internos al grupo social, como la creatividad y las circunstancias individuales, mientras que en otras ocasiones las causas determinantes de los cambios son externas, pero ambos intervienen entrelazados en una compleja dialéctica. La imposición de la definición de la cultura como una producción única de las élites siempre ha mirado hacia la llamada cultura occidental, la cual, sin pretender imponerse como cultura universal, ha sido tomada como modelo del ideal de cultura, es decir, como el ejemplo de lo que es la *Alta Cultura*, con mayúsculas.

La concepción de cultura que se tiene en México también ha adoptado mecanismos de selección y los ha aplicado a las corrientes que existen entre los habitantes de su territorio en un esfuerzo por constituirse en cultura nacional moderna, civilizada y de primer mundo, en otras palabras, estar *a la altura* de las otras culturas del mundo occidental.

Como hemos visto, tratar de comprender los porqués de la cultura no es tarea fácil, requiere de ciertas dosis de equilibrio desprejuiciante y también de una mirada abierta a la validez de otras realidades, es decir, dar su justo valor a las manifestaciones populares. Para adentrarnos en este tema, cabría preguntarnos qué se entiende por *cultura popular*, cuáles son sus antecedentes y, sobre todo, ahondar en los estudios sobre cultura popular.

Fue durante la Edad Media cuando lo popular se instituye como cultura y fue tomando forma durante el Renacimiento, cuando se consolidan las ciudades, se forman el Estado, la Nación, se instituyen las universidades, el arte y la ciencia florecen, y las fábricas se expanden.

El ruso Mijail Bajtin propone que la cultura

popular, al oponerse a la oficial, la cohesiona; este autor aborda el tema a través de la investigación de un espacio propio: la plaza pública, lugar donde se muestra una uniformidad en el pueblo y se dan los dos ejes expresivos de la cultura popular; lugar donde las groserías, injurias y blasfemias son una muestra de la vida material, y corporal, donde se libera lo grotesco y lo cómico.

Si examinamos algunos estudios históricos sobre la idea de lo popular, nos daremos cuenta que se realizan a través de la tematización del gusto, de la sensibilidad y la estética populares:

Hasta hace bien poco lo popular era hasta tal punto considerado lo contrario de lo culto que de todo aquello que oliera a 'cultura' lo popular aparecía automáticamente descartado. En los libros de historia podíamos informarnos acerca de las formas de vestir o comer, de la música que gustaban o de cómo organizaban sus viviendas los ricos; acerca de los pobres sólo nos contaban su estupidez o sus revueltas, su explotación, su resentimiento y sus levantamientos: todo ello sin cotidianidad clara está, y sin sensibilidad.<sup>12</sup>

En la actualidad el pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, aunque molesta como lugar de lo inculto por todo lo que falta. Para Mario Margulis la cultura popular surge en oposición a la cultura de masas y la realizan las clases dominadas a par-



tir de su interacción directa y encaminados en la búsqueda de respuestas a sus propias necesidades:

La cultura popular es cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos. Sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares [...] La cultura popular auténtica, dentro de un contexto social de dominación y explotación, es el sistema de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos, frente a las necesidades de liberación.<sup>13</sup>

El estudio actual de la antropología y la sociología sobre la cultura ubica los productos populares en sus condiciones económicas de reproducción, producción y consumo, sin embargo, lo popular no se concentra en los objetos. Lo popular ahora pasa por procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. Un ejemplo claro es la distinción que hemos venido analizando, la separación entre arte culto y arte popular. Para Jorge Alberto Manrique,<sup>14</sup> el arte popular no tiene verdadera existencia sino en oposición al concepto de arte culto, en consecuencia, el arte popular no existe como tal, sino en referencia a su contraparte culta. Es necesaria la presencia del binomio arte-arte popular para que éste adquiera su ser. El concepto de arte popular nace para *distinguir*, no para *definir*.

El estudio de la cultura popular dentro del marco del conocimiento social ha tomado diversos rumbos según la referencia teórica que se discuta, así como de la latitud geográfica en que se sitúe, así por ejemplo, se habla de un tipo de cultura popular específica o propia: de la cultura francesa, alemana o italiana. En México, este objeto de estudio presenta peculiaridades específicas que deben ser tomadas en cuenta cuando se tiene intención de caminar por tales rumbos.

Primeramente, atendamos al hecho de que los distintos estudios realizados en nuestro país en torno a la cultura

popular no se definen por términos culturales, sino en atención a distancias sociales, es decir, no se conceptualiza siguiendo contenidos específicos o según estén presentes o ausentes ciertos elementos. La senda que se sigue consiste en identificar quiénes o qué grupo social –identificados como populares– producen tal o cual rasgo de la cultura, a pesar de que las características culturales de tales grupos puedan ser internamente distintas y en muchos casos opuestas.

La gran mayoría de investigaciones en torno a la cultura popular en México ha caído en el error de considerar, e incluso de identificar, a lo popular con lo tradicional, lo atrasado o lo rural, sin definir rigurosamente ninguno de tales términos. En un trabajo presentado como ponencia en El Colegio de México en el año de 1987,<sup>15</sup> Guillermo Bonfil Batalla explica que la aceptación del término “cultura popular” o “culturas populares” dentro del gremio antropológico se fue haciendo generalizado desde la década de 1980, organizándose coloquios y seminarios, publicándose libros y artículos sobre el tema mencionado o, incluso, modificándose dependencias de gobierno, por ejemplo, la llevada a cabo por Rodolfo Stavenhagen al trasformar la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública en la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) en 1976, o creándose programas de apoyo a las culturas populares, como el actual Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC).

Si bien el concepto “popular” deriva de *pueblo*, el término es impreciso, pues no abarca del todo a diversidades tales como grupos étnicos, comunidades rurales, campesinos y capas urbanas pauperizadas. Pero tampoco el nivel de ingresos o la ocupación dictan quién pertenece al *pueblo* y quién al *no-pueblo*; en este renglón, varios investigadores han propuesto que *pueblo* implica una mayoría pero esa mayoría ¿de quién o de qué se distingue? Ésta es una de las claves para entender por qué lo popular no se define por sus contenidos particulares ni por ser la cultura de ciertos sectores, es decir, los sectores populares, el *pueblo* que se define a su vez por



su relación con otros sectores de la sociedad; con esos sectores que no son populares, con los no-pueblo, contexto en donde situamos al arte popular, el cual se ve enmarcado en contraposición al *arte culto*.

Esta tarea específica –el estudio del juguete popular como parte del folclor y la cultura popular de un sector de la cultura– es el tema sobre el que gira el presente estudio; durante su realización, pude advertir que los estudios existentes aún carecen de límites definidos entre lo que es manifestación de la cultura popular y qué lo es de las manifestaciones del folclor.

El arte popular, como parte de la cultura popular, y a su vez del folclor, forma parte de una tradición mexicana que ha sido depositaria de elementos culturales muy diversos. Pero ¿se excluye el folclor de lo popular o viceversa? Responder con afirmaciones apresuradas ha sido el tropiezo principal que he encontrado, por ello propongo a continuación la exposición de los conceptos que me permiten afirmar que



aunque las manifestaciones del folclor tienen origen en el seno del estrato social definido como *pueblo*, se diferencian de las expresiones de la cultura popular porque los textos del folclor forman parte de una tradición específica, mientras que la mayoría de las textualidades de la cultura popular sólo adquieren significación en un periodo de tiempo que no alcanza a cubrir las necesidades requeridas para que un hecho o rasgo cultural sea considerado tradición; además de que su significado generalmente no trasciende el contexto en el cual se mueven, un elemento más que distancia a los textos del folclor y a los de la cultura popular.

Considero que mostrar un límite entre el folclor y la cultura popular sería un error, no hay un punto que pueda manifestar si forma parte del folclor o de la cultura popular; es preciso señalar que para muchos autores ambos términos son sinónimos, quienes se refieren al arte popular ya sea como parte del folclor o como parte de la cultura popular.

Ya se ha dicho anteriormente lo complejo que resulta teorizar sobre el concepto de lo popular, para nuestro estudio lo popular considera una gran cantidad de aspectos pertenecientes al pueblo, o que le conciernen, sin nombrarlo, esto es, tiene su referente en el pueblo, a lo hecho por y para el pueblo. Considero que determinar si un objeto forma parte de la cultura popular depende en gran medida tanto de la postura crítica o mental de la persona que accede al mismo como del interés concebido a lo popular; como ya mencioné, no hay un criterio establecido para designar o excluir férreamente lo *popular*.

Para nuestro estudio no es tan trascendental ubicar al juguete popular como parte del folclor o de la cultura popular, lo importante radica en su riqueza sociohistórica al formar parte de una cultura específica, la cultura guanajuatense, además de ser portadora de una rica tradición artesanal que conlleva elementos identitarios.

La tradición y riqueza cultural que posee el arte popular, y en particular el juguete popular, viene desde la época prehispánica, y sobre todo con la cultura que llega de

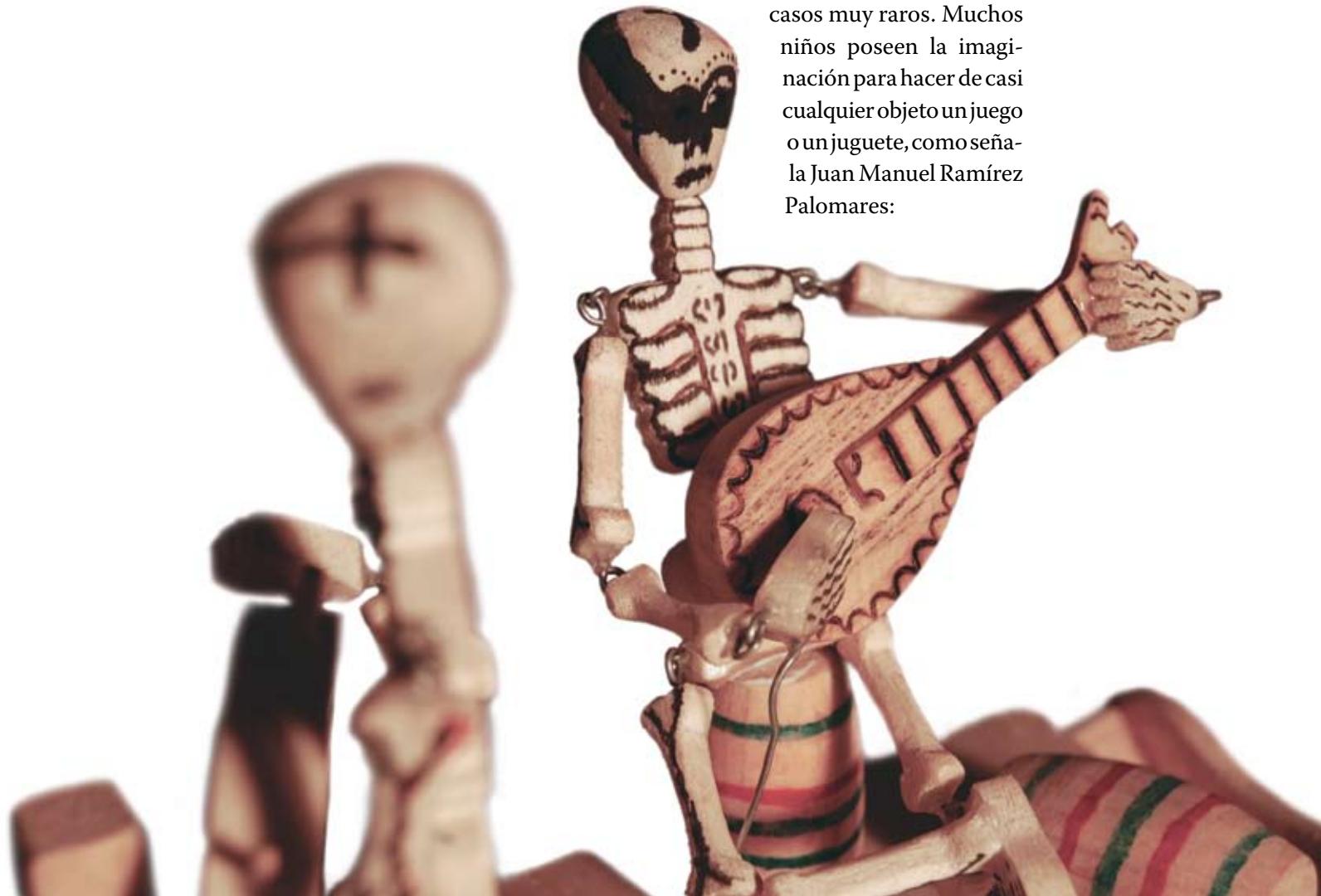


Europa, representada por los españoles. En el encuentro de dos culturas no todo fue trágico, como muchos historiadores lo manifiestan; lo autóctono acabó fusionándose con lo que trajeron los europeos –misioneros, soldados, funcionarios de gobierno, comerciantes–: religión, lenguaje, educación, organización política y la social, etcétera. Este encuentro dio lugar a un producto mestizo cuya riqueza radicó en la diversidad.

El arte popular fue resultado de ese mestizaje, es portador de diversas influencias culturales: la prehispánica, la europea, la africana y la asiática. De alguna u otra manera, éstas han enriquecido las manifestaciones culturales de México.

No es nuestro objetivo mostrar el desarrollo puntual por el que ha pasado tanto el arte popular mexicano como el juguete popular guanajuatense; sabemos que el juguete no es propio de una cultura ni de un país, tampoco se puede hablar de un origen en específico; considero más importante la función lúdica que ha desempeñado el juguete. Es contradictorio pensar la etapa infantil sin el juguete o la invención de algún juego, aunque puede

existir tal posibilidad, serían casos muy raros. Muchos niños poseen la imaginación para hacer de casi cualquier objeto un juego o un juguete, como señala Juan Manuel Ramírez Palomares:



Cuando niño, yo jugaba a hacer mis juguetes, como muchos niños, jugábamos con las tapas de los refrescos, las corcholatas en ese tiempo tenían, eran de lata y tenían un corcho y con ellas se podían hacer ferrocarriles, construcciones diferentes, ¿no? Jugábamos con la pulpa de algunos arbustos, parecida al unicel[,] y con ella fabricábamos mueblecitos o algunos otros objetos, jugábamos con los huesos de algunos frutos, como el hueso de los aguacates, ¿no? Que partido el aguacate por la mitad, con una punta de algo se pintaba una cruz y unas rejas, una cara era el infierno y la otra era el cielo y entonces era un juego para adivinar, uno se ponía las manos atrás con el huesito y procuraba que el hueso fuera regular en su forma y que no hubiera alguna pista para descubrir de qué lado estaba el cielo y el infierno, entonces se trataba de adivinar de qué lado estaba, era la elección del otro participante, por ejemplo, esos juegos con huesos de frutas, ¿no? Jugábamos a capturar animales, como los mayates, esa especie de lujo de los escarabajos, con traje de lujo, amarrarlos de una patita y soltarlos para que volara[n] como ahora los aviones o como antes los avioncitos de línea de los niños ricos, pero nosotros teníamos unos objetos voladores vivos, ¿no? Y entonces jugábamos a jugar, jugábamos a inventar nuestros juegos, teníamos juegos de equipo, pero ésas eran las actividades, no la actividad del juego, pero con esto quiero decir que es importante la imaginación, como elemento principal para que haya juego y por lo tanto para que haya juguetes.<sup>16</sup>

Para ahondar en esta tradición artesanal, mostraremos un panorama general sobre los estudios del folclor en México para posteriormente profundizar en el tema



del arte popular mexicano, sin dejar de lado la relación que tiene esta manifestación con el nacionalismo mexicano, para finalizar hablando del juguete popular en general y en particular del juguete popular guanajuatense.

#### *LOS ESTUDIOS DEL FOLCLOR EN MÉXICO*

A finales del siglo XIX en México aún no se realizaban estudios sobre el folclor como en Europa, a pesar de la existencia de textos que contenían material importante sobre las costumbres, tradiciones y creencias de los mexicanos; estas narraciones tuvieron un carácter pintoresco y se encontraban en obras literarias o artículos periodísticos,<sup>17</sup> como los que publicaba Ignacio Manuel Altamirano en la parte literaria de diversos periódicos políticos, relatos que reunió en su libro *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*.<sup>18</sup>



La primera investigación sobre folclor en México fue realizada en 1883 por Daniel G. Brington, quien estudió el folclor en Yucatán, aunque en México la obra fue conocida años más tarde.<sup>19</sup> Vicente T. Mendoza señala que la primera vez que se citó la palabra *folklore* en México fue en el periódico *El Nacional* el día 7 de febrero de 1890, en una nota para dar a conocer a los lectores una obra de Jorge Black en la que se mencionaba que «el folklore no es la recopilación de frases y recuerdos para solaz del curioso, es[,] por el contrario, un estudio tan serio como su objeto lo indica, el cual consiste en la investigación de términos familiares y vulgares de cada pueblo para descubrir el desenvolvimiento intelectual del



hombre».<sup>20</sup> Esto demuestra el avance del folclor en países europeos como Inglaterra, mientras que en México todavía no se conocía; en 1900, Valentín F. Fries publica *Leyendas y tradiciones queretanas*; a pesar de no tener pretensiones folclóricas, es un texto importante porque incluye relatos populares como leyendas, tradiciones, crónicas y anécdotas, que son narraciones de índole folclórica.<sup>21</sup>

En 1906, Nicolás León incluyó una materia sobre folclor en sus cursos de etnología impartidos en el Museo Nacional, para ello elaboró un folleto sobre el tema, en el que menciona la introducción de la palabra *folklore* por William John Thoms e incluye una breve bibliografía que a su parecer comprende lo más esencial producido en Inglaterra, Alemania, Francia, España e Italia y retoma un sistema de división por grupos y subgrupos de la materia folclórica que había propuesto la London Society; concluye su folleto recomendando la lectura de todas las publicaciones de las sociedades folclóricas de Europa y América.<sup>22</sup> Los escritos de Valentín F. Fries y Nicolás León son los primeros avances para el inicio de la investigación folclórica en México, que a su vez adoptan los postulados de investigación de la Sociedad Folklórica de Inglaterra, con lo cual se demuestra la influencia europea, o si se quiere inglesa, para el inicio de los estudios del folclor en México.

La segunda década del mismo siglo se vio interrumpida por la revolución mexicana, por lo que no hubo un gran avance en el estudio del folclor, sin embargo Manuel M. Ponce escribía sobre el folclor musical mexicano intentando establecer un camino hacia el nacionalismo musical mexicano. Entre 1913 y 1915, Pedro Henríquez Ureña impartió una cátedra en la Escuela de Altos Estudios sobre folclor, que tiempo después se enfocó a la investigación del romance tradicional en México.<sup>23</sup>

Un hecho importante en aquellos años fue la fundación de la primera Sociedad Folklórica Mexicana en 1914 a iniciativa de Severo Amador e Higinio Vázquez de Santa Ana. A mediados de 1916 se fundó una segunda Sociedad Folklórica Mexicana bajo el apoyo de la redacción de *Revista de Revistas*;

tenía como promotor a José de Jesús Núñez y Domínguez y como secretario a Manuel M. Ponce, además de Nicolás Rangel, Elías Amador, Miguel O. de Mendizábal y Rubén M. Campos, quien llegaría a escribir varios textos sobre el folclor mexicano. Esta sociedad no trascendió y terminó por desaparecer.<sup>24</sup>

En la siguiente década hay un auge de publicaciones de revistas que si bien no alcanzan a considerarse como modelos de investigación, sí reflejan el interés por canalizar su contenido a temas del folclor. Entre dichas revistas están: *Méjico Antiguo*, fundada en 1919 y dirigida por Hermann Beyer; *Ethnos*, fundada en 1920 y dirigida por Manuel Gamio, y *Mexican Folkways*. En estos años también aparecen los primeros libros publicados sobre el tema, tal es el caso de *Canciones, cantares y corridos mexicanos* de Higinio Vázquez de Santa Ana; “Romances tradicionales de México”, en *Homenaje a Menéndez Pidal* de Pedro Henríquez Ureña y Berthram Wolfe. A finales de la década de 1920, Rubén M. Campos comienza a publicar sus obras sobre



*El folklore literario de México*, labor que continuó en los años siguientes; en 1930 escribe sobre *El folklore musical de las ciudades*, y en 1931 Vázquez de Santa Ana publica *Historia de la canción mexicana*. El tema de la música popular mexicana también fue tratado por Gabriel Saldívar, quien en 1934 publicó *Historia de la música en México*, que «tiene la finalidad de promover el conocimiento histórico de la música mexicana, investigando las raíces de los cantos, de las danzas, de los instrumentos, etc., que han sido tradicionales en el pueblo de México».<sup>25</sup> En 1935, Herrera Frimont escribe *Corridos de la Revolución* y Héctor Pérez Martínez publica *La trayectoria del corrido*.

Vicente T. Mendoza, uno de los máximos autores que ha rescatado textos del folclor en México, publicó a finales de la década de 1930 el *Estudio comparativo entre el romance español y el corrido mexicano*. A finales de esta misma década, en agosto de 1938, se funda la Sociedad Folklórica de México, que fue creada en sus inicios como una sección de folclor dentro de la Sociedad Mexicana de Antropología.<sup>26</sup> Durante los años siguientes hubo un incremento de publicaciones sobre temas de índole popular tanto en revistas como en suplementos dominicales de los periódicos.

En 1940 comienza a editarse la revista *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, que «incluyó artículos y estudios sobre todas las categorías del folklore [...] es la primera vez que en México existe una publicación absolutamente especializada».<sup>27</sup> Fue a partir de esta década que comienzan a impartirse cursos y conferencias de temas folclóricos en diversas instituciones, como la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, y sobre temas distintos, por ejemplo, música, danza y literatura.

Estos primeros cincuenta años del siglo xx estuvieron marcados por un proceso de desarrollo en los estudios del folclor que poco a poco se fueron consolidando; para la segunda mitad del mismo siglo ya se tenían varios trabajos, como los mencionados, que contenían gran cantidad de canciones, corridos, cuentos, leyendas, romances, coplas,

etcétera; sin embargo, el trabajo no estaba concluido, era apenas el comienzo de la recolección de narraciones populares en diversos estados de la república mexicana. Ejemplo de lo anterior es la obra de Vicente T. Mendoza, quien se dedicó a recopilar canciones, corridos, romances, leyendas, cuentos, fábulas, juegos infantiles e infinidad de textos de índole popular que enriquecieron el panorama de los estudios del folclor en México. Entre los libros publicados por Mendoza tenemos *Glosas y décimas de México*,<sup>28</sup> *El corrido mexicano*,<sup>29</sup> *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*,<sup>30</sup> *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*<sup>31</sup> y *Lírica infantil de México*,<sup>32</sup> entre otros más.

A finales del siglo xx los estudios de folclor en México estaban solidamente enraizados, su investigación y análisis se hacían desde diversas disciplinas, como la sociología, antropología, la literatura e historia, entre otras. Algunos autores que sobresalen en este campo son Margit Frenk Alatorre, Yvette Jiménez, Mercedes Díaz Roig y Aurelio González de Báez, en el terreno de la lírica tradicional; Herón Pérez Martínez, en los estudios de paremiología; María Teresa Miaja, en las adivinanzas, y Álvaro Ochoa Serrano, Antonio García de León y Arturo Chamorro en estudios sobre la música popular. Se podrían citar muchos más, ya que en la actualidad hay gran diversidad de investigaciones sobre el folclor, pongamos como ejemplo los trabajos presentados en el coloquio coordinado por Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González sobre *Investigaciones en Curso sobre el Folclor Literario en México*;<sup>33</sup> ahí se mostraron diversos trabajos sobre visiones de lo popular, el cancionero, corridos, leyendas, paremiología, adivinanzas y textos mágicos.

Una vez mostrado este panorama general de los estudios del folclor en México, abordaremos los estudios sobre el arte popular mexicano y las diversas acepciones que se han dado del término “artesanía”.



## NOTAS

<sup>1</sup> “Arte popular, cultura e identidad”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, 2a. ed. México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular, 2005, p. 50.

<sup>2</sup> Véase Lucio Mendieta y Núñez, *Valor sociológico del folklore y otros ensayos*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales (Biblioteca de Ensayos Sociológicos-Cuadernos de Sociología), s. f., pp. 7-8 (pone Thomas en lugar de Thoms); Roberto Díaz Castillo, *Folklore y artes populares*. Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala-Centro de Estudios Folklóricos (Problemas y Documentos, vol. 1), 1968, p. 17; Manuel Dannemann R., “Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas”, en *Teorías de folklore en América Latina*. Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INIDEF, núm. 1), 1975, p. 23; Augusto Raúl Cortazar, “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica”, en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 52 y *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires, Editorial Columba (Esquemas), 1959, p. 7; Darío Guevara, “En torno a una reconsideración del concepto científico de folklore”, en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 89; Renato Almeida, “Conceituação brasileira de folclore”, en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 113 (no se precisa el año); Dora P. de Zarate, “Nuestra posición frente a las teorías folklóricas”, en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 135 (no se precisa el año); Ildefonso Pereda Valdés, “Teoría del folklore”, en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 153.

<sup>3</sup> Renato Ortiz, *Cultura popular: Românticos e folkloreistas*. São Paulo, Pontifícia Universidad Católica de São Paulo, 1985, pp. 3-5.

<sup>4</sup> Vicente T. Mendoza, “Primera aparición y arraigo de la palabra ‘folklore’ en Méjico”, en *Folklore*



*Americas*, Ralph Steele Boggs, ed., Coral Gables, Florida (University of Miami Press), vol. XVII, núm. 2, diciembre de 1957, p. 1.

<sup>5</sup> Son muchos los autores que emplean la palabra folclor en el sentido del saber popular, véase por ejemplo: Herón Pérez Martínez, en Álvaro Ochoa y Herón Pérez Martínez, *Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora, Mich., Colmich, 2000, p. 41; *Narrativa folklórica (II)*, Martha Blanche, introducción y compilación de textos. Buenos Aires, Fundación Argentina de Antropología, 1995, p. 42; Augusto Raúl Cortazar, *Folklore y literatura*, 4a. ed. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Cuadernos de EUDEBA, núm. 106), 1979, p. 6 y *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*, p. 7; Lucio Mendieta y Núñez, *Valor sociológico del folklore y otros ensayos*, p. 8; Darío Guevara, "En torno a una reconsideración del concepto científico de folklore", en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 89; Ildefonso Pereda Valdés, "Teoría del folklore", en *Teorías de folklore en América Latina*, p. 153, entre otros.

<sup>6</sup> Alvin W. Gouldner, *La sociología actual: renovación y crítica*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 302.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 303-304.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 305-308.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>10</sup> Anthony Oberschall, "Empirical Social Research in Germany, 1849-1914", en Alvin W. Gouldner, *op. cit.*, pp. 330-331.

<sup>11</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*. México, Alianza Editorial, 1991.

<sup>12</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili, 1991, p. 84.

<sup>13</sup> Mario Margulis, "La cultura popular", en *La cultura popular*, Adolfo Colombrés, comp., 3a. ed. México, La Red de Jonás-Premia Editora, 1984, p. 44.

<sup>14</sup> Véase "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", en *Coloquio Internacional de Zacatecas: La dicotomía entre arte culto y arte popular*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética, núm 14), 1979, pp. 255-272.

<sup>15</sup> Guillermo Bonfil Batalla, "Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares", en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, selección y recopilación de Lina Odena Güemes, t. IV. México, INI/INAH/Conaculta-Dirección General de Culturas Populares/Fideicomiso Fondo Nacional de Fomento Ejidal/Secretaría de la Reforma Agraria/CIESAS, 1995, pp. 385-396.

<sup>16</sup> Juan Manuel Ramírez Palomares, entrevista hecha por Gabriel Me-



drano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

<sup>17</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, en *Sociedad Folklórica de México (Aportaciones a la investigación folklórica de México)*, México, 1953, p. 82.

<sup>18</sup> 8a. ed. México, Porrúa (Sepan Cuántos, núm. 275), 1999, p. XXXV.

<sup>19</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, p. 82 y “Primera aparición y arraigo de la palabra ‘folklore’ en Méjico”, p. 4.

<sup>20</sup> Vicente T. Mendoza, “Primera aparición y arraigo de la palabra ‘folklore’ en Méjico”, p. 4 y “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, p. 83.

<sup>21</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, p. 84.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 84-85. Véase también Vicente T. Mendoza, “Primera aparición y arraigo de la palabra ‘folklore’ en Méjico”, p. 4.

<sup>23</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, pp. 87-88 y “Primera aparición y arraigo de la palabra ‘folklore’ en Méjico”, p. 5.

<sup>24</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, pp. 88-89.

<sup>25</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*. México, Biblioteca Encyclopédica del Estado de México, 1980, p. XVIII.

<sup>26</sup> Vicente T. Mendoza, “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México”, p. 105.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>28</sup> México, FCE (Letras Mexicanas, núm. 32), 1979.

<sup>29</sup> México, FCE, 1973.

<sup>30</sup> México, UNAM, 1939.

<sup>31</sup> Junto con Virginia R. R. de Mendoza. México, SEP/INBA, 1952.

<sup>32</sup> México, FCE/SEP (Lecturas Mexicanas, núm. 26), 1984.

<sup>33</sup> Celebrado en El Colegio de Michoacán en abril de 2001.



## ARTE POPULAR MEXICANO

México es un mosaico de diversidades, un panorama multicolor de costumbres, tradiciones, artesanías, etnias e ideologías. La tarea de construcción de eso que hoy llamamos México ha tenido lugar durante muchos años; en el siglo XVI se encontraron dos sistemas culturales muy distintos entre sí, por un lado la cultura europea, representada por los españoles, y por otro, la cultura mesoamericana, en la figura del imperio azteca. Ambos mundos fusionaron sus esquemas de organización política, sus sistemas de representación y también sus maneras de vida cotidiana; aquel proceso ocurrido durante la etapa colonial, es decir, durante los casi tres siglos de mestizaje, dio lugar a un nuevo sistema cultural en el que lo español no se impuso a lo indígena ni el elemento autóctono al extranjero, más bien se produjo una cultura específica, distinta a sus referentes pero permeada por ellos.

Las artesanías forman parte de esa gran diversidad de manifestaciones culturales mexicanas, es necesario precisar que el concepto que actualmente conocemos de “artesanía” no es el mismo al del siglo XVI, este concepto fue pasando por un proceso de resignificación a través del tiempo.

Luz María Mohar Betancourt señala que para

los mexicas, el origen de las artesanías estaba asociado con la tradición tolteca. *Toltecatl o tlataltecaui* era el término en náhuatl para designar a un “oficial de arte mecánica” o maestro. [...] Su

maestría en el trabajo los hacía gozar del respeto y admiración tanto del pueblo común como de los altos funcionarios, quienes los reconocían como poseedores de dones especiales otorgados por la sabiduría de los dioses».<sup>1</sup>

El trabajo de los toltecas como artesanos fue tan reconocido que inclusive hubo un lugar especial para ellos llamado Toltecayotl, que significa “Lugar de artes y artistas”, al que sólo podían acceder los toltecas de reconocida valía en sus variadas especialidades.<sup>2</sup>

La maestra Ma. Teresa Pomar, al hablar de los artistas populares, transcribe un poema del rey Nezahualcóyotl en el que se habla del toltecatl:

Toltecatl: El artista  
El artista discípulo, abundante, múltiple, inquieto.  
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;  
dialoga con su corazón,  
encuentra las cosas con su mente.  
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;  
obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento.  
Obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente,  
crea; arregla las cosas, las hace atildadas,  
hace que ajusten.  
El torpe artista obra al azar, se burla de la gente,  
opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,  
obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón.<sup>3</sup>

Han transcurrido más de cuatrocientos años y estas representaciones sobre lo que es un verdadero artesano siguen vigentes, para el caso de Guanajuato podemos citar a Gummersindo España, mejor conocido como *Sshinda*,<sup>4</sup> él mismo señala que para hacer juguetes hay que estar contentos, debe uno sonreír, pues de lo contrario los juguetes «no salen bien hechos y salen feos», es decir, al hacer juguete se trabaja con el corazón y con la mente, como lo señala el rey Nezahualcóyotl: «el verdadero artista todo lo saca de su corazón».



Durante el siglo XVI, las autoridades tanto civiles como religiosas fueron quienes enseñaron a los mexicanos a trabajar diversos oficios,

por caso tenemos la introducción de la técnica de cerámica de Talavera de la Reina en Puebla de los Ángeles, enseñada por los dominicos; también los agustinos enseñaron a los indios de Michoacán, invitando maestros o mandando a los mismos indígenas a México para que se capacitaran. Además de los religiosos, las autoridades civiles estuvieron preocupadas por la educación de los naturales, por ejemplo, los esfuerzos de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza por traer de España oficiales con sus mujeres e hijos para vivir entre los indios y los españoles de la Colonia.<sup>5</sup>

Dellegado prehispánico, Miguel León Portilla muestra un fragmento del *Códice Matritense* que da testimonio de cómo debía ser un buen alfarero:



El alfarero  
de mirada aguda, moldea  
amasa el barro.  
El buen alfarero  
pone esmero en las cosas,  
enseña al barro a mentir,  
dialoga con su propio corazón,  
hace vivir a las ceras, las crea,  
todo lo conoce como si fuera un  
tolteca, hace hábiles sus manos.<sup>6</sup>

En las crónicas de los españoles del siglo XVI, podemos advertir la gran diversidad de oficios y la habilidad de los antiguos mexicanos, citemos por caso a Bernal Díaz del Castillo:

Y hay oficiales de tejer seda, raso y tafetán y hacer paños de lana, aunque sean veinticuatrenos, hasta firsas y sayal, y mantas y frazadas y son cardadores, pelaires y tejedores, según y de la manera que se hace en Segovia y en Cuenca; y otros son sombrereros y jaboneros; solos dos oficios no han podido entrar en ellos y aunque lo han procurado, que es hacer el vidrio y ser boticarios; mas yo los tengo por de tan buenos ingenios que lo aprenderán muy bien, porque algunos de ellos son cirujanos y herbolarios, y saben jugar de mano y hacer títeres, y hacen vihuelas muy buenas, pues labradores, de su naturaleza lo son antes que viniésemos a la Nueva España [...]<sup>7</sup>

Además de Bernal Díaz del Castillo, hubo otros personajes que dejaron testimonios sobre la habilidad manual de los mexicanos para aprender las artes españolas, tal fue el caso de Gerónimo de Mendieta, fray Juan de Zumárraga, Toribio de Benavente y Motolinía, entre otros.

Durante la etapa de la Nueva España, el trabajo artesanal tuvo por marco los gremios.<sup>8</sup> Los gremios fueron asociaciones de mercaderes o artesanos de un mismo oficio, fundadas para protegerse mutuamente y para impulsar la calidad de los





productos que elaboraban. Dentro de un gremio había jerarquías que iban desde los maestros hasta los oficiales y aprendices; en la Nueva España los gremios tuvieron un gran desarrollo, además de ser centros de aprendizaje.

Probablemente el desarrollo de los gremios en la Nueva España fue fructífero porque en la sociedad mesoamericana ya existía una asociación similar, es decir, existían barrios según los oficios que desempeñaban. Además de que los españoles supieron aprovechar la habilidad y la experiencia que ya poseían los indígenas mexicanos, de ahí que existiera





gran cantidad de gremios, como los herreros, escultores, pintores, plateros, carpinteros, canteros, albañiles, amantecas –quienes hacían objetos con plumas–, etcétera.

Los gremios fueron desapareciendo a finales del siglo XVII y el momento clave para su extinción se dio con la abolición de los gremios por las Cortes de Cádiz el 8 de junio de 1813, cuando las autoridades autorizaron la libre explotación de la industria y declararon la libertad de nacionales y extranjeros para establecer fábricas sin necesidad de examen o incorporación a un gremio. Pero no fue sino hasta el 7 de enero de 1814 cuando, en plena guerra de independencia, Félix María Calleja dio a conocer a todos los ayuntamientos el decreto de las Cortes de Cádiz, marcando con ello el fin de los gremios en la Nueva España. Sin la organización gremial, en México comenzaba una vida independiente para los artesanos; el taller artesanal adquirió una nueva forma de organización productiva, el artesano pasó a ser un jornalero y trabajaba para un empresario o con el dueño de la tienda del oficio, recibiendo un salario o cobrando a destajo.<sup>9</sup>

Con este cambio de organización económica de los talleres artesanales, la producción artesanal empezó a llamarse simplemente artesanía. Si tomamos en cuenta

el contexto sociohistórico durante la primera mitad del siglo XIX, veremos que se da la lucha de independencia y con ello se busca una identidad nacional, esto es, hay una revaloración por el pasado indígena y con ello el gobierno busca incorporar al indio a la reciente nación mexicana.

Las autoridades gubernamentales del México independiente retoman nuevamente los valores nacionales, lo bucólico recobra interés en el discurso manejado por aquellos que



sentaron las bases del nacionalismo en México. Las artesanías jugaron un papel importante en ese contexto, ya que al ser parte de lo mexicano formaban también parte del proyecto nacional que se prolongó hasta la primera mitad del siglo xx. Las artesanías sirvieron para mostrar la gran riqueza que poseía México en su pasado indígena y, por ende, para construir la mexicanidad.

Para construir la mexicanidad se tomaron en cuenta diversos factores que intentaban crear un tipo de nación modelo en donde lo atrasado debía dar paso a lo moderno. La idea de progreso se impuso por aquel entonces; consolidó todo un sistema de reglas y valores que opuso a dos tipos de conocimiento: el saber aprendido en libros y el saber tradicional aprendido en la oralidad. La magia se opone a la ciencia; la vida citadina a la vida rural; la producción industrial a la artesanal. La imagen positiva del indio muerto y negativa del indio vivo fue tan sólo uno de los factores explotados para fortalecer la idea de un progreso necesario para que la grandeza de México y de la mexicanidad tomara el camino adecuado para cumplir con las exigencias del panorama que impulsaba el desarrollo progresista y modernizador. Las artesanías fueron en este sentido un objeto en donde lo mexicano podía verse reflejado, en donde se podía advertir la “riqueza” del pasado indígena precortesiano.<sup>10</sup>

Como bien se señala en el párrafo anterior, la artesanía sólo servía «para verse reflejado» y su significado difiere al que se tuvo en la Nueva España; en la idea del progreso<sup>11</sup> imperante durante el porfiriato, la artesanía adquiere un sentido peyorativo, denota lo atrasado, lo tradicional y, como tal, forma parte del folclor. En el mismo párrafo se alude a la construcción de la mexicanidad, *lo mexicano* fue una construcción social que si bien se vino gestando durante la Nueva España, un momento importante se dio con la lucha de independencia pero sobre todo durante el México independiente; a finales del siglo xix se da un nuevo interés por mostrar los valores nacionales, pero no fue sino hasta la



etapa de la revolución mexicana, y principalmente los años posteriores, cuando hay todo un movimiento que revaloriza lo mexicano y se construyen los estereotipos de lo que la clase gobernante cree que es *lo mexicano*... La época de oro del cine mexicano vive momentos de gloria y muestra al charro cantor y la china poblana, la vida bucólica, los hacendados, la música ranchera, en fin, esas imágenes corresponden más al centro-occidente de México que a las otras regiones, como el norte, donde no sólo existe el *norteño*, sino que hay muchas comunidades de grupos étnicos, como los tarahumaras, huicholes, seris, mayos, etcétera; grupos que también tienen sus propias tradiciones artesanales, musicales, dancísticas o gastronómicas.

Si volteamos la mirada hacia el sur de México, encontraremos una diversidad de playas, bosques, zonas arqueológicas, y sobre todo de



grupos étnicos, en los diversos estados de Veracruz, Tabasco, Oaxaca, Chiapas y Yucatán, entre otros más. En Veracruz se tiene al *jarocho* como estereotipo pero a nivel nacional nos representa el charro, y la charería es el deporte nacional *por excelencia*... todo este proceso posrevolucionario que repercutió en diversos ámbitos y que nos permitió mostrarnos de alguna manera a nivel internacional como *mexicanos*. Dentro de ese perfil hubo otras manifestaciones

artísticas que adquirieron gran reconocimiento a nivel mundial, tal fue el caso del muralismo, la literatura, la música, la gráfica popular, el cine, etcétera. Para ahondar en este tema, haremos un breve repaso de cómo se fue construyendo el nacionalismo mexicano, al mismo tiempo que se mostrará su liga con el arte popular.

#### *EL ARTE POPULAR Y EL NACIONALISMO MEXICANO*

Después de la revolución mexicana da inicio un importante momento histórico, en el que la formación de *mexicanos* resulta una acción vital para que ese México del siglo XX siguiera sin tropiezos su camino hacia la modernidad. En lo que toca a la cuestión del proyecto cultural *mexicano*, mucho tuvo que ver la política del Estado dedicada a este rasgo fundamental de la vida de la república, es decir, las medidas gubernamentales encaminadas al desarrollo de la cultura en México.

La implementación de medidas y decisiones en torno a la cuestión de qué entender por cultura nacional, de qué concebir como cultura y, sobre todo, de cómo incorporar a la gran diversidad de formas de ser, de pensar y de actuar de los mexicanos llevó a implantar medidas que intentaban homogeneizar a la población en un molde específico de mexicano, es decir, el grupo que ocupaba el poder político y que dirigía las riendas del país pretendió construir un mexicano *típico*, apegado a un buen número de rasgos que, a su modo, representaban orgullosamente a la cultura nacional.

Dentro de este modelo surgió de nuevo el problema de definir qué se iba a entender como cultura mexicana, se preguntaban entonces si el pasado indígena representaba a lo mexicano; si la influencia europea tenía más aportes que la autóctona, en fin, un sinnúmero de propuestas y de negaciones dio lugar a que por allá de la década de 1940 se implementaran políticas culturales destinadas a forjar no sólo al mexicano, sino una identidad nacional que cumpliera con las exigencias de competir en imagen frente al resto de las







naciones del mundo. Esto significa que la imagen del mexicano y, por lo tanto, de sus rasgos culturales debía ser prototipo de los ideales que por aquella época vagaban en el pensamiento de los hombres dedicados a gobernar el país.

La formación de la identidad nacional y del mexicano dio paso a una nueva preocupación: llevar cultura a los que no la poseían. Los hombres que dirigían los destinos de México durante la segunda mitad del siglo xx se dieron a la tarea de crear políticas educativas donde la *cultura* desempeñara un papel central para la formación de mexicanos a la *altura* de los ciudadanos de las naciones del primer mundo, sin embargo, en su afán redentor, cayeron en la generalización y, sobre todo, en la distinción, según modelos extranjeros, de lo que era, y de lo que no, la cultura.

El tema de la difusión y de la proyección de la cultura mexicana fue polémico por aquellos años, de hecho, no había dejado de serlo desde inicios del siglo xx; llevar cultura a los que no la tenían, enseñar cultura en las escuelas, a los indios, a los niños, a los pobres, fue una de las consignas del partido político que por más de medio siglo tuvo en sus manos las riendas de un país ideológicamente diversificado y aparentemente unificado.

Las políticas culturales durante el régimen de ese partido político partieron de un error grave: pensar que la *cultura* sólo podía ser entendida como lo contrapuesto a las manifestaciones populares. *Tener cultura, ser culto* o *cultivarse* son sinónimos de conocimiento de los cánones de la *alta cultura*, es decir, de los patrones de una producción cultural generalmente europea que se separan de la *cultura popular*.

El debate entre estas dos formas de definir a las manifestaciones poiéticas del hombre tuvo gran eco en los medios académicos por allá de la década de 1970. La cultura se consideró, durante mucho tiempo, a partir de su oposición con las manifestaciones del común de la gente, es decir, en la manera en que durante mucho tiempo se nos ha enseñando lo que debemos entender por cultura: tenemos

que la producción de objetos a la manera artesanal, es decir, de artesanía, no es arte culto, sino arte popular; que una feria por la fiesta del santo patrono del pueblo no es, en manera alguna, una manifestación artística ni cultural, es más bien, y si acaso, una tradición popular; la fiesta de quince años con chambelanes, pastel de quince pisos y vals no es arte ni cultura, sino una fiesta de barrio.

La distinción entre arte culto y arte popular es parte de la definición que se nos ha enseñado de Cultura, con la *c* mayúscula; muchos de los proyectos encaminados a *salvaguardar* el patrimonio cultural de los mexicanos, o a fomentar la producción cultural de los mismos, han sido maneras de tipificar una cultura a secas, sin matices ni detalles inherentes a la diversidad, no sólo étnica, sino ideológica, de los ciudadanos mexicanos, es decir, de aquellos que son parte de una civilización.

Pero si nos preguntáramos ¿cómo se ha ido conformando el proyecto nacionalista en México?, ¿cuál es la relación entre el proyecto nacionalista y la cultura? La respuesta tendría que estar ubicada dentro de un contexto mayor, rebasando los límites de México, esto es, desde los inicios de la nación moderna, que, según Peter J. Tylor,<sup>12</sup> tiene apenas unos 200 años de vida, a partir de la revolución francesa, e implica un estrecho vínculo entre la política y la cultura. La nación también está vinculada al territorio, es decir, a una ubicación geográfica determinada, y a la historia, donde el pueblo será el concepto básico para entender



tal vinculación. Tylor observa dos enfoques para definir nación, el modernista, que es el que acabamos de exponer, y el primordialista, que concibe a la nación como una forma concreta de comunidad étnica, con identidad cultural y demandas políticas homogéneas. Tomaremos el primero para definir nación pero sin dejar de lado el enfoque primordialista, que será la pauta del nacionalismo manejado en México.

La relación de la nación y el territorio es una característica compartida por el Estado moderno, en el que se puede observar ya un monopolio de la violencia, donde la élite controlará los medios de producción y los lazos consanguíneos ceden su importancia a las relaciones de propiedad privada (surgiendo de este modo las clases sociales). Tal característica da pie al Estado-nación moderno, el cual se comprende en relación con el sistema económico capitalista y con las estrategias para su consolidación. Tylor hablará del nacionalismo como aquella estrategia que el Estado emplea para



crear la nación, basándose en mitos muchas veces inventados, o resignificados, y en la exaltación de un pasado histórico glorioso.

El nacionalismo es una ideología, una propuesta de organizar a la sociedad políticamente, un sistema simbólico que tiene, al igual que el Estado y la nación, al pueblo como centro. En este contexto, tenemos por ejemplo que las artesanías, la indumentaria étnica, la comida, etcétera, son un producto de cierto sector de la sociedad, que es a la vez parte del pueblo, y cuyos elementos culturales pueden aprovecharse en la construcción del nacionalismo. En México, el proyecto de nación que con más fuerza penetró en el pueblo es el que apareció en la época posrevolucionaria, cuando se daban los primeros pasos para encontrar una ideología que hiciera posible la construcción de la *nación mexicana* y que reflejara todos los ideales de la élite burguesa, al tiempo que

se forjaba en el crisol de la diversidad étnica de la naciente república. Claro que tal metáfora implicaba una seria eliminación de aquellos rasgos *indeseados* o *inapropiados* para que de esa amalgama pudiera surgir la verdadera *raza cósmica* que llegaría a las alturas del progreso.

El proyecto nacionalista que institucionaliza el proceso de distinción entre alta cultura y cultura popular que mayor implicación tuvo para la separación entre ambos aspectos de la creación es el que comienza con las propuestas de José Vasconcelos, apoyado por Manuel Gamio, buscando crear una nación que homogeneizara en un solo sentir a la



totalidad de la población del país. En el periodo presidencial de Álvaro Obregón se inicia una campaña de *desindianización* de la población rural mexicana, la cual abanderó el propio Vasconcelos, y que pretendía alfabetizar, ponderando al español como lengua nacional, y educar mediante la enseñanza de un sistema de valores único; tales medidas se extendían a la cultura de los grupos étnicos, a su producción material y simbólica. En ese contexto se refuerza el nacionalismo, ese que se enseña en las escuelas de educación básica como deber y que poco a poco se introyecta como un sentimiento nacionalista, como parte integral de lo que, nos dicen, es la cultura mexicana.

El nacionalismo puede ser utilizado por un sector del pueblo para resistir a los cambios que impone el sistema económico en cuestiones políticas y sociales; se hace uso de la ideología oficial para continuar siendo un grupo con características propias, aun cuando se incorporen al discurso oficial. El Estado que gobierna a lo que él mismo ha llamado nación mexicana, donde no todo es cuestión de imposición ni todo es cuestión de invención, ha intentado que la sociedad exalte ciertos elementos y valores previamente seleccionados. Esto da lugar a la formación de una *comunidad imaginada*, algo que Tylor explica, al citar a Anderson, como la identidad propia que el nacionalismo proporciona para enfrentar a un mundo extraño.

Una vez expuesto lo que se entiende por nación y nacionalismo, es tiempo de mostrar la relación entre el proyecto nacionalista y la cultura. Comencemos diciendo que después de años de luchas intestinas apenas se empezaba a calmar la ex colonia española, durante el periodo de Porfirio Díaz, cuando comienza uno de los conflictos más sangrientos de la vida del joven país que en ese entonces era México. Los veinte años que comprendieron la pacificación del territorio después de la revolución contra el régimen porfirista fueron ricos en confrontaciones, definiciones y discursos que buscaban dar forma a un proyecto nacionalista que había nacido casi un siglo antes.

El asunto de la mexicanidad siguió preocupando a las élites políticas y académicas durante las décadas de 1950 y 1960, pero para entonces el nacionalismo de origen revolucionario ya había perdido su fuerza original y la manipulación, la demagogia y la consolidación de los estereotipos nacionales habían minado la base convirtiéndola en un discurso político hueco.

El nacionalismo mexicano,<sup>13</sup> en combinación con intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, creó, entre 1920 y 1940, una larga serie de modelos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo *típicamente mexicano*; dicho estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional.

Aparecieron modelos típicos en el cine, la fotografía, la literatura, el grabado, etcétera, que se identificaban a través del lenguaje hablado y la música, en el vestir, en el comer, en las actividades productivas y en las recreativas, es decir, en la vida cotidiana de la cultura mexicana. El discurso aparecido entre dichos años estuvo presente en los planes que acompañaron las múltiples rebeliones que se vieron en ese periodo, tuvo como tema central al *pueblo mexicano*, lo cual trajo consigo una inmensa carga popular. El discurso político identificó al pueblo como el protagonista de la revolución, englobando a los sectores marginados, con lo cual el *pueblo* fue el territorio de los humildes, de los pobres, de la mayoría que podía ser campesina, proletaria, indígena, mestiza o de trabajadores calificados.

Esta concepción tan amplia de lo popular estuvo íntimamente ligada al nacionalismo posrevolucionario, la preocupación por el *pueblo mexicano* fue una constante, sin embargo, definir el sustantivo “pueblo” planteaba un problema bastante severo, y lo mismo sucedía con el adjetivo “mexicano”.





El nacionalismo, en términos más generales, empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo extraño o extranjero; en su tono político y en su expresión cultural intentaba definir las características particulares, raciales, históricas o *esenciales* de la mexicanidad. A partir de la segunda mitad de la década de 1920 y durante buena parte de la siguiente, se pretendió integrar al indio a los procesos nacionales con mayor decisión, y aunque la distancia con que se veía a los indios en los ámbitos urbanos no se disolvió del todo, sí se intentó hacerlo menos ajeno.

Por ejemplo, desde el punto de vista oficial, el indio no sólo se convirtió en parte integral de lo que pretendía definirse como mexicano, sino que hubo una necesidad de asociar la explotación con la miseria indígena contemporánea; por ejemplo, en 1926 se proponía la rápida integración del indio mediante programas educativos que también incluían a los mestizos, dicha integración se planteaba como un rompimiento de la distancia existente entre lo indígena y el resto del país.

A pesar de todo, los proyectos estatales no hicieron gran cosa por acabar con esa distancia, si bien se crearon algunas Casas del Estudiante Indígena y se trataron de poner en práctica ciertos proyectos aislados para que la comunidad indígena se integrara a *la gran familia mexicana*, la tarea era titánica y no bastaron los proyectos emanados de la Secretaría de Educación, aunque se siguió insistiendo en la revaloración de lo indígena prehispánico y se dirigieron proyectos a sectores minoritarios. En estas medidas implementadas por el Estado podemos observar la necesidad de separar lo que posteriormente se va a entender por cultura popular, del pueblo, y por alta cultura, la cultura de las élites.

Vinculada a ciertas ideas de *lo popular*, la identificación de la mexicanidad hacía las veces de justificación del proyecto nacional, fuese éste oficial o de oposición, político o cultural. Durante los primeros años en que existía una relación estrecha entre élites culturales y grupos populares,

hasta su separación en la década de 1940, lo popular y lo mexicano estuvieron siempre presentes en el espacio de la polémica.

Desde Manuel Gamio hasta Agustín Yáñez, y pasando por Miguel Othón de Mendizábal y Héctor Pérez Martínez en los estudios sociales, o Diego Rivera y sus seguidores en el ambiente artístico, una buena cantidad de autores planteaban la necesidad de *recuperar* lo indígena para el bien de la cultura mexicana, y dicha recuperación implicaba reconocer y revalorar las contribuciones de los indígenas a la vida económica y espiritual del país, pero no precisamente el indígena vivo, sino, más bien, el indio muerto, el que realizó las hazañas prodigiosas y cubrió de gloria las espaldas de sus descendientes, los *mexicanos* que conformaban la nación.

Es interesante que el arte creado por esas élites educadas en Europa o en los centros de estudios superiores urbanos abrevara en la vertiente popular mexicana, afirmando de esta manera su condición nacionalista. Esto implicaba un reconocimiento de los aportes reales del *pueblo mexicano* en materia cultural, y entonces, la cultura popular, tradicionalmente desdeñada por las academias, adquirió una fuerza insospechada en el arte nacional.

Claro ejemplo de lo anterior son los casos de Salvador Novo, Antonio Caso y Julio Jiménez Rueda en la literatura o de Gerardo Murillo Dr. Atl, Jorge Enciso, José Guadalupe Posada o Saturnino Herrán en la plástica. Durante la promoción y exaltación de un pasado indígena glorioso, donde los que importaban eran los indios muertos y no los vivos, los grabados de Posada funcionaron como exponente ejemplar del tipo de arte que se intentó justificar como *nacional*. Éste es un caso claro de cómo las élites que manejaron las políticas culturales en la etapa mencionada las más de las veces construyeron arbitrariamente un prototipo de lo que se debía entender como cultura popular.

En el caso de Saturnino Herrán, su temática tiende hacia lo popular,<sup>14</sup> su pintura marca un cambio notable en relación con sus antecesores académicos al perder en gran medida ese



elitismo cultural que les era característico, logrando superar el realismo clasicista. Algunos de sus cuadros en los que plasma su temática popular son: *El molino de vidrio* (1910), *El jarabe* (1913), *La tenuana* (1914), *La ofrenda* (1913), y *El gallero* (1914), entre otros.

Quizá una buena síntesis del proceso ideológico que vivió el arte de la generación inmediata a la de Herrán, y que tiempo después se institucionalizó en el muralismo, sea este párrafo extraído del Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores que redactaran en 1923 Siqueiros, Rivera, Orozco, Mérida, Guerrero y Revueltas:

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual, por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.<sup>15</sup>

Estos autores muestran una clara defensa del *arte del pueblo*, sus propuestas y pinturas repercutieron en pintores, escritores, fotógrafos, cineastas y músicos; el arte popular cobra un gran auge y son varios los especialistas, como el Dr. Atl,



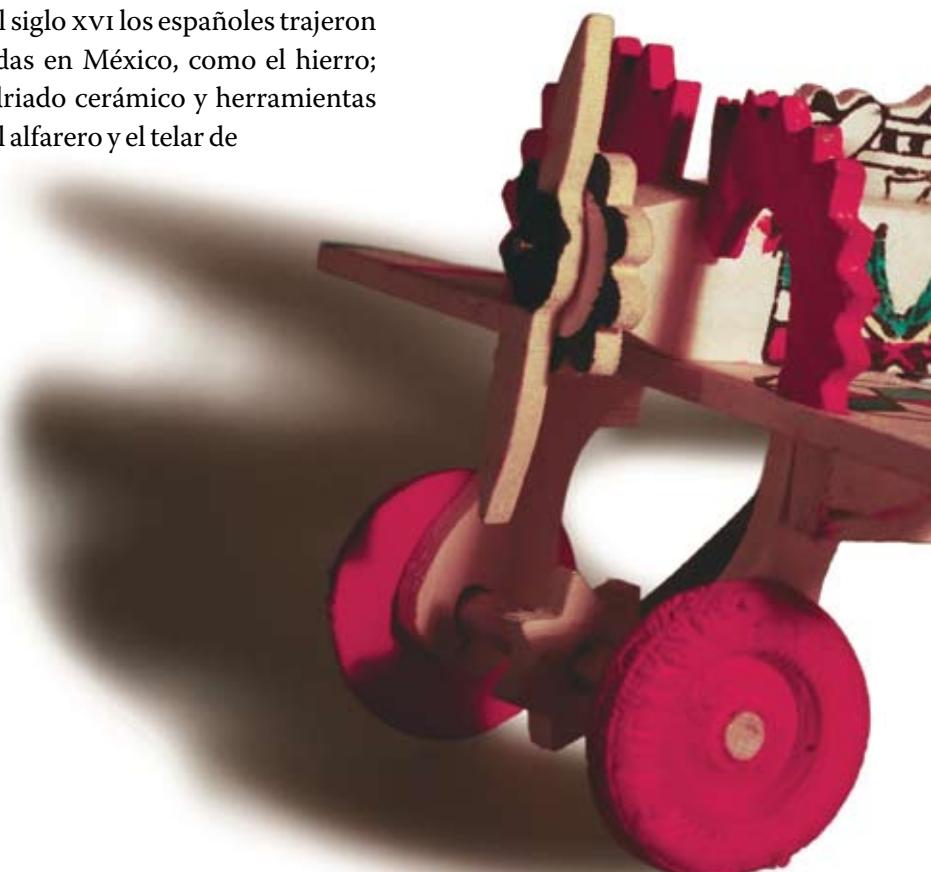
Alfonso Caso, Gabriel Fernández Ledesma, por citar sólo algunos, quienes se dedicaron al estudio y rescate de las artes populares. Veamos algunas de las aportaciones de estos y otros autores sobre el arte popular mexicano.

#### *LOS ESTUDIOS DEL ARTE POPULAR MEXICANO*

Han sido diversos autores los que se han dedicado al estudio del arte popular mexicano, en sus textos ponen de manifiesto ciertas constantes entre las que sobresalen la elaboración manual, lo único de la pieza, el colorido en su acabado, la sencillez, su uso cotidiano y, sobre todo, su particular belleza. Asocian el arte popular con lo tradicional y, por ende, con cierta carga peyorativa en contraposición al arte culto.

Las constantes referidas al arte popular conforman de alguna manera los significados que se le han ido atribuyendo al concepto de artesanía durante el siglo xx en México, lo cual no significa que sean afirmaciones absolutas, más bien son aseveraciones que dan cuenta de la manera en que el concepto artesanía fue adquiriendo significados para describir una realidad.

Ya se aludió a que en el siglo xvi los españoles trajeron materias primas desconocidas en México, como el hierro; ciertas técnicas como el vidriado cerámico y herramientas de hierro y acero; el torno del alfarero y el telar de pedales. Durante esa época también hubo influencias de otras regiones del mundo, como Medio Oriente, muy probablemente por el establecimiento del tráfico comercial entre la Nueva España y el Lejano Oriente (la *Nao de China*). Con estas aportaciones la artesanía fue aceptando y asimilando



otros elementos, como en el caso típico de la mayólica, llamada por nosotros Talavera de Puebla.<sup>16</sup> Porfirio Martínez Peñaloza señala que el arte popular se empieza a originar precisamente en ese encuentro ocurrido durante el siglo XVI:

En este proceso dinámico se pueden mencionar algunas fechas y lugares-clave: en 1529, fray Pedro de Gante estableció la primera Escuela de Artes y Oficios en la capilla de San José de los Naturales, dentro del convento de San Francisco; entre 1550 y 1585, se establecieron en Puebla los primeros alfareros españoles; en 1583, se otorgó permiso al alcalde mayor de Michoacán para elaborar en Pátzcuaro loza vidriada; en 1542, también en Puebla, se estableció el primer horno para vidrio, y en el mismo año se promulgaron las primeras ordenanzas (Estatuto Legal del Gremio) entre los artesanos de la seda.<sup>17</sup>

Sabemos que los mexicanos se distinguieron por tener gran habilidad manual y aprender rápidamente los oficios

que los españoles les enseñaban, también se mencionó líneas arriba que los talleres artesanales durante la Nueva España se constituyeron en gremios, los que fueron abolidos a principios del siglo XIX; también, que después de la guerra de independencia hubo interés por revalorar *lo mexicano* y que la artesanía jugó un papel importante en ese contexto, ya que a través de ella se podría mostrar la riqueza del pasado indígena. En esta revaloración por lo mexicano emerge un nacionalismo que se fue enraizando en el discurso oficial a través del tiempo.





Las manifestaciones tradicionales también tuvieron un reconocimiento durante el porfiriato, citemos por caso la exposición de París en 1889, donde el gobierno mexicano deseaba exponer objetos que mostraran la riqueza de las tradiciones mexicanas y que al mismo tiempo fueran de interés para los europeos.

La médula de la exposición de México en la Exposición de París 1889 estaba en las muestras de arte, educación, textiles y artes extractivas. La industria textil y en especial lo relacionado con la vestimenta y trajes populares mexicanos ocupó la atención de los encargados de desarrollar este aspecto en el pabellón de México; Eduardo Zárate, abogado y profesor de la Escuela de Artesanos, propuso que vestidos típicos hechos con textiles mexicanos fueran exhibidos puestos en maniquíes que serían fieles representaciones de la talla y características físicas de los habitantes de las distintas regiones de México, es decir, de los “tipos populares”, de los cuales México expuso 403 objetos siendo sólo superado por Francia.<sup>18</sup>

Estas exposiciones fueron espacios importantes para mostrar parte de la riqueza cultural de México tanto a nivel



nacional como internacional. Esa valoración se acrecentó al final de la revolución mexicana, y sobre todo en la etapa posrevolucionaria, como menciona Mercedes Iturbe:

En el último periodo revolucionario, de 1915 a 1917, se despertó en toda la república, y particularmente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares. Ésta se intensificó en 1921, fecha del Centenario de la consumación de la Independencia. Los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron en aquel año la idea de hacer una exposición de arte popular. Se trató del más sobresaliente de los festejos del Centenario y sirvió para que a partir de aquel momento el gobierno reconociera oficialmente el ingenio y la habilidad de los artesanos, hasta entonces relegados.<sup>19</sup>

Esta exposición fue a nivel internacional y se expuso en las ciudades de México y Los Ángeles, California. Las exposiciones fueron encomendadas a Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Javier Guerrero, Adolfo Best Maugard y Gerardo Murillo Dr. Atl. La inauguración –hecha por el presidente de la república, el general Álvaro Obregón– se efectuó durante el mes de septiembre de 1921.

Además de estas exposiciones, cabe destacar la publicación del libro *Las artes populares en México*<sup>20</sup> del Dr. Atl en 1922. Con el trabajo del Dr. Atl se dio un reconocimiento mundial a las artes mexicanas, no sólo por reconocérseles como *artesanía* y ser motivo de exposiciones tanto en México como en el extranjero, sino también porque se da impulso a la investigación y estudio en torno a las artes populares mexicanas, prueba de ello es que en ese contexto algunos artistas e intelectuales

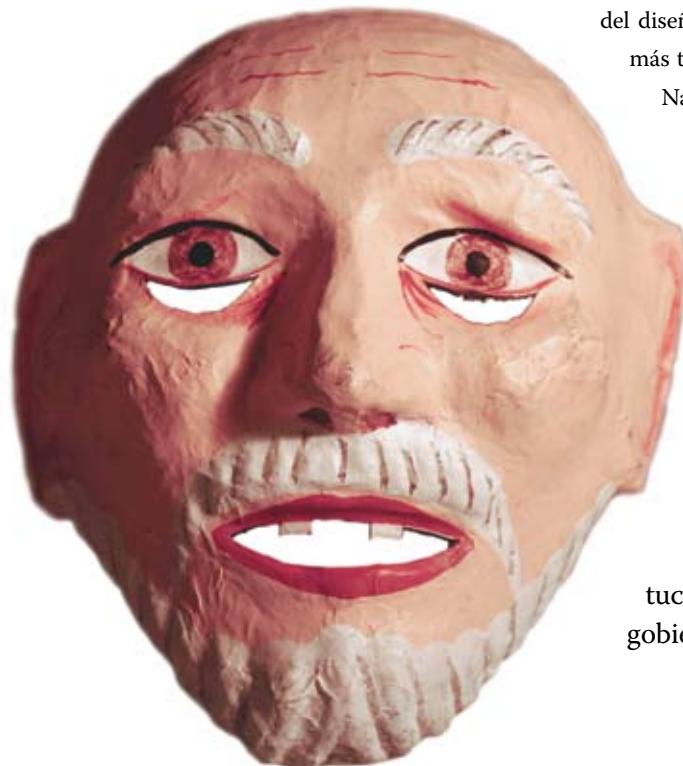


reconocidos comienzan a estudiarlas e incluirlas en su trabajo, tal fue el caso de Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Alfonso Caso y Manuel Toussaint, entre otros.

Las artes populares forman parte de la identidad mexicana, son un fiel reflejo del pasado indígena y del estereotipo de lo mexicano, su revaloración durante la segunda década del siglo XX se debe en gran parte al trabajo hecho por el Dr. Atl, continuado por otros autores como Gabriel Fernández Ledesma y Alfonso Caso.

Años más tarde el estudio del arte popular mexicano tuvo su auge, debido en parte a que el gobierno mexicano promovió tanto programas sobre el fomento y rescate de las artesanías como la creación de diversas instituciones:

Se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia [...] Se fundaron también por ese tiempo el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Indigenista Interamericano y su filial mexicana, el Instituto Nacional Indigenista. La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas abrió una Escuela de Diseño y Artesanías con el fin de estimular la creatividad en el campo del diseño industrial y arquitectónico, que más tarde pasó a depender del Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>21</sup>



Además de lo anterior, en 1940 se realizó en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, el Primer Congreso Indigenista Interamericano, en el cual México propuso la protección, fomento y conservación del arte interamericano, lo cual fue aprobado. Otra institución importante creada por el gobierno mexicano fue el Museo



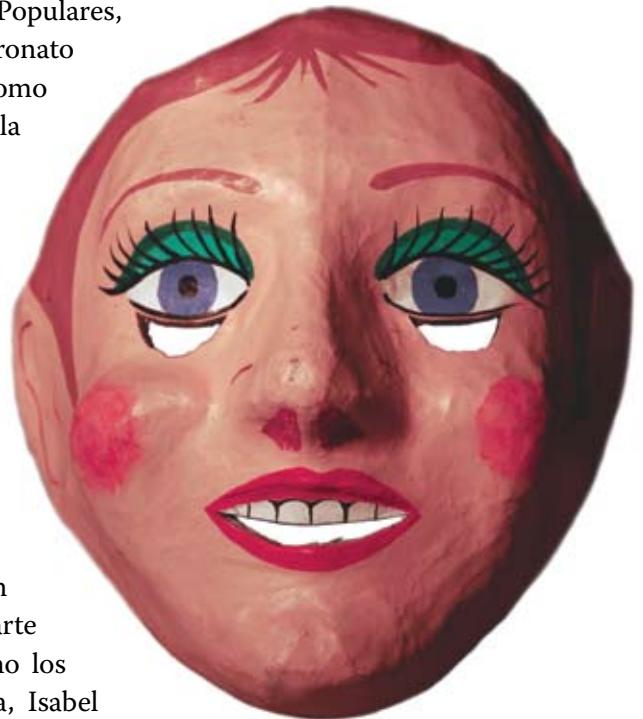
Nacional de Artes e Industrias Populares, para el cual se conformó un patronato integrado por «Alfonso Caso como presidente, Daniel F. Rubín de la Borbolla como vocal ejecutivo y director del Museo, Ignacio Marquina como vicepresidente, y como vocales técnicos especializados los señores Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Frederick Davis y Adolfo Best Maugard».<sup>22</sup>

Algunos de estos autores jugaron un papel destacado en la investigación y difusión del arte popular mexicano; textos como los de Porfirio Martínez Peñaloza, Isabel Marín de Paalen, Ruth D. Lechuga, Daniel F. Rubín de la Borbolla, Ma. Teresa Pomar, Carlos Espejel, Francisco Javier Hernández, Marta Turok y Victoria Novelo son un claro ejemplo del interés que suscitaron las artes populares.

Porfirio Martínez Peñaloza señala que en el ámbito internacional el conocimiento sistemático del arte popular se inició en 1928, cuando se celebró en Praga el Primer Congreso Internacional de las Artes Populares, en dicho evento consideraron a las artes populares como «el trabajo tradicionalista del artesano (formas, materias, técnicas) que agregan un elemento de belleza o de expresión artística al carácter utilitario del objeto o su función en la vida social».<sup>23</sup>

Basándose en estas acepciones del arte popular, Martínez Peñaloza lo define como:

[...] una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional agrega a un objeto de uso decorativo un elemento de



belleza o de expresión artística, también de carácter tradicional. Tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, estrechamente ligadas a las formas de vida; por esta razón traducen de algún modo el ámbito social en que se producen y al cuál están destinados.<sup>24</sup>

Daniel F. Rubín de la Borbolla dice que «el arte popular es una expresión de creatividad que impregna y fecunda la vida común [...] está más compenetrado con todos los componentes y estructuras de la cultura y de la vida de la comunidad, tanto en su pasado como en su proyección hacia el futuro, por ello comparte más directamente los usos diarios a los que se le destina, sin desnudarse de su singularidad en ningún momento».<sup>25</sup> Para este autor:

El arte popular es el más auténtico arte universal, tal como lo entiende y lo practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Es funcional, utilitario, original, expresivo y autosuficiente, educativa, económica, renovable, artística y técnicamente. Se distingue por su antigüedad, tecnología y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad, de generación en generación.<sup>26</sup>

Las aportaciones de Rubín de la Borbolla han enriquecido los estudios del arte popular, pero algunas acepciones, como su definición de arte popular, están muy limitadas, hace una comparación entre arte culto y arte popular para justificar el valor estético de las artesanías; sería conveniente



haber tomado en cuenta otras características que van más allá de la antigüedad, como por ejemplo el vínculo entre el artesano y su contexto geográfico y sociocultural; el evidente simbolismo de las artesanías y la tradición artesanal en sí como elemento identitario de la comunidad. Algunas de estas características las refiere José N. Iturriaga al hablar sobre los rasgos más notorios del arte popular:

1. Es tradicional, se transmite de generación en generación.
2. Suele ser comunitario o colectivo: pueblos enteros se dedican a la misma rama artesanal.
3. Por lo general es anónimo, y en consecuencia, rara vez se encuentran piezas firmadas; algunos artistas populares consagrados o de fama sí firman sus obras.
4. Suele ser utilitario o cotidiano; son objetos con un fin práctico, y entre ellos se pueden incluir algunas piezas religiosas, pues las creencias del pueblo se expresan en la vida cotidiana.
5. Está determinado por el medio ambiente, pues se realiza con materiales naturales del entorno propio de cada población o región.<sup>27</sup>

Para Alfonso Caso, el arte popular está constituido por «aquellas manifestaciones estéticas que sean un producto espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano, las obras de arte en las que el pueblo manifiesta por su inspiración y por su técnica que es un portavoz del espíritu artístico del pueblo».<sup>28</sup> Como vemos, los diversos autores van aportando desde su óptica ciertas ca-



racterísticas relacionadas al arte popular, que en conjunto nos brindan un panorama más completo de lo que éste sería. Tal es el caso del Dr. Atl, quien en su libro *Las artes populares en México* señala que en la designación de artes populares «están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo de México», además de agregar al final del libro:

“Artes populares” son aquellas que nacen espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas. Las que se cultivan bajo una influencia artística o comercial extraña a esas necesidades dejan de ser artes populares. Las que se cultivan en las escuelas públicas son “artes oficiales”.

Las primeras son intransformables porque son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que tocarlas es destruirlas.

Quien pretenda transformarlas no hace sino precipitar su desaparición.<sup>29</sup>

Considero que esta visión de mantener las tradiciones estáticas ha sido superada, sabemos que las tradiciones, y en ellas incluyo el arte popular, han ido pasando por un proceso sociocultural de cambio y al mismo tiempo han ido resignificándose, es decir, se van ajustando a los cambios, muchas veces inevitables, por los que pasa el artesano o la comunidad donde habita; tomemos por caso el uso de los recursos naturales,





los artesanos mencionan que han sido afectados por la tala inmoderada de árboles, o por las políticas gubernamentales que no les otorgan apoyos para que puedan ofrecer sus productos sin necesidad de intermediarios. Más de algún artesano ha señalado que las políticas del Fomento Nacional de las Artesanías (Fonart) en lugar de beneficiarles les perjudica, ya que en los concursos que realizan algunas veces los jueces carecen de capacidad para reconocer y valorar la elaboración y técnica de su artesanía, o muchas veces les piden que modifiquen sus diseños para que sean más *vendibles*, para que estén más al gusto del turista.

Creo que hay mucho por hacer desde el punto de vista institucional para el fomento de las artesanías, para ello es necesario crear políticas culturales adecuadas para el rescate y difusión del arte popular; como dice Virgilio Fernández del Real, quien por muchos años se dedicó a la venta de arte popular:



Es que al artesano no se le sabe pagar, desgraciadamente, hasta ahora la política gubernamental en cuanto apoyo al artesano ya no existe, sí se podría hacer y para ayudarlos tendrían que facilitarle la compra de materiales, ayudarlos en la promoción y venta de los mismos [...] son cosas que debería hacer el gobierno, por otra parte, por ejemplo, la hojalatería, los materiales son caros, comprado al menudeo, tendría que tener el gobierno en su departamento de artesanía, comprar al mayoreo y venderles

al menudeo, exclusivamente que saliera el gasto administrativo mínimo [...] yo tenía la capacidad de poder comprar 500 kilos de hojalata, 500 kilos de cobre, 500 kilos de latón, y me salía mucho más barato [que al artesano] que puede comprar 20 o 30 kilos, ahí es donde el gobierno tendría que decir compro los 500 kilos y les vendo los 10 al precio que me costó, es más, se lo fío y cuando lo venda que me pague, esto es la ayuda que se tiene que hacer con el artesano, aparte de difundir fuera y poner tiendas, pero bien hechas y con artesanías y al precio justo para que se pueda vender, yo he visto alguna tienda de Fonart en España y las cosas que mandan son carísimas y no es que allá traten de ganarle más, no, es que ya lo mandan de aquí muy caro, Fonart, para mí, está mal manejado.<sup>30</sup>

Porfirio Martínez Peñaloza, citando a Jas Reuter, señala que «el arte popular es el conjunto de obras realizadas por individuos fuertemente arraigados a la tradición estética de su comunidad, obras en las que casi siempre se una finalidad estética –o sea, el deseo de satisfacer una necesidad común de formas, colores, armonías, expresiones– con un objetivo práctico, utilitario».<sup>31</sup>

Se ha departido sobre arte popular y artesanías, pero falta mostrar el vínculo entre ambos conceptos. En el libro *Tres notas sobre el arte popular mexicano* de Porfirio Martínez Peñaloza hacen una distinción entre ambas, dependiendo del punto de vista del autor; para algunos estudiosos arte popular y artesanía son géneros diferentes. Consideran que el concepto de artesanía encierra la idea de taller colectivo, en el cual la artesanía tiende a una producción en serie, en tanto que en el arte popular trabaja un solo hombre y su actividad va a la par de sus ocupaciones cotidianas. Otra distinción es la técnica, en la artesanía implica el dominio de un oficio y la noción de salario mientras que en el arte popular es hereditaria. Estos autores asocian la artesanía a un trabajo más mecanizado, a diferencia del arte popular, que se desarrolla de manera más tradicional e individual. Además de lo anterior, señalan que cuando el arte popular se comercializa tiende a convertirse





en artesanía, pero cuando estas artesanías se hacen en serie y para su elaboración se utiliza maquinaria más sofisticada que incluye obreros especializados surgen las industrias artesanales.<sup>32</sup>

Para Martínez Peñaloza, la artesanía es el género y el arte popular es la especie, es decir, no hay una distinción tajante y señala que lo característico de la artesanía es la realización manual. Coincidimos en este criterio para nuestro estudio, tanto el arte popular como la artesanía están estrechamente vinculados, basta ver una tienda de “arte popular” y lo que se exhibe lo nombran “artesanía”. Hasta donde mi entendimiento alcanza, no hay una frontera para delimitar hasta dónde es arte popular y hasta dónde artesanía.

Considero que al hablar de arte popular se hace referencia a algo más general, en tanto que la palabra artesanía alude a algo más particular, pero también sucede lo contrario... vemos una artesanía y se le señala como arte popular. Partimos de estas consideraciones porque a ambos campos corresponden conceptos iguales, como tradicional, manual, anónimo, popular, local, etcétera.

Para ampliar este panorama sobre las artesanías y su vínculo con lo comercial, retomamos los conceptos de Isabel Marín de Paalen plasmados en su libro *Historia general del arte mexicano. Etno-artesanías y arte popular*,<sup>33</sup> en el que señala que el arte popular tiene su origen en la necesidad creadora del hombre, en la necesidad de producir objetos



útiles y bellos; y considera como expresiones del arte popular todo lo que representa su canto y sus sueños, sus anhelos y sus realizaciones, y como parte de esas manifestaciones ubica a las artesanías.<sup>34</sup>

Las artesanías sirven a las mujeres y hombres como complemento a sus tareas cotidianas para obtener la ayuda necesaria que ha de incrementar el presupuesto familiar. Esta autora señala que en las comunidades indígenas rurales, o en las mestizas campesinas, el orden de clasificación de la producción artesanal, por su significado etnológico, sería en primer lugar la indumentaria textil, por la misma necesidad de protegerse contra las inclemencias del tiempo, además de poseer otras particularidades dada la comunidad, como un significado social, económico, religioso o político. Otra necesidad son los utensilios de uso doméstico hechos de arcilla, piedra, madera, vara o palma. Marín de Paalen dice que el hombre aculturado a la vida nacional produce otras muchas manifestaciones artesanales que abarcan básicamente todos los renglones susceptibles de destreza manual, además de señalar la variedad de elementos aportados desde el exterior:

España, durante la dominación, importa nuevos temas y modos de realizarlos con materiales desconocidos de los nativos; cuéntase entre éstos: el hierro forjado, los adornos en chaquira y pedrerías, el vidrio prensado o soplado; las mayólicas y el engratado de cerámica; los bordados en los textiles; la filigrana en la platería; las maderas chapedas con incrustaciones de diversos materiales, así como los estofados. Mientras, China coincide en períodos paralelos, e introduce elementos productores de mayor variedad en la decoración de los maques, por ejemplo la aplicación del oro, la plata y la pintura al óleo, la técnica del rayado a la manera del coromandel: el papel picado; los tibores de talavera con cambios en diseño decorativo y con la añadidura de las tapas de metal.<sup>35</sup>

Lo valioso es que lo importado se fusionó con algunos materiales y técnicas de los artesanos mexicanos dando por



resultado nuevas expresiones de la artesanía mexicana. Sobre la elaboración, la misma autora señala que «las artesanías son productos de comunidades indígenas; se han elaborado en vista del consumo interior y, en consecuencia, son excepcionales las ocasiones en que personas ajenas a su entidad étnica las adquieran».<sup>36</sup>

La visión de Isabel Marín es parcial, pues vincula directamente a las artesanías con los grupos indígenas, cuando ya se sabe que hay muchos artesanos mexicanos que no son propiamente indígenas y sin embargo poseen la técnica y el conocimiento heredado de sus padres y abuelos. Esta óptica sobre las artesanías no desacredita su estudio, ofrece un panorama interesante sobre las mismas, aunque es preciso señalar que en México hay una gran diversidad de entornos geográficos y culturales; otra aportación de esta autora radica en señalar que las artesanías son inconfundibles en su originalidad local, como una resultante del ambiente ecológico que las origina y reproduce; suyo e inimitable es su espíritu.

La producción artesanal está muy relacionada con su contexto geográfico como portador de materias primas naturales, por ejemplo, es muy común ver grupos de alfareros donde existen bancos de buenas arcillas, textiles en los lugares donde se cultiva el algodón o se dedican a la crianza del carnero; muebles, máscaras e instrumentos musicales en lugares donde la variedad y calidad de las maderas abastecen de materia prima a los artesanos. En la actualidad, los medios de transporte han facilitado que los artesanos puedan extraer la materia prima de diversos lugares, e inclusive de otros estados de la república, y en algunos casos ya hay quien importa herramientas, colorantes y accesorios para detallar algunos aspectos de la pieza artesanal. No olvidemos que con la apertura de los mercados económicos se han instalado grandes almacenes comerciales que ofrecen productos nacionales e importados, lo que ha permitido en ocasiones mejorar el precio de herramientas y pinturas ofrecidas por los pequeños establecimientos de las comunidades.

Para el decorado, Marín de Paalen indica que las formas



se caracterizan por su armonía y su confortable funcionalismo, además de sobresalir elementos como

[...] líneas rectas y curvas, grecas en gran variedad de combinaciones; reproduce cuerpos celestes como el sol, la luna y las estrellas; las aves, como el águila bicéfala, el gallo y el guajolote o pavo mexicano; los peces, las estrellas de mar, el coyote, las mariposas, la serpiente, el conejo, el león, el perro, el caballo, las flores y plantas que le rodean y varios otros motivos producto de su invención, casi siempre onírica [...] Por lo que respecta al color, aplican una serie de conocimientos empíricos. Cuentan con los mismos materiales, técnicas y procedimientos empleados por los mexicanos aborígenes. Usan la cochinilla, el caracol, la raíz de peña, las charandas y distintas tierras colorantes, el añil vegetal y otras plantas cuyas cualidades de tono y permanencia son insustituibles y superiores a las técnicas más avanzadas de la industria alemana, pues se garantizan contra cualquier fenómeno físico, ya sea de tiempo, de luz o de agua. Aplican, además, colorantes químicos, productos de la industria, y en estos procedimientos se refleja igualmente su sensibilidad artística innata, en combinaciones de tonos y diseño que nada tiene que envidiar de las altas escuelas de pintura.<sup>37</sup>

Sobre la base de las relaciones de producción, esta autora hace una distinción entre tres diferentes tipos de artesanías y una seudo artesanía: arte popular, etno-artesanías, artesanías artísticas semi-industrializadas y *mexican curious*:<sup>38</sup>

- ❖ Sobre el *arte popular*, señala que es la materialización del deseo de crear lo bello, según un concepto individualista, y su motivación pertenece al orden decorativo y recreativo con qué dar ocupación a las horas libres en que se busca una satisfacción personal; además, es común que la artesanía creada por un solo taller familiar dé nombre y fama a toda una región. La autora señala que el arte popular es, además, la manifestación folclórica de la danza, la poesía, el teatro, la literatura, la pintura, la escultura, las ceremonias y festividades conmemorativas, los tianguis, la música, la cocina, etcétera.
- ❖ Respecto a las *etno-artesanías*, manifiesta que forman parte de las actividades cotidianas de una comunidad rural indígena o mestiza, actividades que alternan con las labores agrícolas los hombres y los quehaceres domésticos, las mujeres; unos y otras contribuyen así a mejorar el patrimonio familiar desarrollado en ciclos anuales. Cada hogar es un taller familiar, en el que el jefe es el maestro artesano, la esposa su colaboradora inmediata, y los hijos los aprendices. Éstos empiezan desde muy pequeños, generalmente entre cinco y seis años de edad, a realizar tareas artesanales y, con frecuencia, al llegar a la adolescencia son ya consumados artesanos. Un aspecto importante es que la ganancia económica que obtienen por su trabajo es siempre baja en relación al precio que por horas-hombre se invierten.
- ❖ Las *artesanías artísticas semi-industrializadas* son las de más reciente aparición y se les clasifica como artesanías modernas. Son de producción urbana y por lo común las realizan personas pertenecientes a determinado nivel social, de posición económica media, que aprenden en escuelas especializadas de artes y oficios sujetas a métodos académicos; al descubrir su verdadera vocación, se organizan para establecer un taller, ya sea individual o colectivo, en el que instalan



algunos instrumentos mecánicos de simple manejo, que les han de auxiliar en la fabricación de los objetos. Cabe señalar que los trabajadores dependen económicamente de su producción, que ejecutan de manera regular y constante. Dan el debido acabado a las piezas y los ejemplos se repiten muy similarmente. Cuando una pieza ha saturado el mercado, la producción se congela para dar paso a nuevos modelos.

- ❖ Las catalogadas como *mexican curios* las ubica como productos sin historia, híbridos y feos por carecer de la educación estética, la educación del pensamiento, del corazón y de las manos que se mueven discretamente para producir algo armonioso que procure gozo a la vida cotidiana.

De estos cuatro tipos de artesanía, los dos primeros sobresalen como artesanías por ser el término que generaliza su significado y su valor histórico-cultural; por lo tanto, se proyectarán ambas hacia un mismo nivel en el ámbito nacional e internacional, las dos últimas no ostentan los





atributos dados a la artesanía tradicional. Estas cuatro diferenciaciones de los tipos de artesanía están basados en una lógica capitalista, lo que limita ubicar a las artesanías en un contexto cultural mayor, sin embargo, como taxonomía es una propuesta válida y rescatable.

Otras formas de entender la artesanía es como lo hace Marta Turok,<sup>39</sup> para ella, más allá de la desaparición de la actividad artesanal, «se adapta a las condiciones que le impone el mercado actual y a las necesidades que el artesano tiene y que pretende satisfacer con la comercialización de sus productos. En este sentido, las artesanías son producidas, en su mayoría, para la satisfacción de los gustos de un público anónimo que tiene interés en guardar un recuerdo de cosas típicas o curiosas».<sup>40</sup> Hay otros factores que repercuten en la producción artesanal, como los culturales, económicos o históricos, entre otros. Por ejemplo, muchos artesanos dejan de elaborar artesanías para buscar nuevas oportunidades de trabajo que les reditúen más económicamente, algunos emigran de sus comunidades a las ciudades y muchos más prefieren emigrar a Estados Unidos de Norteamérica.

Las propuestas antes revisadas nos muestran la carga de significados asignados al concepto artesanía. Los diversos autores exponen opiniones y aportaciones de su óptica dentro de un contexto específico; a pesar de las diferencias existen también ciertas constantes que nos permitirán comprender de mejor manera las particularidades de la artesanía:

- ❖ Generalmente la artesanía forma parte de una tradición familiar y de una producción artesanal, lo que permite definir qué es artesanía y quién es artesano.
- ❖ La enseñanza se da de padres a hijos, y los artesanos por lo general no hacen una carrera académica para aprender a elaborar la artesanía.
- ❖ La fabricación no es seriada, lo que hace que cada pieza sea única tanto en proceso como en el decorado, su referente es lo tradicional y por ende opuesto con lo no-moderno.

- ❖ Hay un vínculo muy estrecho entre la artesanía y el medio sociocultural de la comunidad.
- ❖ La artesanía otorga cohesión e identidad al artesano o comunidad de la que forma parte.
- ❖ La artesanía mantiene el carácter anónimo del autor, salvo aquellos casos en que el artesano ha ganado renombre más allá de su ámbito local o cuando decide entrar a nuevos mercados para así de alguna manera patentar sus piezas.
- ❖ Aunque se vincula a la artesanía con lo indígena, en la actualidad se debe ampliar esta visión y asociarla más con el grupo mestizo portador de las cuatro raíces formativas de la cultura mexicana, como ya lo mencionamos: indígena, europea, asiática y africana.
- ❖ Los conceptos de arte y artesanías son opuestos, la artesanía forma parte del arte popular y no del *arte culto*.

Eduardo Uribe Ahumada señala que actualmente el arte popular no es una continuación del que creaban las civilizaciones prehispánicas; tampoco es un arte europeo o asiático, es una fusión de la cultura española con la indígena, la mestiza, la china y algo de africana. Con el transcurso de los siglos, los simbolismos prehispánicos, como tales, se perdieron; las estructuras y diseños europeos se aglutinaron al tronco indígena; las formas, símbolos y oficios se transmitieron de artesano a artesano, creando en cada generación objetos originales, de diseño personalizado pero, en general, de manufactura anónima. Algunos símbolos del México antiguo permanecen y son repetidos tradicionalmente –tal vez en un subconsciente histórico–, como formas o decoraciones, aunque no en su significado o trascendencia.<sup>41</sup>

Es conveniente señalar el proceso de resignificaciones por el que ha pasado el arte popular, que la riqueza artesanal está precisamente en esa fusión de culturas en la que hubo aportaciones en diseño, color, materiales, técnicas, formas y un largo etcétera; aspectos que gracias a la tradición podemos





observar actualmente en las artesanías mexicanas.

Hasta aquí hemos brindado un panorama de los estudios del arte popular, pasemos ahora a ver el caso concreto de Guanajuato, que también forma

parte de ese gran mosaico de diversidades culturales y que cuenta, como los demás estados de la república mexicana, con una gran riqueza artesanal.

#### *EL ARTE POPULAR GUANAJUATENSE*

El caso de Guanajuato en torno al arte popular es muy peculiar por la geografía misma del estado, por su división en cuatro zonas: el Bajío, la Sierra Central, los Altos y la Sierra Gorda. José N. Iturriaga señala que «en las artesanías guanajuatenses inciden las culturas indígenas otomí, purépecha o tarasca y chichimeca jonáz, amén de las de los pueblos mestizos».<sup>42</sup>

Daniel F. Rubín de la Borbolla, en su libro *Las artes populares guanajuatenses*,<sup>43</sup> manifiesta que Guanajuato presenta un caso particular, ya que algunas de sus artesanías mantienen mayor influencia europea, como la cerámica de tipo mayólica, el sarape, el rebozo, la hojalata, la herrería y la platería, entre otras manufacturas artesanales, pero que su riqueza está precisamente en la mezcla artesanal *indoespañola* que se fraguó desde el siglo XVI y comienzos del XVII. Rubín de la Borbolla señala también que

La juguetería, la dulcería y otras labores manuales fueron llegando con el tiempo y el movimiento demográfico de la población atraída por las



bonanzas mineras o por las excelentes tierras de cultivo de algunos lugares del Bajío. La artesanía guanajuatense ha conservado cierta austeridad en colorido y forma que contrasta con los fuertes colores y formas indígenas de otras partes de México. No es espectacular pero tiene dignidad artística y alta calidad artesanal.<sup>44</sup>

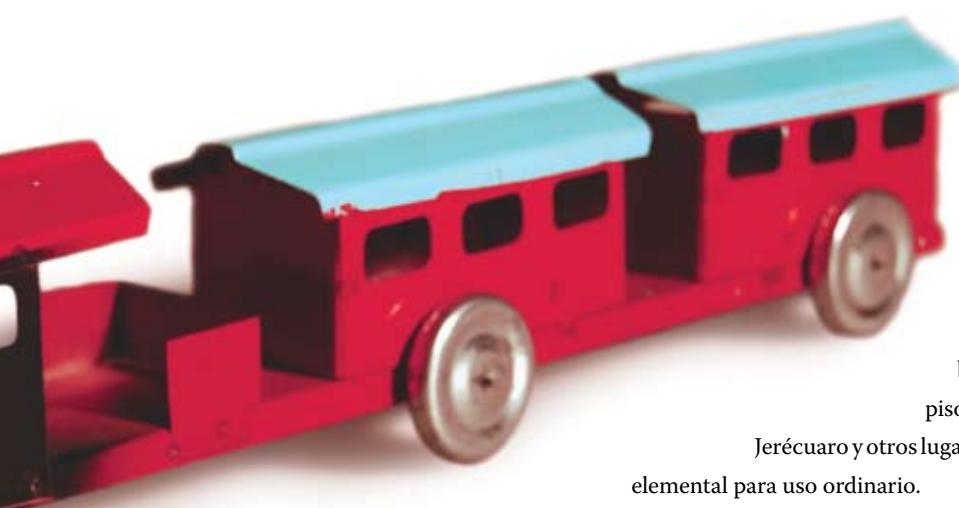
Este autor señala que en Guanajuato la mayoría de los artesanos se dedican casi únicamente a la artesanía que trabajan y son pocos los que alternan la actividad artesanal con la agrícola. En el estado se manufacturan una gran diversidad de artesanías, por citar algunos municipios, tenemos que en Coroneo se elaboran cestos; en Apaseo el Grande se trabaja la madera; en Acámbaro se hace loza; en Celaya, cartonería y lámina; en Juventino Rosas, juguetes, muñecas y cartonería; en Salamanca, cerería y forja; en Manuel Doblado, cinto pitiado; en Pénjamo, productos de ixtle; en San Francisco del Rincón, sombreros; en León, talabartería; en Silao, máscaras de la danza del torito y juguetes; en Dolores Hidalgo, alfarería mayólica y loseta; en Comonfort, piedra volcánica; en San Miguel de Allende, orfebrería, lámina, latón y cobre; y, por último, en Guanajuato, alfarería, alfarería mayólica, juguete de arroz, cartonería, cantería, forja, orfebrería, juguetes de barro, madera, alfeñique, etcétera.

Ésta es una aproximación a ciertas manifestaciones artesanales que sobresalen en los municipios mencionados, no es una lista completa porque en la mayoría de las regiones se elaboran distintos tipos de artesanías. Isabel Marín de Paalen, en su libro *Historia general del arte mexicano. Etnoartesanías y arte popular*, muestra un panorama más amplio de las artesanías en Guanajuato que el del párrafo anterior:

Sus manifestaciones son variadas[,] de esencia netamente popular, que no en vano se desarrollan en la zona nacionalista por excelencia, en la que nació, floreció y pervive la Independencia de México.

Cerámicas, textiles, hierros  
forjados, tallas en piedra y





madera, cestería, sombrerería, talabartería, cerería, juguetería, dulcería, pintura, trabajos [de] lámina de hojalata, latón y cobre, y cuna de una peculiar platería a la que se designa plata pella[,] por su nítida pureza, han sido y son fuente de creación de una población numero-sa y mestiza que trabaja en ciudades y zonas rurales del estado.

Entre todas esas manifestaciones[,] la de mayor difusión es la alfarería, cuéntanse catorce centros principales productores; de ellos, los más importantes por su calidad y el nivel de su comercio son las de tipo mayólica en la ciudad de Guanajuato y Dolores Hidalgo; del primero se aprecia un renacimiento de las antiguas y famosas vasijas del periodo colonial, debido al reiterado esfuerzo técnico y científico del joven guanajuatense Gorky González; es él quien encuentra, después de incontables experimentos, la fórmula correcta usada por sus antepasados, en vistas a conseguir el baño o englobe del fondo, a base de óxidos de cobre, estaño y plomo, más sílice, manganeso, cobalto y sulfato de antimonio, con los que da brillantes tonos en negro, azul, amarillo verde y rojo; y una correcta cochura debida a los hornos de especial forma y material.

Dolores Hidalgo, a pesar de proceder de manera menos técnica, obtiene un azulejo muy codiciado en la nueva arquitectura mexicana y otras cerámicas vidriadas como tinajas, lebrillos y platos hondos; Acámbaro fabrica tinas de baño, lavaderos, barriles, cántaros, cazuelas y jarros; de San Miguel de Allende y Coroneo son los platos color canela con dibujos en línea negra de flores y animales. San Felipe Torres Mochas, León y San Diego de la Unión fabrican loseta de barro, macetas y macetones; Tarimoro y Silao también hacen loseta de barro para pisos; San Luis de la Paz, Celaya y Jerécuaro y otros lugares producen piezas de alfarería elemental para uso ordinario.





En lana tejen sarapes, gabanes y jorongos, las poblaciones productoras son San Luis de la Paz, Coroneo, Guanajuato, Ocampo, San Diego de la Unión y San Miguel de Allende; los artículos de este último lugar son los de mayor prestigio debido a su calidad, diseño y técnica, entre los que se encuentran algunos que nos recuerdan ciertos paños moriscos.

En algodón se elaboran finos rebozos en Moroleón y Uriangato.

San Miguel de Allende, y principalmente Guanajuato, aprendieron de los españoles la labor de hierro forjado y, debido a su hábil destreza, la arquitectura nacional se ha enriquecido con rejas, barandales y faroles, que la complementan y embellecen.

Pese a haber sido la ciudad capital un centro minero de gran importancia, principalmente productor de plata, no se ha significado, sin embargo, como estado de artífices plateros, excepto en los siglos XVIII y XIX, en que obtenían plata nativa de alto grado de maleabilidad y a la que mezclaban mercurio, con lo que modelaban figurillas y animales, muchas veces adecuados a las escenas propias al nacimiento del niño Jesús; solían decorarlas con colores metálicos, y al hornearlas se eliminaba el mercurio y la plata tomaba su propia consistencia.

En láminas de hojalata, latón y cobre se comprueba una fuerte producción de faroles y candelabros, lámparas, marcos para espejos, en San Miguel de Allende y Guanajuato.

Salamanca se ha distinguido por su laborioso trabajo de figuras y animales modelados en cera, que generalmente representan el nacimiento del niño Jesús.

Celaya produce dulces muy afamados.

En juguetes se elaboran trastecitos, mobiliario para la casa habitación, maromeros, cirqueros, máscaras, toda clase de implementos para jardinería, calaveras y esqueletos de jinetes, diablillos, animales y un sin fin de chucherías en madera, papel engomado, hojalata, plomo hueso y vidrio, que proceden de Juventino Rosas, Irapuato, Silao, Salamanca y Celaya. Es en Guanajuato donde se hacen los famosos trastecitos *arrocillo* (del tamaño del arroz).



Con carrizo y papel de china se construyen castillos, figuras y animales, que ofrecen una pirotecnia de la más bella fantasía de que puede alardear el país, y es San Miguel de Allende su principal centro proveedor.

Los cestos de carrizo, canastas y canastitas de vara y palma, las ollas con tapa, de vara, tripillas de palma, para sombreros, sombreros de mimbre y de tallo de trigo son productos de Acámbaro, Guanajuato, Pénjamo, Irapuato, Tierra Blanca, San Francisco del Rincón, Silao y Tarandacuao.

En Atotonilco y San Miguel de Allende se elaboran ayates y morrales de ixtle.

Las bateas y cucharones de madera de sauce proceden de San Luis de la Paz.

La cuchillería y los machetes de lámina de acero y hierro, en León.

Se hacen objetos varios de ixtle para charrería y sillas de montar en Irapuato y en León.

Guanajuato se distingue por un sinnúmero de lapidarios, a quienes se deben las górgolas, balaustradas, altos-relieves y esculturas en piedra labrada, que complementan la arquitectura característica de la región.<sup>45</sup>

Podemos constatar la riqueza artesanal que posee el estado de Guanajuato si visitamos sus municipios, en cada comunidad es probable encontrarse con algunos artesanos que «imprimen los rasgos de su temperamento y los matices de su sensibilidad en sus diversas artesanías: alfarería, textiles, talabartería, talla de madera, cestería, máscaras, juguetes y platería, sin ignorar lo relativo al cartón, la cera, el aluminio, el latón, la cantera, el papel y el azúcar.

Oficios y productos respaldados por una robusta tradición que sirve de sostén a otras manifestaciones contemporáneas».<sup>46</sup>

No pretendemos hacer un estudio exhaustivo de las artesanías guanajuatenses, es decir, de cada rama artesanal



y de cada región geográfica, son temas que dejamos para futuras investigaciones; además, pueden servir como una invitación para que otras personas investiguen y con ello enriquecer los estudios de la cultura y arte popular guanajuatense.

Considero que el panorama general expuesto por Isabel Marín de Paalen nos permite comprender la riqueza y diversidad de la artesanía guanajuatense.<sup>47</sup> Ese mismo contexto nos facilita introducirnos al fascinante mundo del juguete popular mexicano y así dar paso para hablar del juguete popular guanajuatense.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Luz María Mohar Betancourt, *Manos artesanas del México antiguo*. México, SEP/Conacyt, 1997, pp. 65-66.

<sup>2</sup> Ma. Teresa Pomar, “Los artistas populares de ayer y hoy”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, 2a. ed. México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular, 2005, p. 55.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Gumersindo España manifiesta que su nombre, “Gumersindo”, se traduce al otomí como “Sshinda”, como él prefiere que lo llamen.

<sup>5</sup> José María Kobayashi, “La educación como conquista”, en *La artesanía de México. Historia, adaptación y mutación de un concepto*, Diana Isabel Mejía Lozada. Zamora, Mich., Colmich, 2004, pp. 56-57.

<sup>6</sup> Miguel León Portilla, “Arte popular, cultura e identidad”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, p. 46.

<sup>7</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia veradera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa, 1992, p. 582.

<sup>8</sup> Para profundizar en el tema, véase Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*. México, EDLAPSA (Colección de Estudios Histórico-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación), 1951.

<sup>9</sup> *La artesanía de México. Historia, adaptación y mutación de un concepto*, p. 86.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

<sup>11</sup> La noción de progreso refiere a aquella idea que sostiene que la huma-





nidad ha avanzado en el pasado y que sigue y seguirá avanzando en el futuro, es decir, avanzar, mejorar y perfeccionarse. Para profundizar, véase Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*. S. l., Gedisa (colección Hombre y Sociedad, serie Mediaciones), 1981.

<sup>12</sup> Peter J. Tylor, *Geografía política. Economía-mundo, Estado-nación y localidad*. Madrid, Trama, 1993.

<sup>13</sup> Para ahondar más, véase Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte, comp. México, FCE/Conaculta, 1994 y *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS (colección Miguel Othón de Mendizábal), 1994.

<sup>14</sup> Véase Daniel Schávelzon, “La imagen del indígena en Saturnino Herrán”, en *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, Daniel Schávelzon, comp. México, FCE, 1988, pp. 306-313.

<sup>15</sup> Siqueiros, Rivera, Orozco, Mérida, Guerrero y Revueltas, en *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, p. 311.

<sup>16</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, “Arte popular mexicano”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, 2a. ed., vol. 7 (*Arte Popular I*). México, Editorial Herrero/PROMEXA, 1981, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Mauricio Tenorio Trillo, “Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930”, en *La artesanía de México. Historia, adaptación y mutación de un concepto*, p. 103.

<sup>19</sup> Mercedes Iturbe, “Arte popular. Estética y poesía”, en Carlos Mosiváis *et al.*, *Belleza y poesía en el arte popular mexicano*. México, Circuito Artístico Regional, 1996, p. 10.

<sup>20</sup> Dr. Atl, *Las artes populares en México*. México, INI, 1980, p. VIII.

<sup>21</sup> Daniel F. Rubín de la Borbolla, *Arte popular mexicano*. México, FCE (Archivo del Fondo, 19-20), 1974, p. 277.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>23</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*. México, Panorama Editorial, 1981, p. 12. Véase del mismo autor:

*Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento.* México, Ediciones del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1972, p. 13 y *Tres notas sobre el arte popular mexicano*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1980, p. 59.

<sup>24</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, p. 14.

<sup>25</sup> Daniel F. Rubín de la Borralla, *Arte popular mexicano*, p. 15.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 16. Véase Porfirio Martínez Peñaloza, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, p. 12.

<sup>27</sup> José N. Iturriaga, “Características del arte popular”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, p. 97.

<sup>28</sup> Alfonso Caso, citado por Carlos Monsiváis, en “Arte popular: Lo invisible, lo siempre redescubierto, lo perdurable. Una revisión histórica”, en Carlos Monsiváis *et al.*, *Belleza y poesía en el arte popular mexicano*, p. 23.

<sup>29</sup> Dr. Atl, *op. cit.*

<sup>30</sup> Virgilio Fernández del Real, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en la Casa-Museo Gene Byron, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

<sup>31</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, *Tres notas sobre el arte popular mexicano*, p. 68.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 64-67.

<sup>33</sup> Isabel Marín de Paalen, *Historia general del arte mexicano. Etno-artsanías y arte popular*. México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1974.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 37-39.

<sup>39</sup> Marta Turok, *Cómo acercarse a la artesanía*. México, Plaza y Valdés, s. f., pp. 28-29.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Eduardo Uribe Ahumada, “Simbolismo en el arte popular”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, p. 143.

<sup>42</sup> José N. Iturriaga, “El arte popular en los estados de la república”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, p. 580.

<sup>43</sup> Daniel F. Rubín de la Borralla, *Las artes populares guanajuatenses*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1961, pp. 18-21.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 19.



<sup>45</sup> Isabel Marín de Paalen, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>46</sup> *Artesanías de Guanajuato*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1995, p. 12.

<sup>47</sup> Para profundizar en cada una de las ramas artesanales de Guanajuato, véanse *Las artes populares guanajuatenses* de Daniel F. Rubín de la Borrilla; *Artesanías de Guanajuato*, y de Víctor Manuel Villegas, *Arte popular de Guanajuato*. México, Banco Nacional de Fomento Cooperativo-Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, 1964.



## EL JUGUETE POPULAR MEXICANO

*El juguete cumple su cometido  
en una trayectoria paralela  
al ciclo de la existencia humana,  
ya que nace con la vida del niño  
y termina con la muerte del hombre.*

GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA<sup>1</sup>

El juguete popular en general no es privativo de un país o de una cultura específica, sería aventurado afirmar algún origen geográfico del mismo, ya que en todas las culturas del mundo y en todos los tiempos han existido juguetes. Valdría más señalar la función lúdica que se le ha asignado al juguete y que va muy ligada a otro elemento esencial: el juego. Habitualmente, para el ser humano, juego y juguete tienen la finalidad de jugar, de divertirse; y para el niño, esta dualidad entre el juego y el juguete abre la posibilidad de la imaginación, formando así una tríada que permite la creación de objetos y formas convertidos en juguetes, los cuales adoptan múltiples manifestaciones y modalidades.

Los artesanos, artífices de la elaboración del juguete popular, aprenden el oficio desde la niñez y su enseñanza continúa casi toda la vida, durante el pasar de los años van explorando nuevas ideas, diseños y técnicas. De ahí que resulte casi imposible hacer una completa catalogación del

juguete, sin embargo, diversos autores han mostrado ciertas codificaciones de acuerdo al material, la técnica o zona geográfica. Porfirio Martínez Peñaloza distingue dos grandes grupos de juguetes: los rígidos y los articulados, además de considerar a las miniaturas como un grupo cercano al juguete, ya que unas se usan para jugar, en tanto otras se compran para colecciones particulares, lo que también está pasando actualmente con el juguete tradicional.<sup>2</sup>

Electra López Mompradé alude a la capacidad que el niño tiene para jugar con cualquier objeto, ya que posee gran imaginación, al tiempo que el juego lo ayuda a desarrollar más la creatividad y las habilidades psicomotrices, así como también el juguete le permite conocer el contexto sociocultural del cual forma parte:

En todas las épocas y culturas tienen un lugar especial e importante los juguetes, esos objetos especialmente creados para el solaz de los niños. Aunque en realidad un niño es capaz de jugar con cualquier utensilio que su imaginación transforme en el vehículo de sus fantasías, no podemos soslayar que el juguete no es un objeto cualquiera. Además de ser una forma de incrementar la creatividad de su mente, se convierte también en el medio a través del cual se reflejarse el microcosmos de su mundo, con la tecnología y la visión del grupo humano que lo produce, teniendo así mismo el propósito de acostumbrar al niño, en forma progresiva[,] a participar en las actividades que el contexto social en el que nació espera que ejerza en su edad adulta.

La producción de juguetes populares se puede dividir en dos grandes vertientes:

1. Los que se elaboran durante todo el año, con fines simplemente lúdicos –sonajas, pelotas, silbatos–, y que muestran marcadas características regionales.
2. Los que tienen su origen en la conmemoración de una fiesta tradicional, ya sea religiosa o cívica, y se elaboran exclusivamente en esas fechas.<sup>3</sup>

Hay períodos en que ciertos juguetes tienen una ma-



yor demanda, por ejemplo, en Semana Santa se venden sobre todo los judas de cartón para ser quemados el Sábado de Gloria; el 2 de noviembre se elaboran juguetes con motivo del Día de Muertos. Con ello se muestra que los juguetes van acordes a ciertas épocas del año.

Entre los juguetes más tradicionales y de producción en casi todo el mundo que no se sujetan a ciclos de uso o de producción se pueden señalar: las pelotas, las muñecas, las sonajas, los silbatos, las perinolas, los animalillos de diversos materiales, los caballitos y los soldaditos de plomo, por citar los más comunes. Por lo que se refiere a los juguetes populares de uso generalizado en México y que [se] producen durante todo el año [...] y en prácticamente todos los estados de la república[,] se elaboran los papalotes. Hay quien dice que los meses de febrero y marzo son los más adecuados para “soltarlos” ya que son los de mayor viento, o como reza el refrán “febrero loco y marzo otro poco”.

Los papalotes[,] junto con los rehiletes[,] siguen vigentes, aunque el plástico sustituyó los materiales originales, el papel de china en el primer caso y los papeles lustre y metálicos en el segundo; los avioncitos y cochecitos de cartoncillo o de madera; los carritos de hojalata y madera que al rodar suenan como matraca por un mecanismo parecido a éstas; las canicas que reciben diferentes nombres según sus características: las “agüitas” que son las más comunes por su transparencia, los “ponches” de mayor valor porque tienen diferentes colores y los “tréboles” que cuentan con esa figura de color en medio de la canica cristalina; los trompos y los baleros de



madera; los soldaditos de plomo; los juegos impresos en cartón como “loterías”, “serpientes y escaleras” y “la oca”; las muñecas de cartón o de trapo; las sonajas y los silbatos de diferentes formas y materiales.

Por contraste, especialistas en el tema han afirmado que algunos juguetes tradicionales tuvieron desde siempre una temporalidad basada en su origen religioso, por ejemplo: las sonajas que los iniciados daban a los pequeñitos para caer en estado de trance; o las matracas que fueron usadas desde la Edad Media, para ciertos servicios cristianos durante la Cuaresma; mientras que los títeres y las muñecas se emplearon en rituales religiosos en algunos lugares del mundo. En este grupo se pueden ubicar las matracas hechas de madera, hojalata, marfil y hueso para la Semana Santa, importadas de Europa y Asia durante la época colonial en México. Y aunque casi ninguno de los juguetes mencionados en los ejemplos anteriores ha conservado su sentido religioso original, ya que se convirtieron con el tiempo en objetos de entretenimiento para los niños, lo cierto es que todavía se conservan en México algunos juguetes –en este caso objetos de juego– que son producidos cumpliendo determinados ciclos cristianos como las sillitas de madera calada y otros implementos para vestir a los “niños-dios” el día de la Candelaria, los “judas” para la Semana Santa o las “piñatas” para la temporada navideña.

Cabe agregar que los objetos mencionados no pueden ser considerados propiamente como juguetes, aunque generalmente se obsequien a los niños o sirvan de diversión a los adultos durante las mencionadas fiestas tradicionales. También podemos mencionar otros objetos con formas de juguete –no temporales– pero con ciertas particularidades y valores agregados ya que tienen otros usos: las alcancías, los tarritos y jarritos para niños, las cajitas con diseños para infantes, las bolsitas y morralitos para las niñas,



además de los juguetes audibles como las cornetas de cartón, los silbatos de barro, los tamborcitos, las sonajas, las matracas y las carracas –nombre onomatopéyico que se les aplica a las figuras que imitan el sonido de las ranas.

Puede establecerse un distingo entre los juguetes que provocan el ejercicio físico del niño (baleros, pelotas, trompos y cuerdas para saltar en el caso de las niñas) y otros juguetes estáticos, cuyo interés se cifra en su valor estético o en su gracia decorativa, como el caso de las figuras para Nacimientos. En todo caso, se vuelve a repetir la condición ineludible de la vigencia permanente en unos y la temporalidad en otros.

Para finalizar reproducimos una reflexión de don Javier Fernández Ledesma que nos resume en una línea cómo el juguete nos acompaña durante toda nuestra vida: «El juguete cumple su cometido en una trayectoria paralela al ciclo de la existencia humana, ya que nace con la vida del niño y termina con la muerte del hombre».<sup>4</sup>

Este panorama nos permite ubicarnos en los juguetes y juegos que se realizan durante todo el año y otros que se efectúan en ciertas temporadas. Para mostrar el desarrollo de estos juguetes, es pertinente hablar del contexto en que se han venido desarrollando los juguetes mexicanos, no pretendemos encontrar el *hilo negro*, sino presentar de manera general algunos de los momentos cruciales, desde la época prehispánica hasta nuestros días.

Para el caso mexicano, el origen del juguete ha sido tema de gran debate ya que las fuentes históricas no proporcionan evidencias contundentes acerca de juguetes específicos con los que se divirtieran los niños en el mundo prehispánico.<sup>5</sup> De estas evidencias da cuenta Francisco Javier Hernández, especialista en juguete popular,



quién manifiesta que no hay testimonios que indiquen la existencia de juguetes entre los antiguos mexicanos:

Parece lógico afirmar que el juguete arqueológico existe, como prueba de que lógicamente también debieron existir los párvulos que tuvieron necesidad de servirse del mismo, obedeciendo a un principio elemental de humana disipación [...] No he podido hallar referencia alguna que demuestre ese interés que inequívoco para estudiar en el campo de la historia y de la arqueología, o de la sociología y la pedagogía, la extraordinaria y apasionante significación del juguete, como elemento de recreo, en manos del indio mexicano.<sup>6</sup>

Este mismo autor, en su artículo “¿Hubo juguetes en la época prehispánica?”,<sup>7</sup> señala que las figuras de arcilla encontradas por arqueólogos en diversas regiones de México y que parecieran juguetes «no fueron hechas con el deliberado y exclusivo propósito de que sirvieran para juguetes». Esta tesis fue refutada por otros especialistas como Carlos Espejel, quien señala «voy a discernir cordialmente en su tesis para exponer la contraria. Yo creo que el hombre de todos los tiempos y de todas latitudes ha hecho siempre juguetes. Ninguna sociedad, por inmersa que pudiera estar en sus concepciones filosóficas o preocupada por los problemas cotidianos de sus existencia, podría ignorar a sus niños hasta el grado de no fabricar juguetes para ellos».<sup>8</sup>

Esta aseveración es más creíble, el juguete ha existido en todas las culturas; reitero nuevamente que lo valioso está en su función, ya que a través del tiempo han ido cambiando los diseños, técnicas, modelos y materiales pero la intención del juego en la creación del juguete se ha mantenido hasta nuestros días. Otra aportación importante para clarificar si hubo o no juguetes en la época prehispánica es la que nos señala Ma. Teresa Pomar:

Hay quienes se preguntan si hay alguna raíz prehispánica que perdure en nuestra juguetería. Se citan los hallazgos de un perro





montado sobre una plataforma con ruedas, así como algunas esculturillas prehispánicas con perforaciones para que mediante un cordel tengan movimiento en brazos y piernas. Estas conjeturas, al igual que muchas de las costumbres y usos prehispánicos, no han sido suficientemente estudiados para llegar a conclusiones definitivas. Sin embargo, existen numerosos documentos en códices y esculturas sobre juegos colectivos, como en la cultura de los nahua el llamado patolli (especie de parcasé) o el juego de pelota practicado por diferentes grupos con variantes y que han llegado a nuestros días como: pelota azteca, pelota mixteca, asimismo, el juego de pelota practicado por los hombres y mujeres tarahumaras con variantes para ambos sexos.<sup>9</sup>

Otro factor importante en el cambio físico de los juguetes ha sido la fusión de nuevas ideas y materiales, tal como sucedió en México con la llegada de los españoles durante el siglo xvi, el encuentro hizo posible la creación de nuevos juegos y juguetes.

Los primeros frailes integraron a su labor evangelizadora cantos y juegos que sirvieran de esparcimiento o que corroboraran la nueva fe. Un buen ejemplo lo encontramos en fray Diego de Soria, prior del convento de San Agustín Acolman que solicitó y obtuvo una bula del papa Sixto V en donde se autorizan las misas del “Aguinaldo”. Se trata de las festividades de los nueve días anteriores a la Navidad y del inicio en México de las piñatas: una diversión de China, que fue llevada a Europa y que en Nueva España entró por los corredores de la religión.<sup>10</sup>

Los juegos y juguetes que se conocieron durante el virreinato no precisamente se originaron en la diversión y el ocio, sino que están asociados tanto con las fiestas populares como con las cristianas, muchas de ellas determinadas por el calendario religioso. Una de las primeras festividades del año que daba lugar a



la permuta de juguetes, y por lo tanto a juegos entre los niños, se llevaba a cabo el día 6 de enero. Respecto a esa festividad, Guillermo Tovar y de Teresa y Jorge F. Hernández expresan que los Reyes Magos traían cascos de cartón y espadas de madera para los niños y muñecas de madera o trapo para las niñas. Otra fecha importante es la Cuaresma, durante la cual se participa en ejercicios espirituales, oración y reflexión, y después del Viernes Santo, el Sábado de Gloria, que se celebra con matracas de madera y sonajas de hojalata. En esta fecha, también por la conjugación de evangelización con la diversión, se inició la práctica de quemar judas de cartón. Muy pronto se hicieron populares los diablos, brujas y demás muñecos de papel que se quemaban junto con los judas. Por otro lado, se conoce la notable popularidad que tenía entre la sociedad novohispana la celebración del día de san Juan Bautista, el 24 de junio, que se celebraba con múltiples recreaciones del enfrentamiento entre moros y cristianos, con turbantes multicolores, máscaras barbadas, corceles de madera, sombreros de pico y vistosos disfraces. Además de estas festividades, había otras dos que gozaban de notable interés: el Jueves de Corpus y los días de Todos los Santos y de Muertos.<sup>11</sup>

En la celebración del Día de Muertos, se dio un sincretismo religioso entre la cultura europea y la prehispánica; la muerte no sólo es motivo para asumir una actitud formal o de tristeza, sino también para el festejo y la risa; en México es muy peculiar las celebración del Día de Todos los Santos:



No es arriesgado afirmar que en México se dialoga con la muerte sin aspavientos ni preocupaciones; al contrario, se le trata con



familiaridad, en plan confianzudo y bromista. La muerte viene a ser para niños y adultos motivo de elaboración de los más extraordinarios y atractivos juguetes que, paradójicamente, son divertidos, llenos de vida y de encanto.

Se producen calaveras de tantos materiales como ramas artesanales existen. Las hay de varios tamaños; se les cubre y adorna con todo género de vestidos y jocosas aplicaciones. Se le presenta en mil formas y personalidades, desde el mítico Quijote hasta un simple barrendero, pasando por músicos, deportistas, artesanos, bailarinas y muchas formas más. Todas las calaveras, sin importar su material, tamaño, forma, calidad o presentación, son juguetes y muestran la enorme importancia que tiene esta simbiosis de muerte y juego que se encuentra profundamente arraigada en el pueblo de México.

Destaca la ciudad de Celaya, Guanajuato, en donde se elaboran[,] con cartón y papel aglutinado [,] máscaras de calavera, calaveras y cráneos de diferentes formas y tamaños; las calaveras de cartón plano en forma de marioneta o accionadas por un sencillo mecanismo de madera que las hace “tocar” la guitarra o “cabalgar en su pálido corcel”.

Otra añeja tradición es la de regalar a los niños figuritas de ánimas de azúcar, calaveras también de azúcar, así como pequeños féretros y tumbas. Aquíse puede apreciar que la fecha consagrada por la Iglesia católica para honrar a los difuntos se convierte en fiesta de risas y alegría en la que la muerte se interpreta en muchas y variadas expresiones plásticas, socializando a los niños dentro de una forma particular de concebir la simbiosis vida-muerte.<sup>12</sup>

Durante estas fechas también se elaboran dulces de alfeñique o pasta de azúcar, principalmente en las ciudades de Guanajuato, San Miguel de Allende, Celaya, Puebla y Toluca; los hay en múltiples formas y colores, como ofrendas,





ataúdes, canastitas de flores, así como diversos animales, tales como borregos, puerquitos, vacas, burritos, palomitas, venados, gatos, perros, etcétera.

En el diseño y elaboración del juguete mexicano no sólo hubo influencia de la cultura española; conforme transcurrían los años y sucedían diversos acontecimientos de trascendencia internacional, era obvio que repercutían de alguna u otra manera en México, podemos constatarlo en lo sucedido durante el siglo XIX con la revolución francesa y la revolución industrial inglesa. Estas revoluciones contribuyeron a la transformación social, política y cultural que permeó hasta entonces la Nueva España.

Después de la guerra de independencia germinaron nuevos legados y postulados de lo acontecido en Francia e Inglaterra con las revoluciones; lo valioso fue que, además de la influencia en lo político, nos llegaron nuevos entretenimientos y, por tanto, nuevos juguetes, por ejemplo, juegos de mesa de origen francés, o los soldados que usaban los niños para recrear las batallas de la guerra de independencia.<sup>13</sup> En ese contexto, la revolución industrial también provocó que el juguete mexicano pasara por un nuevo proceso de resignificación, llegaban nuevos juguetes del extranjero pero en México se adaptaban a las formas de diversión de los niños:

los juguetes de mayor popularidad durante el siglo XIX eran los famosos autómatas. Estos muñecos mecánicos cobraron auge en las cortes europeas de fines del siglo XVIII y pasaron a México con la liberalización del comercio [,] que ya no estaba limitado por la corona española. Al darles cuerda, estos muñecos llamaban la atención de niños y adultos con sus movimientos que oscilaban entre la fantasía y la novedad: osos, aves, chinos o turcos no sólo agradaban por su libre movimiento, sino que asombraban por la técnica que encerraban. Como sucedió con muchos otros aspectos de la vida mexicana del siglo pasado, las técnicas y mecanismos que llegaban de fuera no desplazaban herramientas o materiales locales. Es decir, aunque aparecen en México juguetes de cuerda o muñecos de mecanismo, siguieron siendo populares los muñecos

cos de palma, barro, madera o pasta. En este caso, los juguetes locales se combinaron con los importados a través del juego y las circunstancias del juego. Es decir, los juguetes extranjeros cobran influencia, e incluso auge, pero su asimilación es una adaptación a las formas de recreo y diversión locales. No olvidemos que los juegos y los juguetes de tiempos pasados tenían una relación estrecha no sólo con las festividades autóctonas, sino con las expresiones de lo auténticamente popular.<sup>14</sup>

Los juguetes han sido un fiel reflejo de la época, ya que muchas veces han recreado los sucesos sociohistóricos de la época en que se producen; como bien señala Jorge F. Hernández al mencionar que

durante casi todo el siglo XIX fueron muy populares los juguetes de inspiración bélica, no por una invasión mercantil de los productores [...] sino por ser fiel reflejo de la época [...] Aunque proliferaron los soldados fundidos en moldes alemanes o franceses, el carácter de sus batallas imaginarias reflejaba la realidad mexicana. Aquí también, los juguetes extranjeros no sólo se adaptaban a la 'pólvora mexicana', sino que se combinaban con espadas de cartón o cascos de pasta y caballitos de madera hechos con moldes mexicanos y pintados de colores que no se acostumbraban en Europa.<sup>15</sup>

Como sabemos, a finales del siglo XIX llega el ferrocarril a México, su presencia impactó no sólo en el ámbito político o económico, también influenció en la fabricación de juguetes y muy pronto los trenecitos de lámina, madera o cartón fueron de los juguetes preferidos por los niños. A principios del siglo XX se mantenía el uso de juguetes tanto mexicanos como importados; a pesar de lo innovador del juguete extranjero, los niños continuaban aceptando el juguete mexicano, ya que mantenía ciertas peculiaridades heredadas desde muchos años atrás, como lo señala Carlos Espejel, «desde hace tiempo son famosos los juguetes populares por su variedad, por su fuerte colorido, por la ingenuidad y la belleza de sus formas y por el notable ingenio que denotan



sus sencillos pero eficaces mecanismos que les permiten sonar de distintos modos o moverse, brincar y girar mediante un simple movimiento de la mano».<sup>16</sup>

El libro *Juguetes mexicanos*,<sup>17</sup> realizado por Gabriel Fernández Ledesma en 1930, fue uno de los primeros textos que abordaron el tema del juguete popular en México, sus aportaciones son esenciales para entender el desarrollo del juguete durante esa época; para ello, hace una comparación del juguete mexicano –caracterizado por la elaboración manual donde el artesano capta y transmite sus «personales sensaciones»– con el juguete industrial hecho principalmente en Estados Unidos de Norteamérica y Europa –distinguiéndose por su elaboración en serie y que no interesan desde el punto de vista estético.



A comienzos del siglo xix, el mercado de los juguetes era ya un comercio internacional consolidado. Muchos fabricantes trabajaban en pequeñas industrias y la gama y la calidad de los productos era infinita. Al estar hechos con métodos y patrones tradicionales, muchos de estos juguetes se podrían incluir en la tradición del arte popular. Algunos estaban hechos en madera, aunque empezaron a expandirse las técnicas más modernas de metal fundido y hojalata. Alemania continuó siendo uno de los principales centros de producción a gran escala, junto con Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia.<sup>18</sup>

Fernández Ledesma señala que «Lo importante de los Estados Unidos no son sus juguetes mecánicos, sino su mecánica en función de juguetes»,<sup>19</sup> en tanto que «el juguete mexicano, rudimentario y deficiente en sus aplicaciones científicas, pone en juego, no el ingenio físico, sino el dominio y habilidad manual respecto a la materia, supeditados siempre a un puro concepto de belleza».<sup>20</sup>







Algo importante en la elaboración del juguete mexicano es la enseñanza de padres a hijos, hay una tradición que ha pervivido durante muchos años, como dice Fernández Ledesma:

La fabricación de juguetes se hace en el seno del hogar, con la participación de todos los miembros de la familia, desde el viejo abuelo, hasta la nietecita de seis años [...] Cada familia alfarera produce, dentro del tipo industrial ya consagrado, caracterizaciones bien definidas dentro de un sentimiento de unidad en la obra, que es el propio resultado de la misma integridad familiar.<sup>21</sup>

Un aspecto importante que señala Fernández Ledesma es la desleal competencia de las industrias maquinizadas y las industrias manuales, «Viene la competencia a bajo precio, la disputa de mercados, la explotación, y acaba por invadirse el mundo de reproducciones tan mezquinas en cuanto a su expresión, interpretación y carácter, que, en frecuentes casos,

niegan escandalosamente la más remota semejanza con los originales...».<sup>22</sup>

Es de llamar la atención que desde aquellos años ya existiera un problema similar al que hoy están afrontando los artesanos mexicanos, a diferencia de que las etiquetas en la actualidad dicen *Made in China* (o Hecho en China). Recuerdo aquel 2 de abril de 2004, cuando se celebraba en Guanajuato la fiesta del Viernes de Dolores, ahí tuve la suerte de conocer a Gumersindo España, *Sshinda*, quien se instaló en el edificio de la Secretaría de Desarrollo Económico (junto con otros artesanos) para vender sus juguetes tradicionales, aún recuerdo que me relató una amarga experiencia respecto a la desleal competencia de los objetos provenientes de China: «Pos fíjese que una vez vinieron unos coreanos [que bien pudieron ser chinos] y me compraron cinco juguetes; pos resulta que después los vi hechos de plástico y más baratos».

¿Cuántos productos que bien pudieran pasar como arte popular mexicano se elaboran en China? Aún más, los costos están por debajo de los que pueden ofrecer los artesanos mexicanos.

De alguna manera, Gabriel Fernández Ledesma nos muestra el problema pero con juguetes hechos en Estados Unidos de Norteamérica y Europa;



lo valioso de la tradición artesanal en México es que ha hecho posible la pervivencia de muchos artesanos, no necesariamente así con los juguetes populares, ya que éstos se han ido ajustando a los procesos socioculturales de cambio, manteniendo su función principal pero no por ello carecen de valor, por el contrario, al llegar nuevas influencias del extranjero, como ya lo señalamos, la artesanía pasa por un proceso de resignificación pero siempre conservando aspectos locales y con ello manteniendo una tradición ancestral.

En el texto de Fernández Ledesma se muestra cómo han pervivido muchos juguetes desde años atrás, además de los ciclos que han seguido principalmente las fechas del calendario litúrgico y sobre todo de algunos temas, por ejemplo, los animales. «Hay animales-alcancía, cuyo prototipo puede ser el puerquito cebado, sencilla y lógica manera de resolver el problema de máxima capacidad en esta caja de ahorros popular. Los animales-sonaja de cartón han sido estilizados para contener en su hueco las piedrecillas de río, así como los venados, perros y pájaros de palma».<sup>23</sup>

Las principales festividades durante la primera mitad del siglo xx, y de alguna manera hasta la actualidad, son las mismas desde la Nueva España, es decir, «las conmemoraciones de Reyes, Semana Mayor y Sábado de Gloria, Jueves de Corpus, Todos Santos y Muertos».<sup>24</sup>

El libro termina con un párrafo que da cuenta de la visión y conocimiento que tenía Gabriel Fernández Ledesma tanto del arte popular como del juguete popular: «A la satisfacción de escasas necesidades se une el goce desinteresado de producir belleza; la satisfacción más grata, que habla directamente a las fuerzas desatadas del espíritu».<sup>25</sup> Considero que mientras existan estas motivaciones en los artesanos, seguirá perviviendo el arte popular, y por consiguiente, el juguete popular.

Hoy en día, el juguete popular, además de ser objeto de diversión en los niños, ha adquirido otra función: formar parte de algún museo o de colecciones particulares, y se ha enfrentado a una industria juguetera de mayor volumen a la que

señalaba Gabriel Fernández Ledesma, industria enmarcada por el mundo de la electrónica y los juegos individualizados.

Si algo hay que reconocer del juguete y los juegos tradicionales, es precisamente que fomentaban la colectividad, la no violencia, los valores y la tradición. Para jugar se necesitaban mínimo dos personas; además, se debían respetar ciertas reglas, pues de lo contrario habría algún castigo. Muchos juegos no necesitaban inversión económica, podemos citar lo que en Aguascalientes conocemos como *changay*, y que en Guanajuato se le nombra *capirucho*,<sup>26</sup> bastaba extraer de la escoba dos palos de distinto tamaño para poderlo jugar; o las niñas, para jugar a la *matatena* sólo necesitaban recoger algunos huesos de durazno o simples piedras para ponerse a jugar... otros juegos, como los encantados, las escondidas, el bebeleche –que en muchas parte se le nombra *el avión*–, las choyas –conocidas como los *quemados* en otras regiones–, las *cebollitas*, el brinquete burro, brincar la cuerda, el yoyo, las canicas, las comiditas, el trompo, rondas infantiles, el balero, el tacón, la rayuela, jalar carritos con un cordón, etcétera; todos estos juegos fomentaban el vínculo entre niños y niñas.

Los juguetes para las niñas, como las muñecas o los juegos de té para jugar a preparar comida, de alguna manera enseñaban un *deber ser* a las niñas, desde temprana edad aprendían las labores que tradicionalmente se consideraban femeninas; independientemente de las críticas feministas, considero que estos juegos fomentaban la imaginación y los vínculos sociales.

Sabemos que ahora son otros tiempos y los medios masivos de comunicación están muy adelantados; en la actualidad, el niño dedica mucho tiempo a la televisión o a los juegos electrónicos (como el Nintendo); causas que separan el vínculo familiar que existía años atrás entre los infantes y los abuelos. Sería conveniente fomentar el acercamiento entre los niños y los abuelos, ya que estos últimos tienen la virtud de transmitir historias, como las leyendas, y valores, tanto familiares como morales o religiosos; además de lo anterior,



considero que deberíamos al menos dar oportunidad a los niños de conocer los juegos tradicionales a la par de los juegos electrónicos, a sabiendas que estos últimos fomentan la violencia y la individualidad. El apego al juego tradicional no sólo se manifiesta por un interés romántico, sino para seguir preservando nuestras tradiciones y continuar fomentando la creación del juguete popular, que, como bien señala Carlos Monsiváis:

Cada vez más apreciado por museógrafos y coleccionistas, el juguete mexicano, de fines del siglo xix a mediados del siglo xx, se ve también, y de manera inevitable, víctima del desdén. Desde los años cincuenta, los niños, acuciados por el cine y la televisión, eligen sin remedio los productos en serie de Norteamérica, los artefactos "bélicos", los tanques y jets y ametralladoras de plástico que,eduquen o no para la violencia, ciertamente se oponen a la originalidad. El diseño industrial avasalla, y desde el éxito de *Star Wars* y *Batman*, la macroindustria decide la moda que, en casi todos los países, abruma, no deja huecos visuales... y desaparece a los seis meses para mejor reciclarse. El orbe de la obsolescencia planeada desborda naves intergalácticas, muñecas con repertorio de frases tiernas, robots, androides, superhéroes, supervillanos, Power Rangers, las hazañas tecnológicas cuyo impulso globalizador oculta las maravillas de los artesanos de Oaxaca, Jalisco, Michoacán,

Puebla, Tlaxcala, Guerrero [y Guanajuato].<sup>27</sup>



Hasta ahora hemos expuesto un recorrido general del juguete popular mexicano, que, como bien señala la maestra Ma. Teresa Pomar, tiene ciertas características generales como «su honradez intrínseca, su gran sentido imaginativo en formas y colores alegres comprensibles para el niño, que contribuirán indiscutiblemente a desarrollar su imaginación, su habilidad manual y su destreza en la vida».<sup>28</sup>

Esta contextualización nos permite adentrarnos al tema del juguete popular guanajuatense, que si bien muchas acepciones dadas en este apartado conciernen también a Guanajuato, creo pertinente señalar algunas particularidades del juguete de dicho estado.

#### *EL JUGUETE POPULAR GUANAJUATENSE*

Si el juguete es un objeto hecho principalmente para jugar y sus destinatarios son esencialmente los niños,<sup>29</sup> lo mismo sucede con los juguetes populares de los diversos municipios de Guanajuato. Es importante señalar que muchos de estos juguetes no tienen su origen en el estado, son resultado de una serie de influencias tanto mexicanas como extranjeras en las que prevalece muchas veces la influencia prehispánica, manifiesta en el arte popular mexicano hasta hoy en día. Lo valioso del juguete popular es que posee ciertas particularidades que lo vinculan directamente con el contexto sociocultural al que pertenece, forma parte de la identidad local y, por ende, es como un espejo donde se refleja una tradición familiar de una comunidad específica.

En este apartado mencionaremos a algunos de los muchos artesanos que se dedican a la fabricación del juguete popular; artesanos que de alguna u otra manera han sobresalido en lo que hacen, aunque tan valiosos son los juguetes que aquí presentamos como los del resto de los artesanos guanajuatenses.

Difícilmente podríamos ubicar el lugar de origen de algunas piezas de arte popular, incluyendo el juguete; sin duda, lo valioso es la combinación de materiales provenientes



de Europa y otros lugares y su fusión con la creatividad y las técnicas de los mexicanos, lo que produjo un sincretismo en el que se plasmó la influencia precolombina dando por resultado piezas con un sello netamente *mexicano* que lo identifican con su geografía, su gente y su cultura.

Hay juguetes que se encuentran en casi todo el mundo y datan de tiempos remotos, como las muñecas, las pelotas, el trompo y algunos otros con representaciones de animales; según la Enciclopedia Encarta, «en la antigua cerámica griega están representados niños jugando con multitud de juguetes, como aros, balones, muñecas, juguetes tirados por una cuerda, carros en miniatura y otros que todavía hoy podrían ser reconocidos por los niños. En la época romana se sabe que también existieron juguetes similares».<sup>30</sup> En la actualidad es común ver pasar el tiempo a los niños con juguetes semejantes a los que acabamos de hacer referencia, citemos por caso las muñecas:

Doll. Puppet. Puppa. Poupeé. Bamboletta. Muñeca: palabra mágica, etérea en los labios pasajeros de la infancia. Compañera fiel para niñas de toda raza y época que durante centurias ha sido el juguete por excelencia y sin duda el más preciado. Hoy, a pesar de los constantes cambios que ha sufrido en apariencia, la muñeca, uno de los juguetes más antiguos, continúa siendo del gusto universal.<sup>31</sup>

Las muñecas son un caso peculiar no sólo por su carácter de universalidad –sin dejar de mencionar que cada grupo o cultura le imprime un sello propio reflejado en los vestidos, materiales, colores, etcétera–, sino porque sirven como medios educativos para que las niñas comiencen a instruirse sobre un *deber ser*, esto es, ser madres, cargar los niños, cuidarlos, alimentarlos, y un sin fin de actividades que son consideradas como femeninas; como señala la maestra Ma. Teresa Pomar:



Las muñecas están consideradas como juguetes para que las niñas ensayan, a través del juego, su futuro maternal. Las muñecas acompañan al hombre desde hace varios milenios y en algunas culturas se relacionan con la fertilidad y sirven como fetiches para ceremonias mágicas, ya sea para causar daños, para curarlos o como ofrendas propiciatorias [...] Las muñecas adquieren además diferentes funciones: la de reproducir en pequeño el vestido de la región de donde provienen, los rasgos físicos de las diferentes razas humanas, o bien conjugan ambas cualidades.<sup>32</sup>

Quizá la muñeca más difundida y vendida en la actualidad sea la Barbie, una muñeca que representa el ideal de belleza estadounidense, es decir, mujer delgada con cuerpo estilizado, larga cabellera rubia, ojos azules y con un sinfín de *souvenirs* acorde a la moda. Esta muñeca, hecha de plástico y fabricada en serie, desplazó casi totalmente a muchas muñecas hechas de manera tradicional, como sucedió con las muñecas de cartón hechas en Celaya, Gto., y que son las que más se identifican con el estado. Francisco Javier Hernández nos hace una descripción de este tipo de muñeca:

Importancia especial tienen las muñecas de cartón que hacen en Celaya, con piernas y brazos móviles, adheridos al cuerpo mediante un cordón anudado. El “color carne” de la cara y de las extremidades, de un rosa intensamente mate,



contrasta con los tonos azul, verde o amarillo de la vestimenta (especie de traje de baño), con adornos de flores y hojas, sin faltar el nombre de mujer, en blanco, rojo o verde, con aplicaciones de “brillantina”. Un par de aretes o arracadas penden de las orejas de estas candorosas muñecas, rubias o morenas, con los ojos azules o verdes. Su principal atractivo consiste en la impetuosidad del colorido y en ese candor pueblerino que también se lleva con el carácter de la provincia mexicana. Hay en esas muñecas una gracia y sutil puerilidad, a pesar de su aspecto un poco coqueto, que, aunado a la especial textura del cartón con el que están hechas, les da un atractivo incomparable.<sup>33</sup>

Esta muñeca es una clara muestra de la influencia que nos llega del extranjero, aunque para muchas personas es *guanajuatense* desde su origen, advertimos que no es así, puesto que desde hace muchos años en España ya jugaban con una muñeca similar, así como con otros juguetes existentes en la actualidad en México, como nos lo hace saber Virgilio Fernández del Real, quien es oriundo de España pero tiene muchos años viviendo en Guanajuato:

Mucho de lo que vemos, el papalote chiquito, o la flor, o el carrusel o todo esto, yo lo conocí en España hace 70 años, como los juguetes que hoy se hacen en madera, que tiene al saltimbanqui, que tiene al boxeador, todo esto se hacía ya hace 70 años. Los frailes que vinieron de España enseñaron al artesano mexicano muchos de esos juguetes porque aquí tenían otros que seguramente, los pitos esos que ponen agua y todo esto eran cosas que se hacían ya aquí. La pepona<sup>34</sup> que se hace en Celaya de papel maché también en España se le llama pepona, el papel maché no se usaba aquí, pero lo trajeron los frailes, como la cerámica de Talavera que hoy se le llama mayólica, pero que es muy parecida a la española de Talavera de la Reina; aquí Gorky González revivió la cerámica esta y después Capelo también ha hecho otro tipo de cerámica, pero también muy parecida a la que se hace en España. [En España estos juguetes] ya no se ven tampoco, no, es que salía muy caro, esto no se puede hacer a máquina, hay que hacerlo a mano.<sup>35</sup>





Es preciso señalar que si bien esta muñeca tiene su origen en Europa, no es igual a la que se fabrica en Guanajuato, la muñeca guanajuatense tiene características propias que la hacen mexicana, no sólo en su proceso de elaboración, también en sus acabados. Lo mismo sucede con una infinidad de piezas de arte popular mexicano, como la cerámica, talla en madera o los juguetes tradicionales.

La función de estos juguetes se ha mantenido hasta nuestros días pero la percepción que las distintas sociedades han tenido sobre los juegos y los juguetes ha ido cambiando a través del tiempo. De igual manera, ha influido si dichas sociedades son o no industrializadas, ya que en las comunidades donde casi no hay fábricas y la vida se vincula más a la agricultura hay una relación más estrecha con la vida familiar, y eso se puede apreciar en la elaboración de juguetes, en la que hay una mayor participación familiar y las formas reflejan motivos bucólicos. Tal es el caso de *Sshinda*, quien recrea en muchos de sus juguetes las historias y la vida cotidiana de Juventino Rosas, además de hacer su trabajo básicamente a mano, *compitiendo* contra grandes empresas trasnacionales que distribuyen los juguetes masivamente:

Hoy día, los juguetes pueden dividirse en dos grupos: aquellos que se hacen a mano de forma individual y a pequeña escala, y aquellos que se producen a nivel industrial y de forma mecánica. En las sociedades occidentales predominan los juguetes electrónicos de precio elevado. En países menos desarrollados todavía se hacen por métodos tradicionales tanto para uso personal como para uso comercial. Desgraciadamente muchos juguetes populares están siendo remplazados por otros similares, pero de plástico.

Sin embargo, a pesar de la naturaleza global de la industria actual del juguete, todavía se pueden encontrar ejemplos tradicionales producidos artesanalmente. De hecho, la creciente demanda de productos hechos a mano ha conducido a la exportación organizada de juguetes populares a los países occidentales.

Desde principios de siglo, en que ya había muchos fabricantes de juguetes, la industria ha evolucionado hasta convertirse en un

gran negocio mundial en manos de unas cuantas multinacionales. Se han producido cambios drásticos desde el punto de vista de la variedad de juguetes disponibles y del tipo de fabricación. Hoy día los juguetes se fabrican de forma industrial y se distribuyen por todo el mundo. A menudo el mercado se apoya en la publicidad televisiva que se emite en todo el mundo y los centros de producción pueden estar geográficamente muy distantes de la central de la compañía que los comercializa.<sup>36</sup>

El juguete guanajuatense ha sobresalido a nivel nacional, se dice que el estado es uno de los principales productores de esta rama artesanal y su distribución llega a casi todos los estados de la república mexicana. Víctor Manuel Villegas señala que «el juguete popular guanajuatense es el juguete mexicano por excelencia, el más barato y el que más se vende en todos los mercados del país [...] Silao, Irapuato, Celaya, León, Juventino Rosas y Guanajuato son los centros productores más importantes, pero los juguetes se fabrican en todas las poblaciones y aun en rancherías y poblados pequeños».<sup>37</sup> Electra López Mompradé se ocupa también de la riqueza y diversidad del juguete popular guanajuatense:

Es Guanajuato otro de los grandes productores de juguetes populares. En la capital del estado se producen todos los trastes en pequeño de una cocina, lo mismo que en Dolores Hidalgo, Acámbaro, Celaya, Salamanca e Irapuato. Los trastecitos llamados “arrocitos”, no mayores de 5 milímetros, son típicos de Dolores Hidalgo, San Luis de la Paz, Celaya y San Miguel de Allende; de Silao, Celaya y Santa Cruz de Juventino Rosas, juguetes de barro, alambre enrollado y pelo de conejo, como tarántulas, calaveras, diablos o brujas, llamados “temblorosas”, que se mueven pendientes de un hilo; en Santa Cruz se fabrican también animalitos que mueven la cabeza y cola mediante un gozne de alambre.

En Celaya encontramos peleas de gallos, o de boxeadores que parecen enfrentarse apretando un dispositivo; cajas con víboras que saltan para picar, y mueblecitos de madera; figuras de plomo y hojalata, como las mariposas sobre ruedas que mueven las alas





al rodarlas, y juguetes de cartón con papel y engrudo: toritos y tortugas, charros, caballos y máscaras, y las famosas “gordas”, rígidas o articuladas, vestidas como cirqueras, con collares y aretes brillantes y su nombre escrito en purpurina sobre el pecho. En Silao se hacen juguetes con movimiento, como luchadores, serpientes que pican, tigres que saltan y caballitos que galopan provistos de sencillos mecanismos, en madera de copalillo; mientras que Salamanca es conocida por sus títeres con cabeza y extremidades de barro y cuerpo de tela.

Con respecto a las miniaturas, las ciudades de Guanajuato y Salamanca se destacan como productoras, desde la época colonial, de tipos populares de cera, y los que se usan en los nacimientos.<sup>38</sup>

Los trastecitos llamados *juguete de arroz* son piezas de barro que no sobrepasan los veinte milímetros, de estos juguetes podemos encontrar una gran variedad, como platitos,



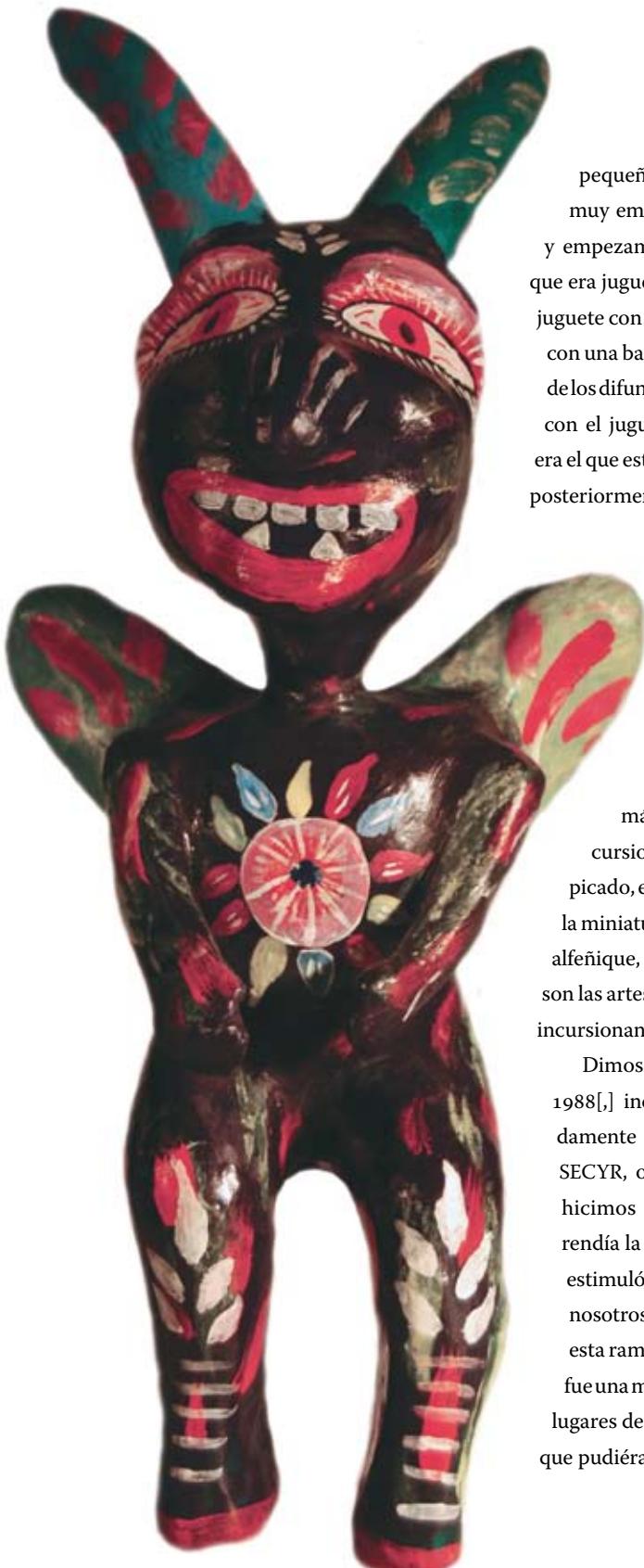
ollitas, tacitas, jarritos, bandejas, teteritas, etcétera; predominan los colores café, rojo, azul, verde y amarillo. En la ciudad de Guanajuato, Guillermo Chávez Noriega ha sobresalido en la elaboración del *juguete de arroz*, ha dedicado más de 70 años de su vida a la elaboración de esta miniatura, la que se identificaba con un número: la más pequeña se le conocía como del cero, le seguía la del uno, del dos, y finalmente la del tres. Hacer miniatura, señala don Guillermo, servía para que las niñas comenzaran desde temprana edad a enseñarse a los quehaceres del hogar: «con esos juguetes jugaban las niñas, jugaban a las comiditas, y ya desde ahí empezaba el gusto por la cocina y las actividades domésticas».

Don Guillermo ha dejado de trabajar el *juguete de arroz*, lamentablemente ninguno de sus hijos continuó la tradición, por lo que desde el momento en que dejó de elaborar el juguete se acaba una importante tradición familiar que venía desde los abuelos; cabe mencionar que la familia Noriega llegó a ser reconocida en esta rama artesanal.

Daniel Rubín de la Borbolla señala que «el centro comercial del juguete es la ciudad de Celaya, a donde llegan a vender su producto los jugueteros de muchas poblaciones. Además del consumo local, durante el año se hacen fuertes ventas para la fiesta de *Corpus*, para la Navidad, pero muy especialmente para el día de Reyes».<sup>39</sup> En Celaya sobresale el juguete de lámina y sobre todo el de cartón, destacando los *judas* que se elaboran en la época de la Cuaresma, otros municipios que trabajan la cartonería son San Miguel de Allende, Cortazar, Juventino Rosas, Irapuato y Guanajuato.

En la capital del estado hay varios artesanos dedicados a la cartonería pero uno de los que más han sobresalido es Mauricio Hernández Colmenero; a pesar de no provenir de padres y abuelos artesanos, su interés por rescatar y preservar las tradiciones guanajuatenses lo motivaron al oficio de la cartonería, como él mismo lo señala:

surgió la inquietud de tratar de rescatar piezas que ya no se hacían aquí en Guanajuato, entonces empezamos a hacer una



pequeña investigación[,] muy personal, muy empírica, nada más[,] únicamente, y empezamos primeramente a trabajar lo que era juguete de Día [de] Muerto, que es el juguete con elaboración de cajitas de cartón, con una banda donde caminan la procesión de los difuntos sobre una banda, empezamos con el juguete de Día de Muertos porque era el que estaba ya totalmente desaparecido, posteriormente fuimos incursionándonos a esa área de la artesanía, estuvimos visitando algunas partes de[,] donde había talleres que elaboraban piezas similares de otro tipo de artesanías, pero ya tratamos de rescatar de las que nos acordábamos que había en nuestra infancia, no nada más fue la cartonería, estuvimos incursionando en la piñatería, en el papel picado, en el modelado de barro[,] que era la miniatura, estuvimos viendo también el alfeñique, un poquito de lo de plomo, que son las artesanías que más o menos estamos incursionando un poquito.

Dimos nuestros primeros pininos en 1988[,] incursionamos en esto, afortunadamente en una convocatoria que hace SECYR, obtuvimos con estas piezas que hicimos los dos primeros lugares que rendía la convocatoria, entonces esto nos estimuló un poquito más y nos demostró a nosotros que podíamos seguir adelante en esta rama de la artesanía[,] que a lo mejor fue una motivación al obtener los primeros lugares de que empezaba a rescatar lo mas que pudiéramos nosotros de artesanía.<sup>40</sup>



Mauricio Hernández Colmenero aprendió de manera personal; la experiencia adquirida al ir elaborando cada pieza le permitió mejorar la técnica e incursionar en nuevos proyectos, él mismo menciona:

le metemos un poquito con el conocimiento de lo que es la arquitectura[,] ya haciendo trazos más perfectos manejando perspectivas, manejando puntos de horizonte que a lo mejor el artesano tradicional lo hace de manera innata nada más sin el tener conocimiento, la cartonería no la trabajamos como es tradicionalmente, el papel sobre lo que es un molde y después se cubre con blanco de España para cubrir las imperfecciones y nosotros tratamos de acomodar bien el papel, todas las capas de papel que no tengan ninguna bolsa de aire para que sea más compacta y más duradera nuestra pieza y encima del papel ya utilizamos la pintura.<sup>41</sup>

Una de las diferencias más palpables de Hernández Colmenero, en comparación con otros artesanos, es que para hacer una pieza de cartón vinculada a una tradición guanajuatense hace previamente una investigación:

primeramente[,] para antes de elaborar una pieza tenemos lo que es la investigación, es de que si queremos hacer[,] no sé, representar un arriero[,] vamos a buscar un arriero para ver todos sus elementos que tiene: cómo va el burro, que si necesita suaderos o no lleva suaderos, qué arrites lleva, cómo se visten los arrieros, entonces todo es un proceso de investigar primeramente cómo es todo esto antes de irnos hacia el material, o sea[,] no hacemos una pieza nada más por hacerla. Ya cuando tenemos los ingredientes que nada más es papel, papel del que sea, es un proceso de reciclado el de nosotros, papel del que sea, engrudo, a veces resistol, a veces alambre, es el material que requerimos si queremos hacer moldes, si queremos hacer una pieza especial, pues los moldes los hacemos solamente una ocasión y terminando estas piezas se destruye el molde; si se requiere hacer unas piezas en serie, pues hacemos moldes ya sea de patol, en yeso o en fibra de vidrio.

Afortunadamente o desafortunadamente nosotros ya no ha-



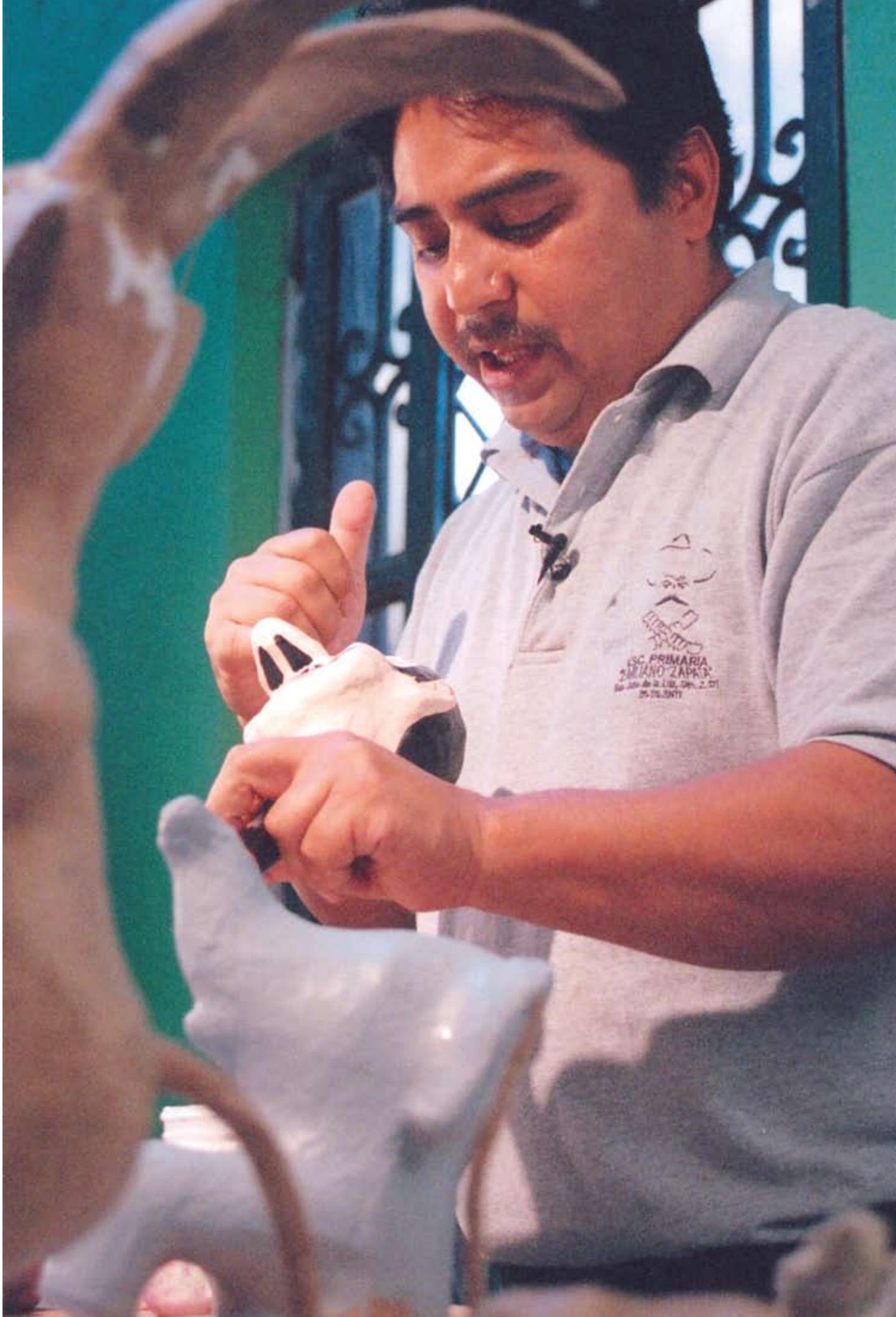
cemos muchas piezas en serie, hacemos casi piezas que nosotros llamamos especiales, porque son casi únicas y no hacemos más que una o dos piezas.<sup>42</sup>

El juguete popular ya no lo hace de manera cotidiana, Hernández Colmenero dice que «solamente lo hacemos por pedidos especiales, ya que no podemos abarcar todo lo que nosotros quisiéramos porque son pocas manos, nada más las de mi esposa, las de mi hijo y las mías, entonces somos tres personas en este taller y no nos podemos enfocar a todo». Le preguntamos a este artesano si había una división entre el juguete y la cartonería, a lo que respondió:

No hay una división más que el uso que se le da a la figura porque lo podemos meter en lo religioso o en lo pagano de acuerdo al uso que se le da, esto desde que el niño lo manipula puede ser un juguete[,] al mismo tiempo que algunas personas al alzarlo puede ser un objeto de ornato simplemente, entonces el juguete es aquel... ahí se desprende un poquito de lo que es la cartonería[,] donde el niño manipula, juega con él, por eso ya decimos que es un juguete[,] es parte de él mismo y es parte de su diversión.

Dentro de lo que es el taller estamos trabajando más lo que es una figura[,] ya podríamos decir de ornato[,] aunque a veces se representa un juguete o una figura como un judas, desgraciadamente, ya por las prohibiciones que ha habido, ya el judas que era aquel para tronarlo[,] para deshacerlo en Semana Santa en un juicio popular, pues ahora ya va siendo parte de un objeto de uso nada más decorativo para coleccionistas[,] ¿por qué? porque las formas van cambiando y a veces vemos que algunas piezas tienen algún peligro[,] entonces ya la mayoría de las piezas que nosotros trabajamos dentro de lo que es este taller van siendo objetos de decoración[,] tal como lo podemos ver, a lo mejor las máscaras que antes utilizaban los niños[,] por ejemplo ésta que es de muerte[,] ya no pase a ser de uso para el Día de Muertos[,] sino simplemente un objeto decorativo[,] ¿por qué? porque las tradiciones poco a poco se van perdiendo o estamos absorbiendo otras de otras culturas.<sup>43</sup>





Es preciso señalar que algunas tradiciones, más que se vayan perdiendo, están pasando por un proceso de resignificación, pero otras, efectivamente, como señala Hernández Colmenero, sí se están perdiendo, lamentablemente los hijos de muchos artesanos ya no se interesan por continuar la tradición, y cuando los artesanos mueren se llevan muchas historias y conocimientos adquiridos a lo largo de su vida.

Montar un taller de cartonería no es difícil, sólo se necesita «papel, engrudo, pintura, y lo más importante[,] que a veces es lo más difícil: la imaginación, la paciencia y la creatividad que uno tenga en las manos».<sup>44</sup>

En Celaya también sobresale la cartonería, muchos autores dan cuenta de la importancia de esta ciudad como productor de juguetes de cartón, como Pedro Martínez Massa, quien dice «en México gozan de gran predicamento las muñecas de cartón de Guanajuato. Estas muñecas son de cartón, realizándose con molde y pintándose con anilina. También con cartón se realizan máscaras y alebrijes, que son figuras fantásticas. Las máscaras se regalan a los niños por carnaval».<sup>45</sup> Francisco Javier Hernández también se refiere al juguete de cartón de Celaya:

posiblemente es en Celaya, Guanajuato, donde tiene más arraigo la producción de esta clase de juguetes de cartón; los que trabajan este ramo están organizados por barrios, entre los que pueden mencionarse los de Tierra Negra, El Zapote, San Juan, etc. Sin embargo, también en el Distrito Federal se trabaja en grande escala el cartón, pero se advierte mejor calidad en los objetos que de este material vienen de fuera [...] En muchas ocasiones, los



juguetes así logrados, hechos de cartón, resultan ser verdaderas esculturas. En todo se manifiesta el talento estético del ejecutante, su inspiración temática, su rica imaginación, su destreza para lograr, con unas cuantas pinceladas y combinaciones colorísticas opacas o brillantes, efectos decorativos verdaderamente pasmosos, atrayentes, a veces fantásticos, como en el caso de las mil expresiones que revelan las máscaras que en grande escala se venden especialmente durante la temporada de Carnestolendas, algunas de ellas, asimismo, aguda expresión de la sátira popular.<sup>46</sup>

El libro *El juguete popular en México* de Francisco Javier Hernández fue publicado en 1950, es interesante ver que desde aquellos años ya existía una tradición familiar dedicada a la cartonería, sobre todo porque hay una familia que ha sobresalido en esta rama artesanal, me refiero a la familia Lemus del barrio de Tierra Negra, precisamente uno de los barrios que menciona el autor.

Fue Martín Lemus con quien platicamos; él nos mencionó que la tradición de la cartonería en su casa lleva más de cien años, al cuestionarlo sobre la manera en que se enseñó, dijo: «pues nomas viendo, o sea a uno le gusta, porque si a uno no le gusta no aprende. Uno debe mostrar interés. Tenía ganas de aprender».<sup>47</sup> Para hacer las piezas de cartón se usan moldes sobre los cuales se van poniendo capas de papel con engrudo, posteriormente se ponen a secar, después se separan del molde y finalmente se pintan.

Para don Martín,

lo moderno ya está dejando la costumbre, las niñas ya no se interesan por las monas de cartón, sino por las que chillan o caminan, de esas cosas nuevas... anteriormente las niñas traían sus monas de cartón y las traían con un rebocito, ya que los Santos Reyes les traían sus monitas de cartón, y ahora ¿cuál?[,] ya usan muñecas en carreolas, las traen caminando, gatean, etcétera.<sup>48</sup>

Efectivamente, a muchas niñas en la actualidad ya no les atraen las muñecas de cartón y prefieren las *modernas*,





hechas en serie y de plástico, como mencionábamos líneas atrás.

Anteriormente las monas eran parte del juego cotidiano de las niñas, quienes además inventaban y fabricaban vestidos de papel para vestirlas, algunos de esos recuerdos nos lo comparte la maestra Ma. Teresa Pomar:

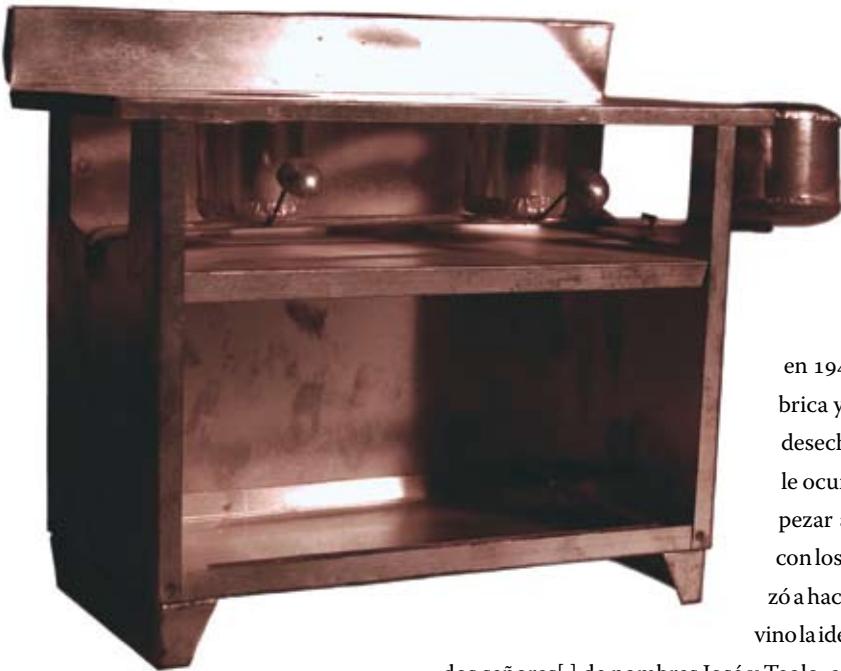
Las niñas jugábamos matatena con huesitos de chabacano de colores pintados[,] jugábamos con muñecas de cartón, antes vestíamos a las muñecas de cartón[,] nos compraban papel de china y unas tijeras que no nos picaran[ y vestíamos a la muñeca con engrudo[,] entonces cuando nos cansábamos de ese vestido se lo arrancábamos y le poníamos otro y éste era un juego muy divertido para las niñas, a veces una niña no muy inteligente bañaba las muñecas de cartón y las dejaba hechas un desastre, pero la verdad es que eran los trastecitos, los jueguitos de té, pues para tomar el té, el té no se toma solo, le estoy hablando de juguetes femeninos básicamente porque yo con esos jugué.<sup>49</sup>

Otro tipo de juguetes para el género femenino que se hace en Celaya es el de lámina, vinculado con el hogar: hay comedores, estufas, refrigeradores, alacenas, gabinetes; de este material también se elaboran juguetes para niños, como trenecitos, *troquitas*, camiones de voldeo, carros, etcétera; o juguetes que cualquiera puede usar, como las cornetitas, rehiletes, globos, mariposas y otros juguetes, aunque algunos ya se han dejado de hacer.

Uno de los artesanos más conocidos en la fabricación del juguete de lámina es Maximino Rivera; él mismo nos dice cómo aprendió a fabricar el juguete:

Mire, cuando era yo niño, de 6 o 7 años[,] yo no tuve escuela, más que un año, entonces me mandaban a mí con un señor que hacía juguetes en ese tiempo, pero, más que nada, se dedicaba a hacer ciertas cositas de adorno. Yo vivía, en esa época, por la calle de Acapulco, entonces yo miraba a esta persona que se paseaba todos los días a las 7 de la mañana y a mí me levantaban a las 6, entonces, me dice mi





papá: «vete  
ahí a ense-  
ñar a hacer  
juguetes».

[...] Mire yo

conocí un señor  
en 1940, y había una fa-  
brica y echaban muchos  
desechos y a ese señor se  
le ocurrió la idea de em-  
pezar a hacer el juguete  
con los sobrantes. Empe-  
zó a hacer cornetitas. Se le  
vinieron la idea y junto con otros

dos señores[,] de nombres José y Teolo, empezaron a hacer  
el proyecto de hacer piezas y venderlas. Ellos juntaban el material  
y a la vez aprendían. Empezaron a hacer camitas, etcétera. Pasó  
el tiempo y yo empecé a trabajar con ellos en 1955 y ya luego no  
me acomodé y yo busqué mercado por otro lado para vender mis  
creaciones. Había un señor que me compraba en el mercado, pero  
después murió y me quedé sin trabajo, porque para ese tiempo  
sólo le vendíamos a él.<sup>50</sup>

Don Maximino tuvo que seguir buscando sus clientes  
y gracias al interés que había por el juguete logró continuar;  
posteriormente compró maquinaria y comenzó a elaborar  
juguete en serie, sin perder lo tradicional, fue como el sur-  
gimiento de la *tecnología popular*; él mismo señala que este  
proceso era diferente y no lo consideraría completamente  
como juguete artesanal: «Pues, depende cómo lo vea, porque  
ya con máquinas pues... desde luego la artesanía sí viene  
más de que se haga completamente a mano y que salgan las  
cosas completamente con tubos, como le decía yo, y todas  
esas cosas, sí es más artesanal[,] y ya con las máquinas ya  
pierde un poco»;<sup>51</sup> él mismo nos habla sobre el proceso de  
construcción:



Bueno, se compra la lámina, luego tenemos que sacar la medida en las guillotinas, aquí se corta la lámina para meterla al tamaño que uno quiera a la troqueladora, y ya luego entonces se meten a una dobladora. Ya después entra a las punteadoras, y luego aquí le poníamos otra parte por dentro para que entren las puertitas, aquí entran las puertas, ya corren, ya no se van para allá ni para ningún lado[,] ya quedan bien, ¿cómo ve?<sup>52</sup>

Con este tipo de producción no se podía hacer los juguetes de principio a fin en un día, ya que en ocasiones sólo se dedicaban a cortar lámina, al siguiente día lo metían a la troqueladora, después a la dobladora y finalmente a la punteadora para darle el acabado final, es decir, se podrían hacer mil, dos mil, tres mil o más juguetes al mismo tiempo pero todo en partes, por lo que variaba la producción, ya que cada parte de la fabricación era muy laboriosa. Don Maximino señala que llegó a tener seis trabajadores aparte de sus hijos; éstos lo apoyaban con el terminado de la pieza.

Otro tipo de juguetes que se elabora en distintas regiones de Guanajuato es el de madera; sobresalen Santa Cruz de Juventino Rosas y Silao. Anteriormente se usaba casi pura madera de copalillo para construir una variedad de juguetes conocidos como



figuras de movimiento embisagradas hechas con hoja delgada de madera de copalillo: maromeros, brujas, charros y vaqueros en caballos trotadores; tigres, lagartos y otros animales, de madera pintada de colores con colores fuertes; boxeadores, galleros, toro y torero que luchan entre sí al apretarse un botoncito; ingeniosos trasteritos y muebles de madera blanca calada.<sup>53</sup>





Todo este tipo de juguetes y muchos más son los que elabora Gumersindo España Olivares, *Sshinda*. Quien tiene la suerte de estar con él, puede pasar horas y horas de amena plática, pues además de ser un excelente artesano es el cronista de Juventino Rosas, posee un gran conocimiento de herbolaria y de la región geográfica que habita; ha sido depositario de una rica tradición oral heredada de su abuelo; pero, sobre todo, tiene un sentido muy positivo y alegre de la vida. Cuando era niño aprendió a fabricar juguetes con su abuelo, en ese entonces el taller era conocido como *la puerta vieja*, ya que era el referente de la casa, decía la gente: ve a la puerta vieja y dile a don *fulano* que me mande esto o que me preste esto; de ahí que en una de mis pláticas con *Sshinda* éste nombrara su taller como Taller de Juguete Popular La Puerta Vieja.

estamos en el taller del *Sshinda*, es una familia numerosa, tienen otros trabajos, pero la artesanía nunca la han olvidado. A mi abuelo le tocó llevar el juguete a Michoacán y a la fiesta de San Luis Potosí, se iban a pie, pues no había transporte, él hacía una chalupita como barquito y para que diera vuelta, ahora es una liga pero en aquel tiempo era una cerda, le daba vuelta con la cerda y la echaban al agua y se iba desenvolviendo e iba corriendo.

Todavía el abuelo de mi abuelo tallaba la madera y hacía imágenes; mi abuelo hacía chalupas, borregos, alcancías, tunas, figuritas de barro y les hacía una rajadita para guardar un cinco, un centavo y así se vendían. Mi jefe hacía puercos de barro, como ollas de barro[,] y los echaba a la lumbre y se pintaban solos, entonces para pintar un puerco que quedara negro desde el principio[,] entonces tenían que echarle ocote, cuando ya estaba cocida la figura, entonces ya miraba que estaba roja, entonces la sacaban de las brasas y le aventaban pedazos de ocote, y el ocote iba pintando y tiznando y aunque lo lavaran no se despintaba.

Yo aprendí de mi abuelo y de mi jefe, me enseñaron a cómo abrir el carrizo para poder hacer los castillitos, cómo se hacía el barro, cómo se le preparaba y luego nos enseñaba cómo se hacían las máscaras, primero se hacían de barro, ahí era el molde y se-

gún quisieras se hacía la bola de barro, entonces con cuchillo se modelaba, se hacían los ojos, la boca, las narices y se empezaba a modelar y ya de ahí cuando ya estaba en el sol se le untaba el atole y se le embarraba el cartón y ya salían las máscaras. Entonces en ese tiempo cuando ya nosotros conocimos más el barro, hacíamos el juguete.

Después vinieron los juguetes de cartón y de barro, y al barrio le llamaban *juguetero de los indios*, porque aquí encontraban tecolotes que eran unos pajaritos así y pitaban y decían éos son los tecolotes, y hacían otros tipos de flautas como atravesadas, pero le ponían uno más grueso y otro más delgado y era el canto del águila, y los chamaquillos para matar los pájaros con una resortera, se usaba el pitillo y llamaban a los pajaritos.<sup>54</sup>

En una plática informal, *Sshinda* me contó que para hacer el juguete hay que estar contentos, porque si uno está enojado *no sale*, es decir, el juguete sale feo; además, *Sshinda* asegura que los juguetes cobran vida, ya que al elaborarlos lo hacen reír, él mismo se ríe de los juguetes que hace, no porque salgan *chistosos*, sino porque efectivamente cumplen la función de *hacer reír*. Tal vez podamos tildar de excéntrico a *Sshinda*, pero es de los pocos artesanos que manifiestan que cuando está enojado prefiere no hacer juguetes, deja un momento para tranquilizarse y posteriormente elabora sus juguetes. Él mismo nos hace una invitación para ver sus juguetes:

Niños y niñas, vengan a ver los juguetes que les estamos presentando el día de hoy aquí en este taller de don *Sshinda*, son juguetes prehispánicos que se vendían dentro de las plazas y las ferias de aquí del centro, miren, tenemos surtido de juguetes de madera y también tenemos los volantines como son estos, mire, son juguetes pintados con tierras con colores, de tierra que hacemos aquí en este taller, ahora tenemos juguetes de hace muchos años, estos son los juguetes que en aquel tiempo valían 5 centavos en la ferias, tenemos también las carracas para la fiesta de Semana Santa, tenemos también las muertes cirqueras, éstas son las muertes



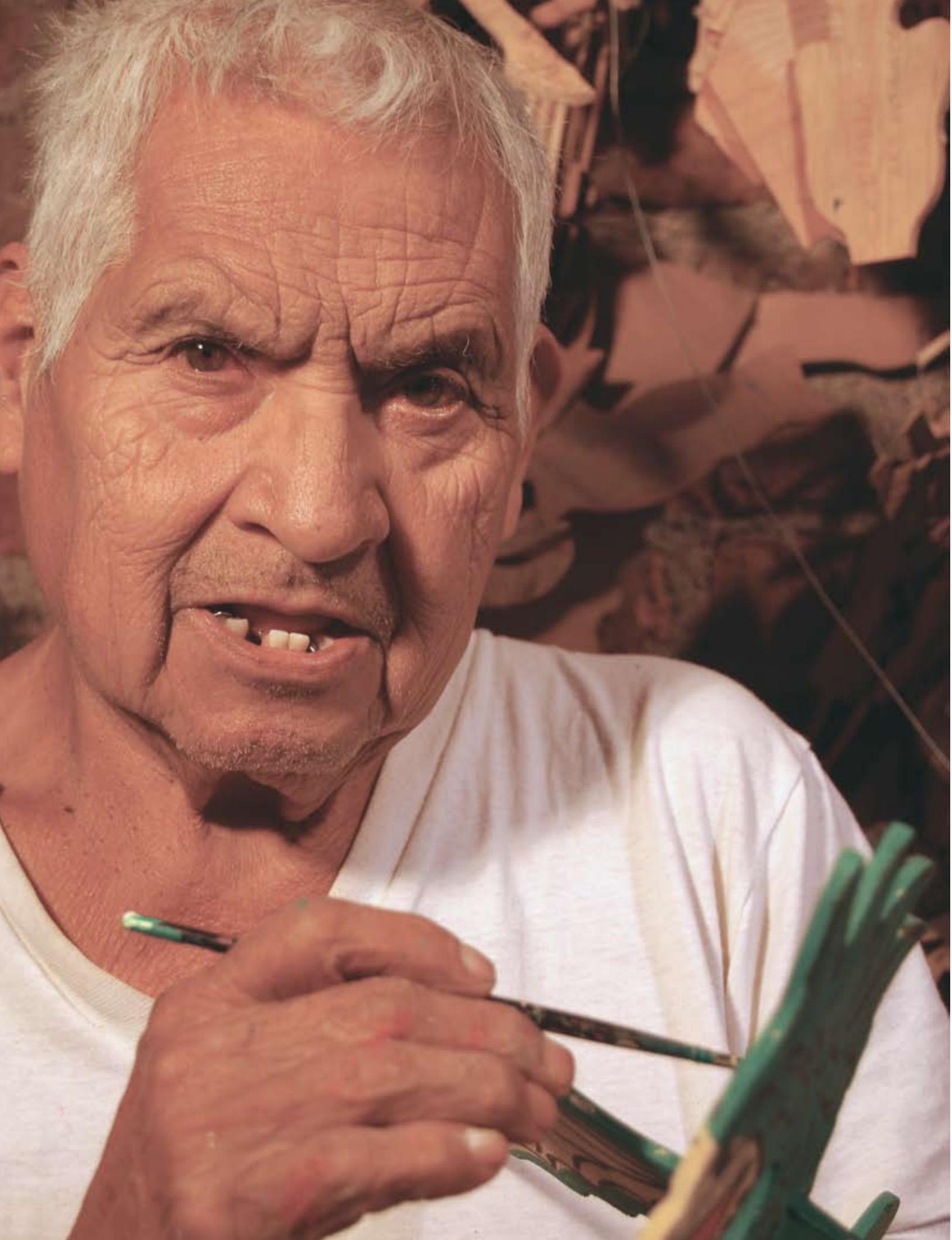
de circo, miren, muy baratas todas, todo esto es barato, también tenemos las muertes catrinas, aquí tenemos las muertecitas catrinas muy económicas[,] en aquel tiempo valían 5 centavos[,] ahora pues valen 20 pesos, también tenemos las carretitas, estas carretitas que valen 10 centavos en las fiestas de *Corpus*, también tenemos barquitos muy bonitos de copalillo, aquí están los barcos de copalillo que se venden en las ferias y en las fiestas de aquí del centro de la república. [...] tenemos esta presentación aquí de juguetes, tenemos una extensión de mercancía de 410 juguetes sin repetir ninguno.

[...] Niños y niñas, traigan a sus papás para que conozcan los juguetes que se trabajan aquí en Santa Cruz de Juventino Rosas, tráiganlos y aquí estaremos esperándolos para que conozcan los diferentes juguetes que se trabajan aquí en esta casa, los invito a todos a conocer el arte popular mexicano, el arte popular santacruces [Santa Cruz de Juventino Rosas], el arte popular de Guanajuato aquí los encuentran porque aquí somos fabricantes de la artesanía popular, entonces estos juguetes son al encuentro de los niños y



de las niñas, tenemos juguete para todos, por tal motivo los invitamos a que vengan a ver los juguetes que se trabajan aquí en este pueblo.<sup>55</sup>





Otro aspecto maravilloso de *Sshinda* es la gran cantidad de modelos de juguete que sabe hacer, unos transmitidos por el abuelo, otros por el papá y muchos más *inventados* por él. Estos juguetes llevan un mecanismo aparentemente muy sencillo en su interior para generar el movimiento, pero realmente lo que encontramos es todo un estudio físico-matemático que *Sshinda* no aprendió en la escuela formal, su aprendizaje fue transmitido de generación en generación, y ahora él lo está transmitiendo a sus hijos.

El mecanismo interior de los juguetes no incluye baterías, *chips*, cables eléctricos, luces, etcétera, sino simplemente alambres, hilos, tablitas, ruedas o engranes de madera con los que se logra mover desde una pieza hasta cinco o más elementos que conforman una pieza, como son las ferias que incluyen rueda de la fortuna, volantín y algún otro elemento.

En Juventino Rosas hay muchas historias o leyendas transmitidas oralmente, el abuelo de *Sshinda* se dio a la tarea de aprenderlas y transmitirlas a su familia, de ahí que *Sshinda* conozca muchas de ellas y las transmita a su familia; además de divulgarlas verbalmente, se ha preocupado por representarlas con los juguetes, de ahí que en sus juguetes de pronto encontremos a la llorona, chaneques, aparecidos, ánimas, y un sinfín de temas confeccionados acorde a la imaginación de *Sshinda*.

De *Sshinda* podríamos hablar muchas cosas más, pero considero que valdría más conocerlo personalmente y así escuchar en sus propias palabras las leyendas, los cantos y, sobre todo, la elaboración del juguete popular (todavía elaboran muchos de los que se hacían hace más de cien años).

Otro artesano que heredó la tradición es Ramón Suárez Aguayo; él tiene su taller en la Casa-Museo Gene Byron, en Guanajuato, Gto. Actualmente se dedica a la elaboración de lámparas, candiles, faroles, espejos y una gran diversidad de objetos hechos a base de latón y lámina. Comenzó haciendo juguetes de hoja de lata con su tío abuelo, Alfonso Suárez Hernández, de quien don Ramón señala:



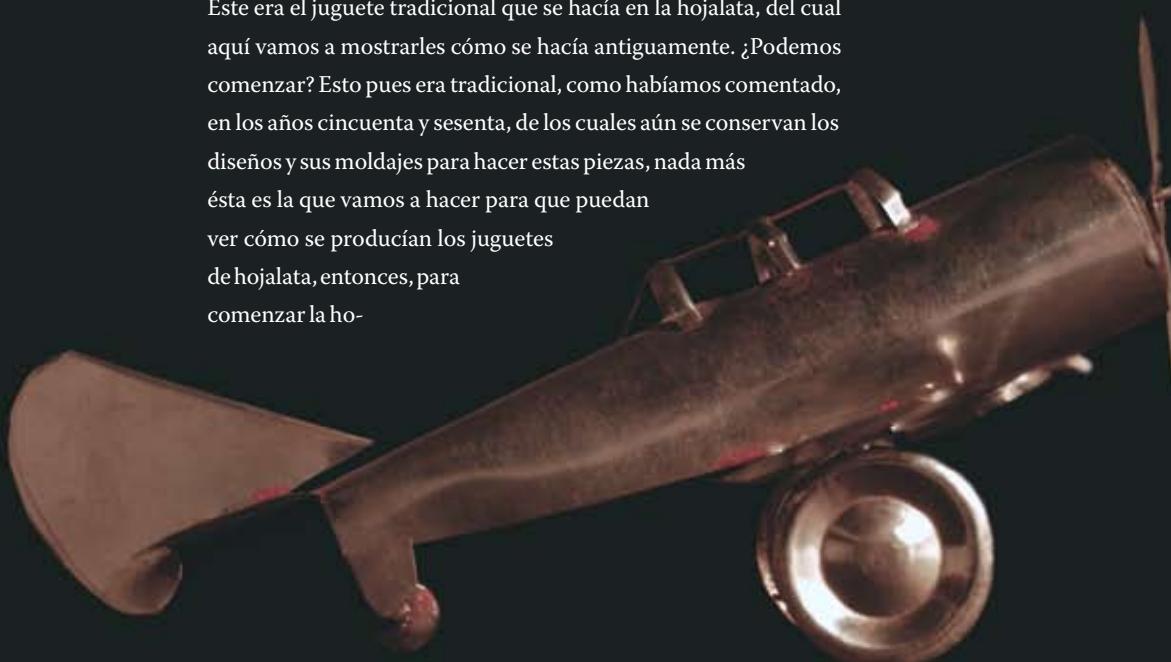
Bueno, él ya traía la herencia, también de sus padres, creo él era originario de Querétaro, pero se trasladaron a Guanajuato y aquí siguieron con esto de la tradición del juguete de hojalata y hacer trabajo de hojalata como era antiguamente, entonces estamos hablando de lo que yo recuerdo, como del 55 en adelante que yo recuerde bien, por ejemplo yo soy de 1946, entonces yo a esa edad ya les ayudaba a ellos a hacer todo esto.<sup>56</sup>

Así fue como don Ramón aprendió a fabricar juguetes desde la edad de 10 años, sus primeros juguetes fueron trenecitos, *troquitas* (camioncitos) y carritos; nos cuenta cómo aprendió:

Bueno, yo al verlos cómo cortaban su molde del juguete, obviamente yo también tomaba las tijeras y ayudaba a cortarlos, después a armarlos, fue como aprendí, viéndolos nada más ahí y fue como aprendí ayudándolos. Y de ahí fui tomando yo también un poco de la imaginación para ir tratando de hacer otras cosas, no nada más la troca, el carrito y el trenecito y toda la variedad que había que hacer porque era bastante cantidad por lo que están viendo.<sup>57</sup>

Al visitar el taller de don Ramón, nos ilustró sobre cómo hacer juguetes, para ello eligió un avioncito, para decirnos paso a paso cómo hacerlo:

Éste era el juguete tradicional que se hacía en la hojalata, del cual aquí vamos a mostrarles cómo se hacía antiguamente. ¿Podemos comenzar? Esto pues era tradicional, como habíamos comentado, en los años cincuenta y sesenta, de los cuales aún se conservan los diseños y sus moldajes para hacer estas piezas, nada más ésta es la que vamos a hacer para que puedan ver cómo se producían los juguetes de hojalata, entonces, para comenzar la ho-



jalata, hacer el trazo con el moldaje que se tiene, utilizar una tinta de fierro para poder trazar la línea de las piezas, teniendo esto aquí vamos a cortar, y aquí tenemos el primer cuerpo que va a ser la base del avión que se hacía antes, utilizamos un bloque de plomo para hacer una abertura, después vamos a doblarlo, y tenemos ya la forma de la base, que es la primera parte. Después vamos a hacer el ala, a este pedazo de lámina le vamos a dar un poco de rigidez en las orillas, esta parte la vamos a poner aquí, enseguida vamos a hacer la parte de atrás la cola, con una madera le damos una aplanada para dar un doblez y esto lo vamos a poner aquí, en esta parte de aquí vamos a tener que pasar, ya para poderlo soldar e irlo ensamblando con este cautín vamos a dar unos puntos aquí para que pueda sujetar y no se abra, después vamos a poner el ala, otro punto en cada lado para que vaya sujetando y poder armar ya la pieza, trazar ahora una rueda para poner la hélice, a esta rueda le vamos a dar un poco de elevación, como podrán ver, todas estas piezas se hacen a mano, no se utilizaba mucho troquel, no había tantas cosas así, se hacia todo auténticamente a mano, esta parte va aquí, vamos a trazar la hélice, y vamos a ponerle un punto, con un trocito de alambre vamos a hacer una argolla, para que pueda girar y haga esto, esto se lo vamos a pegar aquí, y esto se lo ponemos al frente, ahora vamos a ponerle sus dos llantas que lleva aquí abajo. Como podrán ver, este estilo de avión era como el que se usaba en la primera guerra, ponemos un eje, y éste lo pegamos aquí, ahora le pegamos su cola, y ya se está viendo la pieza, ahora vamos a pegar la parte de la cabina, y le vamos a hacer sus ruedas de atrás, volvemos a ponerle su eje, y aquí tenemos el avión formado, ya de aquí el siguiente paso es darle su terminación con pintura, color azul o color rojo o algunas líneas aparte y es toda la terminación de la pieza que se hacia en un juguete, ahí está, ésa era la elaboración del juguete.<sup>58</sup>

Posteriormente se pintaban con tonos de color verde, rojo, azul y amarillo, que son los más comunes en este tipo de juguete; muchas veces se usaba pintura de esmalte para que su acabado fuera «colores vivos, fuertes, que resaltaran». La tinta de alcohol también se usaba, eran anilinas y se ponían



en otro tipo de juguete, por ejemplo, en la pandereta, la corneta, el trompo, o en otras piezas, como las miniaturas. Las anilinas son muy comunes en los juguetes de hojalata, don Ramón dice que:

había morado, azul, amarillo, verde, rojo, casi todos los colores y se preparaba con un poco de alcohol y goma laca, se deshacía la goma laca primero en el alcohol y se le ponía la anilina, estando ya el tono que uno quería se procedía a pintar rápidamente porque el alcohol se evapora en poco tiempo, por eso es que se hacían pocas cantidades, se pintaban algunas piezas y se volvía a hacer otra vez el procedimiento de volver a preparar otro poco de pintura en los colores que se utilizaban.<sup>59</sup>

Montar un taller para fabricar juguetes de hojalata no requiere tanta herramienta, dice don Ramón que «lo más elemental, es tener tijeras, compás, un rayador, pinzas, martillo, punzón y hojalata; en escasos 20 o 30 minutos podemos producir una pieza, entonces realmente no requiere de mucho, ni mucho material, ni mucha herramienta».

Don Ramón manifiesta que la calidad de los materiales sigue siendo la misma, lo que ha cambiado es el que ya casi no se hace el juguete de hojalata, otro factor de cambio para dejar de hacerlo fue el cambio a otro tipo de artesanías, como los faroles, ya que requería menor tiempo para su elaboración y dejaba un margen de ganancia mayor.

Sí, aproximadamente en el año de 1963 o 64 nos encontró el doctor Virgilio Fernández del Real, el director de esta casa-museo, casualmente él vio las cosas, vio el taller, llegó y preguntó qué hacíamos cuestión que es de hojalata todo lo que es juguetería de hojalata y nos llevó una pieza dibujada en papel de la señora Gene Byron, que si podíamos hacer esa pieza, hicimos esa pieza y a partir de ese momento el señor se interesó y siguió mandando hacer más piezas continuamente, entonces de ahí fue que empezamos a tomar un poco ya la variante de hacer faroles, y juguetería todavía en esos años[,] después[,] qué sería[,] como en unos 5 o



6 meses aproximadamente empezó a aumentar un poco más alta la producción, ya no eran una dos o tres piezas, sino que eran ya diez, veinte, treinta, entonces al ir aumentando la producción fuimos dejando un poco de lado todo el trabajo de la juguetería por dedicarnos después a hacer un poco más de la farolería, eso fue lo que sucedió.<sup>60</sup>

Actualmente ya casi no se ve a los niños jugar con este tipo de juguete, ahora se consume mayormente el juguete electrónico y el de plástico, por ello don Ramón deja un mensaje tanto a los papás como a los niños para que inviten a sus hijos a jugar con el juguete tradicional y así se siga preservando una de las tradiciones más importantes de Guanajuato:

ojalá se volviera otra vez a regresar los tiempos para poder jugar con el juguete de hojalata, yo sé que no va a ser, que no es posible, pero qué bueno sería que algún niño volviera a tomar otra vez el juguete, jugar con él, con alegría como se hacía antes, yo [me] he fijado [que] ahora en los tiempos modernos hay otro tipo de juguete, ya muy moderno, muy sofisticado a comparación con el juguete de hojalata, pues tal vez sea para ellos una novedad, y que volvieran a jugar como antes con el juguete de hojalata.<sup>61</sup>

Virgilio Fernández del Real conoció personalmente a don Alfonso Suárez Hernández, tío de don Ramón, y para preservar el juguete popular en hoja de lata le pidió a don Alfonso que le hiciera tres colecciones iguales, una de las cuales se encuentra en la Casa-Museo Gene Byron; algunas de las fotos presentadas en este libro son de esa colección. Virgilio narra el porqué se interesó en mandar hacer los juguetes:

El juguete mexicano de hoja de lata ha estado desapareciendo por ingresar los plásticos y todos esos juguetes de mandos a distancia y juguetes caros y muchas veces peligrosos, el juguete que tenemos aquí[,] una colección hecha por don Alfonso Suárez, fue muy curioso porque yo sabía que él hacía juguetes antes[,] entre ellos los pitos[,] y por eso les llamaban los piteros, también hacían trompos





y todos estos juguetes que los niños van arrastrando por el suelo y que tienen movimiento y todo esto, le pedí que me hiciera alguno y se resistía, porque claro trabajando, haciendo lámparas, ganaba dinero, hoy el juguete ese pues no se cotiza y perder el día haciendo un juguete que él me decía «yo lo estoy vendiendo a tostón, cómo quiere que dedique mi tiempo a hacer esta cosa», finalmente lo convencí y le pedí que me hiciera tres colecciones de lo que él recordara y me hizo algunos clásicos y unos ya más modernos, incluyendo un coche Volkswagen, el vochito. Para convencerlo, le dije, me hace 3 de todo lo que recuerde y me cobra lo que le dé la gana. Me hizo 3 colecciones, una se la regalé a José Chávez Morado, para ponerla en Granaditas, todavía la tiene que tener allá, la otra la regalé a un museo en San Antonio donde tienen gran colección de artesanía mexicana y claro la regalé a nombre de un amigo que había fallecido, Bappuin, y dándole el crédito a don Alfonso Suárez porque claro, él la hizo, la otra colección la tenemos aquí y aquí se han sacado unas fotografías que piensan hacer un libro de artesanías del museo, etcétera. Y sería muy bueno el juguete este que hace don Alfonso, tiene la particularidad que él no sabía dibujar, dibujaba con la tijera, un caso que yo nunca había visto, el sobrino o nieto de él, Ramón, ha seguido con la tradición y que ahora se dedica a hacer faroles, pero tiene mucho interés en que no se pierda este arte, esta artesanía[,] y por eso quiere dar unas clases para alguien que vuelva a hacerlos y venderlos y volver a que el niño empiece a usar la imaginación y no la cosas estas gringas copiadas por los japoneses haciéndolos mejor y más baratos.<sup>62</sup>

La tradición del juguete popular se ha mantenido también gracias al interés que algunas personas han manifestado, sin importar su edad, por su elaboración, tal fue el caso de don Moisés Orta Torres, quien se dedicó a la música pero ya en edad avanzada decidió hacer juguete en madera:

yo me dediqué en un principio en mi juventud a estudiar música y después electrónica, esto del juguete me viene porque siendo yo niño tenía un amigo que íbamos juntos a la escuela y el padre del él se mantenía haciendo juguetes. De manera que yo iba a su casa



muchas veces y miraba cómo estaban elaborando los juguetitos. Por cierto que en ese entonces

se hacían con una madera que se llama copal o copalillo. Es una madera suave, blanca muy bonita, pero ya se la acabaron, ya los montes ya no dan copal; ahora lo hacen con triplay[,] si es que lo hacen. Y ahora de viejo ya no trabajo en la electrónica[,] pues ya no veo bien. Bueno[,] pues se me ocurrió revivir aquella experiencia de cuando era niño y me puse a construir una máquina de calar, porque se cala también a mano, pero es muy tardado y este... pos construí la máquina según la había visto yo en ese entonces.

Y entonces me puse también a hacer juguetitos, figuritas, se las hacía a mi mujer para que ella las vendiera en su tienda. Ya el juguete ya no es aquel con el que nos entreteníamos, ahora tiene que ser japonés y tener pilas y de esas cosas, pero bueno, de todas maneras yo me puse a hacer el juguete como te estoy platicando y en realidad veo que se puede hacer de las basuras de las carpinterías, se puede sacar ciento de pesos haciendo cositas, figuritas, muñequitos, portarretratos, cosas pequeñas, como juguetes.<sup>63</sup>

Don Moisés comenzó después de los sesenta años a elaborar juguete tradicional, actualmente tiene más de ochenta años y es un ejemplo de aquellas personas que se preocupan



por preservar una tradición; además posee una gran memoria y recuerda que le platicaban de un señor inglés llamado Bibins, quien vivió en Silao, a finales del siglo XIX, y enseñó a la gente a construir tanto juguetes en madera como la cría de gusano para hacer sarapes. Un dato interesante fue que, ante la decadencia de la industria minera, las personas tuvieron que buscar otros trabajos, y en esa coyuntura histórica, a finales de ese siglo, llega el tren, lo que alentó el desarrolló económico, político y social. El tren propició la venta de un sinfín de cosas en las estaciones, ya sea comida, ropa, cobijas y hasta *recuerditos*. Fue en ese contexto que hubo un auge de la venta de juguete hecho en Silao, pero además había más juguetes hechos en los diversos municipios de Guanajuato; la maestra Pomar señala que el estado llegó a ser el gran surtidor de juguete en México:

Eh, le voy a decir una cosa, hay un momento[,] y eso lo he dicho a todos y en muchas ocasiones, hay un momento en que Guanajuato se convierte en el gran surtidor de juguetería de los niños, no había mercado, le estoy hablando de los 40, 30, no hay mercado, en donde uno halla roperitos, jueguitos de sala, los hacían de madera, de copalillo, que no es este copal, no es maderable, no, no, hacen tablas de él para hacer juegos o cosas, eh actualmente ha desaparecido mucho el copalillo por las restricciones de la forestal, pero la forestal no creo, que está en lo correcto porque no ha distinguido entre la madera que sí se puede utilizar, que no es maderable, aunque sea textura y sea madera, pues de la madera que sí, los bosques, el carbón, etcétera.

Pero creo que la madera, la juguetería de madera, pues no viene, surge de acuerdo a cada cultura, no es algo privativo de un lugar o que viene de Silao, es algo que viene culturalmente, aquí hay un fenómeno en Guanajuato, hay una época en que decae la producción minera, y entonces qué hacen los mineros que se quedan sin trabajo viniendo de distintos lugares del país, se dedican hacer cosas que le permitan comer, o mal comer y surge ésta, se refuerza esta artesanía, fíjese, coinciden las fechas con la decadencia de la minería y el auge de la juguetería.<sup>64</sup>





Esa coincidencia está marcada por la llegada del ferrocarril, como señala la maestra Pomar: «Exactamente[,] había un tren que corría de Guanajuato, de aquí[,] no sé si todavía existe, le llamaban la *burra*, pero si no, hay cosas que ya no se hacen, hacían con pieles de conejo y otros bichos que tenían pelo, hacían unos monitos que subían y bajaban y tenían cara de barro de mono, sí eran muy bonitos, en Silao».<sup>65</sup>

Don Moisés señala que los juguetes en Silao se vendían en la estación del ferrocarril, de hecho, parte de los artesanos vivían cerca de la estación, como bien dice don Moisés: «todo eso se convirtió en vecindad de jugueteros». Actualmente hay algunos artesanos que no viven junto a la vía del tren, tal es el caso de Martín Medina Gasca, uno de los artesanos más reconocidos que hacen juguetería tradicional:

Desde su niñez, Martín y su hermano Edmundo se han dedicado a la elaboración de piezas en madera de copalillo. Martín posee plantillas para elaborar juguetes de hace 50 años, pero no las ha vuelto a usar porque su deseo es crear nuevos modelos y promover otras fantasías.

Usa madera de copalillo, pino, *tejamanil* y pedacería de triplay y cedro. Hay que tener en cuenta que la madera de copalillo no se debe cortar durante la luna llena porque después se pica.

Para pintar, pegar y unir varios elementos utiliza anilinas de colores, goma, laca, cola, alambre y clavos. También labora con herramientas *hechizas* como seguetas, navajas para rasurar, sierras y caladoras, cepillos de carpintería, escoplos, buriles, formones y todas las herramientas necesarias en tamaños adecuados a las necesidades de su trabajo ancestral.<sup>66</sup>

Es importante señalar que anteriormente no había la necesidad de marcar al juguete de tal o cual lugar, sólo los conocedores sabían de dónde procedía, como expresa la maestra Pomar: «nadie tenía esta idea, de que era guanajuatense, no se definía, simplemente era juguete, que usted compraba, si, ahora si usted estaba medianamente informado, este pos usted sabía que era de Guanajuato, es más[,] yo creo

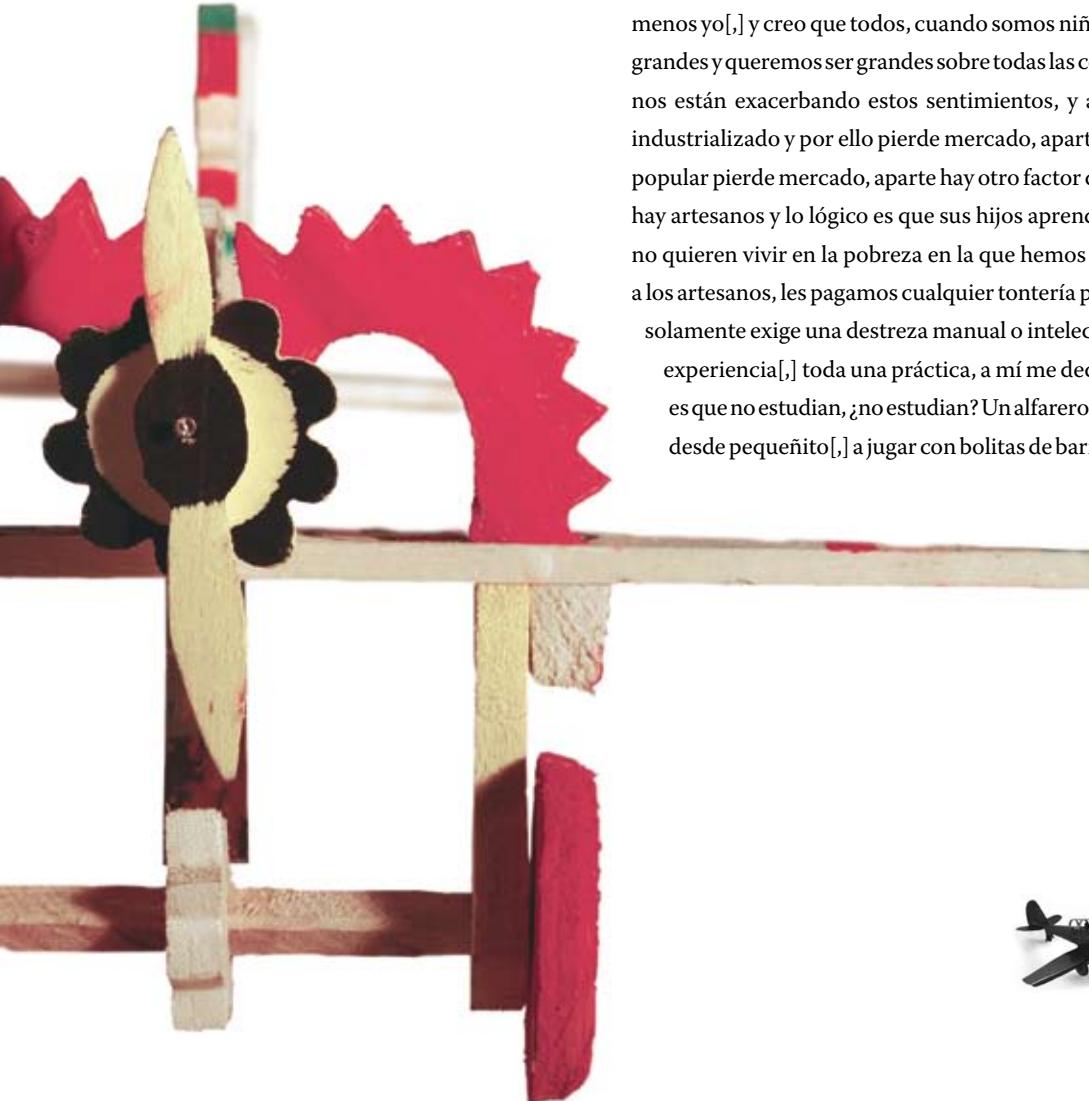


que el gran público consumidor de otros lugares no sabe, en la actualidad, si son juguetes guanajuatenses que están hechos en Guanajuato, no sé si me explico».<sup>67</sup> Otras veces sucede que algún juguete se vuelve característico de algún lugar sin estar hecho ahí necesariamente; me sucedió con *Sshinda*, quien me decía que él hacía los *gallitos peloneros*, se le vendían mucho en Tierra Caliente, porque hay una cultura violenta muy arraigada, pero en Aguascalientes por muchos años se vendieron en temporada de la feria de San Marcos. Curiosamente, dice *Sshinda* que después los llevaron a Aguascalientes, «ahí como en la feria de San Marcos, hay toros y hay peleas de gallos, se vendieron mucho». Y los que somos oriundos de Aguascalientes presumíamos que era artesanía típica de ahí; lo más interesante es que coincidió la época de auge de la que hablaba *Sshinda*, y la decadencia, cuando los dejó de vender; en esos años yo los dejé de ver en Aguascalientes. Cabe mencionar que en algunos libros aparecen como artesanía *típica* de Aguascalientes.

Creo que es muy complejo dar alguna denominación de origen al juguete, digamos que son del pueblo y consumidos por el pueblo, e inclusive podríamos decir que son exclusivos de la cultura mexicana pero si consultamos el juguete de otros países, volveremos a encontrar muchas semejanzas, pero lo que no cambia, aquí o en China, es la función del juguete y el juego que lo acompaña, aunado a la imaginación de quienes lo usan.

Otra modalidad del juguete popular que no hemos mencionado es la miniatura, Porfirio Martínez Peñaloza señala que «las miniaturas, como dice Rubín de la Borbolla, se elaboran para el adorno y la formación de colecciones, lo que las distingue de la juguetería. También se hacen con todas las materias imaginables: barro, vidrio, madera, cortezas vegetales, metales, etc. Casi podemos afirmar que todo centro productor de objetos de arte popular, cualquiera que sea su rama, fabrica miniaturas».<sup>68</sup> En Guanajuato también se producen miniaturas, y sobresalen, como



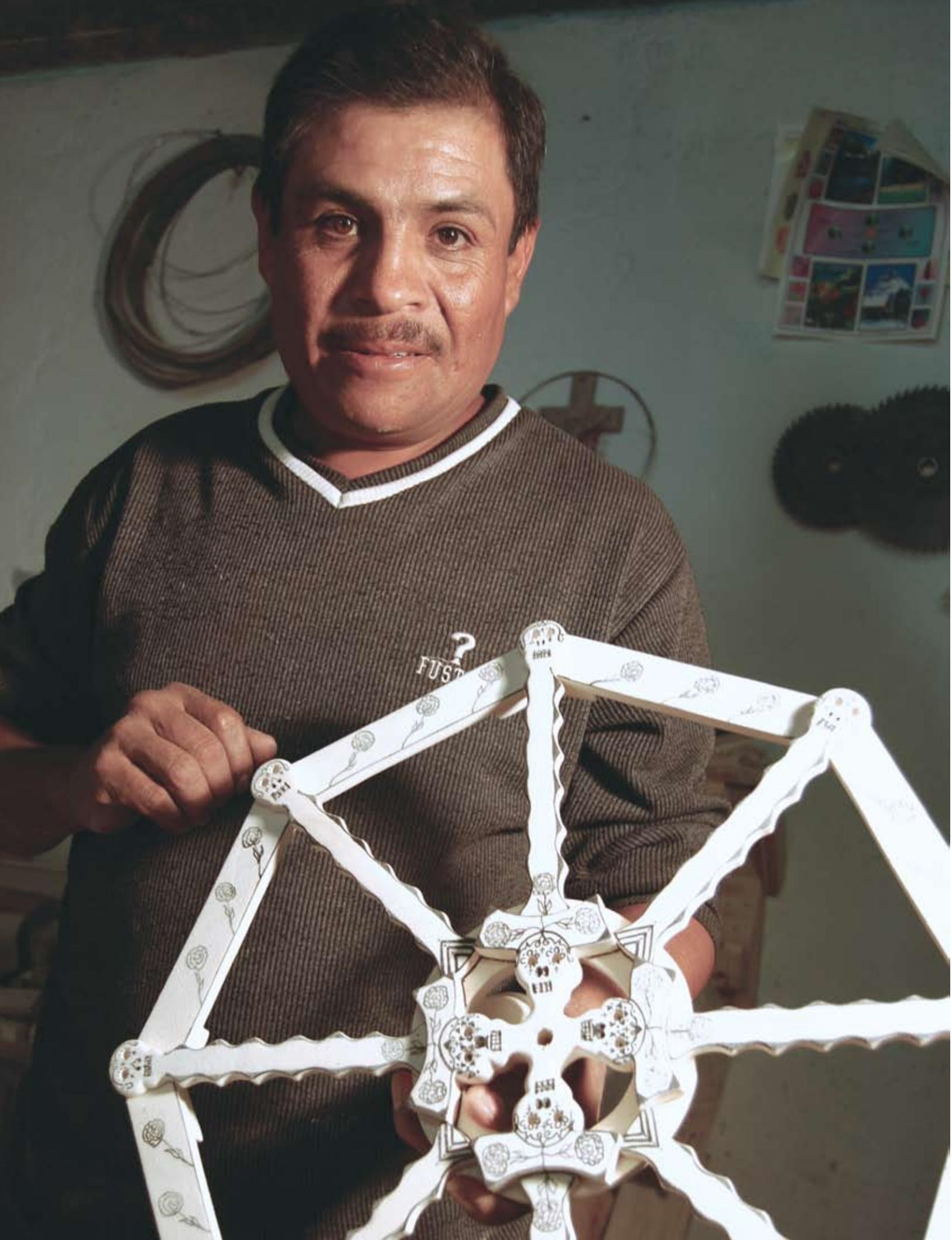


ya lo mencionamos, las llamadas *juguetes de arroz*, además de una gran variedad de trastecitos de barro, muñecas, cartonería, etcétera.

Para ir concluyendo, creo pertinente presentar un panorama actual del arte popular expuesto por la maestra Pomar:

Creo que más que el arte popular mexicano, el panorama debe ser tomado desde el punto de vista de los artesanos mexicanos, creo que ahorita se encuentran en una etapa de duda porque hay muchas cosas, que los alfareros, que si el plomo, no saben realmente por dónde van, pero hay más, en la tendencia de algunas instituciones[,] eso es lo grave de hacer diseños ajenos a la cultura de donde nace la inspiración, se puede decir[,] o el propósito de la creatividad, aparte de eso es la competencia con los juguetes de plástico, es muy dura porque son hechos en fábrica y en la medida que se desarrolle el país como cosa de fábrica, pues los juguetes[,] ahora las niñas[,] ahora prefieren las barbis[,] son juguetes industriales, verdad, pero la televisión, la moda, este observar la coquetería de las niñas en sí[,] sacarlas de su edad, pues todos los niños[,] por lo menos yo[,] y creo que todos, cuando somos niños aspiramos a ser grandes y queremos ser grandes sobre todas las cosas[,] ya entonces nos están exacerbando estos sentimientos, y así está el juguete industrializado y por ello pierde mercado, aparte de eso el juguete popular pierde mercado, aparte hay otro factor que es importante, hay artesanos y lo lógico es que sus hijos aprendan, pero sus hijos no quieren vivir en la pobreza en la que hemos condenado a vivir a los artesanos, les pagamos cualquier tontería por algo que es y no solamente exige una destreza manual o intelectual sino toda una experiencia[,] toda una práctica, a mí me decía alguien, bueno, es que no estudian, ¿no estudian? Un alfarero empieza a trabajar desde pequeño[,] a jugar con bolitas de barro y eso[,] empieza a manejar su material y sigue y sigue, y pues una carrera





universitaria[,] 20 años de estudio, un artesano toda la vida[,] porque están aprendiendo toda la vida y están vaciando su interior en cada pieza que hace.<sup>69</sup>

En el caso particular de Guanajuato, la maestra Pomar indica:

Pues es el mismo fenómeno. ¿Cuánto paga usted por una muñeca de cartón? ¡Nada! 20 o 30 pesos, ¿y cuánto paga por una *Barbi*? 250 o 500 pesos, pero hay instituciones que dicen [que] están muy gordas las muñecas de Guanajuato, por qué no las haces como la *Barbi*... palabra de honor, es decir[,] sacarlos de contexto, por eso le digo que están en una etapa de confusión un poco en su creatividad, hay quienes no[,] afortunadamente, pero hay quienes sí[,] desafortunadamente.<sup>70</sup>

A pesar de estas desventajas que afrontan los artesanos, coincidimos con Carlos Monsiváis cuando manifiesta que «a finales del siglo xx, el arte popular mexicano, no obstante penurias y desplomos del mercado, pese a la erratil conducta gubernamental y a la falta de promoción, sigue deslumbrándonos con sus poderes de representación, fantasía y gozo formal».<sup>71</sup>

Desearía finalizar este texto mostrando los juegos que había en distintos contextos y épocas, valiéndonos para ello de dos testimonios de los artesanos citados en este texto:

yo jugaba con el trompo, a veces jugaba con el balero, en lo de la cuestión de esto de la hojalata[,] en una ocasión a mí me llamó la atención hacer una lancha de hojalata y echarla a funcionar, entonces hice una pequeña[,] aproximadamente 15 o 20 cm[,] y le puse su depósito de agua, le ponía una pequeña vela, que le daba fuego en ese depósito de agua, los tubitos salían por debajo para que estuvieran sumergidos en el agua y con el calentamiento se hacía vapor y ese vapor impulsaba la lancha, la lanchita de hojalata[,] y eso era en lo que yo me entretenía bastante, entonces como no era muy cotidiano que se hacía esto dentro de la hojalata[,] pues

la gente al mirarla le encantaba, le gustaba, y miraban quién la había hecho, no[,] pues yo mismo las hacía, me la compraban, entonces yo hacía otra y otra y del modo que se fue haciendo cotidiano también el juguete de hojalata y eso era con lo que yo jugaba bastante.<sup>72</sup>

ya se perdió la tradición con los mismos niños y todo, por ejemplo, antes por las tardes después de las cinco se oían cantos de todos los barrios, de los niñitos que se ponían a jugar a las rondas como *María Blanca*, y todas esas cosas, y se oía bonito, ¿verdad?; ya luego que se cansaban y se ponían a contar cuentitos y ya a las ocho de la noche a dormir y todo se acabó, se ha ido acabando, ya no hay niños que sepan de esas canciones, inclusive jugar al lobo... había bastantes juegos pero ahora ya no.<sup>73</sup>

## NOTAS

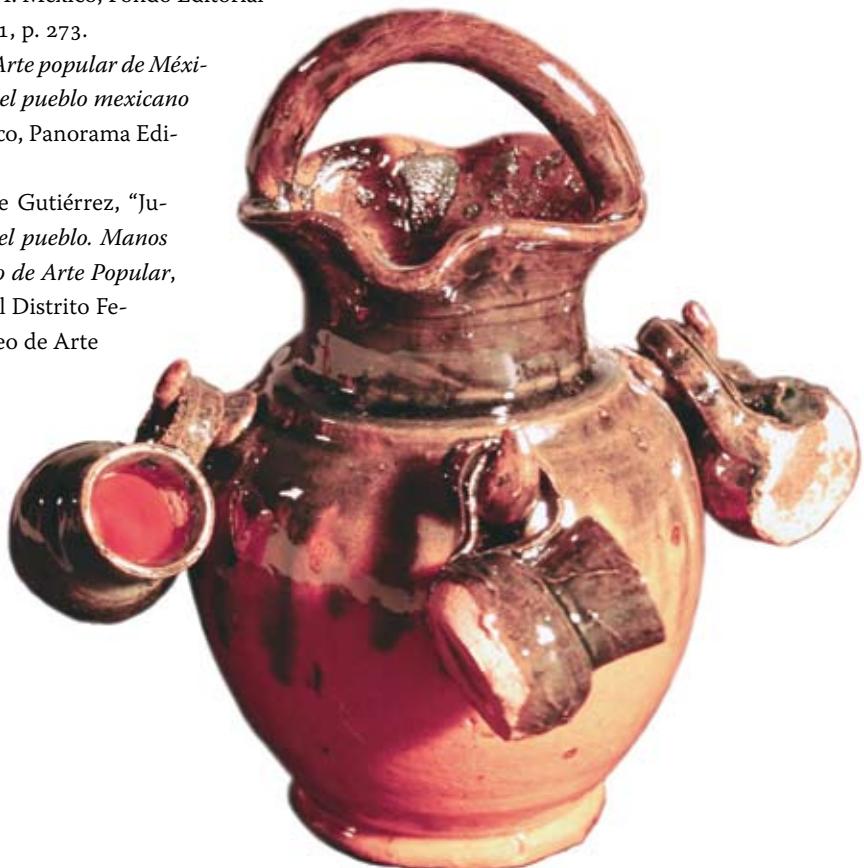
<sup>1</sup> “Los juguetes populares mexicanos”, en *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, t. I. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1971, p. 273.

<sup>2</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*. México, Panorama Editorial, 1981, p. 125.

<sup>3</sup> Electra López Mompradé de Gutiérrez, “Juguetería popular”, en *Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, 2a. ed. México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular, 2005, p. 505.

<sup>4</sup> Texto de José Herrera Alcázar (Méjico, 1982), en <http://www.uv.mx/popular/esp/>, consultado el 17 de octubre de 2005.

<sup>5</sup> Eduardo Matos Moctezuma, “Juegos y juguetes



- en el México antiguo”, en *Juegos y juguetes mexicanos*. México, DINA, 1993, p. 24.
- <sup>6</sup> Francisco Javier Hernández, *El juguete popular en México. Estudio de interpretación*, vol. 10. México, Ediciones Mexicanas, 1950, p. 27.
- <sup>7</sup> Publicado en la revista *Artes de México (El juguete mexicano)*, año XVI, núm. 125, 1969, p. 5.
- <sup>8</sup> Carlos Espejel, citado por Eduardo Matos Moctezuma, en “Juegos y juguetes en el México antiguo”, p. 18.
- <sup>9</sup> Ma. Teresa Pomar, “El juguete popular mexicano”, en *Tierra Adentro*, Conaculta/INBA, núm. 59, mayo-junio de 1992, p. 19.
- <sup>10</sup> Guillermo Tovar y de Teresa y Jorge F. Hernández, “Juegos y juguetes en el virreinato de la Nueva España”, en *Juegos y juguetes mexicanos*, p. 54.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 54-56.
- <sup>12</sup> Texto de José Herrera Alcázar (Méjico, 1982), en <http://www.uv.mx/popularte/esp/>, consultado el 17 de octubre de 2005.
- <sup>13</sup> Jorge F. Hernández, “Entre el azar y el vértigo. Juegos y juguetes en el México del siglo XIX”, en *Juegos y juguetes mexicanos*, p. 102.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.
- <sup>16</sup> Carlos Espejel, *Artesanía popular mexicana*. México, Editorial Blume, 1977, p. 198.
- <sup>17</sup> Gabriel Fernández Ledesma, *Juguetes mexicanos*, prólogo de Ma. Teresa Pomar. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2006.
- <sup>18</sup> “Juguetes”, en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2001*.
- <sup>19</sup> Gabriel Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 28.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 36.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 18.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 59.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 60.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 67.
- <sup>26</sup> Desconozco el origen de las palabras y el porqué de ese nombre para el juego.
- <sup>27</sup> Carlos Monsiváis, “Arte popular: Lo invisible, lo siempre redescubier- to, lo perdurable. Una revisión histórica”, en Carlos Monsiváis *et al.*, *Be- lla y poesía en el arte popular mexicano*. México, Circuito Artístico Regional, 1996, p. 26.
- <sup>28</sup> Ma. Teresa Pomar, “El juguete popular mexicano”, p. 21.
- <sup>29</sup> *Enciclopedia de México*, José Rogelio Álvarez, dir., t. VIII. México, En- cyclopedia de México, 1996, p. 4554.

- <sup>30</sup> "Juguetes", en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2001*.
- <sup>31</sup> Alma Rosa Alva de la Selva y Ana Rosa Palma Aragón, "La muñeca, ese juguete universal", en *Comunidad Conacyt*, año VIII, núms. 140 y 141, agosto y septiembre de 1982, pp. 92-93.
- <sup>32</sup> Ma. Teresa Pomar, "El juguete popular mexicano", p. 21.
- <sup>33</sup> Francisco Javier Hernández, "El juguete popular", en *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, 2a. ed. México, Editorial Herrero/PROMEXA, 1981, p. 287.
- <sup>34</sup> Virgilio Fernández del Real señala que el nombre de *Pepona* se dio por ser un nombre muy común en España por aquellos años.
- <sup>35</sup> Virgilio Fernández del Real, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en la Casa-Museo Gene Byron, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.
- <sup>36</sup> "Juguetes", en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2001*.
- <sup>37</sup> Víctor Manuel Villegas, *Arte popular de Guanajuato*. México, Banco Nacional de Fomento Cooperativo-Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, 1964, pp. 28-29.
- <sup>38</sup> Electra López Mompradé de Gutiérrez, "Juguetería popular". pp. 508-510.
- <sup>39</sup> Daniel F. Rubín de la Borralla, *Las artes populares guanajuatenses*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1961, p. 59.
- <sup>40</sup> Mauricio Hernández Colmenero, entrevista hecha en Guanajuato, Gto. el 7 de julio de 2005. Los signos de puntuación entre corchetes fueron agregados por el editor. [N. del E.]
- <sup>41</sup> *Ibidem*. Los signos de puntuación entre corchetes fueron agregados por el editor. [N. del E.]
- <sup>42</sup> *Ibidem*. Los signos de puntuación entre corchetes fueron agregados por el editor. [N. del E.]
- <sup>43</sup> Mauricio Hernández Colmenero, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en febrero de 2006. Los signos de puntuación entre corchetes fueron agregados por el editor. [N. del E.]
- <sup>44</sup> *Ibidem*.
- <sup>45</sup> Pedro Martínez Massa, *Artesanía en IberoAmérica. Un solo mundo*. S. l., Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ministerio de Industria, Comercio y Turismo/Agencia Española de Cooperación Internacional/Lunwerg Editores, s. f., p. 21.
- <sup>46</sup> Francisco Javier Hernández, *El juguete popular en México. Estudio de interpretación*. México, Ediciones Mexicanas, 1950, pp. 93-101.
- <sup>47</sup> Martín Lemos, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Celaya, Gto., el 7 de julio de 2005.



<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Ma. Teresa Pomar, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

<sup>50</sup> Maximino Rivera, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Celaya, Gto., el 10. de septiembre de 2005.

<sup>51</sup> Maximino Rivera, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Celaya, Gto., en enero de 2006.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Daniel F. Rubín de la Borralla, *Las artes populares guanajuatenses*, p. 59. Véase *Artesanías de Guanajuato*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1995, p. 56.

<sup>54</sup> Gumersindo España Olivares, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño, en Santa Cruz de Juventino Rosas, Gto., s. f.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ramón Suárez Aguayo, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en noviembre de 2005.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ramón Suárez Aguayo, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Virgilio Fernández del Real, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño, en la Casa-Museo Gene Byron, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

<sup>63</sup> Melesio Moisés Orta Torres, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 10 de agosto de 2005.

<sup>64</sup> Ma. Teresa Pomar, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Grandes maestros del arte popular mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex*. México, Fomento Cultural Banamex, 2001, p. 241.

<sup>67</sup> Ma. Teresa Pomar, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

<sup>68</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, “Arte popular mexicano”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, 2a. ed., vol. 7 (*Arte Popular I*). México, Editorial Herrero/PROMEXA, 1981, pp. 28-30.

<sup>69</sup> Ma. Teresa Pomar, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Carlos Monsiváis, “Arte popular: Lo invisible, lo siempre redescubierto, lo perdurable. Una revisión histórica”, p. 29.

<sup>72</sup> Ramón Suárez Aguayo, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

<sup>73</sup> Melesio Moisés Orta Torres, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 10 de agosto de 2005.



## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Llegar a una conclusión de un texto como el que acabamos de exponer nos presenta ciertas dificultades, para comenzar no es un tema agotado o del cual se pueda hacer una catalogación puntual de lo que es o no es arte popular, del origen de las mismas piezas y, sobre todo, de lo que es o no juguete *tradicional*... Hasta donde mi entendimiento alcanza, no puedo marcar una frontera para definir lo popular o los límites de los orígenes de los juguetes.

Sin embargo, sabemos que de lo que hoy sean las artesanías y cómo puedan definirse ha nacido una serie larga, y a menudo repetitiva, de conceptos que inciden en lo manual, lo tradicional, la transmisión de oficio en el entorno geográfico y en el parentesco familiar, la inserción en una economía de autoabastecimiento o la creatividad individual frente a la serie programada.<sup>1</sup>

Se aludió a las diferencias sociales que existen en la elaboración y adquisición del juguete, por ejemplo, con las muñecas de porcelana jugaban principalmente las niñas de las familias ricas y con las muñecas de cartón o de trapo jugaban las niñas de familias con menos recursos económicos, pero ello no era una determinante para que las niñas desarrollaran su imaginación y diversión. Como bien señala Gabriel Fernández Ledesma:

Los juguetes que hace el pueblo son para el pueblo mismo, cuya

economía es aún muy pobre y no puede pagarlos sino con escasos recursos. La mano de obra casi vale tan poco como los materiales que en ellos se emplean; por esto su valor intrínseco es muy bajo, mas su riqueza está en sus condiciones de alta calidad plástica que, en muchísimos casos, son muy superiores a las de las obras de tantos y tantos artistas que andan por el mundo abriéndose paso a fuerza de publicidad y de codazos, hasta que logran trasponer la puerta de la fama para vender en sumas fabulosas su mercancía.<sup>2</sup>

Es preciso señalar que también existen los artesanos que han logrado fama gracias a su artesanía, pero han mantenido la sencillez, tal es el caso de *Sshinda*, quien forma parte del libro *Grandes maestros del arte popular* y ha ganado importantes premios, pero sigue poseyendo una gran humildad y los precios de sus juguetes siguen siendo casi los mismos; he conocido artesanos de otros estados de la república mexicana que aparecen en el mismo libro y *cotizan* más cara su artesanía; ellos, a pesar de seguir utilizando los mismos materiales, justifican sus precios porque dicen ser de *los grandes maestros*... Por último, también existen artesanos que no aparecen en el libro señalado, nunca han ganado premios y no gozan de fama, pero sus artesanías son verdaderas obras de arte, mejores que las de muchos artesanos que exhiben sus piezas en galerías y tiendas de exportación.

Abordar el estudio del arte *culto* y del arte *popular* es un tema complejo, muchas veces depende de la óptica con la que lo miremos; por ello, después de este recorrido a través de diversos temas vinculados con la cultura popular, y particularmente con el arte popular, quedan muchas inquietudes y preguntas por plantear que motivarían la continuación del trabajo en otras vetas de investigación.

Antes que nada, deseo aclarar que no es un estudio que haya logrado agotar el horizonte de posibilidades para abordar un tema tan vasto como lo es la cultura y el arte popular, sin embargo, es importante resaltar que esta investigación tuvo entre sus propósitos contribuir al estudio tanto del arte popular como de la cultura guanajuatense.



Aquí aparecen fotografías de los artesanos y sus creaciones, lo que no se ve físicamente pero está implícito, es una rica tradición familiar que ha sido transmitida desde hace muchos años, tal fue el caso de *Sshinda* y don Ramón Suárez; hay otros donde el artesano inició la tradición y ahora la ha transmitido a su familia, tal es el caso de Mauricio Hernández Colmenero, quien en tan sólo una década ha logrado gran reconocimiento para su obra, no sólo por la técnica empleada, sino porque su trabajo está vinculado directamente con el entorno sociocultural de Guanajuato.

Lamentablemente, en otras familias los hijos ya no continúan la tradición artesanal por dedicarse a la profesión que estudiaron, ejemplo de ello lo tenemos con don Maximino Rivera, quien desde hace algunos años ha dejado de elaborar juguetes y ya no hay quién haga uso de la maquinaria para continuar la tradición.

Respecto a Martín Lemus, podemos decir que ha sido depositario de una tradición que viene desde muchos años atrás, él ha mantenido los conocimientos para transformar el papel en verdaderas obras de arte. Don Guillermo Chávez Noriega dedicó toda su vida a la elaboración de juguete de arroz, en la actualidad, y por cuestiones de salud, ya no puede dedicarse a la elaboración del juguete; al no tener algún hijo que continúe la tradición, con él se cerrará una rica tradición familiar que venía desde los bisabuelos.

Otro ejemplo de personas que decidieron rescatar una tradición artesanal lo tenemos en don Guillermo Orta, quien a pesar de tener más de 60 años optó por fabricar su propia maquinaria para elaborar juguete popular en madera, además de



manifestar su deseo por enseñar a otros niños y así ayudar a preservar esta rica tradición.

Aunque no fue posible corroborar la veracidad total de las entrevistas –por un lado, la falta de testimonios en los archivos y bibliotecas y por otro, la inexistencia de escritos sobre el tema tratado–, es una gran aportación incluir las historias ofrecidas por las personas entrevistadas, pues forman parte de la memoria colectiva de los guanajuatenses. Las visiones del pasado artesanal no pueden determinarse mediante pruebas ni se pueden cuantificar en porcentajes, valgan las artesanías para constatarlo.

En este estudio intenté mostrar unas de las tradiciones importantes de Guanajuato, como lo es su arte popular, y en particular el juguete popular, así como también las aspiraciones, deseos, frustraciones, vivencias y creencias de algunos artesanos. Sólo el lector podrá declarar si se logró este objetivo; además, es posible que otros estudiosos puedan desarrollar aquellos temas donde yo no he profundizado. Realizar un estudio como el aquí presentado fue como un viaje a través de un largo y sinuoso camino. Afortunadamente logramos sobrepasar diversas circunstancias, y qué mejor prueba es que tengas el libro en tus manos.

Considero que emprender una investigación puede resultar laborioso y cansado, pero lo mágico reside en que al hacer lo que a uno le gusta se mitiga el cansancio y se da sentido a la vida, por ello, si el presente trabajo despierta el interés de otras personas por el estudio de las tradiciones guanajuatenses, la cultura popular o el arte popular mexicano, habré cumplido uno de mis principales objetivos: trazar un camino para que otros lo continúen.

#### *NOTAS*

<sup>1</sup> Pedro Martínez Massa, *Artesanía en IberoAmérica. Un solo mundo*. S. l., Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ministerio de Industria, Comercio y Turismo/Agencia Española de Cooperación Internacional/Lunwerg Editores, s. f., pp. 10-11.



<sup>2</sup> “Los juguetes populares mexicanos”, en *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, t. I, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1971, p. 272.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, 8a. ed. México, Porrúa (Sepan Cuántos, núm. 275), 1999.
- Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, 2a. ed. México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular, 2005.
- Artesanías de Guanajuato*. Guanajuato, Gobierno de Estado de Guanajuato, 1995.
- BARBERO, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili, 1991.
- BOLLÈME, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*. México, Conaculta-Dirección General de Publicaciones/Editorial Grijalbo (Los Noventa, núm. 47), 1990.
- BONFIL Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*. México, Alianza Editorial, 1991.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore literario de México; investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925); copiosa recolección de adivinanzas, anécdotas, canciones, coloquios, corridos, cuentos, epigramas, fábulas, glosas, juegos infantiles, leyendas, loas, mitotes, narraciones, ocurrencias, pasquines, pastorelas, preces, proclamas, sátiras, sucedidos, tradiciones, versos callejeros, villancicos*. México, SEP, 1929.
- \_\_\_\_\_, *El folklore musical de las ciudades, investigación*

- acerca de la música mexicana para bailar y cantar.* México, El Modelo, 1930.
- CARRERA Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861.* México, EDLAPSA (Colección de Estudios Históricos-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación), 1951.
- Coloquio Internacional de Zacatecas: La dicotomía entre arte culto y arte popular.* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética, núm. 14), 1979.
- COMAROFF, John y Jean, *Ethnography and the Historical Imagination.* S. l., Westview Press, 1992.
- CORTAZAR, Augusto Raúl, *Esquema del folklore. Conceptos y métodos.* Buenos Aires, Editorial Columba (Esquemas), 1959.
- \_\_\_\_\_, *Folklore y literatura*, 4a. ed. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Cuadernos de EUDEBA, núm. 106), 1979.
- Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte, comp. México, FCE/Conaculta, 1994.
- Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Ana María Zubieto, coord. Buenos Aires, Paidós (Estudios de Comunicación), 2000.
- Cuarenta siglos de arte mexicano*, vols. 7 y 8 (*Arte popular I y Arte popular II*, respectivamente), 2a. ed. México, Editorial Herrero/PROMEXA, 1981. [Edición especial autorizada a PROMEXA (Promociones Editoriales Mexicanas). El tomo 7 corresponde a la primera sección del cuarto tomo (*Arte popular*) de la obra *Cuarenta siglos de plástica mexicana* y el tomo 8, a la segunda sección. (N. del E.)]
- DÍAZ Castillo, Roberto, *Folklore y artes populares.* Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala-Centro de Estudios Folklóricos (colección Problemas y Documentos, vol. 1), 1968.
- DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* México, Porrúa, 1992.
- DR. ATL, *Las artes populares en México.* México, INI, 1980.
- El folclor literario en México*, Herón Pérez Martínez y Raúl Eduar-



- do González, eds. Zamora. Mich., Colmich/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003.
- Enciclopedia de México*, José Rogelio Álvarez, dir., t. VIII. México, Enciclopedia de México, 1996.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2001*.
- ESPEJEL, Carlos, *Artesanía popular mexicana*. México, Editorial Blume, 1977.
- FERNÁNDEZ Ledesma, Gabriel, *Juguetes mexicanos*, prólogo de Ma. Teresa Pomar. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2006.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo/Conaculta, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1982.
- GIMÉNEZ Moreno, Gilberto, *Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales. La teoría y el análisis de la cultura*. México, SEP/Universidad de Guadalajara-COMECSO, 1987.
- GOULDNER, Alvin W., *La sociología actual: renovación y crítica*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos Editor, 1976.
- Grandes maestros del arte popular mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex*. México, Fomento Cultural Banamex, 2001.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, *El juguete popular en México. Estudio de interpretación*. México, Ediciones Mexicanas, 1950.
- Juegos y juguetes mexicanos*. México, DINA, 1993.
- La artesanía de México. Historia, adaptación y mutación de un concepto*, Diana Isabel Mejía Lozada. Zamora. Mich., Colmich, 2004.
- La cultura popular*, Adolfo Colombrés, comp., 3a. ed. (1a. ed., 1982). México, La Red de Jonás-Premia Editora, 1984.
- La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, Daniel Schávelzon, comp. México, FCE, 1988.
- Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, t. I. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1971.

- LOMBARDI Satriani, L. M., *Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Buenos Aires, Galerna, 1975.
- Manos artesanas del México antiguo*. México, SEP/Conacyt, 1997.
- MARÍN de Paalen, Isabel, *Historia general del arte mexicano. Etnoartesanías y arte popular*. México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1974.
- MARTÍNEZ Massa, Pedro, *Artesanía en IberoAmérica. Un solo mundo*. S. l., Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ministerio de Industria, Comercio y Turismo/Agencia Española de Cooperación Internacional/Lunwerg Editores, s. f.
- MARTÍNEZ Peñaloza, Porfirio, *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*. México, Panorama Editorial, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Arte popular y artesanías artísticas de México*. México, SEP (Lecturas Mexicanas, núm 108, segunda serie), 1988.
- \_\_\_\_\_, *Arte popular y artesanías artísticas de México. Un acercamiento*. México, Ediciones del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Tres notas sobre el arte popular mexicano*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1980.
- MENDIETA y Núñez, Lucio, *Valor sociológico del folklore y otros ensayos*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales (Biblioteca de Ensayos Sociológicos-Cuadernos de Sociología), s. f.
- MENDOZA, Vicente T., *Glosas y décimas de México*. México, FCE (Letras Mexicanas, núm. 32), 1979.
- \_\_\_\_\_, *El corrido mexicano*. México, FCE, 1973.
- \_\_\_\_\_, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México, UNAM, 1939.
- \_\_\_\_\_, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México, UNAM-Dirección General de Publicaciones-Coordinación de Humanidades, 1997.
- MENDOZA, Vicente T. y Virginia R. R. de Mendoza, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. México, SEP/INBA, 1952.
- \_\_\_\_\_, *Lírica infantil de México*. México, FCE/SEP (Lecturas Mexicanas, núm. 26), 1984.



- MOHAR Betancourt, Luz María, *Manos artesanas del México antiguo*. México, SEP/Conacyt, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos *et al.*, *Belleza y poesía en el arte popular mexicano*. México, Circuito Artístico Regional, 1996.
- Narrativa folklórica (II)*, Martha Blanche, introducción y compilación de textos. Buenos Aires, Fundación Argentina de Antropología, 1995.
- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*. S. l., Gedisa (colección Hombre y Sociedad, serie Mediaciones), 1981.
- Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, Lina Odena Güemes, selección y recopilación, t. IV. México, INI/INAH/Conaculta-Dirección General de Culturas Populares/Fideicomiso Fondo Nacional de Fomento Ejidal/Secretaría de la Reforma Agraria/CIESAS, 1995.
- OCHOA, Álvaro y Herón Pérez Martínez, *Cancionero michoacano, 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora, Mich., Colmich, 2000.
- ORTIZ, Renato, Cultura popular: *Románticos e Folkloreistas*. São Paulo, Pontifícia Universidad Católica de São Paulo, 1985.
- PÉREZ Martínez, Herón, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, 2a. ed. Zamora, Mich., Colmich, 2000.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS (colección Miguel Othón de Mendizábal), 1994.
- RUBÍN de la Borbolla, Daniel F., *Arte popular mexicano*. México, FCE (Archivo del Fondo, 19-20), 1974.
- \_\_\_\_\_, *Las artes populares guanajuatenses*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1961.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980.
- Teorías de folklore en América Latina*. Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INIDEF, núm. 1), 1975.
- TUROK, Marta, *Cómo acercarse a la artesanía*. México, Plaza y Valdés, s. f.
- TYLOR, Peter J., *Geografía política. Economía-mundo, Estado-nación y localidad*. Madrid, Trama, 1993.

VÁZQUEZ Santa Ana, Higinio, *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados*. México, León Sánchez, 1925-1931 [sic].

VILLEGAS, Víctor Manuel, *Arte popular de Guanajuato*. México, Banco Nacional de Fomento Cooperativo-Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, 1964.

#### *HEMEROGRAFÍA*

*Artes de México (El juguete mexicano)*, año XVI, núm. 125, 1969.

*Comunidad Conacyt*, año VIII, núms. 140 y 141, agosto y septiembre de 1982.

*Folklore Americas*, Ralph Steele Boggs, ed., Coral Gables, Florida (University of Miami Press), vol. XVII, núm. 2, diciembre de 1957.

*Sociedad Folklórica de México (Aportaciones a la investigación folklórica de México)*, México, Imprenta Universitaria, 1953.

*Tierra Adentro*, Conaculta/INBA, núm. 59, mayo-junio de 1992.

#### *ENTREVISTAS*

ESPAÑA Olivares, Gumersindo, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Santa Cruz de Juventino Rosas, Gto., el 23 de junio de 2005.

\_\_\_\_\_, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Santa Cruz de Juventino Rosas, Gto., s. f.

FERNÁNDEZ del Real, Virgilio, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en la Casa-Museo Gene Byron, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

HERNÁNDEZ Colmenero, Mauricio, hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 7 de julio del 2005.

\_\_\_\_\_, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León en Guanajuato, Gto., en febrero de 2006.

LEMUS, Martín, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Celaya, Gto., el 7 de julio de 2005.



ORTA Torres, Melesio Moisés, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 10 de agosto de 2005.

POMAR, Ma. Teresa, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

\_\_\_\_\_, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

RAMÍREZ Palomares, Juan Manuel, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., el 20 de enero de 2006.

RIVERA, Maximino, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna, en Celaya, Gto., el 10. de septiembre de 2005.

\_\_\_\_\_, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León en Celaya, Gto., en enero de 2006.

SUÁREZ Aguayo, Ramón, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en noviembre de 2005.

\_\_\_\_\_, entrevista hecha por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León, en Guanajuato, Gto., en enero de 2006.

#### *DIRECCIONES ELECTRÓNICAS*

<http://www.uv.mx/popularte/esp/>



## A R T E S A N O S / J U G U E T E S

Juana Andrade pp. 8, 40 y 110  
Guillermo Chávez Noriega p. 127  
Gumersindo España, *Sshinda* pp. 13, 24, 30, 36-38, 43,  
46, 49, 51, 58, 60-61, 80, 82, 108-109, 114-115, 143,  
167 y 170  
Mauricio Hernández Colmenero pp. 17, 27, 52-53, 55,  
70-77, 87 y 122  
Martín Lemus pp. 4-5, 28-29, 57, 84-85, 103, 124, 130,  
134 y 180  
Martín Medina Gasca pp. 6, 14, 33, 35, 62, 65, 67-69, 79,  
88, 107, 113, 119 y 156-157  
Moisés Orta p. 152  
Maximino Rivera pp. 92-93, 100, 116, 138-139 y 184  
Ramón Suárez p. 146  
Alfonso Suárez Hernández (colección Casa-Museo  
Gene Byron) pp. 91, 94-95, 104-105 y 151

### *FOTOGRAFÍAS DE LOS ARTESANOS*

Guillermo Chávez Noriega, p. 128; Gumersindo España,  
*Sshinda*, p. 144; Mauricio Hernández Colmenero, p. 133;  
Martín Lemus, p. 136; Martín Medina Gasca, p. 158;  
Moisés Orta, p. 154; Maximino Rivera, p. 140,  
y Ramón Suárez, p. 148.



## ÍNDICE

Agradecimientos	9
Presentación	11
Introducción	15
LOS ESTUDIOS DEL FOLCLOR	
Y LA CULTURA POPULAR	23
<i>Algunas consideraciones sobre</i>	
<i>la cultura popular y la alta cultura</i>	28
<i>Los estudios del folclor en México</i>	37
ARTE POPULAR MEXICANO	47
<i>El arte popular y el nacionalismo mexicano</i>	56
<i>Los estudios del arte popular mexicano</i>	68
<i>El arte popular guanajuatense</i>	91
EL JUGUETE POPULAR MEXICANO	101
<i>El juguete popular guanajuatense</i>	120
A manera de conclusión	165
BIBLIOGRAFÍA	171
<i>Hemerografía</i>	176
<i>Entrevistas</i>	176
<i>Direcciones electrónicas</i>	177







Para la elaboración de este libro  
se utilizaron los tipos Warnock Pro 14/14.4 y, para el cuerpo de texto,  
Warnock Pro 11/14.4 ; el papel fue cuché mate de 135 gr.

La impresión y encuadernación de *El juguete popular guanajuatense. Imaginación y creatividad*  
fueron realizadas por Jesús Aceves Hinojosa, José Ramón Ayala Tierrafría, José Román López  
y Felipe de Jesús Solano Cuéllar en noviembre de 2007 en el Taller del IEC.  
El tiraje fue de 1000 ejemplares.

Héctor Hernández G. (apoyo técnico), Tonatiuh Mendoza (formación)  
y Luz Verónica Mata González (cuidado de la edición).