

00261

2

2es.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA

**Escuela Nacional de Artes Plásticas
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**NATURALEZA Y PLASTICIDAD
ORNAMENTOS VEGETALES DE LA CERAMICA DE
YALAGUINA, NICARAGUA**

T E S I S

**PARA OBTENER EL TITULO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION PINTURA**

P R E S E N T A ;

GUILLERMO DANILO CARRASCO RIVAS

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

I N D I C E

Introducción

Metodología

Parte I : LOS PUEBLOS Y EL ARTE

1. La población prehispánica
2. La mujer alfarera y el adiestramiento familiar
3. Artesanías y arte popular

Parte II : LA PRODUCCION DE LOS CERAMIOS: EXPRESION POPULAR DE LAS MUJERES CAMPESINAS.

- 2.1. Sistema Técnico Alfarero
 - 2.1.1. Tipos de Arcilla: selección y extracción
 - 2.1.2. Transporte y preparación del barro.
 - 2.1.3. Técnicas de Manufactura
 - 2.1.3.1 Primera Técnica de manufactura
 - 2.1.3.2 Segunda Técnica de manufactura
 - 2.1.3.2.1 Sistema de Moldes
 - 2.1.3.2.2 Tercera Técnica
 - 2.1.4. Herramientas
 - 2.1.5. Formas de las vasijas
 - 2.1.6. Descripción de las formas de los trestes de barro
 - 2.1.6.1. Ollas
 - 2.1.6.1.1. Jaboneras
 - 2.1.6.1.2. Nixtamaleras o sopperas
 - 2.1.6.1.3. Frijoleras
 - 2.1.6.1.4. Ollitas
 - 2.1.6.2. Cubules "cubulitos"
 - 2.1.6.3. Comales
 - 2.1.6.3.1. Tortillero
 - 2.1.6.3.2. Para tostar café y maíz
 - 2.1.6.4. Comideras

- 2.1.6.5 Tinajas
- 2.1.6.6 Apastes "Apastillo"
- 2.1.6.7 Sartén
- 2.1.6.8 Jarro
- 2.1.7. Colorido
- 2.1.8. Otras Técnicas decorativas
 - 2.1.8.1 Alujamiento, bruñido y elotiada
 - 2.1.8.2 La Cenefa
 - 2.1.8.3 Ubicación y tipos de protuberancias
- 2.1.9 Secamiento
- 2.1.10 La Quema
- 2.1.11 Situación de los Talleres

Parte III: LA ORNAMENTACION VEGETAL DE YALAGUINA.
ESTRUCTURA, ESTILO Y NATURALEZA.

- 3.1 La ornamentación como arte: Un enfoque naturalista
 - 3.1.1 Características de la vegetación del entorno de Yalagüina y su influencia en el arte decorativo:
La estratificación vegetal.
 - 3.1.2. Significación simbólica
 - 3.1.3. Ornamentación orgánica y geométrica.
 - 3.1.4. Algunas características en el estilo ornamental.

Parte IV: CONCLUSION

Parte V: BIBLIOGRAFIA

Parte VI: ILUSTRACIONES

I N T R O D U C C I O N

Lo bello, que es una interpretación subjetiva se manifiesta así individualmente. Esta interpretación se materializa o refleja a tenor de la capacidad creativa de materialización del sentimiento, del pensamiento, del deseo de expresarse y de comunicarse con los demás. Es así como les es dado a quienes poseen la semilla del ingenio, producir objetos que les han de procurar servicios, al mismo tiempo que les ofrecen satisfacción estética y recreativa. (Catálogo de arte popular. Centro Cultural Alfa, 1989).

La cerámica de Yalagüina con su ornamentación es única y exclusivamente manufacturada por mujeres, es producto de colectividades humanas que sienten la necesidad cotidiana de manufacturar y utilizar trastes de barro. Juan Acha ha dicho que en el lenguaje de todos los días el término "arte, denota entre otras cosas, una reunión de objetos provistos de imágenes con ciertas características y finalidades, pero que también nos traen automáticamente a la memoria habilidades manuales necesarias para confeccionar dichos objetos (1988.25.p)" Una sociedad agraria como Yalagüina, al dedicarse a trabajar y manufacturar sus propios objetos, pone en práctica sus propias técnicas con la finalidad precisa de obtener productos de autoconsumo para favorecer parcialmente su economía deteriorada.

Las sociedades indígenas y campesinas de América Latina, en diferentes países conservan habilidades manuales que les permite la continua labor de manufacturación de ciertos artículos de tipo artesanal que les son indispensables para satisfacer necesidades en su vida cotidiana. Los llama Acha, objetos provistos de imágenes; ya que dichos objetos representan imágenes y en nuestro caso de estudio, esas imágenes no son más que las formas y la ornamentación vegetal para distinguir con un toque estético y artístico sus utilitarias vasijas de barro.

Las diversas modalidades de las manifestaciones de la artesanía y arte popular que le han permitido a la población nicaragüense retomar su identidad cultural y expresiones en sus obras, son las que podemos catalogar como auténticas manifestaciones del arte popular y se originan en el seno de las familias rurales y en otros casos en las ciudades.

Por lo tanto, Nicaragua como otros países de América Latina, posee un acervo cultural autóctono que se aprecia aquí, en nuestro estudio y lo hemos definido como arte popular artesanía genuina de barro ornamentado de Yalagüina. El cuadro No. 1 contiene las diferentes clases de objetos manufacturados por departamentos.

Estas vasijas de barro son utensilios domésticos, - se autodefinen como una producción de bienes u objetos modelados en barro, creados con un principal fin utilitario.

En la clasificación de Rubín de la Borbolla (1974.- 25.p) se considera a la alfarería doméstica como aquellas piezas conocidas con los nombres de " comal, olla, tinajas, jarro, tecomate, cajete, apaxtle, platos, cántaro, cucharas y malacate. Consideremos que la anterior es una clasificación a base de la designación de los nombres comunes que le otorga a la cerámica en México; pero, también en el departamento de Madriz, en el municipio de Yalagüina, Nicaragua, (mapa # 1) se comparte el uso y el nombre del comal, tinaja, jarro, apaxtle, plato, cántaro y olla.

Los habitantes del municipio de Yalagüina, al igual que San Lucas, Somoto, Palacagüina y Cusmupa son otros municipios alfareros de Madriz que se dedican a la producción agrícola de subsistencia; en algunos casos a la actividad agrícola se suma la actividad artesanal rural, ésta última se desarrolla con el fin de conseguir bienes de consumo de carácter utilitarios y de costos bajos producidos en el hogar y consumidos

en forma de producción de la unidad doméstica como un excedente económico para apoyo e incremento de la economía rural.

Son estas actividades manuales artesanales con las que cuenta nuestro país como una producción en pequeña escala de objetos de cuero, metal, piedra, fibra vegetal, madera y -- otras materiales como es la cerámica. Los rubros artesanales antes mencionados se caracterizan por distintos grados de tenificación y formas de producción; según su origen y ubicación geográfica, el nivel educativo y el acercamiento al mercado; -- todo lo cual ha permitido quizás un avance y desarrollo diferenciado entre regiones y pueblos.

Un primer análisis mío, realizado sobre un estudio e investigación durante la dictadura ya derrocada, clasificó -- como sectores artesanales aquellos trabajos manuales o artesanías manufacturadas de diferentes materiales producidos por -- todo el territorio nacional en los años 1975-1976. Mi objetivo primordial fue analizar la información arrojada del inventario nacional de los recursos artesanales, el cual ponía a disposición la información de cómo se encontraba la artesanía de -- aquel entonces.

En 1985 al analizar los datos estadísticos del estudio antes mencionado, se obtuvo que el departamento de Madriz -- (cuadro # 1); ocupaba un lugar preponderante en la producción de la cerámica rural. Especialmente se indicaba un alto porcentaje estadístico sobre la distribución de los talleres por -- tipo de objetos producidos, en comparación con el resto de los departamentos a nivel nacional.

Se definió, entonces, que a nivel nacional Madriz -- figuraba en el primer lugar en la producción alfarera, pero no se especificó que la producción era netamente rural. El segundo lugar lo ocupó el departamento de Masaya, ubicado en la --

DISTRIBUCION DE LOS TALLERES POR TIPO DE OBJETOS
PRODUCIDOS.

Cuadro No.1

Clase de Objeto Utilitarios	Departamentos		
	Madriz	Masaya	Boaco
C E R A M I C A S :			
Cazuelas	1	16	7
Comales	46	19	23
Tinajas	23	5	22
Ollas	53	39	34
Cántaros	2	-	10
Jarro-jarrones	23	3	6
Maceteras	-	70	10
Apastes	8	-	-
Sartenes	11	-	-
Platos	-	4	1
Floreros	-	14	-
Ceniceros	-	3	-
Alcancías	1	-	-
Figuras, imágenes y Animales	-	5	1
Collares y pito	-	2	-
Pilitas	-	2	-
Figuras y frutereros	1	-	-

Fuente: Banco Central de Nicaragua. Situación de la Artesanía Nicaragüense. 1970. 1970. 39. p.

granja del Pacífico, y en tercer lugar se reconoció el departamento de Boaco, localizado en la región central del país. - - (Cuadro # 1).

Dicha investigación de los años setentas dió a conocer los siguientes datos significativos del desarrollo artesanal marcando en qué situación se encontraba el aspecto social del caso concreto de la cerámica. A nivel nacional los ceramistas presentaban un porcentaje de analfabetismo de 73.3%, el adiestramiento familiar era del 98%; el porcentaje de los jefes de familia casados fué de 51.42% y la división del trabajo por sexo se traducía en un 7% para los hombres y el 92% para las mujeres.

Los datos relativos a los talleres viviendas son significativos ya que solamente un 2% de los artesanos cuentan con taller independiente; en 98%, la vivienda misma es taller.

Esto no es de extrañarse puesto que las mujeres son mayormente responsables de la producción alfarera que la combinan con sus tareas domésticas en el seno del hogar.

En lo que respecta a la adquisición de la materia prima, se concluye que extraen de la localidad el 76.42% del material utilizado para la producción.

Entre los principales problemas económicos que afectan a la producción destacan la escasez de circulante económico con un porcentaje de 67.68%, y el desconocimiento del mercado interior, puesto que su marco comercial es regional o intercomunitario. La mercancía llevada al mercado es vendida al contado en un porcentaje de 98.5%, y el resto es autoconsumo familiar. Con respecto a las condiciones de venta, el porcentaje total es de 100%, lo cual indica que todos los productos tienen demanda.

La distribución de los productos se realiza en la -

localidad y representan un 58% del total de venta. En cambio, la comercialización fuera de la localidad representa solamente un 13%.

A nivel regional, en el departamento de Madriz el censo de 1975-1976 arrojó un total de 67 talleres-casas. Madriz se caracteriza por ser el pionero conservador y productor de la cerámica utilitaria manufacturada por la mujer. (Cuadro # 2).

Cuadro No. 2

Numeros de talleres por periodos: 1975-1985.

Departamentos	1975 (+)	1985 (++)
Masaya	93	-
Madriz	67	81
Boaco	39	0

Fuente: Banco Central de Nicaragua (+)
Investigación del autor (++)

El número de talleres-casa en 8 años aumentó, quizás por el crecimiento de la población y tuvo que autosatisfacer las necesidades de utensilios para preparar sus alimentos. Existió también, escasez de dinero para adquirir otros utensilios y los efectos de la guerra en los últimos 40 años de dictadura y en los últimos 10 años de la guerra para derrocar a éste.

M E T O D O L O G I A

El enfoque metodológico principal de esta tesis es de carácter estético etnológico. Liga al hombre con su cultura como productor de arte popular utilitario. Es un estudio de ocho (8) comunidades rurales: Cofradía, Susuba, Quebrada arriba, el Chilamatillo, El térrero, Chiaguíte grande y Esquipulas,

(Ver mapa # 2). Puede considerarse un análisis microsocioal -- ubicado en una microcuenca; se enmarca en una región geográfica y hasta en su propio contexto nacional y universal porque -- todas las sociedades de índole étnico o campesino y urbanas están sumergidas en la producción de arte popular, a su manera -- aunque poseen diferentes formas para expresarse.

La metodología se engendró a partir del estudio realizado por el Banco Central de Nicaragua en su afán de dar a -- conocer la situación de la artesanía en 1975-1976; lo cual medió la pauta a seguir para retomar algunos datos de campo. Puede darle una dimensión temporal al tema; diez años más tarde -- (1975-1985); -- cuando elaboré los datos de la investigación anterior.

En 1985 hice un trabajo de muestreo de campo con la finalidad de constatar si realmente la población campesina del departamento de Madriz cultivaba la manufactura de la cerámica utilitaria rural; puesto que la investigación sostenía y estaba dirigida principalmente a la elaboración y levantamiento -- del inventario nacional de los recursos artesanales.

Dentro de las actividades del inventario realizado, se usó la encuesta que cubría varios aspectos generales como: -- educación, adiestramiento familiar, estado civil, número de empleados, nivel tecnológico, problemas de adquisición, análisis y recomendaciones técnicas por ramas artesanales, la producción con base a pedidos, los ingresos y la producción física.

Al conocer estos hechos culturales, elaboré por iniciativa personal un pequeño plan que consistía en poner en marcha un concurso, con la finalidad de invitar y hacer participar a personas que se dedicaban a manufacturar cerámica y que pudieran integrarse a una actividad cultural entre la ciudad y el campo; con el fin de dar a conocer, concientizar y rescatar la producción alfarera como manifestación del arte popular

campesino nicaraguense.

La alcaldía de la ciudad de Somoto revisó y aceptó la idea del plan como una propuesta original. En 1985 se llevó a cabo la primera exposición de cerámica campesina y consecuentemente nació otra idea que fue la creación, organización y desarrollo institucional de un centro cultural.

El Centro Cultural Municipal de Somoto "Julio César Maldonado", nació como un apéndice de la administración de la Alcaldía Municipal de Somoto. De esta manera quedé como director del Centro, lo cual me permitió cada día establecer estrategias económicas y sociales, en beneficio de las mujeres campesinas alfareras. Se establecieron compromisos verbales entre las alfareras y el Centro Cultural "J.C.M". El Centro se comprometía a adquirir el producto para exhibirlo y comercializarlo en la ciudad de Somoto; y se dieron a las artesanas las tareas de aumentar la producción de vasijas de barro a una escala mayor que la de su producción doméstica usual y cotidiana.

Estos lazos se intensificaron y se estableció la confianza suficiente con las mujeres alfareras, la cual me permitió conocer más a fondo su problemática social-económica, su producción alfarera rural e inclusive las técnicas y el comercio que practican.

Desde 1985 a 1987 realicé giras de campo para hacer el muestreo de casa en casa, de comunidad en comunidad. Las entrevistas y la recopilación de los datos formuló un cuerpo empírico que personalmente me estaba abriendo una brecha para realizar y obtener información suficiente para convertirlo en un tema para mi tesis académica.

La recopilación de los datos la hice por medio de la observación directa con participación de las informantes

quienes dieron extensas explicaciones sobre sus técnicas manuales y su respectivo desarrollo.

Durante dos años, minuciosamente observe la producción y comercialización de la cerámica rural en el Centro Cultural o cuando estaba de visita en las casas de las productoras. Descubrí de esta manera las diferentes formas de los trajes de barro y su sistema de ornamentación. Fue entonces que encontré que solamente las comunidades de Yalagüina cultivaban y representaban un sistema de ornamentación propio y genuino - que, por supuesto, era sumamente diferente de las demás comunidades rurales alfareras del departamento de Madriz.

Como se podrá observar en esta tesis, la ornamentación de la cerámica de Yalagüina está basada en una estructura geométrica que representa diseños orgánicos bien definidos que al compararlos entre sí tienen cierta semejanza de estilo. Difieren comparación con otras comunidades rurales alfareras -- que carecen de sistema de ornamentación y solamente usan como elementos decorativos las protuberancias y el color rojizo del barro.

Como ya dije anteriormente, con el traslado de las vasijas de barro de las comunidades rurales al Centro Cultural, personalmente estaba al cuidado de revisarlas; así copiaba y reproducía con mis propios dibujos su ornamentación. El material recopilado lo estoy utilizando para el desarrollo y planteamiento de esta tesis.

En resumen, obtuve un total de 52 unidades de ornamentos y de las formas de vasijas de barro hechas por las mañanos creadoras de las mujeres de las comunidades rurales de Yalagüina del departamento de Madriz, Nicaragua.

PARTE I LOS PUEBLOS Y EL ARTE

I. LA POBLACION PREHISPANICA Y LA CONQUISTA

Sobre el origen de la población prehispánica, estudios anteriores de historiadores como Gámez (1975), el Arqueólogo Covarrubias (1961) han tratado de discernir sobre el origen y asentamiento de la población prehispánica del norte de Nicaragua.

Una de las hipótesis más antigua y discutida ampliamente por antropólogos e historiadores y adaptada por estos últimos, es que desde los siglos XI y XIII las emigraciones de los toltecas mexicanos se dirigieron hacia Centroamérica; lo que significó un recorrido territorial desde tierras altas y bajas del sur de México hasta internarse en territorios guatemalteco, salvadoreño y hondureño. Al llegar al territorio hondureño se internaron por la zona de Choluteca, penetrando a Nicaragua por la región del Pacífico.

Algunos historiadores sugieren que al llegar los toltecas a estas tierras calientes del Pacífico de Nicaragua encontraron otras poblaciones establecidas y cuya fuerza opositora expulsó a los extraños. Estos al ser rechazados se asentaron en la región del Pacífico y de la zona de los grandes lagos de Nicaragua.

El historiador nicaragüense José Dolores Gámez, sostiene la idea de que los toltecas en su recorrido se desviaron un tanto más al norte, más allá de la zona central, evitando el contacto con los pueblos de tránsito, para situarse pacíficamente en la vertiente de cordillera central de Nicaragua, más allá de los grandes lagos donde vivieron apartados de las relaciones con sus vecinos. Carecieron de grandes ciudades y sus pueblos principales fueron Lovinguística, Matagalpa y Palacagüina. (Gámez, 1975).

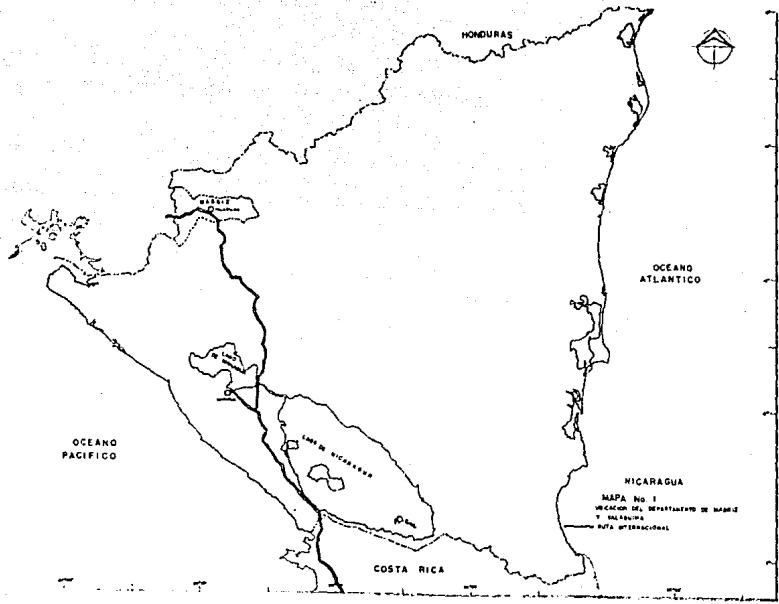
Salvador Toscano (1970) tiene la idea de que dicha zona estaba habitada por las tribus de los Chorotegas. Y, con la llegada de los españoles a Nicaragua, en su proceso de colonización se internaron hacia el norte, estableciéndose en la región que seguidamente los españoles bautizaron como la Nueva Segovia. Una vez que los españoles se establecieron en el Pacífico de Nicaragua y dominaron militarmente la zona, fundaron León en 1524. (Romero, 1987: 34).

En la búsqueda de nuevas tierras que explotar se dirigieron hacia el norte, llegando a la actual Segovia de tierras ricas y cuyo territorio es como un mosaico ecológico que comprende bosques de coníferas, bosques caducifolios, zonas secas, llanos, diferentes tipos de suelos, zonas húmedas, templadas y secas e inclusive minas de oro.

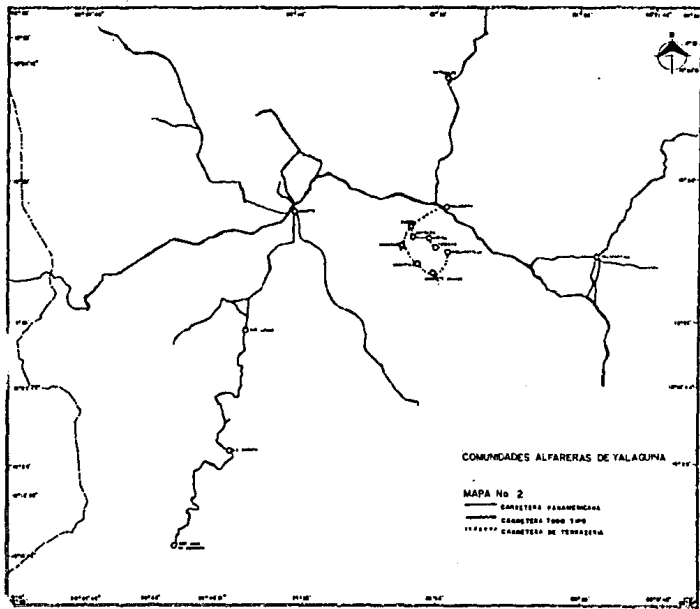
Partiendo de la riqueza del entorno en la época de la colonización en el norte, surgió la fundación de las primeras ciudades, "al lado ó el centro de comarcas bien pobladas" (Romero, 1987:34). Nació la ciudad de Nueva Segovia, casi seguramente fundada en 1543 en medio de varios pueblos. Esta vecindad permitía a los españoles mezclarse con los asuntos de los pueblos nativos, quienes sintieron pronto los efectos de esta proximidad. (Romero, 1987: 34).

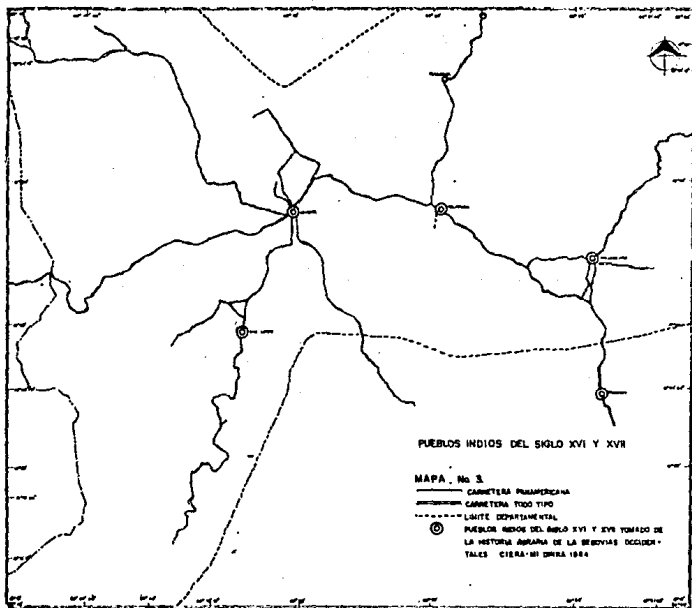
La ciudad de Nueva Segovia fue fundada en las inmediaciones del río Coco y fungió como un centro administrativo-político en la región norteña.

Según el investigador Germán Romero Vargas, desde el año de 1548 los pueblos que pertenecían a la encomienda de Nueva Segovia no figuraban en la Tasación de 1548 (Romero, 1987:40). El primer pueblo encomendado es el de Tagualgalpa, asignado en 1551 a Juan Mayorga, uno de los fundadores de Nueva Segovia; luego, a mediados del siglo, se encontraron otros pueblos de encomienda: Condega en 1561, Xolotega, Xocotega y Palagüina en -



NICARAGUA
MAPA No 1
UBICACION DEL SERVICIO DE MARIS
Y SALADURA
RUTA OPERACIONAL





1573. En 1603 habían 17 pueblos sometidos al poder de los españoles. (Romero, 1987:40).

Algunos pueblos nativos desaparecieron y otros se sometieron; así aparece Yalagüina con 41 habitantes en 1803, pues quedó como uno de los cinco pueblos indios sobrevivientes. Los cuatro pueblos eran Telpaneca con 195, Somoto con 243; Totogalpa con 204 y Mozonte con 134 habitantes. Yalagüina, para ese entonces figuraba como un pueblo importante en población nativa desde el inicio de la conquista. Había estado vinculado por -- las vías de tránsito terrestre y, además muy cerca de la ciudad de Nueva Segovia, aproximadamente a unos 20 kilómetros.

Romero plantea que existe una confusión y contradicción de los datos históricos sobre el lenguaje que hablaban. -- "Ocurre que según Francisco Ponce, en Condega y Somoto se hablaba en 1585 el Uluu; mientras que según las autoridades religiosas, Telpaneca y Somoto se hablaba "la lengua popoluca y marribio" (Romero: 1987:42). Por otra parte, Fray Alonso Ponce en su relación de viaje, reportó a ésta zona que el idioma que se hablaba era el nāhuatl. (Midinra: 1984:43).

Cabe entender que en esta área se hablaba tres lenguas. La zona se encuentra geográficamente vinculada con diferentes étnias por su posición territorial y cabe afirmar esto -- por el documento que encontró Romero (un informe fechado del 18 de mayo de 1773, escrito por el ingeniero Luis Díaz y Navarro -- en el cual enviaba a las autoridades la descripción a su manera de los indios que poblaban estas regiones). Según él había indios vagabundos o sean nómadas, en las Segovias los Jicaques, -- los Payas y los Chatos, nómadas sin Dios, sin Ley, sin Rey. -- (Romero, 1987:63).

Como podemos deducir existen contradicciones tanto -- sobre el origen étnico y sus lenguas que se hablaban en la épo-

ca prehispánica como el inicio del establecimiento de la colonia.

Por otra parte, la confusión radica en las vinculaciones de la población con el desplazamiento sobre toda la región y los vecinos. Por otra parte, muy cerca, al noreste, se localiza Honduras y ahí radican los Lenca con el idioma Uluá y los pipiles en el Salvador. En el sur de Nicaragua, en la cuenca de los grandes lagos, encontramos los Nicaraos. Y, en el centro de Nicaragua se localizaron los Matagalpa y los Chontales.

Otro interesante argumento histórico a considerar es que "las comunidades fincadas en el norte y en el centro vivían en pueblos de accidentadas topografías que habían sido conquistadas más tarde y eran menos numerosos y menos densas" (Romero, 27: y 82). Incluso la antropóloga Anne Chapman (1985) elaboró su (mapa # 3) del siglo XV y planteaba el establecimiento del límite sur de Mesoamérica; traza una línea limítrofe de norte a sur por el centro del territorio de la república de Honduras, atravesando así la zona Lenca, pasando por Choluteca y el límite propuesto se desvía e introduce a la zona de las Segovias de Nicaragua.

He retomado lo anterior para insistir acerca de la impresión planteada desde el siglo XVI y XVII y que todavía continúa vigente sobre el origen étnico de la población de los pueblos del norte, en especial los que pertenecen al departamento de Madriz, pueblos de indios chorotegas. Pero, con otros datos que han servido para la historia agraria de las Segovias Occidentales, se elaboró un mapa que señala los pueblos indios del norte de Nicaragua (Mapa # 3).

Se puede percibir la distribución de la población nativa ubicada en la zona seca del territorio. Madriz fue lo que actualmente son los municipios de Somoto, San Lucas, Totogalpa, Palacagüina y Yalagüina. (Mapa # 1).

Estos pueblos estuvieron bajo la influencia de la colonización de las Segovias. Es necesario considerar lo que Serrano Caldera dice sobre el encuentro con las fuerzas españolas que los sometieron e impusieron lengua, religión, organización social y valores culturales, a la vez que utilizaron a los naturales como fuerza de trabajo que pasaron por todas las formas históricas de explotación: esclavitud, servidumbre, repartimiento, enmienda y asalariado. (Serrano, 1988:59)

No cabe duda que la implantación de las haciendas -- permitió a los colonizadores el reclutamiento de la fuerza de trabajo del nativo. Y, como anteriormente dijimos, los naturales, en este caso los Yalagüinas, quedaron sometidos como un pueblo indio colonizado.

Yalagüina figuró siempre como un pueblo indígena muy importante desde el siglo XVIII que habían conservado durante mucho tiempo sus rasgos. (CIERAMIDIRA - Mapa Pueblos Indígenas-#3). En 1741 se cree que habían 254 personas distribuidas sus edades de la siguiente manera: de 0/12 años representaba un 12% de 13/40 años un 42% y después de 41 años o más un 17%. (Romero, 1987: 55).

En lo que respecta a la población activa se hallaba ocupada por las actividades agrícolas pero había también una importante actividad artesanal (Romero, 1987:84). Los pueblos prehispánicos desarrollaban hábilmente sus diferentes ramas artesanales. En el norte estuvieron el hilado y tejido de algodón, confiado a las mujeres, como en los tiempos prehispánicos. Hilaban y tejían también las fibras de cabuya de la penca para hacer hamacas, el trabajo de cuero, de la piedra, la cestería y la alfarería. (Romero, 1987:84).

A mi juicio cabe plantear para el futuro una investigación antropológica exhaustiva con la finalidad de descifrar -

a ciencia cierta el verdadero origen y las relaciones étnicas de la población del norte de Nicaragua. Dejó abierta la idea del origen étnico de la población de Yalagüina, qué conexiones se establecieron con los óluas de Honduras y los pipiles de el Salvador, al igual que las cuestiones sobre sus nexos sociales y económicos con las etnias del centro y sur de Nicaragua.

2. LA MUJER RURAL Y EL ADIESTRAMIENTO ALFARERO.

La importancia de las mujeres de Yalagüina al transmitir el conocimiento práctico acerca de las técnicas de la alfarería, se basa en una producción alfarera establecida en la unidad familiar rural. Así, la mujer que cultiva la manufactura de la cerámica juega un papel de reproductora de bienes y, en ella radica su potencialidad biológica y social que se traduce en la infinidad de actividades reproductivas que le incumben, en la responsabilidad que asegura la preservación de la familia, núcleo elemental de producción tanto en la sociedad como en la cultura. (Singer-Marion. 86.28).

Al analizar la importancia de la mujer rural alfarera de Yalagüina en la reproducción social al igual que la producción de bienes materiales, espirituales y culturales, nos indica que indudablemente como mujer campesina se enfrenta a tareas domésticas como el cuidado intensivo de la casa, cuidado de los hijos, preparar alimentos y vigilar la casa quedando a la expectativa para satisfacer las necesidades materiales y espirituales que cotidianamente se enfrentan y que responden a las condiciones sociales y económicas dentro del marco de la vida de la región.

Para ayudar a sobrevivir a una familia del municipio de Yalagüina, la mujer se perfila en dos actividades primarias económicas: una agrícola como base de subsistencia y la otra en la manufactura de la cerámica.

Ambas actividades son de importancia para la sobrevivencia de la familia, porque la agrícola es la que satisface en mantenimiento y garantiza la supervivencia de la familia rural. Se basa en los cultivos cerealeros anuales o de acuerdo a la estación climática. No solamente viven a expensas del producto - cerealero; también, consumen otros productos adquiridos de la - producción nacional como el azúcar, la sal, textiles para vestimentas y otros necesarios para la vida rural.

La mujer de Yalagüina es agricultura por excelencia. Al integrarse a las faenas agrícolas, la mujer se enfrenta a diversas actividades propias al trabajo agrícola como es "desmontar, limpiar, quemar, chapiar, casear, abonar y deshierbar", -- sus propias parcelas de cultivo. (Ciera-Midinra. Sin año: 14). Además en ocasiones, vende su fuerza de trabajo continuando sus actividades agrícolas de temporal como en la producción cafetalera de la región y el cultivo del tabaco y la cosecha del frijol que tiene tanta importancia en la zona.

La otra actividad es la producción de la cerámica rural. Es una función alternativa, posiblemente no menos importante que la agrícola por la necesidad de obtener utensilios a bajos costos y producidos en casa; además sirve como una vía para obtener ingresos económicos, en la comercialización de los - cacharros de barro.

La manufactura de la cerámica la realizan cotidianamente para mantener un abastecimiento de objetos "vasijas de -- barro" de uso doméstico que son autoconsumidos en el hogar para preparar los alimentos. Por lo tanto, la producción alfarera - es un medio para apoyar la economía campesina y su importancia parte de la venta de productos provenientes de la parcela casera (Ciera Midinra, sin año.14). Esta manera de diversificar las actividades agrícolas con las artesanales juega un papel importante.

Sin embargo, existe un proceso que radica en la importancia de la enseñanza y la transmisión de los conocimientos técnicos alfareros y que tiene su origen a partir de la enseñanza hacia las hijas.

La mujer rural desde su infancia y adolescencia se incorpora al quehacer artesanal-plástico; el que consiste en la familiarización con la técnica alfarera que conlleva el modelado de la arcilla, todo se inicia como un juego de parte de las niñas; sin embargo, es el inicio de un aprendizaje concreto que comienza con medida del desarrollo corporal de las niñas y que continúa cuando están para manipular y coordinar sus movimientos manuales.

El aprendizaje se inicia jugando y manipulando la masa de barro. Colabora y apoya a la madre alfarera; ya que las induce a las niñas al trabajo manual plástico alfarero. Las aprendices realizan ciertas actividades de apoyo; como por ejemplo: la hija ayuda a la madre en el amasado de la arcilla, la hija observa todos los movimientos; la imita y recibe de sus labios orientaciones verbales, advertencias y consejos de esta ciencia aplicada y transmitida, (Gordon Childe, 1981. 165-122) - Podríamos llamarlo sistema de aprendizaje en el núcleo familiar y de la colectividad.

Este aprendizaje se va realizando y consolidando, como dijimos anteriormente, entre el jugueteo de las niñas y el apoyo de la madre que les ordena cumplir; por lo tanto, existe una interrelación entre la madre y la hija y otros condescendientes, lo que equivale a que la madre ayuda a las hijas en una acción verbalizante: diciendo pásame ese traste, tráeme la arena, cuidado no te arrímes a la olla que está fresca, coloca

+ Centro de investigaciones de la Reforma Agraria de Nicaragua y Ministerio de Desarrollo Agropecuario.

aquí el guacal del agua, etc.

La producción de la alfarería en Yalagüina y otras - comunidades del departamento de Madriz en lo que puede observar se encuentra cargada de un gran sentimiento de convivencia de madre a hijas en el seno del hogar rural, porque el proceso de la crianza y la educación oral y práctica de los aprendices - del adiestramiento alfarero se va fomentando desde una etapa - muy temprana en la infancia campesina.

3. ARTESANIA Y ARTE POPULAR

Las producciones pictóricas y plásticas de los anti- guos pobladores mesoamericanos han pasado a formar parte de la historia del arte por medio de los estudios descriptivos y ana- líticos realizados por diferentes estudiosos contestando en -- los variados puntos de vista que encontramos en las discipli- nas sociales como la Etnología, Antropología y Arqueología. Di- chos estudios han sido tomados en cuenta por críticos e histori- adores del arte interesados en conocer y reconocer el arte - popular. Esta innovación es una manera de otorgarles categor- ría de una nueva dimensión.

Son arte popular los productos manufacturados por - campesinos o por grupos étnicos que poseen el don de desarro- llar con sus manos bellas formas y variados estilos de orgamen- tación, coloridos y la funcionalidad de los objetos. Llevan - una carga o representación de ciertos rasgos estéticos, estos- objetos manufacturados por grupos que representan a un pueblo.

En nuestro siglo XX, América Latina está compuesta- geográficamente por núcleos de poblaciones que representan di- ferentes raíces indígenas y poblaciones de origen mestizos, ru- rales, dedicados a manufacturar y conservar una variedad de - productos artesanales, tradicionales que primordialmente satis- facen sus necesidades en la vida cotidiana. Ante tal riqueza- de productos de fabricación artesanal en América Latina ha si-

do necesario crear toda una conceptualización teórica que permite estudiar, investigar y clasificar a las artesanías y al arte popular de las más variadas formas culturales urbanas y rurales.

Por lo tanto, se han desarrollado diferentes criterios y propuestas que surgieron como inquietudes de las diferentes posiciones teóricas cuya finalidad ha sido la discusión para optar hacia una clasificación y caracterización de la producción artesanal, y otorgarle un carácter de arte popular.

Eventualmente han aparecido diferentes posiciones -- que surgió como un grito alarmante y se ha reconocido una validez y legitimación de la artesanía como un aspecto del arte y -- especialmente la representatividad del arte del pueblo; por lo tanto se caracteriza como el arte popular.

Uno de los muchos planteamientos surgió en Guatemala. Ahí por ser un país compuesto por diversas étnias donde cada -- una representa características peculiares que se identifican -- por su manera de vestir y portar su vestimenta, riqueza del colorido y formas que provienen del producto artesanal y que pueden ser reconocidas como objetos artísticos. Acerca del concepto de artesanía y del arte popular, el guatemalteco Roberto -- Díaz Castillo (1968:43) extrajo de la teoría antropológica algunas bases teóricas evidentes en el arte popular chileno. Esta teoría se basó en la definición de la existencia de una dualidad en la conceptualización de artesanía y arte popular; lo -- que equivale a retomar algunos de estos criterios e incorporarlos en un marco teórico, que son: lugar donde trabajan, el taller familiar, la técnica empleada, la enseñanza y el medio social de producción y el consumo.

Angel Kalenberg (1987:83) propone que debemos de entender por artesanías todas aquellas piezas manufacturadas con la técnica manual cuyo resultado da un objeto manufacturado que rescata el "sentido de la propia producción artística". Stans--

tny propone una definición reconocida por ciertos valores de la sociedad y la clasifica como una "categoría mestiza" del arte Latinoamericano colonial, lo cual propone que para sustentar -- esta categoría básicamente se deberá argumentar en tres postulados "la supervivencia de motivos precolombinos; la continuidad atávica de una sensibilidad aborigen y, al incorporación de elementos de la flora y fauna regionales en el estilo de la ornamentación. Partiendo de lo anterior, Stanstny, agrega además - las técnicas de ejecución, la creación de un lenguaje gráfico - que fomenta el desarrollo de la aplicación, creación y ejecución de motivos ornamentales-decorativos. También es suya la - idea de que "es un vestigio del encuentro de culturas". Para -- producir determinadas obras artesanales se deberán tomar en - cuenta las diferentes modalidades en el aspecto de la ejecución; entre ellos la técnica y reconocer las diferentes formas que -- surgen de cada modalidad.

En el planteamiento de Stanstny se observó evidentemente la importancia de la fusión de elementos culturales de - origen español y prehispánicos. Esta propuesta en el caso que estoy estudiando representa limitaciones, ya (supongo yo) que - la cerámica de Yalaquína está basada en un arraigo cultural autóctono.

Por otra parte como dice él, existen elementos precolombinos que no representan el arte de la colonia, pero que - sí están íntimamente relacionados con las técnicas tradicionales.

Otros argumentos de Stanstny versan sobre la temática del arte popular: Objetos de uso y función precolombina con incorporación de técnicas u ornamentos occidentales aislados; 2.- Obras europeas con incorporación de técnicas o motivos precolombinos. Y, 3. Objetos aborígenes que sobreviven a los cambios. - (1987)

Considero interesantes estas clasificaciones, pero no se deben considerar los objetos actuales como aborígenes; si no más bien como el producto contemporáneo de un pueblo que todavía está condicionado a pervivir en la época preindustrial.

En el estudio que realizó Marta Turok (1988:58-58), se planteó la incógnita de ¿Cómo acercarse a la artesanía? Su propuesta en sí, es que para reconocer las artesanías deberán tomarse en cuenta los siguientes factores: el origen, la clasificación de productores, los productos y las técnicas de manufacturar. En un juicio personal, este análisis no va más allá de ver estos productos como una simple artesanía y no los ve como la expresión máxima, genuina, artística, estética de los pueblos rurales.

Juan Acha define a las artesanías dependiendo de los modos de producción; después incluye la manera de distribución, y, finalmente, el consumo. Subraya el nombre de artesanía "como un término bastante lastrado de denotaciones equivocadas y de connotaciones caprichosas e incongruentes" (1988:41). Esta aseveración de Acha, es medida entre las diferentes maneras y uso del lenguaje que han tratado de determinar a los productos artesanales. Por ejemplo, usualmente podemos encontrar los diferentes criterios semánticos sobre que son las artesanías, el arte popular, el arte del pueblo, las pequeñas industrias rurales, el folklore, arte primitivo, los curius y el arte popular-masivo, etc.

En consecuencia, Acha define a las artesanías como un sistema de producción especializado de la cultura estética" (1988:26); que resulta de la tecnología y de la creación de un lenguaje visual específicamente ornamental. El hombre, con el afán de producir, descubrió él mismo la manera de dominar la materia y de figurar objetos con el fin de presentar la realidad-visible, es decir, el hombre antiguamente comenzó a modelar la arcilla con el fin de manufacturar objetos que al fin y al cabo se han perfeccionado con la técnica manual, generando así los -

objetos útiles y bellos, siempre Acha, dice: "Los productos bellos de la época precapitalista fueron destinados a diferentes usos desde lo religioso hasta lo práctico y fue uso cotidiano de la clase dirigente" (Acha 1988;53); otros productos fueron utilizados para la subsistencia, los cuales estaban cargados de elementos decorativos que parecían solamente productos artesanales o estéticos. Y, por último, sobre estas mismas ideas, Acha nos dice: es el "pensamiento plástico aludido no es otra cosa que la actividad de figurar (1988:52); obras artesanales por parte del artesano y obras de arte por parte de los artistas plásticos.

Para Acha, estas artesanías regionales o rurales - "son aquellas que su origen social proviene por ser manufacturadas por las manos de los campesinos representante de sociedades agrícolas. Y, estas artesanías se han retomado como un arte popular sin nombrarlo." (1988:312-315).

En la clasificación de Acha, encontramos el reconocimiento de las artesanías artísticas regionales con una amplia diferenciación que distingue a los diferentes productos existentes (la cerámica queda inserta). "Objeto: cerámica: -- imágenes: Ornamentos y decoración. (Los dibujos elaborados en la superficie de la vasija que posibilita el embellecimiento de la forma). Y, por último, incluye "Acciones: ritos, fiestas y alimentos". (Acha, 1981: 315).

En lo anterior queda asimilada y clasificada la cerámica de Yalagüina, producida y manufacturada para las labores domésticas y cuya única funcionalidad es la elaboración de alimentos relacionados con la producción agrícola e incluso las vasijas son utilizadas para el transporte del agua y almacenamiento. Por lo tanto, la creación de la pieza de barro constituye un elemento para ornamentarlas que es la búsqueda de lo bello y placentero en una vasija de barro y la finalidad está ligada al goce que produce la pieza tanto para la sensibilidad

campesina como para su uso cotidiano.

Acha, finalmente con sus propósitos teóricos, propone una clasificación teórica reciente el de la "identificación de las artesanías con el arte popular (producto del pueblo). Entonces, si retomamos que las artesanías representan - un sistema de producción de objetos e imágenes, son primarias- y muy empíricas, por lo tanto, Acha atestigua que el "arte popular es una pequeñísima parte de las artesanías de fines prácticos-utilitarios. (Acha 1981:319)

Para esta investigación es una posibilidad de aceptar la definición acerca de la producción de la cerámica de Yagüina y definir ésta como la representación del arte del pueblo campesino, cuya meta es solamente la producción utilitaria y que a la vez representa la técnica hecha a mano y cuyo modo de producción es la manera de producir en la unidad familiar - doméstica rural que produce cerámica que necesita y autoconsume; lo cual es muy conocido y aceptado.

Entonces, arte popular y artesanía están íntimamente interrelacionados. Acha, lo pone en evidencia, cuando define que el arte popular es una fracción de la artesanía que proviene del sistema de producción técnico artesanal.

¿Qué es artesanías y arte popular? Biunívocamente - se enlazan para representar el arte del pueblo, quien lo produce y utiliza.

Paralelamente a la corriente teórica anterior han surgido otras apreciaciones teóricas con bases sociológicas.

Anne Lise Priete, define a la artesanía "como un -- conjunto de productos de tipos, formas y colores variados precedentes por lo general de países no industrializados" (Priete: 1980:343); pero al igual que los investigadores anteriores, se

presenta cuáles son las posibilidades para definir a las artesanías y el arte popular.

Pietri, recurre a la definición de Alfonso Casso, -- quién escribió: "el arte popular como aquellas manifestaciones estéticas que son productos espontáneos de la vida cultural de un pueblo". (Pietri: 1980: 343)".

Otra definición teórica que cita Pietri, es la que originalmente planteara Miguel Othon de Mendizabal, quién definió a las artesanías como las industrias populares y pequeñas - industrias manufacturadas localmente o en regiones cuyos productos estén destinados principalmente al consumo de los individuos que viven en el nivel económico de nuestros obreros y campesinos". (Pietri, 1980:344).

En consecuencia de lo anterior, Pietri se pregunta - ¿Cómo definir a la artesanía? y contesta de la siguiente manera: la clase de producto o sea el material que se utiliza; la organización del trabajo (trabajo familiar, taller tipo tradicional o taller de tipo capitalista; el lugar de producción: campo o ciudad y, finalmente, el destino principal de la producción: -- mercado local, tradicional o mercado turístico.

Con esta definición se logra ligar un propósito como es la integración de la artesanía al mercado y ésta podrá caracterizarse como una artesanía manufacturada con fines de comercio para satisfacer algunos aspectos de la precaria vida económica del productor que es propiamente de origen campesino. La importancia de la producción artesanal para Pietri, es la modalidad del desarrollo artesanal y su integración al mercado para la vinculación económica del campesino-productor. Por lo tanto, la mujer de Yalaquína tiene establecido un pequeño mercado intercomunitario y también incursionan en pequeños pueblos y ciudades cercanas de la región. Pero, mayormente la producción es

adquirida y consumida por la misma población campesina.

Incluye, la importancia que tiene la materia prima;- la finalidad de la producción: la calidad, la relación con la agricultura, la división y organización del trabajo y, por último, los ingresos.

A mi parecer por el tipo de estudios que ella realizó sobre la situación de la producción de la artesanía en el campo y la factibilidad de la integración al mercado, la comercialización y el ingreso obtenido repercute en fortalecer la precaria y dura situación en que se encuentran los artesanos-rurales y ésta producción artesanal es un medio para abatir el desempleo rural.

El crítico de arte Armando Torres Michua (1985:21), explica que las artesanías se caracterizan por la repetitividad, por la no existencia de un responsable directo; es decir, lo anónimo. También dice que obedece internamente a códigos o patrones que han sido heredados del arte de los ancestros, el cual es la base para las diferentes formas y concepciones de las artesanías que se encuentran en una modalidad artísticas.

Guillermo de Zéndigui (1973) en sus estudios que realizó para la Organización de los Estados Americanos (OEA), aportó ciertas ideas acerca de la temática y a la vez reconoció y definió la existencia de un caudal de expresiones y características de la América y sus pobladores-artesanos- que han vivido exclusivamente ligado a su sensibilidad artística y de su habilidad manual.

Entre sus planteamientos encontramos dos circunstancias importantes que caracteriza lo popular; lo anónimo de la creación y la carencia de una intención trascendente de sus autores. Esta posición es muy importante legitimizarla porque la producción de la alfarería en cualquier comunidad rural tiene -

un carácter eminentemente anónimo.

Zéndigui, asegura que el creador sabe de antemano lo que quiere, por analogía con otros objetos preexistentes y porque la relación que se establece entre el artista intuitivo y el objeto artístico es elemental y directa" (Zéndegui, 1973:3). Razonando lo anterior, se aclara que el artesano sabe exactamente fabricar o manufacturar sus productos con sus propias manos y técnicas, tiene sus propios conocimientos y destrezas, es una base artesanal. ES lo que plantea Torres Michua, la existencia de códigos o patrones ya que los "creadores del arte popular se mantienen apegados a las normas tradicionales indiferentes a las influencias de las modas y el acicate de lo nuevo" (1985:21).

Roberto P. Ebersole. (1968), ha trabajado en el desarrollo de la artesanía. Define que es un proceso que transforma materiales en bruto o materiales parcialmente transformados que al final son convertidos para la venta. El observa la intencionalidad económica en la producción de las artesanías, - ello favorece a un desarrollo de la actividad artesanal para incorporar dicha producción a una situación de mercado y comercialización.

Ebersole, trabajó esta definición en una investigación que tuvo la finalidad de incorporar al campesinado del sur de Perú a un plan de desarrollo artesanal; del cual quedó totalmente excluida la producción artesanal de origen doméstico y de autoconsumo.

Más bien se estableció una clasificación artesanal con la finalidad de proyectar una metodología de clasificación de acuerdo a necesidades planteadas para el desarrollo. Es así como estableció la diferenciación de la artesanía eminentemente de origen doméstica predominante en el ámbito rural y aquella que llamó "oficios artesanales", la talabartería, zapatería, carpintería, sastrería, modistería, herrería, hojalatería, plate-

ría, peletería, sombrería, tejeduría (paja), cestería y alfarería. El criterio que utilizó para éstos fue por su origen urbano. También se clasificaron los oficios rurales que son la sombrería, (lana), tejeduría (paja), cestería y alfarería, pero -- tomando en cuenta si la producción era de consumo doméstico y -- que se pudieran comercializar.

Porfirio Martínez Peñaloza escribió sobre las artes populares atribuyéndoles importancia en el planteamiento de como las artesanías satisfacen necesidades sociales; por la variedad de sus productos y porque todas tienen, en sus formas o en su técnica, o en su espíritu decorativo, o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimiento estético". (1972,39).

De todos los criterios y categorías que se han reformulados los diferentes autores Juan Acha (1978-1981-8); Roberto Díaz Castillo (1968); Angel Kalenberg (1987); Stantny (1987); Marta Turok (1988); Anna Ilse Prieti (1980); Armando Torres Michua (1985); Guillermo de Zéndigui (1973); Roberto P. Ebersole (1968); Porfirio Martínez Peñaloza (1972) Rubín de Borbolla -- (1974); Boas (1947); y, Carlos Espejel (1975). En mi estudio me someto a retomar las más variadas posiciones que estén consistentemente con la caracterización de la cerámica de Yalagüina; ya que para muchos lectores y personas interesadas también puede representar un dualismo que parte de un medio artesanal para luego convertirse en lo que será el arte popular de las comunidades campesinas. Así que planteo y propongo un esquema que -- caracterizará los elementos importantes que realmente caracterizan a la cerámica de Yalagüina.

C U A D R O # 3

Características de la producción alfarera.

- Taller familiar
- Técnica manual hecha a mano

- Herramientas simples
 - Aprendizaje y adiestramiento familiar
 - Arraigo cultural por largos períodos seculares
 - Estilo ornamental
 - Medio social de producción de origen rural
 - Producción anónima
 - Sobrevivencia a cambios modernos
 - Vasijas con uso y funcionalidad establecida
 - Medio de consumo rural y urbano
-

Al resumir las doce (12) características de la artesanía y el arte popular del cuadro número 3; que son la sumatoria de las diversas ideas y postulados teóricos conceptuales; - también, incluyo lo que Rubín de la Borbolla (1972) propuso sobre el arte popular. Dice él, que representa cualidades y características inconfundibles, cualquiera que sea la época, la cultura, la forma de expresión que se use, existe un aspecto técnico, un proceso de elaboración, un contenido, la expresión y sensibilidad artística con sus cualidades con todo aquello no estamos en desacuerdo; el arte popular es ante todo arte y siempre lo ha sido. (Rubín de la Borbolla. 1972.15)

La cerámica de Yalagüina la retomamos como una expresión estética autónoma tradicional y popular; por el hecho de ser manufacturada y bellamente ornamentada. Esta obra de arte-utilitario y bello a la vez es un enriquecimiento para el propio acervo cultural plástico de las comunidades de Yalagüina. Se produce un goce estético que está plasmado y reflejado en la pieza de barro, compuesto de formas definidas y también, en las que podemos admirar su volumen y su estilo decorativo; son un goce intrínseco para la mujer campesina que las crea y que así satisface y regocija su espíritu.

La mujer de Yalagüina posee un instinto de placer --

creativo al plasmar y reproducir una variedad de dibujos de estilo geométrico. También, el varón se regocija de admiración - al contemplar la obra que la mujer reproduce en su comunidad y - en su casa. A los extraños de su comunidad, nos asombra su -- real artísticidad.

La familia alfarera de Yalagüina aporta la creación de formas plácas que brotan de la habilidad y del pensamiento - que se traduce en un satisfactor estético; por la sencilla razón de modelar la arcilla, trabajarla, dialogar con el material, experimentar que se torna plástico debido al tratamiento, remojar y bruñir la superficie; todas estas actividades se desarrollan inmersas en la vida rutinaria y en última instancia refuerzan su quehacer y valores culturales.

La población de Yalagüina, como la de las demás zonas rurales de Madriz, recrea su cultura como los bailes, sus ritos religiosos, la música autóctona y, en especial el arte alfarero popular, factor decisivo en el estudio de la cerámica rural de Yalagüina.

Al visitar las casas de las alfareras de Yalagüina - encontramos distribuidas en diferentes áreas las vasijas de barro sobre un banco de madera o en ganchos conocidos como garfios, en un lugar visible donde se pueden apreciar por su belleza y utilizarlas si las necesita en el uso hogareño. Las mujeres son poseedoras de un goce estético a la vez que dueñas y -- señoras de su útil empleo.

Recurramos a los 52 dibujos anónimos (ver láminas), - recopilados para esta investigación de mujeres campesinas. Son producto de una colectividad humana que es el pensamiento convertido en un lenguaje plástico propio de un estilo autóctono y secularmente arraigado, transmitido para ser reproducido por su propia gente.

En la creación colectiva (ver láminas) recurramos a visualizar cada uno de estos ornatos o dibujos. En su conjunto están desarrollados en serie; pero sí observamos el motivo -- principal como esencia del diseño orgánico, nos encontramos con un aspecto original que es sui generis: una sutileza artística que demuestran mucha habilidad y destrezas manuales muy precisas en el momento de plasmarlos y crearlos.

Dichos dibujos representan todo un grado de fluidez y soltura del pincel (como "una pluma de ave"), con la suavidad de un plumón y sus finos dibujos, la representación pictórica; la ornamentación como un producto del pensamiento organizado de la mujer de Yalaquína y, al final este pensamiento, ordenado, - ideográfico, lo convierte en una vertiente de arte.

El arte representado por medio de los motivos florales que se traduce a un estilo de ornamentación, está cargado de elementos formales del arte, los cuales consisten en la belleza de la forma y la fina decoración de un apaste o una tinaja; en los trazos uniformes del diseño convertido en una franja decorativa, dentro de la variedad del diseño mismo, que son los dibujos geométricos plasmados en formas orgánicas que desarrollan un patrón decorativo; composición rítmica de las intercaladas - formas de los diseños con plenas posibilidades para una apreciación artística por la composición que al final solamente es una manera de ornamentar.

Como dijo Boas (1947) "...: en Yalaquína especialmente en las comunidades rurales que estamos estudiando" la alfarería es la industria dominante y en ella se encuentra la expresión más alta del arte de las comunidades." (cofraría, Los Terreros, Quebrada arriba, El Chilamatillo y otras).

En general, la alfarería de Yalaquína se reproduce en el seno de la unidad doméstica que es el productor reconocido; son en última instancia las manos creadoras del propio pueblo que reproduce objetos ligados a su cultura ancestral, a sus

códigos sociales, dedicando una producción al autoconsumo, y -- una pequeña y limitada a la comercialización dentro de un mismo contexto social, todo ésto ligado a los aspectos económicos y -- también estéticos de más mujeres alfareras que saben hacer arte bello que es a la vez útil.

Para la valorización correcta y justa de su creador -- "las alfareras de Yalagüina permiten que nuestro caso de estudio sea claramente clasificado diríamos que como el arte popular de las comunidades agrícolas de Yalagüina. Los valores de la cerámica de Yalagüina se concretan en lo utilitario, artístico y social cumpliendo su fin satisfactor en el mismo objeto -- reproducido que cumple la doble función del uso útil asociado -- con el uso estético; que surge como un real doble satisfactor -- del creador hacia su comunidad propia.

La reproducción es lo que verdaderamente importa entre sus valores, es decir, aquellos valores que se le otorgan a las varias obras que se fabrican en la comunidad; por ende la -- cerámica de Yalagüina representa un "concepto artístico-social e las comunidades, reintegrado a su municipio, a su departamento y su región y al país.

Entre nuestros pueblos campesinos de América Latina, como ya concluyó Rubin de la Borbolla (1972) el "arte popular -- es autorenovable, autoeducable y autosuficiente, "dentro y fuera de la comunidad y la cultura; las experiencias y modificaciones que ocurren de "generación en generación lo enriquecen, favoreciendo así el uso común que de él hacen los artesanos". (citado por Stavenhagen, 1984, 296).

PARTE II

LA PRODUCCION DE LOS CERAMIOS: COMO EXPRESION POPULAR DE LAS MUJERES CAMPESINAS

2.1 SISTEMA TECNICO ALFARERO.

El sistema técnico alfarero es el procedimiento realizado por las mujeres rurales ceramistas de Yalagüina. El sistema técnico da inicio desde la búsqueda y selección de la arcilla, el transporte y preparación del barro; la producción de -- las formas de las vasijas de barro e incluye las partes de las formas tradicionales que se fabrican, el colorido, el bruñido, los elementos decorativos, el proceso de secamiento y la quema; al igual que la producción. Todos los pasos anteriormente descritos se consideran como los pasos fundamentales para el quehacer técnico y plástico alfarero que la mujer y su familia cumple para lograr producir los ceramios.

El sistema técnico alfarero serial pone de manifiesto todo un proceso de trabajo que comienza en el campo con la recolección y selección de la materia prima; continúa con el desarrollo técnico manual artesanal y plástico en la casa, lo que es la amasada de la arcilla y el modelado y, finalmente termina con la producción de vasijas de barro.

2.1.1 TIPOS DE ARCILLA: SELECCION Y EXTRACCION

Las comunidades rurales alfareras: Cofradía, el Chilamatillo, Los Terreros y las demás, en su entorno, las mujeres extraen y seleccionan la arcilla con técnicas manuales.

Una vez seleccionado el sitio de extracción del barro comienzan a escarbar con una barra pequeña. Extraen de la mina de arcilla porciones de barro que lo levantan y lo colocan en recipientes de plásticos o sacos. Una de las características del barro es el color, por lo tanto, en estos sitios encuentran

una variedad de barro de diferentes colores: el negro, el café, rojizo y hasta blanco.

La extracción del barro se realiza generalmente en las orillas de los caminos, en los potreros y arados. Estos sitios están en la inmediatez de los terrenos de cada una de las comunidades.

La campesina procura mantener limpio el banco de arcilla y retira los desechos de origen orgánico que pueden ocasionar contaminación en la arcilla. Un ejemplo de este caso; es la idea que al encontrar restos de excremento o señales de olor de orines humanos; se cree que el barro pierde su poder natural de endurecerse y secarse fácilmente. Al igual que las características físicas como la maleabilidad, ductibilidad, plasticidad y adherencia. Al perder estas características las vasijas de barro tienen la tendencia de fracasar es decir, quebrarse y no lograr una excelente producción. Por eso cuidan el sitio y celosamente evitan mostrar el lugar donde usualmente están extrayendo la arcilla.

2.1.2. TRANSPORTE Y PREPARACION DEL BARRO

Una vez extraídos y seleccionadas las porciones de arcilla, ésta se transporta generalmente cargándola en un recipiente sobre la cabeza y movilizándose a pie. En ciertas ocasiones se utilizan bestias de cargas como un segundo medio de transporte.

Se utiliza un día, aproximadamente ocho horas de trabajo, porque como hemos dicho anteriormente, el trabajo consiste desde escarbar el banco de arcilla, almacenarlo, transportarlo y trasladarlo a casa.

Una vez trasladado el barro, esta materia prima la amontonan en tiestos de barro. Lo anterior, es el almacenamiento. Una vez almacenado el barro, las mujeres loceras comienzan-

la preparación del barro aplicando mucha agua y tapanlo con una tela plástica para que éste conserve la humedad y poco a poco se suavice.

La cantidad del barro transportado es un cálculo provisto para que dure una o dos semanas para trabajar. Una vez que el barro está limpio y suave. Lo limpian de raíces y piedras o cualquier otra impureza. Las alfareras dan inicio a la faena de la preparación plástica de la pasta; después de humedecido por varios días. Ya suave el barro se comienza a preparar y amasarlo; le aplican arena fina y gruesa y agua hasta formar una pasta dúctil y plástica. Forman pelotas de barro que quedan listas para ser usadas después en el proceso de manufactura de las vasijas. También practican otras maneras de preparar el barro que consiste en preparar dos tipos de arcilla: la de color negro y la café; esta técnica permite obtener piezas de mejores acabados y más finas. Estas piezas frecuentemente están destinadas al uso de almacenar agua y mantener alimentos fríos y granos secos.

2.1.3 TECNICAS DE MANUFACTURA

Una vez amasado el barro; éste tiene que representar ciertas cualidades plásticas para iniciar el proceso de manufactura. Las cualidades plásticas del barro deberán ser que un rollo de barro se pueda fácilmente alargarse, estirarse y adelgazarse en estado húmedo y mostrar que está compacto y plástico, sin tener que romperse, es la señal para comenzar la manufactura.

De las pelotas de barro que habíamos hablado son de tamaño manejable las cuales están muy bien amasadas y preparadas; quedan compactas y envueltas en telas plásticas para evitar el endurecimiento.

El sitio es muy importante para trajar. Unas mujeres trabajan sobre un banco o tabanco de madera en la cocina; otras se sientan en el piso de tierra en lo que sería la sala de la casa. Algunas se colocan sobre un cuero con los pies - -

hacia atrás y sobre los talones se apoyan las posaderas. Con esta forma corporal comienza a manufacturar. También colocan todas las pelotas de barro a su alrededor, un recipiente con agua, las pocas herramientas. y dan inicio al modelado plástico de las vasijas. (Foto # 1 y 2).

Dicha actividad solamente se lleva a cabo en horas matutinas.

La manufactura de las piezas se realiza por medio de dos técnicas (2); y, resulta una tercera técnica que es la combinación de las dos primeras.

2.1.3.1 PRIMERA TECNICA DE MANUFACTURA

Esta técnica consiste en manufacturar vasijas netamente hechas a mano. El proceso consiste, primero en levantar las paredes de las piezas; se ayudan con el hueso del olote de la mazorca de maíz y cucharas de las cáscaras de algunas frutas que tienen cáscaras duras. (Foto # 1)

El inicio como primer paso es palmeaar una tortilla de arcilla; luego forman una tira de arcilla alargada, casi media plana y la unen a la tortilla para levantar la pared de la pieza, formando así una pieza de forma plana y simple. (Fig. 1 y 2).

2.1.3.2. SEGUNDA TECNICA DE MANUFACTURA

Esta técnica consiste en manufacturar la pieza utilizando ciertos tipos de moldes o patrones.

2.1.3.2.1. SISTEMA DE MOLDES

Este sistema de manufactura consiste primero, en preparar y destinar una pelota de arcilla muy bien amasada. Luego espolvorean con la mano arena fina; con el fin que no se adhiera el barro que extenderá en forma de una tortilla palmeada. Esta se coloca sobre un molde que es una olla vieja (de la forma deseada). (Fig. 4, 5, 6, 7 y 8). La olla se encuentra boca abajo. Antes de colocar la tortilla sobre la olla esparcen la arena --

muy fina sobre una de la cara de la tortilla para que no se adhiera la tortilla al molde. (Fig. 3).

El proceso para moldear la pieza consiste en ir poco a poco apretando suavemente la tortilla con los dedos contra el molde. Algunas alfareras usan paletas de madera, le dan ligeros golpecitos y van alargando la pasta con un hueso de mazorca de maíz, de esta manera logran levantar la pared que forma la vasija de barro. (Fig. 7)

El molde está cubierto con la nueva vasija. Luego le dan vuelta colocando a ambas piezas (el molde y la nueva pieza), sobre un yagual que sirve para no deformar la cavidad hueca de la nueva pieza (Fig. 7); suavemente separan el molde y la pieza recién moldeada se deja reposar una hora, para permitirle a la pieza que se enfurezca y darle el acabado parcial que consiste en alisarla en estado humedo.

Al día siguiente, la pieza moldeada un poco endurecida permite el proceso de raspado de las paredes internas. Dicha actividad permite el adelgazamiento de la pieza. Comienza el proceso de pulimiento.

El pulimiento será realizado de acuerdo a la calidad del acabado y del adelgazamiento de las paredes de la pieza. Luego, como etapa final de la manufactura; la pieza se somete a un intenso bruñido con una piedra; las colocan boca abajo para que se sequen.

2.1.3.2.2. TERCERA TECNICA

Esta técnica es considerada como la última. Resulta de combinar las dos técnicas anteriores. Combinan la tira de barro y el rollo al igual que el molde. La fase inicial consiste en manufacturar la vasija en el molde y luego la continúan levantando la pieza por medio de la suposición de rollos aplanados de barro.

Una de las características en la ejecución de esta -

técnica es por facilidad de manufacturar piezas de barro de --- gran tamaño.

2.1.4 HERRAMIENTAS

Los instrumentos utilizados son muy elementales (Foto # 2). Las pocas herramientas son provenientes de origen natural: Plumas de aves de corral, hueso de la mazorca del maíz olo tes, cáscaras duras en forma de cucharas que son utilizadas para raspar las paredes internas. Piedras finas para lijar, bruñir, afinar; yaquales redondos manufacturados con hojas de cha huites o sea de plátanos. Los yaquales se utilizan para que -- las piezas recién hechas no pierdan la forma redonda de la base y, por último se usan paletas de madera para golpear y facilitar a levantar las paredes de la pieza.

2.1.5 FORMAS DE LAS VASIJAS

Las formas de las vasijas o trastes de barro se repiten por sus fines utilitarios preestablecidos.

Las vasijas están representadas en formas tradicionales de la alfarería que caracteriza a la zona rural de Yalaquína y del resto de municipios del departamento de Madriz.

Las vasijas están manufacturadas en diferentes tamaños desde pequeños, medianos y grandes. Casi siempre son piezas fuertes, toscas, pesadas, porosas y manejables para el quehacer doméstico.

De acuerdo a las formas de las vasijas se deriva el nombre común toponímico y el nombre comúnmente se relaciona con la función del traste de barro. Por ejemplo, la olla frijolera es conocida por la función que cumple cocer los frijoles; el -- apaste o cántaro exclusivamente para almacenar el agua y las comideras porque guardan la comida.

2.1 DESCRIPCION DE LAS FORMAS DE LOS TRASTES DE BARRO

2.1.1 OLLAS (Fig. 8)

Estas piezas son de forma globular están representadas en cuatro tipos de ollas, con la peculiaridad que cada pieza posee y representa un fin exclusivo de utilidad. (Fig. 8 a. a.1 y a.2)

2.1.1.1 A. OLLAS JABONERAS (Fig. 8.a)

Son vasijas de gran tamaño de fondo cóncavo; paredes gruesas, el borde del cuello de forma caprichosa y ligeramente evertido. Llevan un refuerzo ancho en la boca que consiste en una tira de barro con incisiones decorativas (tipo acanaladuras); estas incisiones del contorno de la boca del cuello están elaboradas cuando aún la pieza está húmeda.

Son de textura áspera, arenosa, porosa y pesada. El colorido proviene del cocimiento del barro natural, es decir, no reciben tratamiento de color. Quedan de una tonalidad café oscuro o claro. La superficie externa es alisada o lámica con la mano húmeda y el hueso de elote les deja líneas muy bien -- marcadas en forma de estrías verticales y perpendiculares. En las paredes internas están ligeramente púldas y el labio del -- borde es redondo.

2.1.1.2 OLLAS SOPERAS O NIXTAMALERAS

Esta pieza se caracteriza por ser de tamaño más pequeña que la olla jabonera. El fondo es cóncavo. El borde invertido o revertido con reforzamiento externo que consiste en una tira de barro decorado con acanaladuras o incisiones verticales bien definidas y regularmente elaboradas. A cada lado le colocan un par de protuberancias con el fin de sujetarlas a la pieza con las manos al momento de afanar con ellas. Las paredes son menos gruesas que la olla anterior. El peso es de -- acuerdo al tamaño. De textura áspera, arenosa y porosa. Ligeramente pulida en el interior y el exterior alizadas con la mano húmeda. La tonalidad del color del cuerpo de esta olla es la que queda después de cocerse el barro.

2.1.1.3. OLLAS FRIJOLERAS (Fig. 8 a.1)

Como su nombre lo indica se suele llamar así por la finalidad exclusiva de cocer los frijoles. De los diferentes tipos de ollas ésta se caracteriza por ser de tamaño pequeño en relación con las anteriores. De cuerpo ovoidal o esférico. Una de las características de la olla frijolera es la simulación de un semicuello falso y recto. Este semicuello falso esta formado por una banda de barro o apéndice o protuberancias cónicas, algunas veces están aplanadas con la punta semiagudizada o redondeada y bifurcada. (10-b y g). También reciben el nombre de ollas cubuleras. Son de textura áspera y porosa, no muy pesadas de paredes más o menos delgadas. Reciben una ligera bruñida exteriormente y en el interior de la pieza está más afilada las paredes. Su color es natural de arcilla cocida café claro.

2.1.1.4 OLLITAS

Poseen iguales características morfológicas en su género. Lo único que difieren del tamaño, ya que esta es pequeña y se usan para juegos de las niñas.

2.1.1.2 CUBULES (Fig. 9)

El cubul es una vasija de tamaño grande. De cuerpo voluminoso y forma ovoidal con base completamente redonda. Su cuerpo es abombado más hacia el centro. Simula un pequeño cuerpo de borde recto y reforzado en el exterior; éste puede ser liso o con acanaladuras verticales. Aproximadamente mide 5 cms. El labio del borde es redondeado. Tiene las paredes delgadas y pulidas con la finalidad de impermeabilizar el interior o exterior para que pueda ser utilizada para la manutención del agua. Su color es rojizo anaranjado del mismo color de la tierra que se usa para pintarlos.

CUBULITOS

Su nombre se origina del diminutivo cubul. Se le llama cubulito debido al tamaño. La forma del cuerpo es ovoidal pero reducido a un tamaño pequeño. El cuerpo es abombado

al centro de la pieza de fondo cóncavo y el borde invertido simulando una boca pequeña donde penetra con facilidad el puño de la mano. En la parte superior lleva en el contorno una banda de arcilla que refuerza el borde externo y lleva acanaladuras. En ambos lados le colocan un par de protuberancias cónicas y -- aplastadas. Tienen un ligero parecido con la olla frijolera; -- su diferencia radica que no simula un cuello falso.

2.1.3.1 COMAL TORTILLERO (Fig. 8 g.1)

Simula la figura de un plato grande y burdo. Es poco profundo. De paredes cortas inclinadas hacia afuera. La base -- interna es plana redondeada ligeramente pulida externamente tam-- bien. Lleva adherida una pequeña cantidad de arena fina con el fin de mantener y proporcionar calor al momento de la cocción -- de la tortilla. El color es natural café claro. Algunos tie-- nen un pequeño agarradero, es decir, un pequeño apéndice medio-- cónico aplanado.

2.1.3.2 COMAL PARA TOSTAR CAFE Y MAIZ (Fig. 8 g. y -- g.1)

Es de tamaño caprichoso generalmente más grande que -- el anterior. La base interna es casi plana redondeada y puli-- da. Lleva adherido en el plano externo una pequeña cantidad de arena fina; con el fin de mantener y proporcionar calor en el -- momento de la tostada del maíz y el café. El color natural ca-- fé claro. Algunos tienen agarradero plano o no llevan. El aga-- rradero puede ser cónico y pequeño.

2.1.4 COMIDERAS (fig. 8.1)

El cuerpo es voluminoso u ovoidal de tamaño mediano y base redondeada. Poseen dos protuberancias toscas ubicadas a-- ambos lados agudizadas y planas y, la punta es bifurcada. Tie-- ne orificios para colgarlas en el momento de almacenar los ali-- mentos. (Foto 3). El borde es invertido. Son livianas y puli-- das en el exterior e interior. Pueden tener o no tapaderas, pe-- ro usualmente la llevan. Su tonalidad es rojiza.

2.1.5. TINAJAS (Fig. 9 y Fig. 8.k)

Esta pieza tiene un ligero parecido a la pera por lo tanto su forma se denomina periforme. Base redondeada y voluminosa. Con cuello corto y curvo que conforma una boca redondeada de borde evertido y labios redondeados.

La característica principal de la tinaja de esta zona de Yalaguina y Madriz, es que solamente se colocan una asa raramente le colocan dos asas. La mujer se coloca la tinaja en la cintura y la sujeta con la mano derecha al asa (aro). Su utilidad es de mucha importancia para acarrear el agua y almacenarlas. Las embellecen con motivos geométricos que forman figuras florales de color blanco. El cuerpo de la vasija tiene una tonalidad rojiza-anaranjada.

2.1.6 APASTES (Fig. 8 d.)

La base es completamente redondeada. El cuerpo se forma con paredes ligeramente rectas o cóncavas formando una boca ancha del mismo tamaño del cuerpo del traste. Lleva un refuerzo externo que le confiere mayor grosor y, a la vez decora el contorno de la boca; esta tira de arcilla puede ser lisa o acanalada. Toda la pieza está finamente pulida con esa maestría que caracteriza el trabajo bien hecho de los artistas. El propósito de impermeabilizar a la pieza es para que no filtre el agua. Su colorido es de tonalidad rojiza.

2.1.6.1 APASTILLO

Es más pequeño que el anterior y representa iguales características. Destinados al mismo uso.

2.1.7 SARTEN (Fig. 8)

De cuerpo semiglobular y fondo cóncavo. De textura áspera. Adornado en ambos lados con asas de forma cónica y planas. Es pulido en el interior y lamido en el exterior. El labio del borde es redondeado. El colorido es barro cocido café oscuro.

2.1.8 EL JARRO (Fig. 8.1)

El cuerpo de los jarros es totalmente medianos y periformes. Por lo consiguiente su base y fondo es redondeado. Tiene un cuello bastante corto y curveado. El borde del cuello es evertido y el labio es redondeado y forma un pico o canal que facilita la salida del líquido. El canaleta está ubicado al lado contrario donde se colocan la asa. Algunas veces el asa está adornada con apéndices. Su peso es liviano.

Existen dos tipos de jarros de acuerdo al uso. Uno de textura áspera para exponerlo directamente al fuego y, otro que es pulido para vertir líquido. Ambos tienen diferentes tonalidades, uno es café claro y el otro está pintado en tonalidad rojiza.

Cada comunidad rural tiene su propio estilo de asas con apéndices, tipos de labios y grosor del borde. También protuberancias cónicas para facilitar el manejo. También se en-cuentran jarros con una pieza aditiva conocida como chorreadero pitoreta.

2.1.7 COLORIDO

El colorido es aplicado de dos maneras. El primer color rojizo se aplica a las piezas en estado húmedo; luego se deja secar un poco, quizás que esté bastante seca; inmediatamente se bruñe con una piedra muy fina quedando así una pieza monocroma.

En el caso que la pieza monocroma fuese destinada a re-recibir el tratamiento de ornamentación. La pieza después del proceso de secamiento y horneado; en caliente la vasija se retira del fuego y recibe el tratamiento pictórico. Este tratamiento pictórico consiste en la aplicación y elaboración de los ornamentos elaborados con una pintura originada de una arcilla de color blanco.

La preparación de la arcilla blanca utilizada para decorar, es sometida a un tratamiento de molido muy refinado. Se

remoja y se cuele en una tela; esta arcilla al colarse debe estar muy líquida para que la tela permita tamizarla. De esta manera el sustrato arcilloso se deja asentar en un recipiente y poco a poco se le retira el agua hasta quedar una pasta muy suave y pegajosa; luego es aplicada sobre la superficie de las vasijas con una pluma de ave de corral.

Ocasionalmente en las vasijas ornamentadas la pintura tiende a caerse o descascararse; esto se debe a la falta de preparación de la arcilla, pero cuando es aplicada técnicamente muy bien tiene una duración por mucho tiempo y queda totalmente formando parte de la pieza. La decoración pintada como dijimos anteriormente son aplicaciones tanto rojizas y anaranjadas para el cuerpo de las vasijas y los ornamentos son aplicaciones blancas-grisáceas o rosáceo.

2.1.8 OTRAS TECNICAS DECORATIVAS

2.1.8.1 ALUJAMIENTO, BRUNIDO Y ELOTEADA

Después de recibir el tratamiento de bruñido también llamado por las campesinas como alujado; éste se realiza con una piedra muy fina de río de agua dulce, al alujar las paredes de las piezas quedan con brillo e impermeabilizadas. Aquellas piezas que no reciben el tratamiento de bruñido quedan con una textura burda y de una coloración mate.

La técnica del eloteado significa el uso del olote o sea el hueso de la mazorca de maíz. La eloteada consiste en apoyar el olote en las paredes de las piezas de barro con el fin de levantarlas y adelgazar las paredes del cuerpo. Entonces, quedan marcadas las huellas y señales del olote. Las señales son estrillas en diferentes direcciones. Dicha técnica solamente se utiliza en piezas que funcionarán en el uso doméstico, exponiéndose directamente en las llamas del fuego. Se caracterizan por ser piezas de textura rugosas y ásperas.

b. ESGRAFIA

La esgraffa como su nombre lo indica en este caso son las huellas de los dedos de las manos que quedan impresas; en algunas ocasiones es una técnica decorativa en alto y bajo relieve y las alfareras de Yalaguina y del territorio de Madriz lo denominan con el nombre de cenefa.

2.1.8.2. LA CENEFA (Fig. 13)

La cenefa es un adorno ajustado en la periferia o sea siempre se utiliza para acanalar con el dedo el cuello o los bordes. Esta acanaladura forma un relieve formado con la yema del dedo gordo. La cenefa sirve como elemento decorativo y a la vez es un aditivo para reforzar los bordes o cuello. La cenefa solamente se elabora con el dedo gordo dejando así un grabado en forma de zig-zag o una línea sinuosa.

2.1.8.3 UBICACION Y TIPOS DE PROTUBERANCIAS

Las protuberancias también se conocen con el nombre de chichotes. (Fig. 10.a y f). Son formas de conos semiplanos y siempre se ubican a los lados del cuerpo de las vasijas con el objeto de tomarlos con las manos en el momento de cocinar.

En ocasiones sirven para decorar, en el caso de los jarros que llevan un chichote sobre la parte posterior del asa, pero también tiene una función de detener el dedo o los dedos al momento de cargar el asa.

2.1.9 SECAMIENTO

Finalizado el proceso de manufacturación de las vasijas todas las piezas manufacturadas en el transcurso de la semana; se distribuyen debajo de las camas para someterlas al secamiento. También, las exponen a los rayos solares en el patio de la casa para que las vasijas de barro terminen el proceso de expulsar la humedad al aire libre. El secamiento dura aproximadamente 3 días. Al secar las piezas al sol las colocan (Foto 4) y sobre piedras en dirección hacia los rayos solares para que estos penetren hasta el fondo de la concavidad de

las piezas para permitir obtener un secamiento parejo de todo el cuerpo de la vasija.

2.1.10 LA QUEMA

La quema se practica de dos maneras en Yalaguina. La primera manera de quemar los ceramios consiste en sacar las vasijas al patio de la cada o a la orilla del camino. Se construye una cama de leña fina, delgada y unos palos gruesos. Se colocan las vasijas juntas sobre la cama de leña. Las campesinas dirían "se apiñan los trestes de barro" y se cubren en su entorno con más combustible hasta cubrir el grupo de piezas. (Foto - # 5).

Acostumbran a realizar la quema casi siempre al atardecer porque según la mujer rural alfarera se enfrenta al fuego -por estar al cuidado de la quema y esto significa exponerse a cambios de temperatura, lo cual justifican que una vez -refogeadas- se internan en la casa o la cama y no se exponen al viento frío.

Con la encendida de la hoguera comienza el proceso de cocimiento de las piezas; es fácil observar el cambio paulatino del color original de la arcilla. Lentamente una vez que comenzó el fuego las vasijas van cambiando de color hasta quedar al rojo vivo; lo cual es una señal para la alfarera; esto significa, que pronto las piezas estarán listas para retirar las piezas para comenzar otro proceso que más bien es el final, el enfriamiento. Una vez finalizada esta etapa las piezas son trasladadas hacia la casa y colocarlas debajo de las camas. (Foto - # 6).

La otra forma de quema resulta más fácil y consiste en introducir las piezas pequeñas al interior del fogón de la cocina. Las piezas quedan mejor cocidas, pero la limitación es el espacio que está muy reducido.

A simple vista esta técnica permite que las vasijas obtengan un mejor cocimiento y obtengan una mejor calidad.

El combustible que utilizan es la leña. Se vuelve un

problema para la adquisición de la leña debido a la escasez y los altos precios que alcanza. Esta razón las induce a las alfareras a realizar y preparar quemas rápidas en poco tiempo con poca leña y el resultado queda en la calidad de las vasijas bastante mal cocidas y resultan frágiles.

2.1.11 SITUACION DE LOS TALLERES

Discutir sobre la existencia de los talleres de cerámica rural en Madriz y en Yalagüina significa hablar de la casa de habitación. Se puede más bien definir a los talleres así:

- talleres - casa y/o casa - taller
- taller - cocina y/o cocina - taller
- taller y/o taller - sala

La población rural de Yalagüina en general acostumbra a construir su casa con un amplio espacio que se designa como la cocina y la sala; en algunas ocasiones las habitaciones están separadas por paredes de madera rolliza.

DISTRIBUCION DE LOS TALLERES COMUNITARIOS (+) Cuadro # 3.

Municipio	Comunidades Alfareras Rurales	Total de Talleres
YALAGUINA	Cofradía	17
	Ojo de Agua	2
	Chilamatillo	2
	Los Terreros	1
	Esquipulas	1
Total:		23

(+) Censo levantado por el autor de esta investigación en el año 1985.

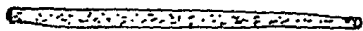
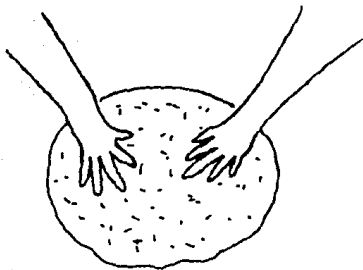


Fig : 1 Y3

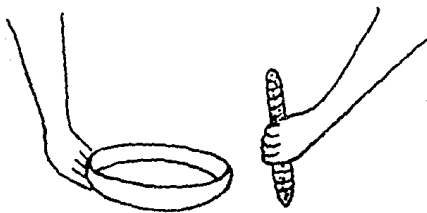


Fig : 2

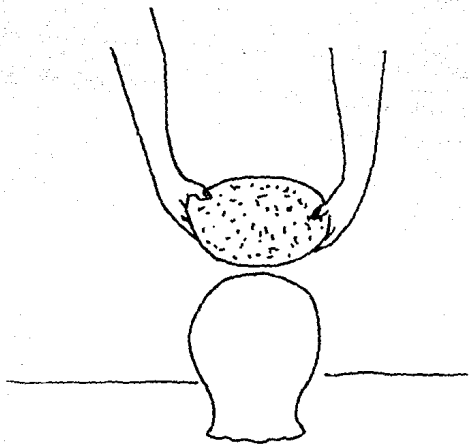


Fig: 4

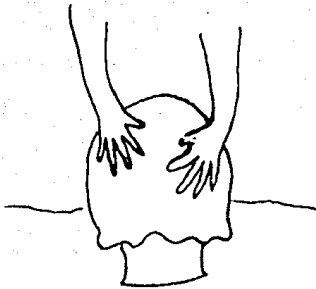


Fig: 5.

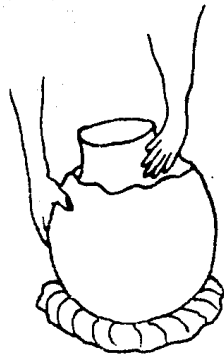


Fig: 6

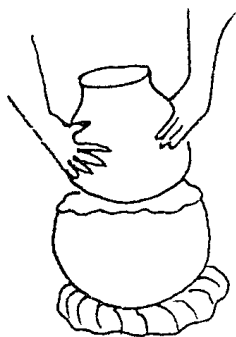


Fig: 7



Fig: 8

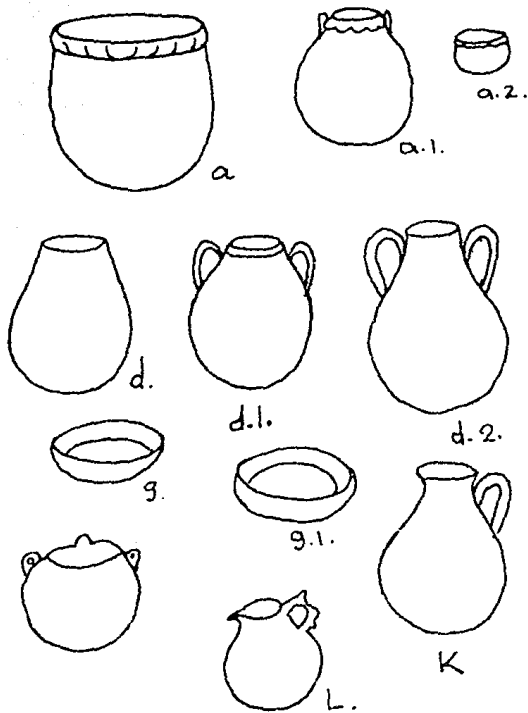


Fig: 8.

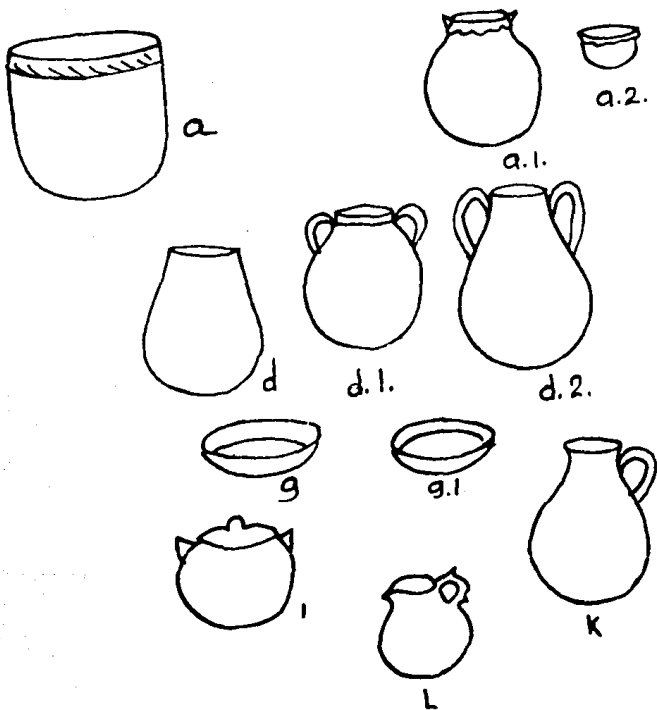
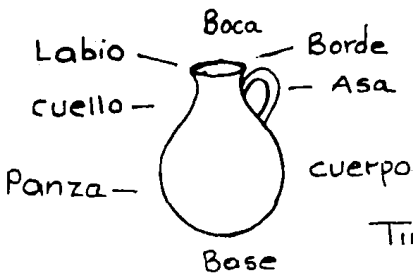
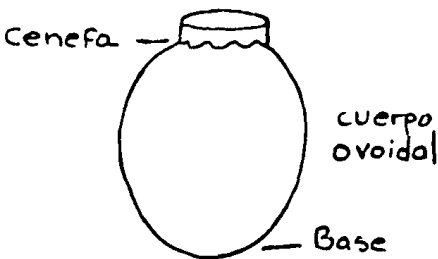


Fig: 8

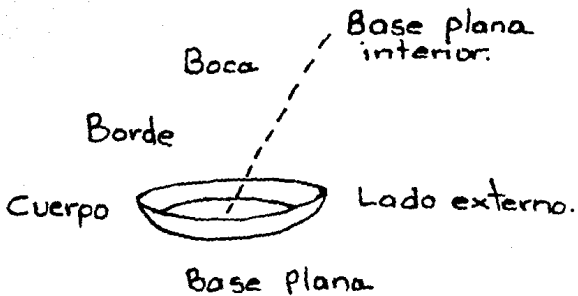


Tinaja: Periforme

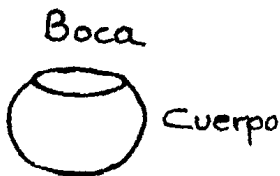


Cubul

Fig: 9



COMAL FORMA PIANA.



Olla forma globular

Fig: 9.

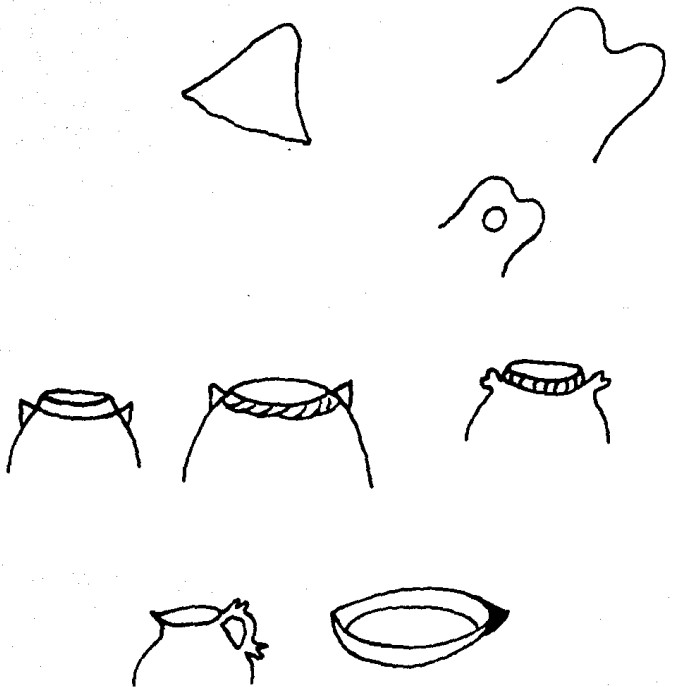


Fig: 10.



Fig: 11

Formas de asas.

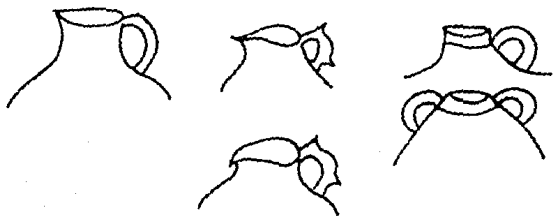


Fig: 12.

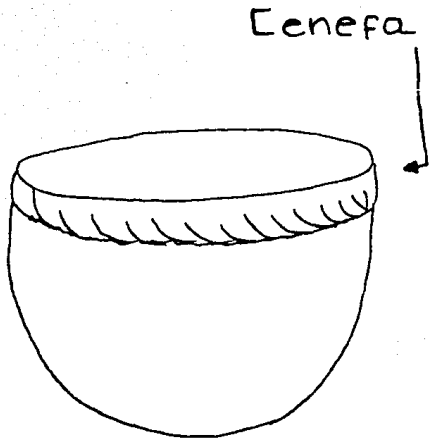
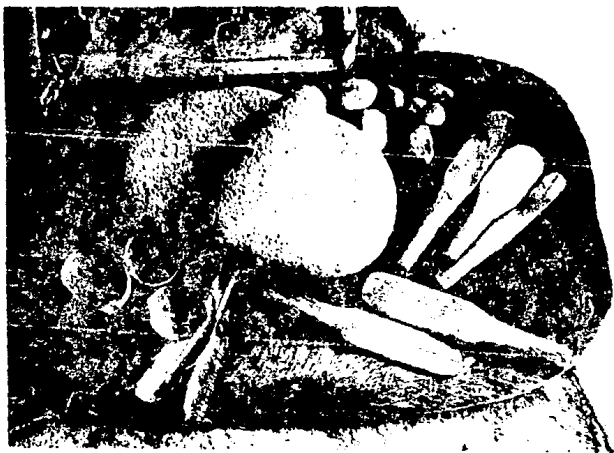


Fig: 13.



FOTO #1

Observe la posición corporal de la alfarera y su entorno. Las vasijas con la boca hacia abajo, son utilizadas como molde. La pieza de arcilla que modela la alfarera, se pue de visualizar el yagual elaborado con hojas secas.



F O T O #2

Diferentes tipos de utensilios utilizados para manufacturar la alfarería.



FOTO #3

Vasijas llamadas comideras porque se utilizan para almacenar comidas preparadas.



F O T O #4

Proceso de Secamiento al aire libre. La base de las piezas descansan en las piedras con la finalidad que no se deforme su concavidad.

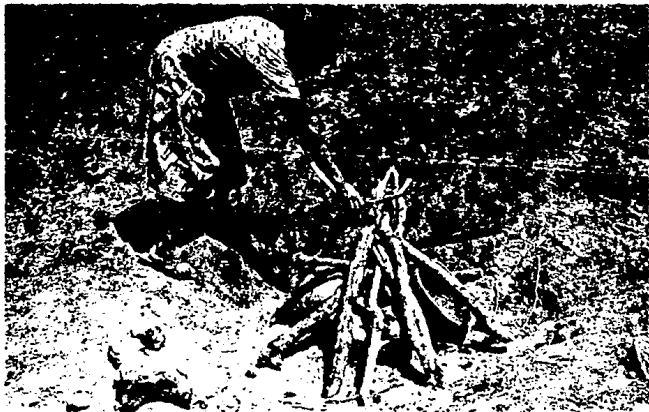
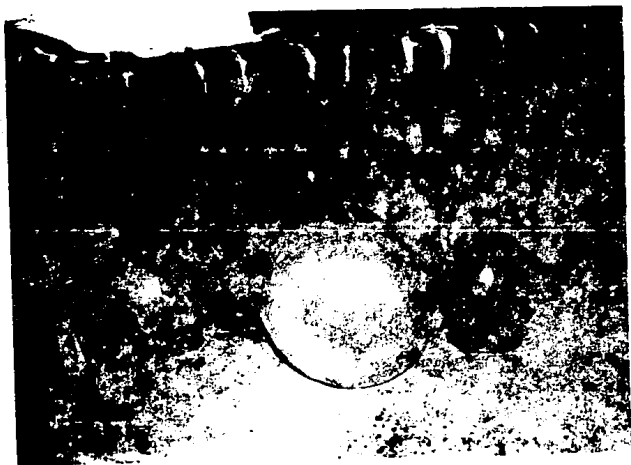


FOTO #5

El proceso de quema es al aire libre y de corto tiempo.



F O T O #6

Esta es una manera de agrupar una detrás de otra con el fin de almacenar la producción alfarera, debajo de las camas de dormir.

PARTE III.

LA ORNAMENTACION VEGETAL DE YALAGUINA: ESTRUCTURA, ESTILO Y NATURALEZA

3.1 La Ornamentación como arte: Un enfoque naturalista

La ornamentación tiene su remoto origen en la época prehistórica, cuando el hombre comenzó a plasmar sus dibujos en las cavernas y sobre las piedras. Desde tiempos remotos la -- tendencia del hombre para crear, imitar e inspirarse en la natu -- raleza lo motivó a pintar llevándolo hacia un desarrollo paula -- tino de la creación del motivo decorativo, auspiciando el avan -- ce de las diferentes técnicas que el mismo hombre artifice ha -- podido aplicar en colectividades, entre sus descendientes y en -- tre sus comunidades, ya que todas las colectividades desarro -- llan actividades artísticas que les permite expresar sus senti -- mientos, ideas, percepciones y emociones.

"La Ornamentación, se deriva del verbo latino ornare que significa adornar. El ornamento es el adorno artístico; -- que se estudia dentro del concepto ornamentaria o la teoría de la ornamentación; es el concepto global de este arte decorativo". (Meyer: 1965:1). Al entender la decoración como el adorno ar -- tístico, entonces se puede deducir que es una manera de hacer -- arte. Para Herber Read "el arte se define más sencillamente y frecuentemente como un ensayo creador de formas agradables. -- Esas formas satisface nuestro sentido de belleza, y, tal senti -- do de belleza queda satisfecho cuando podemos apreciar una can -- tidad de armonía de relación formal con nuestra percepción sen -- sorial". (Read. 1954:147).

En nuestro caso el análisis lo podemos llevar a cabo al apreciar el don que tienen para crear formas ornamentales de Yalagüina. Sus ideas creativas han ido formando su estilo de -- ornamentación, basado primero, en la inspiración del reino vege -- tal trópico de América, de Nicaragua de las regiones de las -- Segovias donde se ubica Yalagüina. Según Riegel, quién cita a Googyear, es reconocida la importancia del ornato de origen ve -- getal y ha sido incluido dentro de las páginas de la ornamenta -- ción antigua para permitir la apreciación de la ornamentación --

en la historia del arte general de las artes decorativas. (Riegel, 1980:5). Y, más aún en nuestros tiempos, podemos descubrir e investigar nuevos casos que se incorporen y enriquezcan la cultura de un país, en mi caso, Nicaragua tienen importancia, analizar pueblos contemporáneos de origen rural que representan su medio artístico y popular a su manera, porque el arte decorativo a simple vista está en "Indisoluble comunión con la naturaleza. Todo producto artístico traduce uno natural, ya sea en el estado inalterado en que lo ofrece la naturaleza, ya sea transformado por el hombre para su beneficio o placer". - - (Riegel, 1980:9).

De esta unificación con la naturaleza por parte de la sensibilidad de la mujer alfarera de Yalagüina, se origina su estilo de ornamentación básicamente representado por organismos vegetales, como la forma del tallo del nopal y de las puntiagudas y estilizadas formas de las hojas del sisal y del henequén. Ambas plantas son corpulentas y fuertes, utilizadas para obtener alimentos o fibras.

Desde el principio se puede ir asegurando que el estilo de ornamentación representa una concepción naturalista botánica. Por la sencilla razón de que los motivos que dan origen a los diseños y que se convierten en ornamentos están representados por el reino vegetal únicamente.

Las plantas empleadas, más comúnmente representadas en los diseños son: el nopal y el sisal. Las primeras del género cactáceas y las otras del género agaves.

La ornamentación de Yalagüina es producida por un pueblo de campesinos contemporáneos; se puede decir que son productores de su propio estilo decorativo. Detengámonos, para observar los diseños (Fig. 1-52). A simple vista se puede analizar su composición, la secuencia, el ritmo al igual que la simetría trazados por la línea generalmente curva. Cuando se traza la línea comienza a desarrollarse el arte. "El arte empieza con el deseo de dibujar... la cualidad más notable de la línea es su capacidad para sugerir volumen o forma sólida". (Read, 1954,30).

Estas características representan la definición de un estilo, - para el caso notablemente rústico pero fuerte y definido. Alcina (1982:108), definió que el estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que corresponde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, una - - área geográfica, un período histórico, un individuo o grupo de - individuos". Esta definición al aplicarla al estilo de ornamentación de la cerámica de Yalagüina en el que se encuentran presentes rasgos artísticos representativos que son la base para - la construcción de los diseño de origen vegetal. Estos representan un modelo o patrón, en el que se advierte unidad decorativa, secuencia y ritmo todo lo cual permite la construcción de una "cinta decorativa" (Meyes, 1965: 10) y lo que también Boas (1947:65) llamó "fajas delimitantes que se transforman en cam--pos decorativos y desempeñan la doble función de limitar y decorar. De esta manera pueden tener una individualidad propia", - segura éste último actor. Se forma así el patrón estético basado en la manera de ornamentar, que es la interrelación de la - creación del motivo decorativo y la secuencia del diseño hasta convertirlo en un mero producto artístico, representativo y simbólico propio de una cultura, de una área geográfica y ecológica, propia de colectividades concretas.

El estilo puede definirse -dice de la Encina- como - una "forma de vida, una forma de espíritu, pero, conviene antes de seguir adelante, hacer una distinción, a saber: hay dos tipos: los más generales de estilo, o sea, el de los objetos de - la naturaleza y el producido por el hombre; éste último producto cultural. Es la formación del patrón estético poseedoras -- las alfareras de Yalagüina. Al primero le llamaremos natural y es obra del aliento cósmico todo creador; al otro artístico o, - por sus obras de la capacidad expresiva y necesidad estética - del hombre, con lo cual no lo quiero decir que no sea también - cósmico, pues el hombre es naturaleza también". (Juan de la Encina, 1977:14).

El reino vegetal representado en este caso como hemos venido repitiendo es manifiestamente un naturalismo; está -

cargado de elementos naturales por la propia visión del hombre que así manifiesta lo artístico y lo estético. Estos motivos - claramente alusivos o vigorosamente alegóricos a la vegetación - no son sin embargo, una verdadera imitación realista; son una - manera de captar lo bello natural, simplificado, la esencia de la forma orgánica del nopal y del sisal. (Foto 7 y 8).

Existe una representación artística basada en elementos geométricos que conllevan hacia una abstracción por medio - de la línea curva orgánica que simpatizan con la naturaleza... - es el arte de la alegría de vivir, de la confianza en el mundo. (Read, 1954:48).

Por otra parte Worringer discurre en su trabajo sobre la abstracción y naturaleza y, plantea la existencia de una confusión entre los conceptos de naturalismo o realismo. Propone de aceptarlos como conceptos idénticos, pero al final rechaza al realismo ya que el naturalismo es el "término más adecuado al terreno de las artes plásticas". (Worringer, 1953:41). Para nuestra investigación reconocemos que el naturalismo lo aceptamos como una categoría de clasificación por estar comprometida la ornamentación de Yalagüina con la vida orgánica vegetal - de su entorno.

El mismo Worringer definió al naturalismo de la siguiente manera: El acercamiento a lo orgánico y vitalmente ver dadero, pero no porque se haya querido representar un objeto na tural apeñándose fielmente a su corporeidad vegetal, no por que se haya querido dar la ilusión de lo viviente, sino por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica" (Worringer, 1953:41).

Por otra parte, heber Read, habló sobre la existencia de dos tipos opuestos en el arte: lo geométrico y lo orgánico que ha persistido a través de la historia. El arte orgánico es el arte del pueblo y la fusión de ambos principios del arte-geométrico y del arte orgánico representan a la naturaleza ente ndida, ésta por el mundo visible de las apariencias, pero definiéndola así, no simplificamos el problema de la relación del -

artista con la naturaleza". (Read, 1954:48)

En síntesis, tanto para Worringer, como para Read, - lo orgánico es la representación de la naturaleza. Entonces el concepto de naturalismo y orgánico queda como un concepto análogo en el marco de la decoración, el cual se dignifica, se transforma por medio de los trazos geométricos de este arte abstracto y en otro sentido es el arte vital de los pueblos" (Read, -- 1954:48).

Juan de la Encina (1977:16) definió al estilo como - la fluidez, el cambio continuo de formas, que son como queda dicho, movedizas y cambiantes, el estilo es en un determinado - - sentido instrumento de la expresión, el mismo sentido común nos previene que el estilo artístico es una fuerza espiritual, una fuerza psíquica, en última instancia un poder, cuya misión es - dar sentimientos a las representaciones a las imágenes y en fin a las invenciones del hombre.

Para Encina el estilo representado por las colectividades humanas (por ejemplo: el caso de Yalagüina), tiene que -- ver el carácter y la concepción del mundo, es decir, del pensamiento y del sentimiento de los hombres aplicado a la vida.

Dice Speltz que el carácter y la naturaleza de la ornamentación depende racionalmente de la composición de un decorado debe hallarse en armonía con la estructura y la forma del objeto, también de la materia de que está hecho y del modo especial de que los diferentes pueblos han copiado la naturaleza en las diversas épocas de esta manera característica es lo que se llama estilo". (1950:17).

Tanto Worringer como Juan Encina, Alcina y Speltz -- han discurredo sobre la definición de estilo, sobre sus ideas, - podemos aceptar que el estilo decorativo de las mujeres productoras de la cerámica de Yalagüina representa un estilo artístico de origen campesino, de corte naturalista, a la vez orgánico y geométrico, la mujer ha gestado esa capacidad propia y creativa para retomar como motivo de inspiración al reino vegetal tró

pical de su inmediatez (sisal y nopales); por otra parte como - dijo Mills, (citado por Alcina: 1977: 108), es estilo es un modo repetitivo, recurrente de estructuración y representación". Puede esto verse, como en toda una secuencia, la unificación - que existe entre los elementos formales del arte utilizados en - la construcción artística de los motivos florísticos que decoran la superficie de la cerámica de Yalagüina. Y, es evidente que estemos ante el fenómeno de que el ornato es un arte, debido a que el pueblo de Yalagüina -en específico sus mujeres han desarrollado y construido su propio estilo representativo con - un "conjunto de peculiaridades resultante de la relación recíproca entre la materia, la finalidad y la forma. (Meyer, 1965. 1).

CARACTERISTICA DE LA VEGETACION DEL ENTORNO DE YALAGÜINA Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE DECORATIVO: LA ESTRATIFICACION VEGETAL.

El arte decorativo ha sido creado y desarrollado con la finalidad de ornamentar y al realizar esta acción se embellecen las obras artesanales por quienes las producen para obtener así un satisfactor estético dentro de su ámbito y sus condiciones de vida.

La ornamentación ha tenido diferentes tipos de desarrollo, es decir, han existido variedad de fuentes y motivos de inspiración entre los diversos pueblos que fomentan un lenguaje gráfico decorativo basado en animales, plantas, en la figura humana o en el paisaje.

Los pueblos compuestos por indios Kwakiutles (Boas, 1947:200) han desarrollado y producido su propio estilo de ornamentación inspirados en la fauna local. Este ejemplo de los Kwakiutles nos muestra como ellos diseñan y utilizan las cabezas y los ojos de los diferentes animales sin perder la característica peculiar que asemeja a cada animal.

Los cántaro suñi son otro buen ejemplo de la decoración, "ya que se caracteriza por una gran estabilidad en el estilo decorativo geométrico; el rasgo más representativo del - - plan decorativo, es la división del campo de la ornamentación,

son áreas claramente definidas marcadas por línea geométricas; - es así, como cada cultura y cada pueblo puede entenderse como - un producto histórico que ha sido posibilitado por el ambiente-social, geográfico y ecológico en que cada pueblo desarrolla diferentes actividades. Siempre se hace acompañar de actividades que se relacionen con la necesidad de crear, hacer arte impulsándose a obtener proporcionalmente un placer estético derivado de un ideal de belleza que tienen desarrollado Yalagüina a través del tiempo, con sus artesanías rurales han sabido conservar y transmitir una forma peculiar y un estilo para realzar la belleza de las vasijas de barro.

Históricamente la mujer se ha caracterizado por mantener la supervivencia, continuidad del núcleo creador del ser humano, en la manutención de la familia, apoyada por el hombre. Su conocimiento es directo y práctico y se basa en gran parte - en las actividades primitivas de la mujer de la recolección de las frutas, raíces y plantas para subsistencia familiar. A la vez, se caracteriza por saber usar las plantas medicinales, alimenticias y nutritivas, ornamentales y venenosas.

Es así como la mujer ha mantenido la tradición del - conocimiento sobre el uso de las plantas, al igual que ha sido - "el artífice directo sobre el desarrollo de la alfarería como - un paso importante en las artes aplicadas, ya que el carácter - constructivo del arte alfarero activó a su vez, el pensamiento humano. La fabricación de una vasija era el ejemplo supremo de creación". (Gordon Shilden, 1981:117).

La mujer de Yalagüina como creadora de un estilo de ornamentación basado en elementos orgánicos vegetales, nos induce a reflexionar asociando la idea hipotética de que la mujer al sentir el deseo de ornamentar y embellecer la cerámica, se - inspira en la vegetación del bosque seco tropical pues éste es su espacio propicio para crear, reproducir sensaciones y organizar elementos estructurales para el diseño del ornato que en un momento dado se convierten en el desarrollo peculiar y sui generis del estilo decorativo de la alfarería de Yalagüina.

Las plantas silvestres del ecosistema seco trópicalse vinculan a la percepción de la mujer alfarera y su producto es una representación artística y estética fomentada por igual por la construcción de un lenguaje gráfico en cierto grado abstracto que se traduce en su propio estilo de ornamentación. Por lo tanto, es importante reconocer y clasificar las plantas que más se repiten en este patrón de ornamentación.

LA FLORA DEL ORNAMENTO

EL NOPAL (Foto # 7)

El ornamento elaborado basado e inspirado en los tallos del nopal, como dice Meyer (1965), es una "invención artística libre", pues, el nopal a pesar de representar una secuencia de tallos y espinas, es motivo de ornamentación y permite desarrollar libremente el diseño apoyado en el modelo natural. El tallo del nopal está visto de frente; por lo tanto, la mujer de Yalagüina dibuja cada tallo a su manera.

Estos vegetales poseen una forma vivaz, corpulenta y vigorosa. Su parte es de un arbusto, es una planta crasa, de cutícula espesa y ccrea, sus tejidos son carnosos y sus tallos y ramas a menudo provistos de hojas típicas están protegidas por espinas y pequeños agujones". (Corsin, 1972:180).

EL SISAL (Foto # 8)

El ornamento basado en el agave es una forma decorativa histórica, se conoció ampliamente en la cultura mesoamericana y entre los pueblos aztecas y mayas existieron preferencias por estas plantas.

Estas plantas, según Corsin, "son de corte leñoso - sus hojas largas, anchas, gruesas y carnosas, de bordes espinosos y terminadas en una punta acerada. De ese conjunto foliar destaca un escapo que puede alcanzar varios metros de altura; -ramas laterales". (Corsin, 1972; 181).

El nopal y el sisal son las plantas más representativas en la ornamentación de Yalagüina, por lo tanto, aseveró-

enfáticamente que el desarrollo de la ornamentación de Yalagüina está basada en el entorno ecológico donde se encuentran especies vegetales silvestres distribuidas en el ecosistema seco, tales como los agaves (henequén o sisal) y las cactáceas (nopales y tunas), lo cual como producto ornamental, representa una fuerte vinculación de la sociedad regional con la vegetación de su ámbito.

Un postulado de Worringer (1983) trata de explicar como se parte el ideal de belleza, de las formas que están en la naturaleza. Es clara la idea, ya que cada planta posee una belleza singular por ser un organismo, un ser viviente o simplemente una planta inmóvil, pero viva, que tiene fuerza, que se reproduce y fructifica, que se alimenta de las sustancias minerales de la tierra y de la energía calorífica del sol. En esas formas naturales que parecen estar estáticas existe el movimiento por el aire y el golpe de las gotas de la lluvia; aunque están rígidas representan una complejidad basada en la composición morfológica en la cual podemos encontrar el ritmo, las líneas en diferentes direcciones, las variadas tonalidades de colores desde la gama de los verdes hasta los ocres y colores tierra.

La armonía y la simetría están presente y conforman el aspecto general de la estructura morfológica de la especie vegetal; en el caso del nopal y el sisal esto es evidente. Permitiendo a la mujer alfarera compilar en su mente la información necesaria que extrae de esa forma visible y palpable de la vegetación. Pero, la mujer la procesa y la traduce y la imita a su manera, a su estilo por medio de líneas y curvas orgánicas.

La capacidad perceptiva le permite desarrollar una belleza armónica con formas estilizadas y ordenadas en la materia, forma, planta, percepción y creación.

La percepción son las imágenes concretas, sensibles, evidentes de los objetos y fenómenos de la realidad que aparecen por impresión de ésta sobre los sentidos. (Blauber, 1978: 237). Es así mismo la percepción desarrollada de la alfarera la

cual estructura los lazos de creación entre ella y su modelo natural y su producto como elemento embellecedor y artístico de la pieza de barro.

Pero, para comprender cómo se crea el diseño, veamos un ejemplo en las fotos tomadas en la zona seca de Yalagüina -- (Foto 4 y 8). Creo poder discutir, aclarar y demostrar lo primordial de mi investigación, lo que yo, propongo y planteo acerca de mi tesis. Considero la influencia y la similitud que muestran los diseños de las alfareras de Yalagüina en comparación con la vegetación de su entorno. Ambos elementos poseen una estrecha vinculación, ya que la vegetación y la producción ornamental se hallan prácticamente asociados "Siempre a la utilización de la materia de la naturaleza y no puede existir al margen de ésta". (Blauderb, 1978:203). Dicha utilización puede reconocerse en dos direcciones. Una es el consumo y la transformación de la arcilla; el agua y la madera para leña; la otra es el fenómeno perceptivo que permite que la mujer revele su poder de creación.

Volviendo a las fotos (7 y 8) podemos observar los tallos del nopal y las hojas puntiagudas del sisal. Trataré de demostrar gráficamente el juego de la transformación de la percepción hacia la construcción del estilo orgánico y decorativo de Yalagüina.

Al sobreponer el papel transparente sobre las fotos he puntuado el contorno del borde del nopal en la fig. # 14 y 15 y así extraje una imagen, una abstracción orgánica a semejanza de la configuración de la estructura parcial de los tallos del nopal. Finalmente, ha convertido en parte del diseño por una de las tiras o franjas del ornamento que decoran las vasijas de barro de la mujer de Yalagüina. Es aquí donde y como nace la ideoplástica de la mujer.

Ahora comparemos al dibujo puntuado extraído del contorno de los tallos del nopal y veamos el diseño original dibujado por la alfarera. (Fig. 14 y 15); al comparar ambos, el diseño y la planta, veremos, el puntuado y el natural. Lo ante-

rior tiene una respuesta y sugiere a preguntarse: existe una -- verdadera diferencia o representa una similitud originada de la abstracción de la estructura del diseño basado principalmente - en la morfología de la planta. En ambas representaciones (foto y diseño) queda totalmente enfocada la morfología de la planta del arbusto vegetal. Son los tallos del nopal que representan la carnocidad. Son las hojas estilizadas del sisal; "son los - elementos naturalistas que están representados con claridad pero en formas más o menos estilizadas" (Franco, 1945:108).

LA ESTRATIFICACION DEL BOSQUE Y LA RELACION CON LA ORNAMENTACION

Para iniciar este tópicó primeramente tomaremos de - la ciencia ecológica la clasificación de ecosistema (+) donde - está ubicado el bosque seco trópicó, en el cual se distribuyen las diferentes especies florísticas tropicales de la zona seca de Yalagüina.

El espacio y la masa vegetal que conforman el bos-- que seco tropical de Yalagüina, según Billings (1966:167) quién trazó una línea llamada "estructura vertical" que generalmente forma estratos claramente delimitados cuyo tamaño y número dependen de los tipos de formas de vida que existen. Los bosques están compuestos por 3 ó 4 estratos. (Cuadro # 4).

Para nuestro caso, solamente nos interesará introducirnos al primer y segundo estrato (Cuadro # 6), donde se encuentran distribuidos los arbustos, debajo de los árboles más - altos y, debajo de los arbustos se distribuyen una o más capas de plantas herbácea" (Billings: 1966:167) que están en contacto

(+) Según W.D. (1966:167). En el ecosistema los individuos y - las poblaciones no viven solos en la naturaleza, sino en asociaciones con otras plantas y animales, a veces unos cuantos, pero generalmente muchos. Estos conglomerados de organismos no son agrupamientos accidentales, acumulados al azar, al contrario, - se trata de organizaciones espacialmente ordenadas, semejantes a máquinas que utilizan energía a materia prima para sus funciones. Esa comunidad precisa y mecánica de plantas y animales, - junto con el medio ambiente que los controla se denomina ecosistema.

directo con el suelo.

A estos dos estratos de la llamada estructura vertical de la vegetación del trópico seco de Yalagüina, los reconoceremos como donde se desarrollan y se reproducen las especies vegetales xerófitas (+), a las que pertenecen las cactáceas y agáveceas (nopales y henequenes). La altura de estos estratos es de tres a cinco metros. A esta altura me propuse a llamarle campo de visión e inspiración para la mujer alfarera de Yalagüina.

Cuyo espacio está íntimamente vinculado a la percepción sensorial, quiero decir, que dicho espacio natural es el lugar donde la mujer fija y amplía su mirada para hacerla recaer sobre las plantas xerófitas. No quiero que se entienda -- que la mujer tiene un espacio limitado de la visión; claro está, que como ser humano admira al cielo, aprecia la altura máxima -- de los árboles, ve el suelo por donde transita, mira volar y -- desplegar las alas de las aves silvestres, dirige su mirada más allá del otro lado del cerco o del riachuelo o al otro lado de la carretera o se puede desplazar a la ciudad o al poblado más cercano de las comunidades alfareras. Lo que quiero dejar entendido es que la mujer desarrolla y fija su campo de visión donde le es agradable a su mirada cognoscitiva y donde estimula un sentido espiritual y lo convierte en motivo de inspiración. Allí -- en el símbolo de la fuerza de la vida, en la naturaleza llena de vitalidad, donde lo orgánico de las plantas siempre los conserva con su colorido y su aspecto vigoroso.

Hartmann (1977:58) en su tratado de estética ha definido al campo perceptivo (+) y arguye que la conciencia hace una separación tajante entre lo dado sensorialmente y lo no dado por los sentimientos y la percepción toma la forma de una observación consciente... el campo perceptivo esta preseleccionado por valores... se trata de valores de bienes (incluyendo los valores circundantes y de valores vitales).

(+) Plantas que crecen en zonas secas y áridas

Desde mi juicio planteo que el campo perceptivo Harmaniano, es ese espacio donde la mujer alfarera de Yalagüina, - al momento de observar cotidianamente su paisaje rural, encuentra distribuidos naturalmente una serie de seres orgánicos que representan un poderosos signos de vitalidad y energía que dinámicamente se transforma por medio del proceso de fotosíntesis - en los ciclos de reproducción y fructificación vegetal.

Ese contacto apasionado al apreciar a las plantas xerófitas, en el estrato inferior de la estructura vertical de la vegetación de la zona seca de Yalagüina, implícitamente o imaginariamente está contemplado dentro del campo perceptivo como espacio donde las alfareras almacenan y extraen la información de las diferentes formas y estructuras vegetales que en un momento dado la aunan a su producción del arte decorativo propio de comunidades rurales alfareras como la suya.

Mi propuesta personal me permite analizar que estas apreciaciones (que he puesto en conocimiento sobre el desarrollo del arte decorativo de las artesanas de Yalagüina), se basa en una conceptualización de la interrelación de la sociedad individuo-naturaleza. Es un "Tipo esencial de la forma de relación del hombre con su entorno en la esfera de lo emotivo (sensaciones de todo tipo generada por la naturaleza, impresiones - estáticas, disfrute recreativo y lúdico)... la legada a los aspectos cognoscitivos (intento de comprensión y explicación) (Cañal y otros: (1981:15) del mundo circundante, de la naturaleza en especial el conocimiento aunado al arte decorativo sobre la flora local.

LA SIGNIFICACION SIMBOLICA DE LA ORNAMENTACION DE YALAGUINA

Para Damian Bayón (1965), el arte es también un símbolo, pero de una índole particular, ya que la significación - supone el pasaje a otra cosa que lo trasciende, que esté más - allá de él. El arte así se significa así mismo, (1965:58). La significación simbólica de la ornamentación orgánica de Yala--

güina está básicamente representada en el naturalismo, es lo vital, el colorido y la estructura morfológica de las plantas que representan e inclusive la sensualidad y la redondez de las diferentes formas que crea la línea orgánica de Read. (1954)

Para Boas (1947:94); el simbolismo no es más que -- otra cosa "que la forma posee un sentido que llena por completo... representa un significado de la forma, crea un valor estético más elevado... el ornato está asociado a un significado, -- es decir, está interpretado" es la vida y la alegría y el contacto directo de la naturaleza. Por lo anterior, considero que las mujeres de Yalagüina representan la forma simbólica de su ornato vegetal con "muchísima alegría vital por el colorido o por -- la forma bizarra y hasta por un simbolismo demasiado humano. Dentro de ciertos límites, todo vegetal nos parece, en su forma -- desplegada, una obra de arte. Esto es válido con respecto al -- esbelto tallo del poderoso florecimiento del agave, lo mismo -- que sus hojas afiladas. (Foto # 8). También aquí se manifiesta por doquier algo de la misteriosa finalidad de lo vivo, del ensamblaje orgánico de funciones sintetizadas entre sí y con su -- autodespliegue su impulso hacia la vida. (Hartmann: 1977:170); esto es de modo de existencia, de su manera de adaptación como plantas frente a los aspectos climáticos del ecosistema. Son -- plantas que representan la vida con toda su armonía, su vigorosidad, su colorido y su fuerza.

La estructura de los nopales y/o de las tunas, el si sal, el espadillo y la piñuela, al igual que la piña de monte, -- por sus condiciones de adaptabilidad, al sistema ecológico, es totalmente diferente a la de otras plantas y árboles que con -- el cambio de la estación climática (de la seca a la lluviosa o viceversa), tienden a perder las hojas (caducifolias). En este caso, es todo lo contrario: los nopales y los agaves siempre -- conservan su altivez, su hermosura y frondosidad y vistoso colorido de tonalidades verdes que representan la fuerza de la vida orgánica.

(+) Lo que yo llamé campo de visión.

Existe un conocimiento empírico que posee la mujer - del campo sobre los diferentes ciclos de reproducción de las -- especies vegetales, de las épocas de fructificación y floración (Fig. 21). Estas especies xerófitas para perpetuar la especie - y la sobrevivencia han desarrollado características botánicas - como es la cutícula gruesa de la hoja; tendencia a soportar - la sequía y las variadas temperaturas conforme a la estación - climática.

Entre el paisaje forestal de Yalagüina en la zona se ca trópica predominan las siguientes especies vegetales en el - piso herbáceo: el nopal, el espadillo, la piñuela y el henequén o sisal de monte. Estas plantas son xerófitas, en la época de - sequía siempre conservan su forma altiva y vigorosidad, colorido lo que es el elemento importante para desarrollar la percepción visual e inspiración.

ORGANICO Y GEOMETRICO

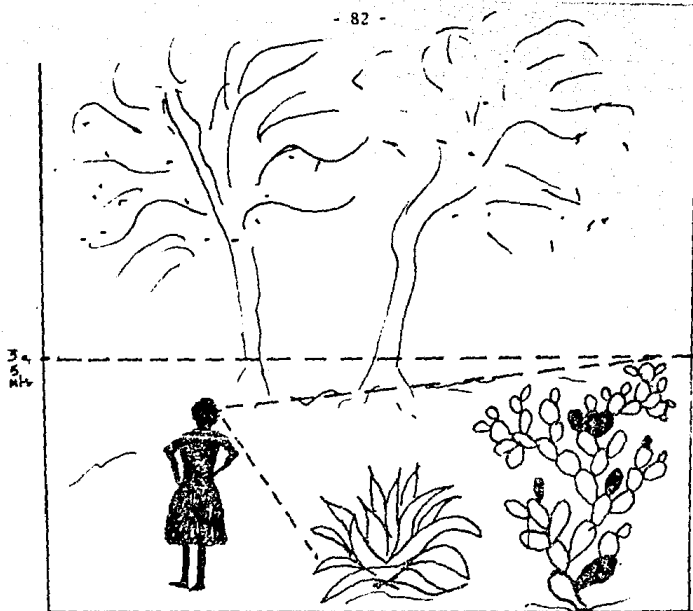
Sobre la relación sociedad individuo-naturaleza en - el campo perceptivo y el continuo esparcimiento y contacto con - la vegetación del entorno; las alfareras de Yalagüina, para - - crear su estilo decorativo en la superficie de la cerámica, han seguido un modelo basado en formas artísticas inspiradas en la flora local. Pues como afirma Riegl, han puesto en práctica - la representación de la "línea... con la propia línea crearon - una forma artística... utilizando a la línea se comenzó a confi - gurar con las leyes artísticas fundamentalmente con la simetría y el ritmo... se formó el triángulo, el cuadrado, rombo, el zig zag, el medio círculo, la línea ondulada, la línea curva, etc; - esta es la clasificación de Riegl, las que denomina a las figu - ras de la planimetría, que en la historia del arte se clasifican como líneas geométricas" y el estilo artístico que se basa en este principio, se denomina estilo geométrico". Pero, si el uso de la curva orgánica es predominante, lleva una carga representativa del naturalismo. Para Read, ambos en conjunción presentan al arte del pueblo... porque continuamente reaparece. en su pureza original, tanto en los tiempos prehistóricos como en los tiempos históricos (Read: I:1954:49); y persista necesaria-

mente en nuestros tiempos contemporáneos. Yalagüina es un -- ejemplo de la fusión y complementación de ambos estilos para -- formar su estilo de arte ornamental colectivo, el cual representa a todas las mujeres de Yalagüina pero, en el anonimato.

ALGUNAS CARACTERISTICAS DEL ESTILO DE ORNAMENTACION DE YALAGUINA

Los motivos decorativos elaborados en las comunida-- des rurales de Yalagüina "pasan muy a menudo de su fin puramente decorativo a un fin utilitario sin perder, sin embargo, su - calidad de belleza y creación integradas en una sociedad dinámica". (Humbert: :9). Esto porque el ornamento de Yalagüina -- lo podemos interpretar como el grafismo que nos transmite algunas características y sensaciones de belleza. Y, para su com- - prensión resulta a la vista del observador es la flora trópical.

Para tratar de descubrir el estilo de Yalagüina retomaremos las definiciones siguientes: "El diseño es la traza, de lineación o dibujo de un motivo o tema concreto. El rasgo es el rresultado de la traza de un diseño o la parte de un diseño, tanto si esa parte esencial como si no lo es. La manera es el modo de hacer un diseño que representa un motivo o tema concreto. La secuencia es la sucesión repetida o variada, rítmica, o no, de uno o varios diseños en una composición gráfica.



CUADRO #4.

Perfil esquemático del bosque seco tropical de Yalaguina y la representación de los estratos vegetales en la estructura vertical del bosque. Se representa el primer estrato donde se distribuyen las plantas xerófitas: Cactáceas y agaves.



Fig: 14



F O T O #7

Representación Visual de las Formas Extraídas de los tallos del nopal.

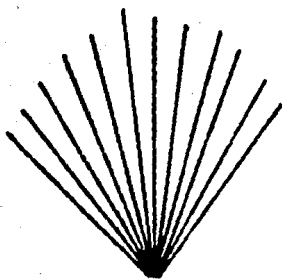


Fig: 15.



FOTO #8

Representación. La abstracción geométrica de un sisal.



FOTO # 11

Una tinaja decorada con la planta estilizada, de hojas punte
agudas que representa al sisal.



F O T O #10

Una tinaja decorada con un diseño que representa el nopal.

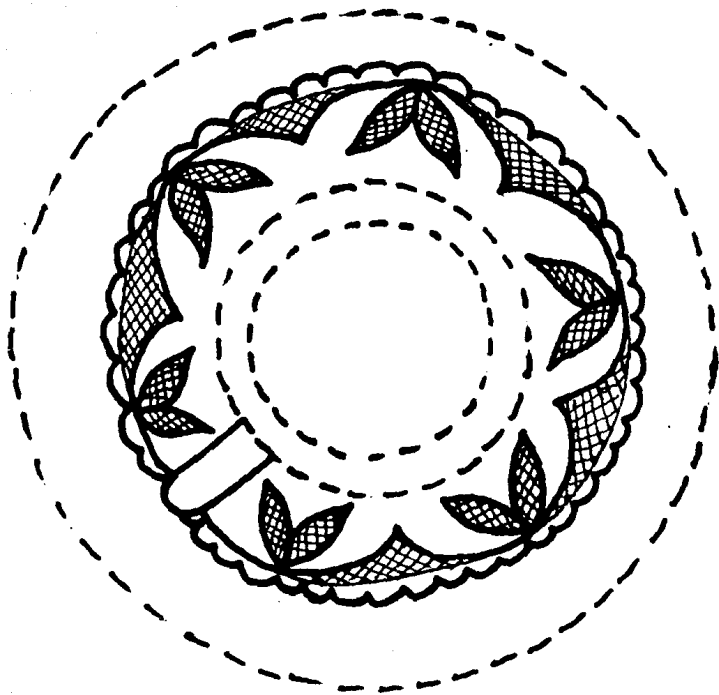


Fig : 3 . Vista vertical de la
banda decorativa de
una tinaja.



F O T O #9

Una mujer alfarera demuestra la manera como se coloca la tinaja cuando traslada el agua del pozo hacia la casa.

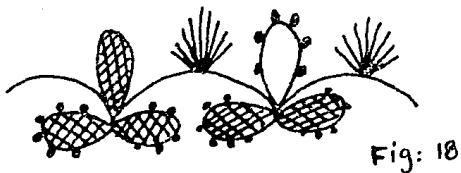
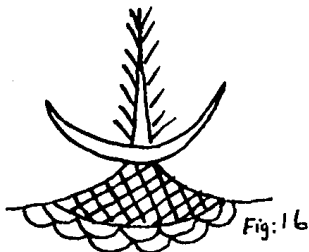


FIGURA 16.

Una penca o sisal silvestre representando el ciclo de floración y el acercamiento a la muerte de la planta. Simboliza el suelo seco y desnudo donde se distribuye dicha especie vegetal.

FIGURA 17.

Este detalle floral representa al maguey silvestre de la zona seca de Yalagüina; tiene la forma de un rosetón que crece a ras del suelo de hojas gruesas y carnosas.

FIGURA 18.

Representa la irregularidad de la topografía y del paisaje geográfico de la zona y permite simbolizar la asociación de las especies vegetales xerofitas que se distribuyen naturalmente en el ecosistema seco de Yalagüina.



Fig: 19



Fig: 20

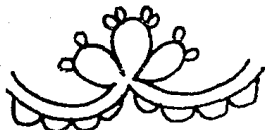


Fig: 21.

FIGURA 19.

Este motivo representa la estilización de la planta llamada sisal.

FIGURA 20.

Este diseño simula una planta que se parece a la piña de monte. Las rayas que forman los rombos representan la forma de la fruta tropical.

FIGURA 21.

Un nopal compuesto de tres tallos en la época de fructificación, además la línea sinuosa es parte de la composición artística y decorativa.

El ritmo es el orden o la representación de los diseños de una composición gráfica. La armonía es la proporción y equilibrio entre sus diseños y otros, de manera que su relación sea acorde. La expresión es la dirección clara de lo que se pretende o se tiene como finalidad. Y la emoción es aquella que mueve el ánimo al espectador". (Alcina: 1977: 109-110).

Para aplicar estos términos teóricos que forman parte de los elementos formales del arte decorativo, retomaremos uno de los diseños. Un tallo de un nopal, tal como fue trazado en la superficie de la vasija de barro. (Fig. #22).

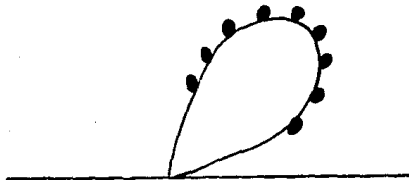


Fig. #22

De acuerdo a las definiciones anteriores la sucesión de la forma está compuesta por los tallos del nopal representado por seis tallos y una línea. El tallo carnososo tiene forma de raqueta, se vuelve el elemento formal decorativo repetitivo y único dentro de la composición gráfica.

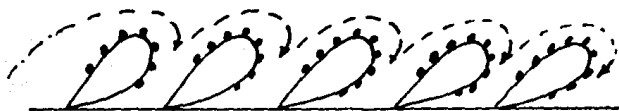


Fig. # 23

El ritmo en este mismo diseño lo encontramos representado por el orden, como están colocados en continuidad y secuencia de los tallos, uno tras de otro en forma perpendicular. Al igual la armonía se representa por el tamaño, la correcta proporción de los tallos del nopal. Observamos que todos los tallos son del mismo tamaño. Entre sí guardan equilibrio por el espacio de tallo con tallo, cada tallo tiene su límite, todos están colocados sobre una línea horizontal que les permite dar una sensación direccional.

Siguiendo al mismo ejemplo (Fig. 23) la expresión que muestran estos motivos florísticos es el embellecimiento de la vasija de barro, es la cinta o franja decorativa que adorna a la obra, de modo que un observador pueda, admirarla y la promueve sus emociones gracias a la forma de ornato que se integra a la pieza. En conclusión estas características son algunas bases para comenzar a definir el estilo decorativo ya que éste proyecta la forma interior del pensamiento y del sentimiento colectivo de la mujer rural alfarera de Yalagüina.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 5



9

6



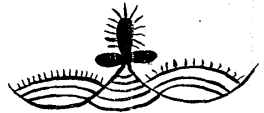
10

7



11

8



12

Fig. 13



17

14



18

15



19

16



20

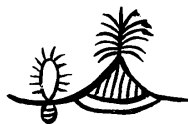
Fig. 21



22



23



24



25



26



27



28



Fig. 29



30



31



32



33



34



35



36



Fig. 37



41

38



42

39



43

40



44

Fig. 45



49

46



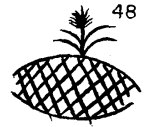
50

47

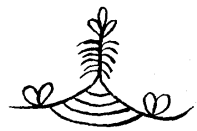


51

48



52



CONCLUSION

La alfarera del departamento de Madriz y en especial la producción de trastes de barro de la zona geográfica de Yalagüina, está destinada hacia el autoconsumo y parte de la producción es comercializada. Es decir, se encuentra establecido posiblemente desde épocas remotas hasta nuestros días, un pequeño mercado a nivel intercomunitario y urbano, en lo que respecta a los departamentos de Nueva Segovia, Madriz y la parte norte de Estelí. Semanalmente las mujeres acuden a las ciudades vecinas de Ocotal y Somoto, a las cabeceras municipales: Yalagüina, Palacagüina, Totogalpa y Pueblo Nuevo; también a comunidades no alfareras, con el fin de promover su propia comercialización e intercambiar el producto por otros bienes.

Por lo tanto, para la población productora de alfarería rural, representa mucha importancia económica, con el hecho de mantener y sostener este pequeño mercado intercomunitario, local y regional. Los productores de trastes de barro en resumidas cuentas obtienen beneficio con la venta de los cacharros de barro, que viene a fortalecer la fuente de subsistencia familiar en el aspecto socioeconómico de las comunidades alfareras rurales. Al igual que esta actividad se encuentra vinculada al sistema agrícola, es decir, los cultivos cerealeros que anualmente cultivan como fuente de energía, pero conjuntamente trabajan la arcilla para complementar con la producción y el uso de los ceramios que cotidianamente emplean para realizar su quehacer en su cocina rural. Tanto que su importancia económica que representa para esta población, al igual que social y culturalmente viene a formar o ser una representación de una manera de anar la técnica, la producción que conduce a expresarse como un arte popular, campesino auténtico, autóctono, autorrenovable e inconfundible por el hecho que solamente los alfareros de Yalagüina han sabido conservar y engrandecer su peculiar estilo de ornamentación.

Quizás la producción de la alfarería en general sea anónima, como una característica de la artesanía y del arte po-

pular tal como se discute en la teoría del arte popular, pero-- Yalagüina como un pueblo productor reconocido entre la pobla-- ción, es a la vez, fundamentalmente un pueblo de productores, - aunque se caracteriza porque las piezas alfareras sean manufac-- turadas en serie y probablemente se desconozca el carácter pro-- pio de un autor u artesano que sea representativo. Por bien, - al unificar la tendencia teórica del arte popular de los pue-- blos y con el apoyo de la antropología, podríamos realizar un - estudio con más profundidad. Conocer a cada una de las fami-- lias que poseen y germinan el don y talento de producir cera-- mios y su debida ornamentación. Esto implica en reconocer indi-- viduos o colectividades alfareras que nos inducirían a diferen-- ciar quién o quienes son los creadores, las personas que desa-- rrollan mayor habilidad y como transmiten y fomentan dicho - - aprendizaje. ESTo nos conduciría a botener nuevos conocimien-- tos hacia un enfoque que permita establecer nuevos parámetros - para tratar de hablar del arte popular de los pueblos vincula-- dos a un nivel etnológico eliminando así la idea del anonimato.

Para mí es importante, porque daría como resultado - una discusión acerca de como se entendería el anonimato de las-- formas tradicionales de sus artes. A mi juicio, asevero que el anonimato que envuelve al arte alfarero de Yalagüina justamente se lleva a cabo en el momento en que las piezas de barro son -- comercializadas en zonas urbanas. Pero, en las comunidades ru-- rales y en el seno de las casas rurales, el anonimato no existe; la población rural sabe de antemano, identificar la alfarería.- Las piezas que representan hechuras con destrezas y talento y - son la expresión de un Yalagüina, de una familia, de una perso-- na; arte que representa organización coherente y vivientes de - las formas de los ceramios aunados a la satisfacción de necesi-- dades propias de su pueblo.

Por lo que respecta al naturalismo de su ornamenta-- ción, es imposible que se escape de él, por la influencia del - trópico seco que envuelve a sus mujeres alfareras. La naturale-- za está presente especialmente la vegetación, en la prolifera-- ción de ornamentos llenos de un potente ritmo agresivo y vigor

so de cactáceas y agaves, como un significante de lo natural y vital del contorno. Las mujeres han mantenido captado y desarrollado esa tradición, ligándola al talento, y la habilidad plásticas de dibujar sus motivos como un complemento de la belleza de la alfarería, predominando un estilo bruto de ornamentación con la forma.

La teoría del arte popular ha sido nombrando algunos conceptos para reconocer el arte de los pueblos étnicos o rurales y urbano, según el estrato social a que pertenecen. Estas bases que originalmente se describen desde su origen, es decir, que la alfarería de Yalagüina tiene su remoto origen heredado - en sus antepasados, pueblo rural. Quienes han sido poseedores de una técnica artesanal ancestral; la campesina de Yalagüina - ha cultivado esta técnica, la maneja y la incorpora a su acervo técnico, con el fin de aplicarla y producir los ceramios utilitarios. dicha producción, que bien puede clasificarse en un nivel artesanal por las herramientas básicas utilizadas y una falta de tecnología industrial; pero, la tecnología casera, la habilidad, el conocimiento del uso y manejo de la arcilla hasta - transformarla en piezas o vasijas utilitarias. Estas formas re presentan toda una tecnología casera; el taller es la casa, esta acción sería otro caso para fortalecer la idea que la alfarería de Yalagüina es arte popular del pueblo rural, quién lo produce y lo utiliza, lo aprecia, sabe vivir de él y lo conserva - entre su mismo grupo.

Usualmente entre la población alfarera de Yalagüina, en especial las mujeres poseen el conocimiento del sistema técnico alfarero, los jóvenes aprenden de los adultos; las mujeres adolescentes reciben el adiestramiento y poco a poco se cumplen en sencia que el aprendizaje del arte alfarero se transmite de generación en generación; es una actividad del pueblo, tradicional, es una rama del arte universal, la alfarería es arte, es - una actividad plástica que proviene en este caso de un estrato social campesino; estos campesinos, originalmente agricultores. Pero, por medio del arte alfarero, se representan como sujetos

creadores y productores de bienes de obras, que autoconsumen -- su mismo estrato social y, posiblemente este estrato social, - urbanos, que también son consumidores del arte alfarero.

Según los criterios formales a considerar el arte po pular de la alfarería de Yalagüina, podría considerarse como di jimos anteriormente, como la técnica, el origen, el aprendizaje casero, intereses y esperanzas familiares que descansa en el -- pensamiento de un grupo hasta en la comunidad, porque el arte - alfarero de Yalagüina, se está delimitado (por lo menos en es-- tos momentos de elaborar la tesis) en un estilo orgánico, vital y con trazos geométricos. Para ellos es tradicional y de corte convencional ya que se comparten los principios fundamentales -- del arte alfarero entre su propia colectividad, reconociéndose-- así que existen entre las familias alfareras de Yalagüina, muje-- res muy hábiles, talentosas y que desarrollan su plástica basa-- da en el modelado de la arcilla y la ornamentación que represen-- ta el estilo artístico con tendencia naturísta y la creación en el seno del humilde hogar en la vida rural.

Si bien, la alfarería de Yalagüina, es la actividad-- plástica del pueblo campesino porque ellos, necesitan producir, y, la mujer como creadora de formas, necesita el momento de - - transición que es producir objetos y necesariamente adornarlos y embellecerlos porque serán los objetos que utilizarán.

B I B L I O G R A F I A

Acha Juan

1981: Arte y Sociedad Latinoamericana. El productor-artístico y su estructura. México, Ed. Fondo de Cultura Económico. 302-327. p.

Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ENAP-UNAM. - México.

1988: Introducción la teoría de los diseños. Ed. Trillas. México. 169. p.

1978: Las artes plásticas como sistema de producción-cultural. México. Escuela Nacional de Artes - Plásticas. ENAP-UNAM. Volumen III, número 10.

Alcina Franch José.

1982: Arte y Antropología. Barcelona. Ed. Alianza, - Editorial. 302 p.

Banco Central de Nicaragua.

1972: Situación de la Artesanía Nicaragüense. Managua, Nicaragua. 94 p.

Berenso Bernard.

1987: Estética e historia en las Artes Visuales. México. Ed. Fondo Cultura Económica. FCE. 264 p.

Bayón Damián (Relator)

1987: América Latina en las Artes. México., Ed. Siglo XXI. Sexta Edición. Relator, Bayón Damián.; trabajos de Kalenberb Angel y Stasatny Francisco y otros. 237 p.

Balugery L.

1978: Diccionario Marxista de Filosofía. México (8a. impresión). Ed. . 334 p.

Boas Franz.

- 1947: El Arte Primitivo. México, F.C.E. Versión española de Adrián Recinos. 364 p.

Centro Cultural ALFA

1988. "Catálogo Gran Premio de Arte Popular. Mayo -- 1989. Monterrey N.L." P.

Cardoza y Aragón Luis

- 1964: Tradición: Creación Incesante. Recopilación Adolfo Sánchez Vasquez. Textos de Estética y Teoría del arte. UNAM. 276-281. P.

Ciera- Midinra

- 1984: Nicaragua... Por eso defendemos la frontera. Historia agraria de las segovias occidentales. Managua, Nicaragua. 296-299. p

Canclini García Néstor.

- 1986: Las culturas Populares en el capitalismo. México. Ed. Nueva Imagen. 3a. Edición. 224 p.

Colombes Adolfo.

- 1987: Sobre la Cultura y el Arte Popular. Editorial del Sol. Buenos Aires. 196. p.

Covarrubias Miguel.

- 1961: Arte Indígena de México y Centroamérica. México. UNAM.

Díaz Castillo Roberto:

- 1968: Folklore y Arte Populares. Guatemala. Universidad de San Carlos.

Dorfles Gillo.

- 1970: El devenir de las artes. México. F.C.E.
1963: La distinción de las Artes. Textos de Estética y Teoría del Arte. Recopilador Adolfo Sánchez - Vásquez. 1987. UNAM. 300-313. p.

Ebersole Roberto.

- 1968: La Artesanía al sur de Perú. México. Instituto-Indigenista Interamericana. 184. p.

Hauser Arnold.

- 1961: Introducción a la Historia del Arte.
Madrid. Ed. Guadarrama (traducción del Alemán Felipe Alerma). 529. p.

Huitron Antonio.

- 1962: Metepec. Miseria y grandeza del barro.
México. UNAM

Incer Jaime.

- 1975: Geografía ilustrada de Nicaragua.
Managua. Ed. Distribuidor Nicaragüense. 255 p.

Marín de Paalen Isabel.

- 1974: Historia general del Arte Mexicano.
Etno-artesanías y Arte Popular. México. Ed. Herme,
S.A. 222p.

Torres Michua Armando.

- 1989: Arte, Artesanía y Arte Popular. Revista Escuela
Nacional de Artes Plásticas. UNAM.

Toscano Salvador.

- 1970: Arte Precolombino de México y América Central. -
México. UNAM.

Torrez Michua, Armando.

- Arte, Artesanía y Arte Popular.
Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. No. 3. 19-26. p.

Turok Marta.

- 1988: Cómo acercarse a la artesanía.
México. Ed. Piza y Janes. MNEP. Cultura sep. 200
p.

Zéndegui Guillermo de.

- 1973: "Significado y alcance de las Artes Populares"
en Américas. Washington. Noviembre-Diciembre. -
Vol. 25. Número 11-12.

Westhein Paul.

- 1957: Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en Mé

Espejel Carlos.

- 1972: Las Artesanías Tradicionales en México.
México. SEP. Colección Setenta. # 45.
- 1875: Cerámica Popular Mexicana. Barcelona. Ed. Blume/
Museo Nacional de Artes Populares (México). Fo-
tografías de Catalá Roca.

Franco Carrasco, José Luis.

- 1945: Comentarios sobre tipología y Filograma de la -
decoración negra sobre color natural del barro-
azteca II. En Revista mexicana de medios antro-
pológicos. V-7. p. 163-186.

Foster M. George.

- 1988: Las estructuras Tradicionales y los cambios téc-
nicos. México, Ed. FCE (1era. reimpression). --
318. p.

Gómez José Dolores.

- 1975: Historia de Nicaragua. Banco Central de Nicara-
gua. Serie 3 Colección Cultura. Managua.

Gutiérrez Monoradé de Electra

Gutiérrez Tonatiuh.

- 1974: El Arte Popular de México.
México, 4ta. edición. 128 p. ilustrada.

Gordon Childen.

- 1981: Los orígenes de la civilización
México. Ed. F.C.E. Brevarios (décimotercera re-
impresión).

Good E. Catharine.

- 1988: Haciendo la Lucha. Arte y Comercio.
México. Ed. F.C.E. 248. p.

Hadjinicoladu Nicos.

- 1989: Historia del Arte y Luchas de clases.
México, Ed. Siglo XXI.

xico.

México. (1ra. Edición versin castellana). Ed.-
Fondo de Cultura Económica. 278. p.

Worringer Wilhelm.

1957: Las variaciones de los Estilos Artísticos. (Re
copilador Adolfo Sánchez Vasquez. Textos de -
Estética y Teoría del Arte). UNAM. 269-274. p.

1983: Abstracción y Naturaleza. México. Ed. F.C.E. -
(Traducción español Mariana Frenk (1985).

Woerman, Karl.

1924 - 26: Historia del arte en todos los tiempos y pue--
blos. Madrid. Madrid. Ed. Saturnino. Calle s.-
a. 60 ilustraciones.

Read Herbert.

1977: Arte y Sociedad. Barcelona. Ed. Península. 3a.-
Edición. 215 p.

Reuter jas.

1977: "El Arte Popular" en el volumen colectivo.
Las Artes Plásticas. I. Col. Las humanidades --
en el siglo XX. t. 4. México. UNAM

Riegl Slois.

1980: Problemas de Estilo. Fundamentos para una his-
toria de la ornamentación. Ed. Gustavo Gill, --
S.A. p. 238.

Rendón Silvia.

Examen de la decoración aplicada a las alfare--
rias de Cuautitlán, Estado de México, con una
introducción al estudio de la cerámica popular-
mexicana... Tesis para obtener el grado de maes-
tro en ciencias etnológicas de la Escuela Nacio-
nal de Antropología e historia. México. 1948. -
14.1.p.

- 1971: "Las alfarerías vidiradas- en México".
El anuario indigenista. México. Instituto Indigenista Interamericano XXXI. Diciembre.
- Rowley George.
1981: Principios de la Pintura China
Madrid. Alianza Editorial.
- Rubín de la Borbolla Daniel.
1974: Arte Popular Mexicano. México. Ed. Fondo de Cultura Económico. Archivo del Fondo. 19-20 p.
- Singer Marion.- Marie Odele
1986: Producción Económica, reproducción familiar, endoaculturización, el complejo universo de la mujer indígena. México. Instituto Nacional de Antropología. 20-39. p.
- Martínez Peñalosa Porfirio.
1972: Arte Popular y Artesanías artísticas
México. Ed. Jus. 149. p.
- Montane Julio.
1980: Marxismo y Arqueología. México.
Ed. Cultura Popular.
- Merleau-Ponty Maurice
1985: Fenomenología de la Percepción.
Ed. Artemisa. 469 p.
- Murillo Gerardo.
1922: Las artes Populares en México.
México. Ed. Cultura.
- Meyer. F.S.
1965: Manual de Ornamentación
Ed. Gustavo Gill. España. 789 p.
- Nanda Serena.
1980: Las Artes. Artes Gráficas y Plásticas.
(Antropología Cultural). México. Ed. Tipográfica.
299-321. p.

Pietri Annelise.

1980: La artesanía un factor de integración del medio rural. (Dirige Iván Restrepo. Conflicto entre - ciudad y campo en América Latina). México Ed. - Nueva Imagen. 343-361. p.

Podoe Daniel.

1979: La geometría en el arte.
Versión castellana de Caroline Gili. Barcelona.
Ed. Gili 289. p.

Kaplan Flora.

1980: Una tradición Alfarera.
Instituto Nacional Indigenista. 183. p.