



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

Diseño gráfico e iconografía artesanal popular:
El árbol de la vida (Metepec, Estado de México)

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN:
COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA
EDITH VALENCIA FIGUEROA

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO A. CHÁVEZ SILVA

MÉXICO D.F., OCTUBRE DE 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





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 esta 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.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
Del origen del objeto artesanal al objeto suntuario y el diseño visual.	11
1.1 Aproximaciones a las definiciones de arte popular y artesanía.	14
Percepción étnica.	18
1.2 La cultura y su valor popular.	20
1.3 Del barro al arte y al símbolo de una identidad.	22
1.4 Reflexiones en torno a la definición de diseño.	25
Capítulo 2	
Contexto socio-cultural del <i>árbol de la vida</i> de Metepec, Estado de México.	31
2.1 Metepec: un poco de historia.	31
2.1.1 El taller artesanal familiar.	37
2.1.2 Técnicas y estética de los materiales.	41
2.2 Metepec a través de su cultura popular.	49
Artesanía popular o arte popular, el principio y el fin.	57
2.3 Cómo se construye la identidad cultural en la comunidad de Metepec.	59
2.3.1 Espacio y tiempo.	60
2.3.2 El individuo y la sociedad.	62
2.4 Los primeros árboles y sus autores.	63



Capítulo 3

Una visión histórica.	67
3.1 Lo mítico-simbólico.	67
3.1.1 Mesoamérica.	68
3.1.2 Algunos aspectos Judeo/Cristianos.	75
3.1.3 Cosmovisión.	81
3.2 Del origen al sincretismo.	87
3.3 Nacionalismo mexicano.	92
3.4 Cívico/Contemporáneo.	94

Capítulo 4

Diseño gráfico e iconografía en la artesanía suntuaria.	101
4.1 Percepción visual.	101
4.2 Métodos de análisis.	102
4.2.1 Planteamiento del método iconográfico-iconológico.	104
Forma.	105
Color/tonalidad.	107
Composición.	112
4.2.2 Análisis del objeto de estudio.	115
4.3 Ejemplos del arte del México prehispánico aplicados al diseño gráfico.	143
Olimpiadas México, 1968.	143
Ixe Grupo Financiero, 1994.	144
Museo Dolores Olmedo.	145
Hecho en México, 1973.	146
Federación canófila mexicana, A.C., 1940.	147
4.4 Propuestas de diseño.	149
Conclusiones.	173
Índice de figuras.	177
Referencias bibliográficas.	183
Anexos.	193



Agradecimientos

A Dios:

Por permitirme vivir una experiencia maravillosa,
y darme la fuerza y la voluntad para continuar con mi sueño.

A mis padres:

Por acompañarme en todo momento,
por ayudarme a alcanzar un sueño,
por su lucha constante para que lograra mi meta,
por la confianza depositada en mí,
y sobre todo por su apoyo incondicional,
que me han ofrecido a lo largo de mi vida,
es por esto que este trabajo es para ustedes,
en agradecimiento a todo lo que han hecho por mí.

A toda mi numerosa familia:

Por su amor y su apoyo brindado sin limitante alguno.

A mi tutor Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva:

Gracias por su ayuda, la cual ha sido esencial para llevar a buen término esta
investigación.

A la Pontificia Universidad Javeriana, Cali: A través de sus directivos, quienes me
apoyaron otorgándome el permiso para que desarrollara la maestría en territorio
mexicano.

Al gobierno de México: Por intermedio de la Universidad Nacional Autónoma de
México, quien me apoyó de marzo de 2009 hasta junio de 2010 con una beca, lo
que me permitió vivir modestamente en México. Va hacia este pueblo afectuoso
mis más gratos agradecimientos.



DISEÑO GRÁFICO E ICONOGRAFÍA ARTESANAL POPULAR: EL *ÁRBOL DE LA VIDA* (METEPEC, ESTADO DE MÉXICO)

Al pueblo de México, por permitir que transitara por su cultura. En especial quiero hacer público mis agradecimientos a los maestros artesanos que me atendieron y brindaron parte de su tiempo para que yo obtuviera parte de la información que esta vertida, en este trabajo.

A los Ortiz Quintero: Que con gran amor y desinterés me acogieron como parte de su familia, gracias porque sin este apoyo hubiera sido dolorosa la estancia, sin mi familia.

A mis amigas incondicionales: Que siempre han estado apoyándome, ellas saben quienes son.



Introducción

México es un país con una gran riqueza cultural en sus artesanías populares, las semejanzas y las diferencias históricas y culturales con mi país de origen, Colombia, han despertado un interés para abordar el tema del análisis descriptivo y conceptual de la iconografía artesanal popular, en concreto sobre el *árbol de la vida*. Un motivo que se ha empleado en las teologías, mitologías y filosofías de distintas partes del mundo. Se ha encontrado un diálogo entre el arte popular y el diseño mexicano; por lo que se considera que el pasado cultural y actual de su artesanía ha dado grandes contribuciones y tiene para aportar más al diseño mexicano.

Néstor García Canclini, investigador especializado en cultura, expone que: los artesanos juegan con las matrices icónicas de su comunidad en función de proyectos estéticos e interrelaciones creativas con receptores urbanos. Los mitos con que sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas indican en que medida los artistas populares superan prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estéticamente y culturalmente.¹

Parafraseando a García Canclini, los mitos con los que se sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas, permiten sustentar parte de este proyecto de investigación y con ello valorar las culturas autóctonas de nuestro pasado e integrarlas a los movimientos actuales en las artes y los diseños; proporcionando al ser humano buscar incansablemente nuevas significaciones, y crear obras que trasciendan las fronteras de su cultura e impacten en otras culturas contemporáneas.

El *árbol de la vida*, pieza de cerámica, artesanía popular representativa de Metepec, del Estado de México, es el motivo central de esta investigación, sus elementos conceptuales y estructurales, entre otros: la composición, la armonía, el ritmo, el equilibrio, la simetría, el contraste, reflejan componentes formales desde la morfología, el cromatismo, lo simbólico, etc., todos estos elementos vistos desde una óptica de la comunicación visual, tienen un infinito de aspectos conceptuales y formales por analizar, estudiar, rescatar y ser utilizados en el diseño actual, no sólo de su país de origen si no de otros países de América Latina.

Desde la época prehispánica a nuestros días, México se ha distinguido por su producción de cerámica. Como escribe el especialista en cerámica colonial Gonzalo López Cervantes, la alfarería es la actividad artesanal más difundida en el México de hoy, y ocupa un lugar en las llamadas Artes Populares,² mismas que se han definido como el más auténtico arte universal, tal como lo entiende y lo practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Es funcional,



utilitario, original, expresivo y autosuficiente, educativa, económica, renovable, artística y técnicamente. Se distingue por su antigüedad, tecnología y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad de generación a generación,³ nos dice el antropólogo y experto en artes populares y artesanías, Daniel Rubín de la Borbolla, en su libro *Arte popular mexicano*.

Metepec, en el Estado México, es una muestra de ello, se ha caracterizado por la abundante y variada artesanía, famosa en todo el país. En el ramo de la alfarería se encuentran las cazuelas de grandes dimensiones, ollas, cajetes, molcajetes, macetas, alcancías, vajillas, etc. En el ámbito artesanal: *árboles de vida*, soles, lunas, sirenas, etc., hechos con la maravillosa habilidad que sólo los maestros artesanos le imprimen a sus trabajos de barro.

La investigación, a través del estudio de la pieza artesanal popular el *árbol de la vida* de Metepec y su repercusión como elemento de identidad cultural, busca evaluar y valorar la presencia de la iconografía artesanal popular en el diseño gráfico mexicano. A la vez que esto permitirá poner en relieve las características etnográficas, estéticas, conceptuales y de identidad que describa este objeto, se desea abordar el estudio de las manifestaciones culturales y religiosas que confluyen en su diseño, con la posibilidad de ser intervenida desde distintas disciplinas como el diseño y la comunicación visual.

Con este trabajo se pretende comprender, analizar, interpretar y reinterpretar el mundo simbólico que se encuentra inmerso en el *árbol de la vida* y de esta forma

aplicar su riqueza conceptual en el diseño gráfico, sin olvidar afianzar la identidad cultural mexicana.

La investigación está enfocada solamente al estudio y análisis del *árbol de la vida* tradicional, es decir el que dio origen a los demás temas de desarrollo de la artesanía.

Se consideró para esta investigación una metodología con un carácter analítico que permite distinguir los elementos del fenómeno conceptual y estético del *árbol de la vida*. Para ello, en la primera fase el estudio se enfocará en la investigación y recopilación documental de información de varios autores, teniendo en cuenta sus especialidades. Se mencionarán los esenciales por su aportación y también se mostrará la necesidad de la interdisciplina entre las artes, ciencias y humanidades para desarrollar este trabajo, para ello se recurrió a las fuentes disponibles que se encuentran en las diferentes instituciones como: el Museo de Arte Popular, el Museo de Culturas Populares, el cual cuenta con un Centro de Información y Documentación (CID), llamado Alberto Beltrán, el Palacio de Iturbide, el Museo Nacional de Antropología, la Biblioteca Central y la Biblioteca Vasconcelos.

Se tomó como estrategia el trabajo de campo, en específico: la realización de viajes de estudio, la investigación y la observación directa para conocer el ciclo productivo de la pieza artesanal el *árbol de la vida*, en algunos talleres de esta localidad, Metepec, Estado de México. Se compartió un tiempo con los artesanos para entrar en confianza y así recoger mediante grabaciones los testimonios de vida de algunos de ellos, sus aspiraciones,



motivaciones, creencias y su visión del mundo. Con ello se pretendió conformar su cosmovisión para analizarla y desglosarla. Además, fue necesaria la visita a diferentes sitios arqueológicos e históricos tales como: Teotihuacan, Tepetzotlán, Acolman y Oaxaca, para la captura de material fotográfico que contribuyera a enriquecer visualmente la presente investigación.

En la segunda fase, se partió de considerar los estudios de las artesanías en el ambiente de la cultura popular del municipio de Metepec, Estado de México, se hizo énfasis en el análisis de la significación religiosa y popular de la pieza artesanal, el *árbol de la vida*, que se inicia desde la Época de la Conquista, como menciona Marco Aurelio Chávez Maya, en su libro, *Historia de la alfarería en Metepec*.

Cabe mencionar que este objeto de cerámica de baja temperatura –el *árbol de la vida*– está elaborado a partir de saberes, códigos culturales, familiares y particulares de la zona, compartidos por los individuos de la comunidad de Metepec, Estado de México, por lo que, es importante abordar el estudio de la identidad cultural, lo que permite poner de manifiesto los elementos de identidad local, regional y nacional. Es notable que México presenta una gran riqueza y variedad en su producción artesanal y que de acuerdo a determinadas características propias de los objetos, se identifican con la comunidad o la cultura que los produce.

Esta pieza artesanal no sólo se ha convertido en un elemento de identidad de Metepec, Estado de México, su

valor le ha permitido ser un símbolo nacional y considerado como tal, allende de sus fronteras; en ningún otro lugar se elabora una artesanía con estos rasgos tan particulares, en sus formas, contenidos y conceptos.

En la tercera fase, se limitó solamente a analizar aquellos temas históricos que fundamentan esta manifestación artesanal.

En una última fase, se encontró y descifró el fenómeno iconográfico-iconológico, que se encuentra inmerso en el *árbol de la vida* y que puede llegar a ser de gran utilidad en el campo del diseño gráfico enriqueciendo los contenidos de esta disciplina. Sin lugar a duda sus antecesores, extraordinarios artistas, tenían como principio básico una capacidad de observación de su mundo y su pensamiento sincrético, su afinada sensibilidad a la belleza, su gran comunión con la naturaleza, su religiosidad, su sólida vida familiar y comunitaria, son elementos que conformaron una cosmovisión, que hoy en día se convierten en cualidades obligadas y necesarias similares a los de un comunicador visual y diseñador gráfico.

Aunado a lo antes expuesto, citaré a Carlos Pinto, quien en su libro *Diseño gráfico en cerámica prehispánica cholulteca*, escribe: Es indudable que el diseño cumple una función humanista pues su mensaje trasciende el tiempo y la distancia comunicando toda clase de sentimientos. Su lenguaje está basado en símbolos, abstracciones, estilizaciones y percepciones de cualquier tipo que lo hacen en conjunto una poderosa arma de expresión creativa. La aplicación y aprovechamiento de los elementos vivos de



la artesanía no representa de ninguna manera un retroceso en la obligada evolución del diseño, si no una gama de posibilidades abiertas a la creatividad del diseñador que se nutre de dicha información para su trabajo.⁴

Tal como lo ha expuesto el autor antes mencionado, al retomar algo de nuestras raíces, de nuestra cultura popular y mezclarlo con las nuevas tecnologías, se puede tener un diseño dinámico, sólido, innovador, creativo, propositivo, sustentable, más humano, apoyado en sus raíces antiguas.

El primero de octubre de 2009, se realizó una visita al municipio de Metepec, Estado de México. A la llegada, se recorrieron los distintos locales, instalados en la calle del mercado artesanal; allí se observaron las diversas mercancías que estaban a la venta. En varios sitios había *árboles de la vida*, los cuales ocasionaron impacto por su forma, colores, belleza, tamaño, contraste, figuras, etc. Se consultó, con la persona (una señora de edad) que se encontraba cuidando en ese momento, si era posible tomar fotografías. Al ser la respuesta positiva, se realizó el registro fotográfico de inmediato. La señora estaba orgullosa por la majestuosidad del árbol que se encontraba en exhibición, el cual había sido premiado en una exposición. Luego se acudió a otro establecimiento donde no se permitió tomar fotos, había letreros que indicaban: “Prohibido filmar y tomar fotografías”, posiblemente porque los árboles de la vida no eran piezas originales o fueron adquiridos de distintos artesanos para ser revendidos y prefirieron evitar que se les interrogara; posteriormente en otro local, un joven además de permitir realizar algunas tomas, relató la forma en la cual

se puede identificar un árbol de la vida, de los demás temas creados a partir de éste, se notó su poca experiencia pues no estaba seguro de lo que decía, pero si tenía claro que el *árbol de la vida* debe tener ciertos elementos que lo distinguen.

Esta investigación, permite demostrar la relevancia de la iconografía artesanal popular como elemento creativo, no solamente de manera obvia sino como elemento omnipresente en el diseño gráfico mexicano, máximo cuando se puede recurrir a un acervo cultural tan rico y de una manera profunda.

Por último cabe mencionar, que la presente investigación encierra un gran valor a nivel personal, puesto que es el resultado obtenido del análisis e interpretación de todo el material adquirido, luego de varias horas de trabajo y dedicación, aunado a ello, la dirección del Dr. Eduardo A. Chávez S. a quien le manifiesto mi agradecimiento y que sin su valiosa guía no hubiera sido posible éste trabajo. Y al Dr. Julio Frías P., a la Mtra. Elia del Carmen Morales G., al Mtro Omar Arroyo A. y al Mtro Mauricio Juaréz S., por sus acertadas observaciones que contribuyeron a enriquecer la presente tesis. También agradezco a Miriam Cruz por su participación en la corrección de estilo.

NOTAS

- ¹. N. García Canclini (2003). *Culturas híbridas*. p. 225.
- ². G. López Cervantes (1983). *Cerámica mexicana*. p.21.
- ³. D. Rubín de la B. (1974). *Arte popular mexicano*. p.16.
- ⁴. C. Pinto (2001). *Diseño gráfico en cerámica prehispánica cholulteca*. pp. 99-100.



Capítulo 1

Del origen del objeto artesanal al objeto suntuario y el diseño visual.

Origen del *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México.

Por lo general donde se lee sobre el árbol de la vida es en la Santa Biblia, en el libro de Génesis donde dice: ...en medio del jardín hizo crecer el árbol de la vida y también el árbol del conocimiento del bien y del mal,¹ como siempre se ha enseñado, hubo un jardín donde Dios sembró varios árboles y les puso nombre, donde también creó el primer hombre a quien llamó Adán y le dio una compañera para que no estuviera solo, llamada Eva; la única condición para permanecer en ese jardín y disfrutar de todo lo que en él había, era que no comieran del fruto

del árbol llamado «del bien y del mal», lo cual no hicieron caso y por ello fueron condenados a la muerte espiritual.

Al observar en un libro de Arte Popular de México, la artesanía el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, se creó la curiosidad por ahondar más el tema ya que como es sabido, el fruto prohibido que la serpiente le ofreció a Eva era de otro árbol y no del árbol de la vida. Así que se comenzó a indagar hasta encontrar con que, el árbol ha sido una manifestación de casi todas las culturas del mundo, es decir, que el concepto de árbol de la vida no es de una sola cultura sino de varias culturas, que también se identifica como elemento dador de vida, según lo expone Mircea Eliade en el prefacio del libro escrito por la arqueóloga y etnóloga, Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, El concepto de vida es el «centro» de toda cultura. Son ante todo las ideas acerca del origen, el sentido y la perennidad de la existencia humana...² posiblemente esta puede ser una de las razones para justificar el haberle dejado ese nombre a la pieza artesanal que fabrican en Metepec, Estado de México.

El origen de la pieza artesanal popular el *árbol de la vida*, de Metepec, Estado de México data del siglo XVI, cuando de Europa llegaron tres misioneros franciscanos a estas tierras con el firme propósito de evangelizar a los nativos; para lograrlo les pareció más fácil hacerlo a través



de los niños, que vivían ahí, así es como le pidieron a un artesano del lugar que les hiciera en barro unas ramas con forma de árbol y con dos figuras humanas (Adán y Eva). Lo que los frailes pretendían era establecer un dominio de los indígenas. Los frailes como buenos evangelizadores, conocían que la mejor manera era lograrlo a través de su conducta religiosa, ésta se revela mejor empleando los símbolos y mitos conocidos por la mayoría de culturas y por su semejanza con los de los pueblos prehispánicos, en algunos casos facilitaban las explicaciones que querían transmitir a sus nuevos «agremiados» espirituales.

Después de haber logrado su propósito estas ramas fueron archivadas por mucho tiempo, casi por más de trescientos años, hasta que un conflicto armado de orden político y social conocido como Guerra de los Cristeros, que se prolongó desde 1926 a 1929, provocó que los religiosos sacaran todo lo que había en las casas curales y se repartiera en algunas viviendas de los feligreses, así es como una de estas ramas evangelizadoras y dominantes fue según datos populares, guardada en casa de don Tito Reyes, quien en ese tiempo tenía bajo su cuidado una sobrina de nombre Modesta Fernández, quien mostraba aptitudes para trabajar el barro, su habilidad y creatividad, le permitieron perfeccionar esa rama y colocarle más elementos, años después casi toda su familia en el pequeño

poblado de Metepec, Estado de México se dedica a la elaboración de estas pieza artesanal.

De esta pieza artesanal, el *árbol de la vida*, a lo largo de décadas han surgido nuevas propuestas plásticas con conceptos diversos que abordan temas religiosos, míticos y sociales. La creación de este objeto también se le atribuye a dos personas del mismo pueblo llamadas, Timoteo González y Pablo Archundia.

En Izúcar de Matamoros y en Acatlán, Puebla, también existen estas artesanías, pero indiscutiblemente el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México se volvió famoso por el hecho de que toda una comunidad se apropió de una conducta de representación simbólica y lo que era un objeto ritual, lo han convertido en objeto suntuario. Le dieron un valor diferente al objeto artesanal, al de su origen, lo que era un candelabro que regalaban en las bodas; hoy es un ornato de gran reconocimiento en el mundo de las artes aplicadas, la artesanía de firma y en no pocos casos obra de arte, como lo es el *árbol de la vida* que se encuentra en el Museo de Culturas Populares del Estado de México.³ (Fig.1)

El *árbol de la vida*, se ha convertido, de esta forma, en una metáfora de la divinidad que es fácilmente comprensible para el pueblo que lo asocia a sus creencias seculares. A lo anterior le sumamos el pensamiento del





Fig.1 *Árbol de la vida*
Museo de Culturas Populares del Estado de México. Toluca
Foto: Edith Valencia Figueroa

antropólogo y escritor Daniel Rubín de la Borbolla, cuando expone que:

En todas las culturas y en todas las épocas el factor socioreligioso, sociomágico, es una fuerza motriz en la vida del individuo; es el conducto por el que se canaliza la actividad artística. El uso común y frecuente de animales y otras formas de la naturaleza, como símbolos o elementos decorativos, es el resultado de creencias animistas que se perpetúan aún después de desaparecidas las motivaciones que les dieron vigor en el arte.⁴

En el caso del *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, se encuentran matices que se perfilan hacia una particular cosmovisión. Hoy en día cada artesano ha introducido sellos muy personales que lo identifican dentro del grupo artesanal.

Esta pieza artesanal popular, realizada en cerámica de baja temperatura, de diferentes tamaños que va desde los 7 centímetros a casi los seis metros de altura, compuesta por varias ramas en forma de candelabro, de donde se insertan con pequeños trozos de alambre, hojas, flores y frutos, de diversos tamaños y formas que recuerdan la flora y la fauna de México, elaboradas de diversas maneras. Algunas piezas de molde antiguo y pintadas con colores saturados, que en cada lado tiene aves, siervos, leones y en el centro en forma alegórica, las figuras de



Dios Padre, de Adán y Eva, de la serpiente, del Arcángel, representando el paraíso terrenal; que sólo tiene un frente, y la parte de atrás es lisa. Ello es producto del sincretismo de los árboles prehispánicos y de los judeocristianos, que simbolizan el mundo infernal (las raíces), el terrestre (el tronco), y el celestial (la copa). Y donde también hacen parte las nuevas concepciones modernas. Ello dará pauta para definir patrones iconográficos que abren la posibilidad de interpretarlos y reinterpretarlos.

1.1 Aproximaciones a las definiciones de arte popular y artesanía

Hoy día se impone la necesidad de una delimitación precisa del arte popular, así como de las diferencias específicas con las artesanías, o si éstas hacen parte y hasta qué punto del arte popular, puesto que sin lugar a duda ambos integran las expresiones creativas de las culturas populares.

El concepto de arte popular es ambiguo; tanto que en muchas oportunidades lo han tratado de definir desde diferentes ópticas, un gran conocedor y promotor de las culturas populares en México, Porfirio Martínez Peñaloza, en su libro *Tres notas sobre el arte popular en México* cita lo que se acordó en el año 1928 por el Comité Organizador del Congreso de Praga:

Se trata de una actividad manual en la que mediante una técnica tradicional, se agrega a un objeto de uso o decorativo, un elemento de belleza o de expresión artística, también tradicionalmente; tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, inmediatamente ligada a las formas de vida y que por esa razón traducen de algún modo el ámbito social en que se producen.⁵

Sin embargo, las vías de apreciación por las que generalmente se guían los estudios son: Las que equiparan lo hecho a mano por indígenas y campesinos, con objetos de baja inversión en materias primas, producidos en sus tiempos libres como complemento a la actividad agrícola que principalmente realizan. A lo anterior Antonio Huitrón apunta: ...se estructuran en industrias familiares, localizadas en comunidades rurales, empleando formas y costumbres tradicionales, con un equipo rudimentario y un capital insignificante, en que la habilidad del artesano subsana las deficiencias técnicas.⁶

Entre los expertos que se han preocupado por darle cierto sentido teórico a las artes populares, se encuentra Daniel Rubín de la Borbolla, que de manera enérgica asume una actitud frente a este campo conceptual:



El arte popular es el más auténtico arte universal, tal como lo entiende y lo practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Es funcional, utilitario, original, expresivo y autosuficiente, educativa, económica, renovable, artística y técnicamente. Se distingue por su antigüedad, tecnología y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad de generación a generación.⁷

Por su parte, Justino Fernández, expone qué:

Por arte popular se entiende el que crean los artistas del pueblo, cuyos nombres no llegan sino raras veces a ser conocidos y, por lo tanto, se trata de una producción anónima. Pero el anonimato del arte popular proviene más bien de su tradicionalismo, pues continúa empleando técnicas, formas y diseños ornamentales cuyos verdaderos creadores se pierden en el remoto pasado.⁸

Tanto Rubín de la B. como Fernández hacen énfasis en el sentido anónimo de esta manifestación, es decir, producto de la colectividad, del espíritu comunitario que se hereda como una forma de identidad.

Para Rubín de la B. existen tres componentes que nos pueden ayudar a reconocer una obra como arte popular y estos son: Imaginación, sensibilidad y destreza manual.

El verdadero valor de las artes populares depende fundamentalmente de tres factores inseparables: la calidad de las materias primas usadas; la habilidad y destreza manual en la elaboración, yuxtapuesta y ligada indisolublemente a la calidad artística con que el artesano expresa su sensibilidad, su gusto y su experiencia en el manejo de los materiales, formas y elementos decorativos.⁹

Artesanía

Para tener un acercamiento crítico a las artesanías, la investigadora Martha Turok, hace una serie de observaciones metodológicas y sociológicas que vale la pena resaltar. Va mucho más allá de lo fenomenológico, lo que permite tener una comprensión del proceso y del producto artesanal, registrado como forma de vida, en una comunidad.

Nuestra apreciación por las artesanías va por dos grandes caminos: el que equipara lo hecho a mano por campesinos e indígenas con objetos



de baja inversión en materias primas, producidas en tiempos de ocio y el que trata de talleres establecidos.¹⁰

En esta visión de la producción, considera un requisito esencial el ámbito sedentario como condición para el desarrollo de la artesanía. Este aspecto es indudablemente una variable fundamental, pero que normalmente se da por sobrentendida y, por ende, se omite. Ésta autora ve con optimismo las artesanías, ya que lejos de desaparecer la actividad artesanal, ésta se adapta a los requerimientos del nuevo consumidor.

La definición adoptada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en 1997, agrega que:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden

ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.¹¹

Para Néstor García Canclini, el concepto de Artesanías es:

Todo lo producido a mano, rudimentariamente, por indígenas pero también por otros con formas que evocan la iconografías precolombina o simplemente sugieren «antigüedad» o «primitivismo» cestos, sombreros de tule, alfarería doméstica y piezas escultóricas de barro, platería lujosa y de terminación rústica,¹²

Básicamente ambas definiciones coinciden en que son obras y trabajos realizados manualmente y con poca intervención de maquinaria, habitualmente son objetos decorativos o de uso común. Al que se dedica a esta actividad se le denomina artesano.

La artesanía, actualmente ha dejado de ser objeto de primera necesidad como en épocas pasadas, y se ha convertido en un ornamento, en muchos casos de lujo, lo cual ha originado que se le considere arte popular. La artesanía ha estado ligada siempre a los grupos indígenas,^(Fig. 2) a los grupos mestizos que se formaron desde la conquista y a los españoles, en la colonia.



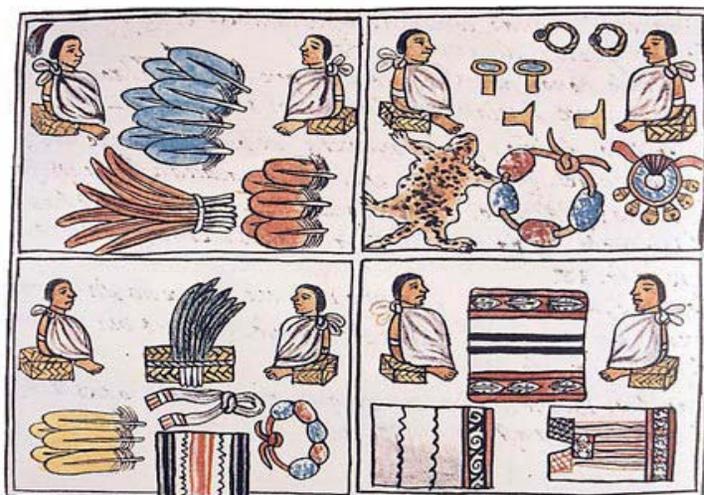


Fig. 2. Códice Florentino, lib. IX, sumario.¹³

No es fácil delimitar conceptualmente dónde terminan los límites de las artesanías y dónde comienzan los del arte popular o a la inversa, ya que, ambas expresiones se encuentran situadas en el contexto de la cultura popular, este trabajo se limita a escribir algunas de las aproximaciones que han hecho los expertos en el tema, al respecto se utilizará el siguiente texto de la Enciclopedia de México.

Aparte de sus atributos esenciales—territorio, lengua, instituciones y creencias comunes—, la nacionalidad se reconoce en los productos culturales del pueblo, entre ellos, una vasta multiplicidad de objetos artesanales de

arte popular —utilitarios, ceremoniales u ornamentales— en los cuales se acentúa el origen común y el apego a la comunidad de la que forma parte. Cuando lo que el artesano produce se apega a las costumbres, se vuelve tradicional; cuando traduce o interpreta un modelo peculiar de ver, sentir y crear, deviene en arte; cuando con esas formas se identifica una voluntad colectiva de expresión, se transforma en arte popular. Por esta razón, el nombre del autor, que se asocia a las piezas en el arte culto, se sustituye en el popular por el locativo de su procedencia.¹⁴

A continuación se presentan citas de carácter histórico, con el fin de marcar una línea del tiempo, sin que por ello esta sea factible de ser modificada de acuerdo a los valores artísticos o conceptuales que analizaremos.

En cuanto al territorio de Metepec, Estado de México^(Fig. 3) y su comunidad, desde tiempos prehispánicos han sido importantes por su «alfarería»,¹⁵ siendo un crisol donde se amalgaman y convergen distintas culturas “(olmeca, teotihuacana, matlatzinca, otomí y Mexica)”;¹⁶ con la llegada de los europeos este proceso se fortalece y como resultado florece una nueva cultura con valores propios, mismos que se manifiestan en el devenir histórico y que se encuentran presentes en la actualidad. Es por ello que en las artesanías de Metepec, conviven los elementos indígenas, españoles y de otras extensiones geográficas;



las técnicas productivas tradicionales manuales con los talleres que utilizan algunos avances tecnológicos. Asimismo, los usos de las artesanías oscilan entre lo utilitario y lo suntuario.



Fig. 3. Enciclopedia de los Municipios de México.
Estado de México. Metepec

A lo anterior se agrega lo que la maestra Ayda Sonia Sánchez Reyes, en su libro *Metepec, fortalecimiento de una tradición alfarera*, escribe:

A pesar de que en algunas artesanías se han dado cambios en el proceso de producción, encontramos artesanías como las de Metepec, en donde se conservan sus relaciones técnicas como sociales en el proceso productivo y, aunque la distribución y el consumo se han modificado como respuesta a los requerimientos de un nuevo consumidor, éstas se caracterizan por ser un producto lleno de cultura y simbolismo.¹⁷

Esta modificación de la distribución y el consumo de las artesanías han permitido al consumidor entrar en una interrelación con el productor, lo que ha generado una redimensión funcional e innovación artesanal.

Percepción étnica

Se considera importante fundamentar algunos conceptos relacionados con la percepción, ello considerando que cada grupo social de acuerdo al entorno en el que vive, estructura sus propias sensaciones y percepciones del mundo que le rodea. En ningún momento se profundizará sobre aspectos de carácter psicológico pues se considera que podría ser una distracción del tema central, por ello se enfocará más a las experiencias perceptuales dentro de un marco de referencia histórico y fenomenológico, y como eje rector se ejemplificará el pensamiento de Gibson.



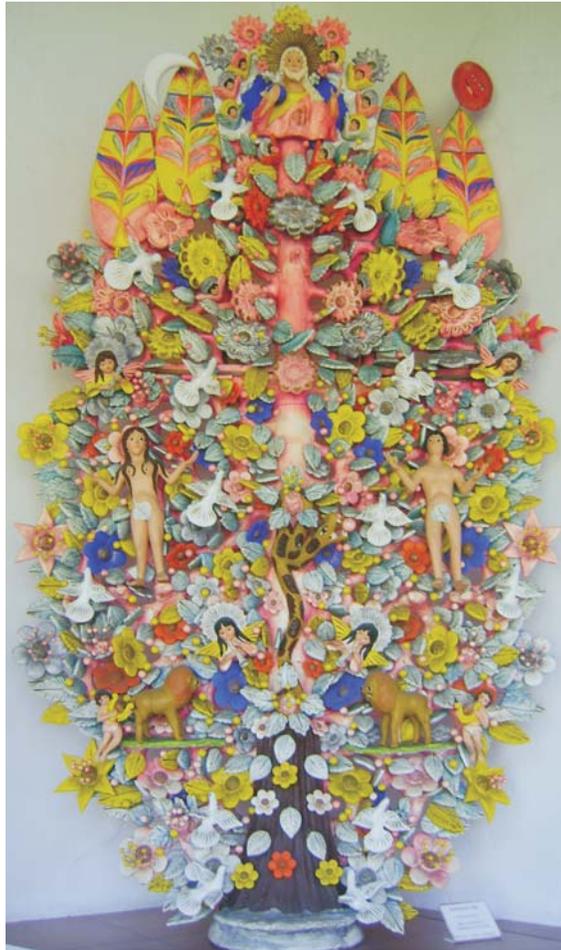


Fig. 4. *Árbol de la vida* de Oscar Soteno
Museo Dolores Olmedo.
Foto: Edith Valencia Figueroa

El enfoque gibsoniano asegura que nuestras percepciones son ricas y elaboradas debido a que los estímulos en nuestro medio son ricos en información, y no que nuestros procesos de pensamiento o experiencias proporcionan esa riqueza.

El *árbol de la vida* pieza artesanal popular ya es rico en información.^(Fig. 4) Este objeto tiene una riqueza enorme que lleva a interpretarla de diversas maneras.

Gibson ofreció una teoría de percepción directa, según la cual se puede percibir directamente el medio que nos rodea a partir de la información de los estímulos; no se necesita de recuerdos o procesos de razonamiento.

El estímulo pertenece al mundo exterior y produce un primer efecto o sensación en la cadena del conocimiento; es de orden cualitativo como el frío, el calor, lo duro, lo gelatinoso, lo rojo, lo blanco... Es toda energía física, mecánica, térmica, química o electromagnética que excita o activa a un receptor sensorial. La percepción pertenece al mundo individual interior, al proceso psicológico de la interpretación y al conocimiento de las cosas y los hechos.¹⁹ Identificar la realidad por las impresiones que se producen en nuestros sentidos es una de las más firmes evidencias de la misteriosa perfección de la mente humana.



1.2 La cultura y su valor popular

Después de leer algunos teóricos que se citan a continuación se puede decir, que la cultura ha sido y sigue siendo objeto de definiciones muy distintas según la diversidad de los intereses teóricos y metodológicos en juego. Ya sea que se defina desde la Sociología o la Antropología o desde lo filosófico-literario siempre se encontrará con múltiples y complejas definiciones, es por ello que solo se utilizarán los conceptos que verdaderamente contribuyan a desarrollar este trabajo. Además porque las culturas se transforman no sólo con la incorporación de nuevas innovaciones sino con el encuentro y diálogo con otras culturas, efecto de la globalización que hoy en día tanto preocupa.

El antropólogo inglés, Edward Burnett Tylor, fue uno de los primeros en definir cultura en 1871:

La cultura, o la civilización, tomada en su sentido amplio, etnográfico, es ese todo complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, la moral, el derecho, la costumbre, y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.²⁰

Con esta definición Tylor buscaba cubrir no sólo las actividades tradicionalmente referidas al campo de la cultura, como el saber científico, el arte, o la religión sino

también la totalidad de los modos de conducta aprendidos o adquiridos en la sociedad. La cultura comprende, por lo tanto, las actividades expresivas de hábitos sociales y los productos intelectuales o materiales de estas actividades. Por un lado se tiene el conjunto de las costumbres, y, por otro, el conjunto de los objetos, muchos de ellos reflejo de las ideas, creencias y cosmogonía de los pueblos.

Cada comunidad o grupo desarrolla tendencias propias, objetos y técnicas totalmente distintos a las de otros grupos. Este proceso se da en la interacción con su medio ambiente natural o construido, también a través de lo sociopolítico, lo económico, lo religioso y el idioma, lo que revela su especificidad, haciéndolo único y diferente a los demás. Este proceso puede verificarse en la producción de variados objetos de la cultura material, ya sean herramientas, instrumentos, utensilios y artesanía en general. Es decir, en todo lo que producen.

Diferentes culturas ordenan y expresan su percepción del mundo y de sí mismos por medio de sus bienes culturales, lo que involucra todo un sistema de significados simbólicos culturalmente elaborados y compartidos por el grupo, permitiendo su comunicación.

Cualquier expresión de la realidad depende de los símbolos que se empleen en la comunicación de observaciones, realizaciones o teorías, sean éstas



características artísticas o científicas. En ambos casos, toda expresión conlleva una traducción en sistemas de signos que dependen de una cultura, época y colectividad determinadas.²¹

Los significados culturales como ya se expresó anteriormente tienen que ver con la vida en sociedad, con el modo en el cual los individuos son clasificados y la forma de relacionarse entre ellos, con la naturaleza y con el cosmos.

Por su parte, Norberto Chaves, expone lo que para él es cultura: La cultura es una manifestación universal de lo humano: no hay sociedad que carezca de ella; pero sus expresiones concretas son múltiples y heterogéneas: no hay una cultura sino varias.²² Es decir, que dentro de un mismo grupo coexisten varias culturas, en una intrincada red de enfrentamiento, complementación y desigualdad.

Para complementar la definición de cultura cabe mencionar lo que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), en 1982, declaró: la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella, el ser humano discierne los valores y efectúa opciones. A través de ella, el hombre se expresa, toma conciencia

de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.²³ Aquí se habla de cultura entendiendo por ello la cosmovisión de los pueblos y su manera de ser, crear, actuar y transformar; este es el ingrediente esencial para el logro del desarrollo humano.

La cuestión de lo popular

Se entenderá, con el antropólogo e investigador García Canclini, que:

La cultura popular no puede ser entendida como «expresión» de la personalidad de un pueblo, al modo del idealismo, porque tal personalidad no existe con entidad a priori, metafísica, sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales. Tampoco es un conjunto de tradiciones o esencias ideales, preservadas etéreamente: si no toda producción cultural surge, como vimos, de las condiciones materiales de vida y está arraigada en ellas, aún más fácil es comprobarlo en las clases populares, donde las canciones, las creencias y las fiestas están más estrecha y cotidianamente ligadas a los trabajos materiales en que entregan casi todo su tiempo.²⁴



La cultura popular no se reduce a las actividades artísticas o manifestaciones similares sino que se refiere a la capacidad creativa compartida socialmente.

La cultura, como fenómeno popular refiere a un patrón o pauta de referencia bidimensional: el modo de significación y el criterio de orden, con los cuales se organiza la concepción de la realidad.

Desde el punto de vista semiótico en el análisis de las culturas populares, la cultura se presenta como:

Un espacio de expresión en el que los sujetos sociales dan cuenta, establecen sus posiciones y sus relaciones respecto de la estructura social y su entorno natural. Así entendida, la conciencia y sus manifestaciones están determinadas social e históricamente a través del quehacer cotidiano, particularmente en lo que toca a las relaciones de producción y las relaciones de poder.²⁵

Es decir, a las prácticas que tienen como referentes al valor de signo y al valor de símbolo presentes en una determinada sociedad.

Así es como cada sociedad se reconoce por su particular manera de vivir e interpretar el mundo.

1.3 Del barro al arte y al símbolo de una identidad

Para el investigador y experto en cultura e identidad, Gilberto Giménez Montiel, la identidad se ha definido como: el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) a través de los cuales los actores sociales demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás, dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado;²⁶ es una construcción histórico-social que se realiza en el interior de marcos sociales que determinan la posición de los actores y orientan sus representaciones y acciones.

Sin embargo, el teórico de diseño, John Heskett, en su libro *El diseño en la vida cotidiana*, sostiene que la construcción de identidad va mucho más allá [...]; puede ser un intento deliberado de individuos y organizaciones, incluso naciones, de crear una determinada imagen y un significado con el fin de moldear y hasta sustituir, lo que los demás perciben y entienden.²⁷ En definitiva, el hombre se construye culturalmente como agentes activos y autónomos aunque siempre dependientes de los vínculos sociales.

En su artículo *Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa* publicado en: Nuevas identidades



culturales en México, Giménez Montiel, escribe que: La identidad no debe concebirse como una esencia o como un paradigma inmutable, sino como proceso de identificación, es decir, como un proceso activo y complejo históricamente situado y resultante de conflictos y luchas.²⁸ En otras palabras, cambian continuamente porque los sujetos tienen capacidad relativa de discriminación, de selección o de adscripción. En éstas se encuentran elementos emergentes que varían con el tiempo, construcciones de nuevas identidades y modificaciones en las ya existentes, como producto de la confrontación, no sólo entre los miembros diferenciados de la comunidad, sino también con los otros grupos culturales y clases sociales con los cuales se relaciona de manera frecuente.

No es suficiente que las personas se perciban como distintas del resto del grupo. También tienen que ser percibidas y reconocidas como tales por el grupo. Toda identidad (individual o colectiva) requiere la aceptación del reconocimiento social para existir social y públicamente.

Aunado a lo anterior, se puede entonces, con el investigador Giménez Montiel, concebir que:

La identidad no es una esencia, atributo o propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la

autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde a su vez, el reconocimiento y «aprobación» de los sujetos. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual, y por ende, luchas y contradicciones.²⁹

La construcción de la identidad está ligada a relaciones de poder desiguales, la construcción de la identidad es un suceso ideológico: al establecer la identidad, una práctica cultural construye, reproduce o cuestiona los intereses sociales y las relaciones de dominio.

Espacio y tiempo

La identidad supone por definición, el punto de vista subjetivo de los actores sociales acerca de su unidad y sus fronteras simbólicas; respecto a su relativa persistencia en el tiempo; así como entorno de su ubicación en el mundo, es decir en el espacio social.

Las categorías de espacio y tiempo son abordadas desde una perspectiva cultural, en tanto que el espacio no se limita al lugar donde el actor social y el colectivo se desenvuelven, ni al aspecto físico; se trata más bien de puntualizar cómo los grupos organizan sus tiempos



y espacios en función de concepciones particulares del mundo y la comunidad.

José Carlos Aguado y María Ana Portal, autores del libro *Identidad, ideología y ritual*, lo definen de esta forma:

...el espacio y el tiempo están conceptualizados a partir de la identidad, y por lo tanto a partir de procesos ideológicos. Desde esta perspectiva, espacio lo definimos como la red de vínculos de significación que se establece al interior de los grupos con las personas, las cosas y el tiempo; lo entendemos como el movimiento de esa red, con un ritmo, una duración y una frecuencia. Como se podrá comprender, más que de tiempo/espacio en abstracto, estamos hablando de espaciación y temporalidad de prácticas socialmente significativas y toda práctica humana tiene la cualidad de significar, de ser simbólica.³⁰

El espacio y el tiempo, en realidad, sufren variaciones en su configuración en función de las nuevas formas de apropiación que se dan de ambas categorías tendientes, en lo sucesivo, a la construcción de una cierta identidad.

El *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, como evidencia empírica, hace posible observar la

confluencia de estas dos dimensiones como un todo, donde se articulan momentos históricos, visión ancestral, tiempos místicos. También confluyen las nuevas concepciones que desde la modernidad orientan las dos categorías.

¿Y las identidades colectivas?

En la medida que los actores han adquirido una serie de valores y actitudes, producto de la socialización y de su interacción con los otros, se producen las identidades colectivas grupales o sociales.

Giménez Montiel citando a Lipiansky da una aproximación de la definición: La identidad colectiva se trata de entidades relacionales presentadas como totalidades diferentes de los individuos que las componen y que, en cuanto tales, obedecen a procesos y mecanismos específicos.³¹ Dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un sentimiento común de pertenencia, lo que implica, como se ha visto, compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción. Además, se comportan como verdaderos actores colectivos capaces de pensar, hablar y operar a través de sus miembros o de representantes...,³² es decir, la identidad colectiva no es una esencia, sino



un sistema de relaciones y de representaciones, donde se generan dinámicas de inclusión y de pertenencia.

El investigador Giménez Montiel citando a varios autores proporciona un acercamiento al término de «representaciones sociales»: El concepto de «representación social» ha sido elaborado por la escuela europea de psicología social:³³ se trata de construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o del «sentido común», susceptibles de definirse como “conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado”.³⁴ Las representaciones sociales serían, entonces, “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social”.³⁵ (Al final del capítulo, en las notas se incluye el texto completo para su análisis de origen).³⁶

A partir de que los individuos internalizan nuevas formas de representaciones sociales y nuevas estrategias de concebir su mundo o la realidad están creando y consolidando una identidad «particular», ya que son ellos los que le imprimen un rasgo singular, local, regional o nacional, donde el colectivo, es decir, los otros, reconocen sus particularidades.

1.4 Reflexiones en torno a la definición de diseño

Si bien el contenido de este apartado es común dentro de nuestro quehacer profesional, en el trabajo que aquí nos ocupa, considerar el diseño desde sus orígenes más elementales es necesario de ser mencionado; grandes discusiones y estudios se han desarrollado en torno al diseño gráfico, el diseño industrial, el diseño artesanal, el diseño como dibujo etc. por ello dedicaremos un espacio para definir con claridad lo que para nosotros es diseño.

El diccionario, en una definición muy escueta del concepto de diseño dice: Remitiéndonos al origen etimológico³⁷ de la palabra misma; diseño viene del término italiano *disegno* que significa dibujar, que a su vez se deriva del latín *designare* que evoca: marcar, trazar, ordenar y disponer. Sin embargo, la palabra latina *designare* también proviene del término: *signa* que se refiere a signo. Lo que actualmente se conoce como diseño se gestó en Inglaterra, por lo que la palabra diseño, en inglés no varían el verbo y el sustantivo (diseñar = *to design*, diseño = *design*), como sustantivo significa, entre otras, «intención», «plan», «propósito», «meta», «forma», «estructura fundamental», «conspiración malévol». Como verbo (*to design*) significa, entre otras «proyectar»,



«bosquejar», «conformar», «proceder estratégicamente», «tramar algo».

Esta definición obviamente es incompleta pues destaca sólo un rasgo del diseño. Por ello se citarán algunas definiciones de diseño de cinco expertos, situados en el mundo del arte y el diseño.

Lo que es diseño, entendido en su sentido universal, lo explica Victor Papanek, en su libro titulado *Diseñar para el mundo real*: Todos los hombres son diseñadores. Todo lo que hacemos, casi todo el tiempo, es diseño, porque diseñar es básico a toda actividad humana.³⁸ Esta definición enfatiza los efectos del diseño sobre el hombre. El diseño no es un simple cambio del entorno sino un cambio en el hombre mismo. Para Papanek el diseño es una actividad que soluciona problemas y marca la diferencia entre las variables que lo integran: el uso, la necesidad, el método, la estética y la asociación.

Por su parte, Vilém Flusser, quien era un filósofo, teórico de los medios, que hizo de la imagen técnica y su función en la sociedad post-industrial, de los aparatos y medios culturales de la comunicación, desde la máquina fotográfica hasta el ordenador, su reflexión teórica fundamental, cuenta de modo más filosófico lo que él entiende por diseño en su libro titulado *Filosofía del diseño, la forma de las cosas*: El diseño significa hoy día

más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura.³⁹ Es claro que Flusser circunscribe el concepto de diseño, caracterizándolo como manifestación de una cultura determinada.

El profesor y conferencista internacional, creador y editor de la revista “Tipográfica” de Argentina, Rubén Fontana, complementa el argumento propuesto por Flusser cuando se refiere al diseño como una actividad social que se desarrolla más eficientemente de manera colectiva que individualmente.

Así mismo el investigador y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fernando Martín Juez, argumenta que diseño es trazar, marcar, dibujar; una acción que en sí no implica el logro y la calidad de los resultados.⁴⁰

Bajo esta perspectiva la postura de Heskett es valida al afirmar que el diseño es una de las características básicas de lo humano y un determinante esencial de la calidad de vida.⁴¹ En otras palabras define el diseño como la capacidad humana para dar formas y sin precedentes en la naturaleza a nuestro entorno, para servir a nuestras necesidades y dar sentido a nuestras vidas. Este autor constituye al diseño como un lenguaje propio del



hombre, proveniente de su capacidad de encontrar relaciones, símbolos y de crear abstracciones a partir de la naturaleza.

Si bien las definiciones arriba expuestas son válidas y propositivas, todavía es posible agregar que el diseño es vital para cada persona en su vida cotidiana, es parte fundamental de todo tipo de actividad, además de cumplir con una función humanista pues su mensaje trasciende el tiempo y el espacio comunicando un sinnúmero de sensaciones.

¿Y qué con el diseño gráfico?

A mediados del siglo XIX, en Inglaterra se realizaron una serie de transformaciones que hoy se conocen como Revolución industrial, en donde la industria se hizo cargo de la producción de los bienes materiales; este acontecimiento desencadenó grandes cambios demográficos-sociales con repercusiones en la economía y la cultura.

Algunos expertos en el diseño como Enric Satué,⁴² Norberto Chaves,⁴³ Phillip Meggs⁴⁴ apuntan que ese suceso fue el que dio origen al diseño industrial y al diseño gráfico. Las investigaciones de Andre Ricard van mucho más allá cuando dice que ese vuelco social condujo a que el arte se tornará más incomprensible y menos accesible al público en general.

Como consecuencia de la revolución industrial y paralelo a las corrientes pictóricas del momento, surge un nuevo movimiento cultural para orientar la creatividad que requería la industria para sus productos. Según Ricard, desde las teorías de las Arts & Crafts, el Esprit nouveau y la Bauhaus todos aportaron criterios para conducir a buen fin esa nueva creatividad que necesitan los nuevos tiempos. “Lo que hoy llamamos «diseño» surgió como un sublimado de todos estos movimientos, hasta imponerse como la disciplina creativa de la era industrial”,⁴⁵ por lo cual la influencia de la revolución industrial y la producción masiva conllevaron a su consolidación como profesión.

Concepto de diseño gráfico

El diseño gráfico busca maximizar el impacto de una comunicación entre un emisor y un receptor, por las vías conjugadas del texto escrito, de la imagen o del signo. Para Richard Mollis, el diseño gráfico constituye una clase de lenguaje con cierta gramática y un vocabulario continuamente que se amplía; la naturaleza imprecisa de sus reglas significa que puede ser estudiado solamente, no aprendido. No podemos entender correctamente una pieza de diseño gráfico solo podemos leer las palabras.⁴⁶ Su importancia no está dada en relación a lo que parecen, sino en lo que pueden significar en conjunto.



El diseño gráfico ha sido definido por Icograda⁴⁷ de la siguiente manera: El diseño gráfico es una actividad intelectual, técnica y creativa involucrada no solamente con la producción de imágenes sino con el análisis, la organización y los métodos de presentación de soluciones visuales a los problemas de comunicación, es decir, que el diseño es una disciplina profesional que busca resolver la configuración de los ámbitos y los entornos de la vida cotidiana, y proveer las respuestas correctas a los problemas de comunicación visual de cualquier orden en cualquier sector de la sociedad.

Wucius Wong, señala que:

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito, [...] un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de «algo», ya sea esto un mensaje o un producto. Para hacerlo fiel y eficazmente, el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que ese «algo» sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su ambiente.⁴⁸

El diseñador gráfico además de utilizar una serie de técnicas en la observación, el análisis y la solución creativa de problemas, conoce y aplica una serie de métodos y soportes multidisciplinarios que le permiten abarcar toda una serie de demandas que requiere su entorno.

Por su parte, Norberto Chaves, quien es asesor de identidad y comunicación institucional, y que además ejerce una intensa labor pedagógica en torno a la temática de la comunicación y la cultura, cuenta de modo más concreto lo que él entiende por diseño en su libro titulado *El oficio de diseñar: El diseño gráfico es la manifestación de la producción gráfica propia y específica de la cultura industrial*.⁴⁹ En pocas palabras, la mayoría de culturas practican de una u otra forma alguna producción gráfica pero solo una «diseña».

Según Bruno Munari, ...todo dibujo (o diseño) está hecho de signos y se puede decir que es el signo el que sensibiliza el diseño.⁵⁰ Todo diseñador con una mentalidad elástica se preocupa por darle una característica gráfica visible a los signos dándoles rasgos propios.

El diseño gráfico es una disciplina que facilita comunicar visualmente información, ideas, valores, y hechos dando lugar a la creación de formas útiles al hombre.

A lo anterior, se agrega la definición que da María Acaso, investigadora en el campo de la lectura de imágenes, sobre el lenguaje visual dentro del sistema de comunicación: ... es el código específico de la comunicación visual; es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del



sentido de la vista,⁵¹ en pocas palabras, el lenguaje visual es la base de la creación del diseño.

Existen diferentes maneras de interpretar el lenguaje visual. A diferencia del lenguaje escrito y el verbal, quienes están sujetos a unas leyes gramaticales específicas, completamente estructuradas y establecidas, el lenguaje visual adolece de normas obvias, además de ser el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad.

NOTAS

- ¹ Sociedad Bíblica (1999). *La Santa Biblia*. p. 3.
- ² L. Séjourné (2003). *El universo de Quetzalcoatl*. p. X.
- ³ C. Monsiváis, *et al*, (1996). *Belleza y poesía en el arte popular*. p. 135.
- ⁴ D. Rubín de la B. (1974). *Arte popular mexicano*. p. 23.
- ⁵ P. Martínez (1980). *Tres notas sobre el arte popular en México*. p. 17.
- ⁶ A. Huitrón (1999). *Metepec, miseria y grandeza del barro*. pp. 57-58.
- ⁷ D. Rubín de la B. (1974) *op. cit.*, p. 16.
- ⁸ J. Fernández (1989). *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. p. 183.
- ⁹ *Ibíd.*, p. 285.
- ¹⁰ M. Turok (2001). *Cómo acercarse a la artesanía*. p. 9.
- ¹¹ Definición adoptada por el Simposio UNESCO/CCI “La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera” - Manila, 6-8 de octubre de 1997. Revisado abril 10, 2009, en http://portal.unesco.org/culture/es/ev.phpURL_ID=35418&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html

- ¹² N. García Canclini (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. p. 102.
- ¹³ Laproducción de bienes suntuarios en Mesoamérica estuvo asociada al comercio. De otras regiones lo mismo se obtenía productos terminados que materias primas especiales. Revisado abril 10, 2009 en <http://www.arqueomex.com/S2N3nProduccion80.html>
- ¹⁴ J. Álvarez (dir.) (2005). *Enciclopedia de México*. p. 620.
- ¹⁵ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 39. Aclara la diferencia entre cerámica y alfarería: “Con el nombre de cerámica, en amplio sentido, se entiende el arte de trabajar las arcillas, fabricando con ellas toda suerte de objetos. En castellano suele darse el nombre de alfarería a la elaboración de objetos de barro cocido, y se reserva a veces el de cerámica para expresar solamente la fabricación de loza de porcelana”.
- ¹⁶ *Historia de Metepec*. Revisado marzo 7, 2009, en <http://www.metepec.gob.mx/turismo/historia.html>
- ¹⁷ A. Sánchez Reyes (1997). *Metepec, fortalecimiento de una tradición alfarera*. p. 29.
- ¹⁸ M. Matlin, et al, (1996). *Sensación y Percepción*. p. 7.
- ¹⁹ J. Cordero. Percepción visual. Revisado mayo 4, 2009 en <http://personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm>
- ²⁰ Edward Burnett Tylor. Revisado abril 19, 2009 en http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Burnett_Tylor
- ²¹ R. Bejar, et al, (Comp.) (1992). *Ingenios para el estudio de cultura*. p. 31.
- ²² N. Chaves (2001). *El oficio de diseñar*. p. 74.
- ²³ Unesco. Cultura. Revisado abril 19, 2009, en <http://www.fing.edu.uy/iimpi/academica/grado/gescal/Cultura.pdf>
- ²⁴ N. García Canclini (2002) *op. cit.*, p. 89.
- ²⁵ R. Bejar, *et al*, (1992). *Ingenios para el estudio de cultura*. p. 31.
- ²⁶ G. Giménez (2000). *Identidades étnicas: estado de la ...* p. 46.



- ²⁷ J. Heskett (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. p. 125.
- ²⁸ G. Giménez (1993). *Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa*. pp. 27-28.
- ²⁹ G. Giménez (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. p. 21
- ³⁰ C. Aguado, et al, (1992). *Identidad, ideología y ritual*. p. 72.
- ³¹ Citado por G. Giménez (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. p. 88.
- ³² *Ibíd.*, p. 29.
- ³³ *Ibíd.*, p. 32.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 19.
- ³⁵ *Ibíd.*, p. 36.
- ³⁶ *Ibíd.*, p. 25. “Las representaciones sociales así definidas –siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas– sirven como marcos de percepción e interpretación de la realidad, también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales. De este modo, los psicólogos sociales han podido confirmar una antigua convicción de los etnólogos y sociólogos del conocimiento: los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia.
- Pero las representaciones sociales también definen la identidad y especificidad de los grupos. Ellas “tienen por función situar a los individuos y a los grupos en el campo social [...], permitiendo de este modo la elaboración de una identidad social y personal gratificante, es decir, compatible con sistemas de normas y de valores social e históricamente determinados” Ahora estamos en condiciones de precisar de modo más riguroso en qué sentido la pertenencia social es uno de los criterios básicos de “distinguibilidad” de las personas: en el sentido de que a través de ella los individuos internalizan en forma idiosincrásica e individualizada las representaciones sociales propias de sus grupos de pertenencia o de referencia”.
- ³⁷ Diseño. Revisado mayo 11, 2009 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Diseño>
- ³⁸ V. Papanek (1977). *Diseñar para el mundo real*. p. 19.
- ³⁹ V. Flusser (1993). *Filosofía del diseño, la forma de las cosas*. p. 25.
- ⁴⁰ F. Martín (2002). *Ordinario y extraordinario*. p. 235.
- ⁴¹ J. Heskett (2005) *op. cit.*, p. 4.
- ⁴² E. Satué (2004). *El diseño grafico, desde su origen hasta nuestros días*. p. 71.
- ⁴³ N. Chaves (2001) *op. cit.*, p. 14.
- ⁴⁴ P. Meggs (2000). *Historia del diseño gráfico*. p. 176.
- ⁴⁵ A. Ricard (2002). *Diseño ¿el arte de hoy?* p. 91.
- ⁴⁶ R. Mollis (1994). *Graphic Design. A concise history*. p. 10. Texto original: Graphic design constitutes a kind of lenguaje with an certain grammar and a continuously expanding vocabulary; the imprecise nature of its rules means that it can only be studied, not learnt. We cannot properly understand a piece of graphic design unless we can read the words.
- ⁴⁷ “El Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico (Icograda) es la entidad profesional mundial del diseño gráfico y la comunicación visual, la cual se fundó en Londres en 1963, para unir las voces de los diseñadores gráficos y los comunicadores visuales en todo el mundo, con el objetivo de crear una red de intercambio de información y mejorar las prácticas profesionales”. Vivanco, Miguel Ángel. (2005) *¿Qué es Icograda?* Revisado mayo 10, 2009, en <http://colormagenta.blogspot.com/2005/09/qu-es-icograda.html>
- ⁴⁸ W. Wong (2004). *Fundamentos del diseño*. p. 41.
- ⁴⁹ N. Chaves (2001) *op. cit.*, p. 81.
- ⁵⁰ B. Munari (2002). *Diseño y comunicación visual*. p. 39.
- ⁵¹ M. Acaso (2006). *El lenguaje visual*. p. 25.



Capítulo 2

Contexto socio-cultural del *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México

2.1 Metepec: un poco de historia

El municipio de Metepec se ubica en el Valle del Matlazinco, 55 kilómetros al suroeste de la Ciudad de México, y a cinco minutos de la Capital del Estado, Valle de Toluca.

En el libro *Metepec, de aldea a ciudad*, la investigadora María Teresa Jarquín Ortega escribe que:

La superficie del valle que ocupa Metepec es de 68.72 kilómetros cuadrados casi completamente plano; sólo posee pequeñas colinas y oteros. Entre ellos, destaca el cerro de Magueyes cuya elevación en esta área rompe la monotonía del

paisaje con una altura de 2,694 metros sobre el nivel del mar que contrasta con la altura predominante de su superficie, la cual se registra entre las cotas de nivel de 2,600 a 2,620 metros sobre el nivel del mar, atravesando al municipio en su depresión oeste a este.¹

Su clima es muy similar al de Toluca, frío, con vientos dominantes de norte a sur.

Sus límites son: al oriente con los municipios de San Mateo Atenco y Santiago Tianguistenco; al poniente y al norte con el municipio de Toluca; al sur los municipios de Chapultepec, Mexicalcingo y Calimaya, del distrito de Tenango. (Fig. 1)

Metepec, se compone, “en mexicano, de *metl*, maguey, *tepetln*, cerro y de c, en; y significa: «en el cerro de los magueyes». En otomí Metepec, se llama *Ntaguada*.”² En Matlatzinca su nombre es «*Nepinta-Tuhi*» o «habitantes de la tierra del maíz» y hace alusión a lo que fuera una región de lagos y bosques. En el Códice de Mendoza, el jeroglífico de Metepec se representa gráficamente por un cerro en cuya cúspide se encuentra un maguey.

El escritor Huitrón, sostiene que en Metepec, su población desde el punto de vista racial es fundamentalmente mestiza. Han desaparecido por completo los idiomas aborígenes, sobre todo el matlazinca.³ Hasta el año 2005



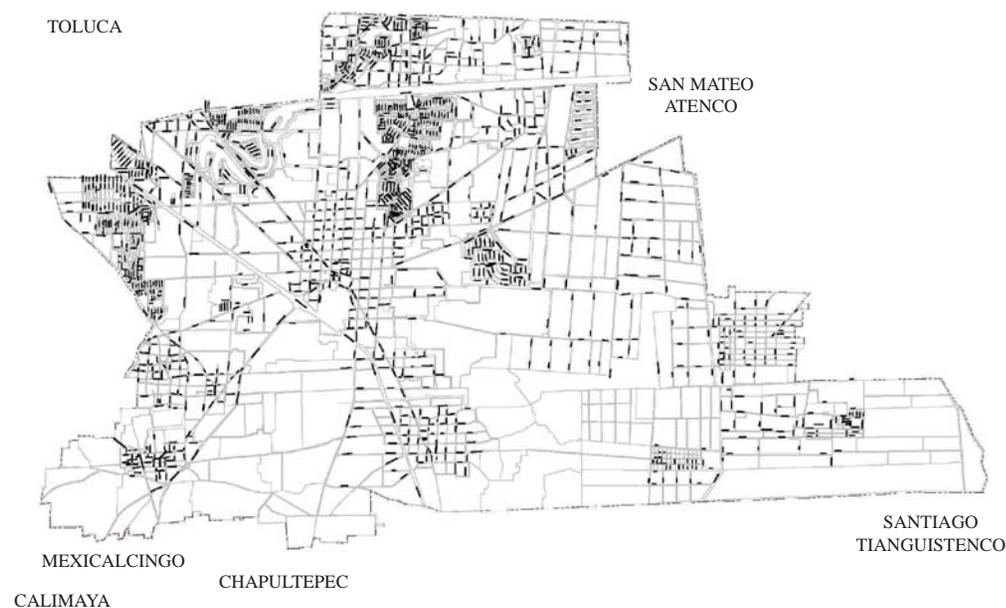


Fig. 1. Mapa del municipio de Metepec, Estado de México

Fuente: H. Ayuntamiento de Metepec. Dirección de desarrollo urbano (Septiembre de 2009).

el número de habitantes llegaba a la cifra de 206.005 en todo el municipio.

La naturaleza del terreno de Metepec es del tipo arcillo-arenoso, y su extremo oriental regado por el río y la laguna de Lerma, lo cual lo hizo adecuado para la agricultura, encontrándose tierras de temporal, humedad, riego y medio riego, haciendo de Metepec una de las regiones más fértiles del valle de Toluca. Es además uno de los centros alfareros con mayor tradición alfarera e influencia indígena precolombina

La cerámica se viene moldeando y quemando, desde las culturas más antiguas de la humanidad, está se ha venido trabajando sin interrupción en América cuando menos desde el II milenio A.C. hasta el día de hoy.

En su libro *Arte Mexicano*, Rubín de la Borbolla, señala que: para sobrevivir, el amerindio tuvo que inventar técnicas para la elaboración de numerosos objetos...⁴ esta tecnología sirvió para que las artesanías indígenas alcanzaran gran desarrollo y esplendor. A pesar de los limitantes que había en aquel entonces, existió un



avance considerable en las artes y oficios de las culturas mesoamericanas que ejercieron con gran habilidad y destreza.

Las culturas prehispánicas practicaron la alfarería utilitaria, ceremonial y suntuaria. Desde las primeras expresiones se advierte la aptitud en la creación de piezas de belleza plástica. Con el tiempo, la alfarería se convirtió en una ocupación completa, entonces, las formas y sus decoraciones se fueron perfeccionando hasta alcanzar un alto grado estético.

El conquistador español y cronista de Indias, Bernal Díaz del Castillo describe los rostros maravillados de los primeros conquistadores, cuando en 1520, a su llegada a Tenochtitlán, recorrieron el mercado de Tlatelolco y observaron los puestos con la decoración multicolor del espíritu artístico del indígena: [...] comencemos por los mercaderes de oro, plata, piedras preciosas, plumas, mantas y cosas labradas [...] y todo género de loza hecha de mil maneras, desde tinajas grandes y jarillos chicos [...] y vendían hachas de latón, cobre y estaño, jícaras y unos jarros pintados, hechos de madera [...].⁵ Así es como alcanzaron fama los alfareros, canteros, lapideros, tejedores, mosaiqueros, por mencionar algunos.

En el valle de Toluca sobresalió la alfarería de los Matlatzincas, quien fue el primer grupo étnico en establecerse en el territorio, así lo relata el investigador

Luis Mario Schneider. Se afirma que los Matlatzincas arribaron a Metepec hacia el siglo XI, aunque algunos arqueólogos sitúan antes este acontecimiento, pues para 1120, tiempo en que se establecieron en el valle de Toluca, Metepec era ya un importante señorío.⁶ Sin embargo, algunos investigadores coinciden en que la alfarería encontrada en este periodo recibió la influencia del gran imperio azteca, lo cual quedó plasmado en las ollas policromadas, platos, copas, urnas cinerarias, entre otras.

Los Aztecas invadieron el valle de Toluca debido a la riqueza de sus tierras convirtiendo a los Matlatzincas en tributarios y lo mejor, lograron imponer sus diseños de apretadas composiciones.

Un rasgo singular de la alfarería Azteca es el olvido de la austera simplicidad en el diseño de motivos geométricos para entregarse a la decoración mas prolija y abigarrada, en el cual los motivos dominantes son simbólicos: astronómicos, animales estilizados, grecas y diversos elementos como plumas, círculos concéntricos, líneas cruzadas, pero siempre en apretadas composiciones.⁷

También se presupone que el estilo de la cerámica matlatzinca varía de acuerdo a la influencia de otras



culturas; se puede decir que tiene entre otras de: la olmeca, la teotihuacana y la tolteca.

Los alfareros aborígenes de Metepec conocían todas las técnicas empleadas en la fabricación de la cerámica. Básicamente fueron dos las manufacturas conocidas: modelado a mano y vaciado en molde, que facilitó el aumento en la producción y abrió las puertas a la técnica del ensamble, que hizo posible el barroquismo.

En la actualidad, la arqueóloga María del Carmen Carbajal Correa, ha aportado algunos datos, que son resultado de las excavaciones en la parte sur del Cerro de los Magueyes –del que toma su nombre Metepec–, donde se encontró cerámica matlatzinca^(Fig. 2) de la época prehispánica, la cual describe de la siguiente forma: vasijas ornamentadas con diseños geométricos, empleando de dos a diez líneas paralelas dispuestas de manera vertical u horizontal, o líneas curvas o inclinadas, gruesas o delgadas, dibujadas con un objeto similar a un peine. La espiral, la escalerilla, el gancho y el triángulo son otras figuras geométricas utilizadas, mismas que, a pesar de ser rígidas en su trazo y estéticamente «frías», adquirirían bellas formas en manos de los Matlatzincas, que las aplicaban a los simétricos diseños de sus vasijas.



Fig. 2. Vaso matlatzinca que forma parte de las piezas recién rescatadas en Metepec por el INAH.

Fuente: Revista Artes de México N° 30, p. 11.



La relevante variedad de cerámica producida por la cultura Matlatzinca exhibe en sus formas y ornamentación, el producto de un centro arqueológico, en el cual las influencias se entrecruzan de manera sutil con elementos de otros pueblos y culturas.

A pesar de que los alfareros aborígenes no conocieron el empleo de la rueda, llegaron a un grado elevadísimo en la ornamentación y decoración.

La influencia de los mexicas que creció con la conquista del pueblo Matlatzinca, permitió dar a éste último nuevas técnicas y formas, no obstante, continuó elaborando su propia cerámica. La investigadora Jarquín Ortega, dice al respecto: Las culturas prehispánicas de otomies, nahuas, matlatzincas y mazahuas que formaron Metepec, conservaron sus elementos mesoamericanos originales modificados en su apariencia externa pero con un hondo significado y uso fundamentalmente indígena.⁹ Haciendo uso de sus técnicas tradicionales alcanzaron cierto grado de desarrollo a través del tiempo.

Cuando los europeos llegaron a México, siglo XV, existía una gran variedad de culturas pero todas ellas compartían un conjunto de rasgos similares. La conquista española interrumpió el desarrollo de dichas culturas que fueron cortadas de cuajo para imponer una nueva, cuyo símbolo era la cruz y el hierro.

Las culturas de los pueblos y naciones originarias mesoamericanas sufrieron profundamente, toda clase de atropellos “La cruz y la espada, fueron las imágenes que los conquistadores, utilizaron para imponer a fuerza y sangre, su dominio y sus creencias religiosas, iniciándose así, la transformación de las culturas de origen mesoamericanas que fueron cruzadas transversalmente por las nuevas formas culturales impuestas, que con nuevos códigos y valores, darían vida a lo que ahora somos y conocemos como el mestizaje racial y cultural”.¹⁰

La conquista hispana trajo como consecuencia un sincretismo y el establecimiento de una mezcla de técnicas artesanales precolombinas e hispánicas, cambian notoriamente las artesanías “el impacto violento y cruel de la Conquista y la imposición de una nueva cultura y normas de vida desequilibraron, paralizaron, destruyeron y transformaron diversas manifestaciones del viejo arte tradicional indígena y autóctono”.¹¹

Sólo un país de consumados artesanos con riqueza humana y valores culturales arraigados, salvaron el arte de su pasado, de una total e inevitable extinción y contribuyeron a su enriquecimiento; algunas artesanías adoptaron técnicas, materias primas, estilos, formas y diseños europeos, sin perder su personalidad de origen.



El vidriado traído de Europa y Asia, en la alfarería, elemento técnico muy significativo con una mayor resistencia para la conservación de las piezas de arcilla, rescató a muchas cerámicas autóctonas de una irremediable desaparición, el investigador Huitrón en su libro *Metepc, miseria y grandeza del barro* escribe que:

El indígena supo imprimir ciertos caracteres prehispánicos a las formas españolas introducidas como modelos. Los artesanos indígenas realizaron un verdadero mestizaje: confundieron sus técnicas propias con las españolas. La alfarería mestiza adquirió así una fisonomía propia e inconfundible.¹²

Muchas artesanías cambiaron a raíz de la nueva vida que se inició con la conquista de América por los españoles. La pintura, la escultura, la curtiduría, la talla en madera, entre otras más que se modificaron sustancialmente por razones de utilidad y funcionalidad, de técnicas, formas y diseños de culturas venidas desde muy lejos.

El artesano español introdujo instrumentos metálicos que contribuyeron a la sustitución de herramientas de piedra o de madera por otras de hierro, acero, latón y plomo, tales como: el machete, el martillo, el mazo, la pala entre otros, también incorporaron técnicas,

formas, simbolismos y decoración del arte español y los estilos europeos de los siglos XIV y XV, destacando las expresiones del Renacimiento, concebidas bajo un criterio que no era el de representación jeroglífica y que fueron poco a poco absorbidos e integrados al arte aborigen. Más tarde, la Nao de Oriente fue portadora de nuevos elementos de riqueza artística que quedaron plasmados en la cerámica. Los productos de mayólica procedentes de China, ejercieron una influencia determinante en términos de diseño y color, estos fueron asimilados por los artesanos, lo cual desembocó en la alfarería de nuestros días.

A este respecto, el escritor Rubín de la Borbolla, apunta que: Con el tiempo el indio inició un proceso de selección, o más bien reafirmó su eliminación, de lo hispánico; y en particular fue el artesano quien hizo una selección calificada, técnica y artísticamente, en forma voluntaria y provechosa para sí y su comunidad.¹³ Ya sea de forma consciente o inconsciente el artesano seleccionó, aprovechó o desechó de los nuevos productos, elementos que le permitieron transformar, innovar o fortalecer la artesanía.

Así es como en las piezas artesanales se mezclan de diferente modo lo indígena, lo hispano, lo asiático y lo africano. De las culturas locales perviven las formas, los colores y muchos de sus ritos y tradiciones, en tanto



que de la hispana, asiática y africana se tomaron algunas técnicas y materiales.

En lo que concierne a Metepec, la maestra Sánchez Reyes escribe:

Fue un pueblo evangelizado por los frailes franciscanos, seguramente enseñaron a los artesanos indígenas de dicho lugar a utilizar el torno y la rueda para facilitar el moldeado de los objetos de arcilla. Aunque se siguieron utilizando las técnicas de modelado a mano y la de moldes, que eran dominadas por los artesanos desde la época prehispánica.¹⁴

Resulta claro que los indígenas de la región ante la imposición que ejercían los españoles opusieron resistencia, esta se evidenció tanto en su modo de vida y prácticas religiosas, como en sus labores artesanales.

Los artesanos indígenas de Metepec en el proceso de adaptación y apropiación, aprendieron el vidriado de la loza, lo cual tuvo buena aceptación y hasta el día de hoy se continúa empleando. En cuanto a las piezas ornamentales, los autores del libro *Historia de la alfarería en Metepec*, explican que: las que poseían elementos fitomorfos (vegetales, flores) no causaron mayor inquietud. En cambio, todas aquellas con expresiones de animales fueron proscritas debido a que, para el criterio

franciscano, recordaban a las deidades del tiempo de la infidelidad. Pero los alfareros de Metepec siempre se dieron maña para conservar o transformar su obsesión zoomorfa, y llegado el momento imprimirla en otras piezas.¹⁵

Por otro lado, es importante señalar que la alfarería en la región era elaborada en periodos de tiempo en que la agricultura lo permitía. En definitiva la artesanía de Metepec puede catalogarse como alfarería mestiza, producto de la mezcla de técnicas artesanales precolombinas e hispánicas. Según escribe Huitrón, la alfarería de Metepec ha sido el producto del genio creador y de la habilidad artística de sus hombres. Ha nacido y se ha desarrollado sin cambios bruscos: la conservación y estabilidad de ciertos diseños decorativos indígenas y criollos se han perpetuado de generación en generación.¹⁶

2.1.1 El taller artesanal familiar

Aunque la artesanía de Metepec es atribuida a una tradición, transmitida de generación en generación, no todos los artesanos que actualmente la producen, integran este grupo, cierto número de ellos se interesó en aprender la actividad artesanal por razones económicas, porque querían mejorar sus ingresos para cubrir las necesidades



de su grupo familiar. En ambos casos se continúa haciendo innovaciones a partir de nuevos productos y estilos sin perder su identidad.

Hoy día, existen aproximadamente 300 familias en Metepec que se dedican a la alfarería y a la artesanía en barro. La naturaleza de un taller familiar^(Fig.3) surge de los lazos civiles o sociales por los que se relacionan entre sí las personas que realizan actividades productivas en el taller (familiares y pupilos), más que por el tamaño de este, el valor de sus ventas o el número de personas que integran el taller. Se trata de esfuerzos de producción que las familias realizan para generar ingresos para el hogar, a partir de actividades que llevan a cabo los mismos familiares, cada uno de los participantes tiene muy específica su labor, lo que significa que el trabajo se divide por sexo y por edad, de manera que hay tareas a cargo de los hombres, otras a cargo de mujeres y otras a cargo de los niños y los ancianos. De esta manera el producto es elaborado en su totalidad por la unidad familiar, las herramientas usadas son sencillas y también elaboradas por la familia.



Fig.3. Interior de un taller de artesanía suntuaria con la exposición de su producción.

Foto: Edith Valencia Figueroa



Según lo explica la investigadora Sánchez Reyes, en el caso de las artesanías el artesano es casi siempre dueño de sus medios de trabajo, conoce el proceso de producción en su totalidad dentro de la unidad familiar, trabaja para el bien común, existe la división del trabajo familiar y todos son parte importante en la producción. Cuando el taller artesanal familiar se convierte en manufactura, la división de trabajo se vuelve capitalista en donde unos son propietarios y otros trabajadores (asalariados).¹⁷

En otras palabras, en los talleres artesanales convertidos en manufacturas, el capitalista se adueña de los instrumentos de trabajo y los obreros se especializan en operaciones parciales del proceso, éstos ayudantes solo cuentan con su fuerza de trabajo por lo que ganan por jornal o a destajo, el cual nunca es proporcional por el valor que generan por su trabajo; la finalidad de los productos elaborados en estos sitios es volverlos mercancías, donde no interesa el valor cultural.

El trabajo se paga por lo que se hace en un lapso de tiempo y no por la riqueza creativa, conceptual y cultural que puede expresar el objeto. Estos talleres ya no elaboran el producto artesanal en su totalidad, están a cargo de operaciones parciales; como una fábrica pequeña en la que se hacen productos por partes para aumentar la productividad y el volumen de producción.

Por el contrario y como lo comenta la autora precitada:

En la comunidad artesanal tradicional la participación de la familia es fundamental, así como las relaciones afectivas y simbólicas que se despliegan son primordiales y difícilmente pueden ser sustituidos por el trabajo asalariado. En el trabajo artesanal, las relaciones sociales de producción están ligadas a la organización familiar como unidad doméstica en donde se comparte el espacio físico con los padres, abuelos, hijos casados, solteros, por lo que también los instrumentos de trabajo empleados en el proceso productivo también son compartidos.¹⁸

Metepec ha logrado mantener hasta ahora su tradición artesanal, lo cual se pone de manifiesto en el carácter precapitalista que presentan sus relaciones de producción. Los talleres artesanales de Metepec se ven actualmente, casi con las mismas características que tenían hace muchos años, aunque se pueden observar cambios más que en el proceso de producción, en el objeto mismo, los cuales se han ido adaptando a un nuevo mercado, lo que ha dado como resultado que hoy día los negocios familiares estén divididos en talleres familiares de alfarería utilitaria y talleres artesanales de productos suntuarios o de ornamento.



El taller artesanal se encuentra en la misma casa del artesano,^(Fig. 4) en donde miembros de la familia y personas incorporadas comparten un mismo espacio, y en el cual se realizan todas las actividades encaminadas al bien común; las tareas son compartidas y divididas por edades, sexo, y habilidad. En caso de necesitar mano de obra, la mayoría de los artesanos recurren a su grupo familiar, ya sean hermanos, sobrinos o cuñados. Las relaciones de parentesco constituyen un factor importante en la actividad artesanal en Metepec.

En la comunidad de Metepec hay talleres que llaman la atención por su decoración, tal es el caso de los artesanos: Adrián Luis González y Raúl León Ortega, cuyo nombre de artesano es Raúl *Rock*; en el primer caso, en la pared lateral derecha, se han construido nichos para colocar imágenes religiosas elaboradas en barro, lo que constituye un pequeño santuario doméstico. La decoración incluye el aprovechamiento de algunas piezas que se rompen en el proceso de elaboración y el piso está hecho con trozos de cerámica. Es a la vez que lugar de trabajo una especie de museo al aire libre. El taller de Raúl *Rock* no solo se circunscribe al modelado en barro, abarca la pintura, la música, la literatura, y la talla en madera.



Fig. 4. Fachada de un taller familiar con decoraciones en barro.

Foto: Edith Valencia Figueroa



2.1.2 Técnicas y estética de los materiales

En México la gran mayoría de artesanos comparten métodos similares para fabricar sus artesanías. Sin embargo, la gama de formas, diseños, colores y acabados es variada y permite el desarrollo de una creatividad individual al servicio de especialidades y estilos regionales únicos. Este laborioso proceso permite a los grandes maestros alfareros mexicanos revelar la increíble versatilidad del barro y demostrar su extraordinario talento artístico.

La arcilla es una roca del tipo del granito que, con el paso de millones de años, se ha descompuesto en diminutas partículas. La plasticidad o manabilidad de la arcilla es importante para el alfarero y la fineza de cada partícula tiene que ver con esa plasticidad, las arcillas mexicanas tienen un gran contenido de óxido de hierro de ahí su color rojizo cuando se quema; la cerámica común y corriente se quema en 600 y 800 grados centígrados de temperatura (cono 18 a cono 14). El barro húmedo es plástico y puede tomar cualquier forma que se le dé; sin embargo, ya cocido se hace duro, semejante a la roca. Toda arcilla necesita tener las adecuadas proporciones de plasticidad, porosidad y absorción.

Las arcillas pueden ser clasificadas de diversas maneras, y esto depende de las propiedades que tengan y que sean importantes para el clasificador, se dividen en:

Barro primario. Llamado también barro residual, la mayoría de estos barros se originan en lechos más o menos puros de feldespato. El valor de esta arcilla, reside en su pureza y su blancura. A este grupo pertenecen la mayoría de los caolines. Su cocimiento es de 1465° C. En México no se utiliza para las obras artesanales.

Barro secundario. Llamado también sedimentario o «transportados», son muy finos y plásticos, y generalmente están contaminados con una considerable cantidad de impurezas en forma de otros materiales, como el hierro, que da color al barro y hacen que al quemar tengan un color rojo o café.

De la proporción y naturaleza de éstas impurezas depende la calidad y el color de las piezas de cerámica. La mayoría de los barros cocidos son de color rojo, aunque de tonos diferentes; también los hay negros, naranja e inclusive verdosos blanquecinos. El color depende de la temperatura y ventilación con que se cuece el barro.

Escribe el investigador Huitrón: Un elemento muy importante en la belleza de la cerámica indígena es el color o las calidades del barro utilizado en la manufactura. El barro plomizo de Centroamérica prestó una belleza a la loza de aquel lugar, ya que el barro, mezclado naturalmente con plomo, al someterse a cocción tomaba



un aspecto vidriado de tonalidades metálicas. En la zona arqueológica del Tajín,^(Fig. 5) se encuentra un barro de color ambarino, que a su belleza añade sus cualidades acústicas. Hay que mencionar igualmente el barro negro o grisáceo de los zapotecas y naturalmente el barro anaranjado de la época azteca, tan bello por su aspecto como por la fineza del grano.¹⁹



Fig. 5. Cerámica totonaca- zona arqueológica del Tajín-Veracruz

Fuente internet:

Hablando de la materia prima, el investigador Schneider, señala que:

Los pueblos primitivos han utilizado el barro cocido para elaborar los utensilios más apremiantes, tanto para el uso cotidiano como para el aspecto ritual, los Matlatzincas de Metepec no son una excepción en este sentido. Entrocar vestigios del pasado Matlatzinca con la actual fama de la alfarería metepecense sirve para relacionar con aquellas remotas huellas que refuerzan una historicidad.²⁰

El primer paso en la producción de cerámicas es seleccionar el barro. Los alfareros expertos típicamente extraen esta materia prima de los bancos de barro próximos a sus hogares, lo que no sucede en la actualidad con Metepec ya que su suelo es lacustre y por lo tanto carece de barro útil para la elaboración de su alfarería tradicional. El barro originalmente lo conseguían en el poblado de Ocotitlán, sin embargo la explotación de éste ha disminuido debido a que se ha extendido la mancha urbana, poblándose los cerros de donde se extraía, el barrio está localizado a 2 kilómetros de distancia del centro de Metepec, sin embargo no todo el barro es útil para la fabricación de objetos, pues dependiendo de la calidad de éste será el resultado de la creación.



San Lorenzo Cuantenco y San Bartolo son los lugares donde se puede conseguir un barro de calidad aceptable para la fabricación tanto de cazuelas y utensilios como de *árboles de la vida*, soles, lunas, sirenas, flores y demás creaciones.

La compra de barro es similar a la forma en que se mide la grava o la arena, la adquisición se hace por carro, el cual se lleva hasta la puerta del taller del artesano, quien da instrucciones sobre el barro que desea para realizar sus piezas. Un camión lleno de barro cuesta entre mil setecientos y dos mil pesos, en tiempo de lluvia este precio fluctúa puesto que se hace muy difícil la extracción en la mina, algunos artesanos se anticipan y almacenan en su taller cantidades suficientes para no interrumpir su trabajo.

Son tres tipos de tierra que presentan singulares características que al revolverlos dan consistencia y colorido especial al objeto deseado: el barro arenoso, tierra que escurre el agua, da un color amarillo a la pieza, negro que es la base para el trabajo del *árbol de la vida* y el rojo que es fino y duro, al respecto Tiburcio Soteno Fernández, artesano de Metepec dice:

El arenoso sirve... bueno... es muy bueno el barro porque sirve para que le de volumen y vías de cocimiento mejor, el rojo nos sirve como fuerza porque tiene mucha más adherencia y el negro

para hacer los acabados... los tres se utilizan en el mismo barro ya vienen integrados o sea la zona donde vivimos... este... las personas que nos lo traen es este... bueno el lugar ya tiene las tres composiciones, pero nosotros si lo podemos distinguir uno de otro.

La distinta composición del barro en cada región determina la forma de utilizarlo. Carlos Espejel, autor del libro *Las artesanías tradicionales en México*, sostiene que: En algunos centros alfareros se trabaja el barro natural, sin ningún agregado, como en Atzompa, Oaxaca; en otros, se mezclan distintos barros o se le agrega arena o plumilla de tule, como en Metepec, México, para dar mayor cohesión al barro.²¹

“Le ponemos la flor de tule, el tule que nace en las lagunas, es un camotito que le sale al tule, entonces ese tule se lo espolvoreamos al barro a la hora de prepararlo para que le de consistencia”

Testimonio de Adrián Luis González

Para preparar la pasta con la que harán sus figuras, los artesanos, una vez limpio el barro lo humedecen con agua y lo mezclan, de tal forma que tenga una consistencia homogénea; posteriormente le agregan la «plumilla»,²²



ingrediente que sirve para blanquear, suavizar el barro y darle una textura adecuada; después se deja reposar 24 horas, finalmente se procede a amasar el barro. De la mezcla correcta de barro, agua y plumilla y de un buen amasado dependerá la calidad de las piezas, así también cuando la pieza es sometida a altas temperaturas en algunas ocasiones, corre menos riesgo de que se cuartee, por lo que esta etapa de la producción suele ser prolongada.

Una vez listo el barro, es importante almacenarlo en un ambiente húmedo mientras se realiza y concluye la obra. Las técnicas de elaboración de los objetos por lo general son tres:

1. El *modelado*,^(Fig. 6) es la técnica más antigua que se conoce con la que el artesano va dando forma a sus piezas sin ningún molde o patrón establecido, se caracteriza por agregar progresivamente material. Por lo general, el armazón de los diferentes tipos de árboles que se hacen, está hecho bajo la técnica del modelado. Es el procedimiento que por excelencia representa el espíritu creador y transformador del artesano, puesto que en todo lo que va elaborando late un sordo proceso creativo, discreto, sin pretensiones, pero en marcha hacia la perfección. Cada reedición de lo mismo, aporta esas discretas mejoras que sólo la praxis y el uso enseñan, ningún trabajo realizado bajo esta técnica queda igual a otro.

Sus manos son las herramientas que dan forma al barro, manos sensibles capaces de crear variadas formas y hacer de la alfarería un verdadero acto de creación.

2. El *moldeado*,^(Fig. 7) es una técnica de trabajo que consiste en crear los objetos a través de un molde elaborado previamente, radica en colocar el material hasta cubrir el molde con el mismo, ejerciendo presión sobre el material. Por lo general, los moldes se hacen de barro cocido o yeso, para producir en serie diversas figuras. Los motivos que llevan los árboles como las flores y las hojas, son elaboradas por medio de moldes, así como las caritas de los ángeles, los soles y las lunas. Cabe destacar que cada artesano tiene en su taller moldes elaborados por ellos mismos a los que les ponen fecha, algunos son muy antiguos. Así es como encontramos una gran variedad en los soles, lunas, ángeles entre otros. Con esta técnica se pueden elaborar objetos en serie y obtener una «rápida» y mayor producción.

Los moldes los hacemos de yeso [...], los moldes los utilizamos para la velocidad, por que por decir a veces nos piden, cincuenta juegos de nacimiento, imagínese para estar modelando uno por uno, se hace el molde y hacemos 50 juegos iguales, salen rapidísimo. Comenta el señor Tiburcio Soteno Fernández





Con las puras manos... hay que modelar con las manos nada más, o sea que cada artesano tiene la habilidad en sus manos.
Adrián Luis González

Fig. 6. Artesano modelando
Foto: Edith Valencia Figueroa



Fig. 7. Artesanos elaborando un molde en yeso
Foto: Edith Valencia Figueroa



3. El *torneado*, que consiste, en la mayor parte de los casos, en dar forma a las piezas sobre un torno rudimentario que el artesano acciona con los pies o con las manos.

En general el torneado se utiliza para la elaboración de vasijas cilíndricas, esféricas, etc. Esta técnica no es empleada para la realización de los objetos de esta investigación.

Una vez que las piezas están terminadas, primero se dejan secar a la sombra y luego se colocan al sol para completar el proceso de secado, paso previo al horneado.

Regularmente necesita entre ocho y diez días para que quede como ahora sí, lista para hornear, porque se ocupa el sol... ahora sí el viento, todo.

Tiburcio Soteno Fernández.

La cocción o quemado de las piezas se efectúa generalmente en hornos de cielo abierto,^(Fig. 8) construidos en ladrillo, de forma circular, abiertos por el frente y uno o varios orificios o atizadores en la base, por donde se introduce el combustible. Los hornos más nuevos utilizan de cuatro a diez quemadores de gas dependiendo su dimensión, están completamente cerrados. La cocción de los objetos es un trabajo especializado, normalmente

es el artesano con mayor experiencia el que realiza este trabajo. Adrián Luis González, experto estibador y hornero dice:

El tiempo que está una pieza casi en el horno, en dos horas [...] no solamente metemos una pieza, depende del horno tan grande que sea se meten muchas piezas, pues se van acomodando, por ejemplo esos ángeles que están ahí, en medio de los ángeles se acomodan otras cosas y para más arriba se descansa... este... digamos sobre lo que tiene fuerza, digamos sobre la cabeza de los ángeles pueden ir otras piezas encima, no en lo frágil, digamos como en las alas.

Sí se pasa la cocción las piezas se dañan, es decir estallan. En el caso de la cocción de los *árboles de la vida*, si éstos exceden un metro de alto, necesita un promedio de ocho horas de cocción y una atención constante.

El horno de gas permite una cocción más rápida y unificada de las piezas. Los talleres más desarrollados tienen este tipo de horno pues les ahorra en tiempo y esfuerzo el trabajo, también en Metepec existe «la Casa del Artesano» que cuenta con dos hornos de cuatro y diez quemadores.^(Fig. 9) Estos son rentados a los artesanos por un costo de \$160 pesos, el pequeño y \$300 pesos, el





Fig. 8. Hornos de un taller familiar
Foto: Edith Valencia Figueroa



Fig. 9. Hornos de la Casa del Artesano
Foto: Edith Valencia Figueroa



grande, (costos consultados en septiembre de 2009 en la localidad de Metepec) para que realicen la cocción de sus piezas. Para ello, los artesanos deben realizar el pago en la tesorería municipal y llevar el recibo para que se les asigne un turno.

Cuando las piezas son demasiado grandes, (más de tres metros de altura) algunos artesanos elaboran los *árboles de la vida* dentro del espacio donde posteriormente se van a quemar, es decir, construyen los hornos con ladrillo, y posteriormente son demolidos. Esto con el fin de no mover la pieza hasta que no esté quemada, por que entonces se puede fracturar y perder todo el trabajo y el material.

Después que se cuece la cerámica se agrega otro paso que los artesanos denominan pintado o decorado. La policromía de la artesanía de Metepec es el resultado de años de trabajo y momentos diversos en los que cada día se incursiona en nuevas modalidades técnicas del arte; manifiestan los artesanos que anteriormente los colores que se utilizaban procedían de fuentes naturales como la misma arcilla, vegetales o anilinas que con el paso del tiempo se decoloraban, en escasos años perdían el color y el brillo; ahora se usa pinturas acrílicas con una amplia gama de colores.

El color es una característica que resalta en las artesanías de Metepec. Los árboles, soles, lunas, sirenas, retablos de la agricultura, entre otros, forman un vasto conjunto de objetos donde el blanco, el azul colonial, el «rosa mexicano», el amarillo, el rojo, el verde, el negro, el violeta y muchos otros colores se destacan. La decoración^(Fig. 10) se hace en frío, es decir, cuando la pieza ya ha sido quemada.

Por ser el objetivo de este trabajo el diseño a partir del árbol de la vida, se anexa un cuadro con los números de pantone para tener una referencia precisa de los tonos que emplean, dejando a un lado la terminología popular como amarillo canario, verde bosque, rojo cardenal, azul colonial, etc. (ver anexo 1).

Los artesanos copian el color de la naturaleza cercana a su entorno, de textos escolares, de libros de arte donde hay muchas figuras de indígenas, personajes históricos del México prehispánico. También dentro de todo el proceso de creación general el material bibliográfico y documental juega un papel importante, sumado a los medios de comunicación.





Fig. 10. Decoración de un *árbol de la vida*.
Foto: Edith Valencia Figueroa

2.2 Metepec a través de su cultura popular

Aunque incompleta como todas las definiciones, puede considerarse de gran validez aquella que dice que la cultura es todo aquello que el hombre agrega a la naturaleza; de modo que el desarrollo intelectual, moral y artístico de las comunidades se pueden apreciar en todas las manifestaciones de su creación, que sirven a su diario existir. Así pues, en el ámbito de la cultura popular tienen cabida el folclore, las artesanías y el arte popular: tres niveles de producción que le dan voz y sentido a la cultura del pueblo.

Los creadores nacionales han dado vigor a sus obras ratificando que en México las manifestaciones artísticas populares desempeñan una función dinámica y están presentes cuando el mexicano se viste, se alimenta, se divierte; y que igual viven, en sus leyendas, en sus mitos, en sus pinturas, en su música, en sus bailes y en sus fiestas populares y rituales.

Es por ello que a la historia de Metepec, se suma, su amplia geografía, y el temperamento e ingenio de su gente. Este pueblo que pertenece al Estado de México, ha sido creador de arraigadas tradiciones, de modos de ser, de costumbres, que han conformado a lo largo de los tiempos, elementos culturales que han contribuido a forjar uno de los símbolos de la identidad nacional. La



fortaleza de las culturas populares e indígenas de los metepequenses ha trascendido los siglos y sigue siendo sustento importante de la mexicanidad.

Las festividades religiosas del Estado de México, con frecuencia son vistas como herencia del cristianismo colonial, Si bien, en lo que a la investigación teórica se refiere, aquellas se cuentan entre los aspectos articuladores más destacables de los distintos conjuntos culturales de origen mesoamericano. Uno de estos elementos se vincula con la producción de mantenimientos, en la que el cultivo de maíz de la temporada lluviosa (o ciclo agrícola del maíz de temporal) ha ocupado el lugar preferente en el territorio que abarcó Mesoamérica.

En la época de la conquista española, se utilizaron distintas formas para catequizar e implantar el evangelio, entre las cuales se recurrió a la superposición de celebraciones de la nueva religión a las que existían en tiempos mesoamericanos. Hoy en día la actividad social trascendente en algunas poblaciones sigue siendo la religiosa. En Metepec, la fiesta más significativa es en honor a san Isidro labrador, que a continuación reseñamos.

- El *paseo de los locos*, fiesta en honor de san Isidro labrador (Fig. 11) que comenzó en el siglo XIX, es la festividad más importante para los vecinos de Metepec.

Comunidad ancestralmente agrícola, que acogió con entusiasmo al santo labrador durante el inicio de la Colonia. Los habitantes agradecían antiguamente, al comienzo del ciclo agrícola del maíz, los favores del patrono de los campesinos, desfilando por las calles, con carrozas alegóricas y mojjingangas. Estos carros llevaban productos variados de la cosecha que eran obsequiados a quien participaba de la fiesta. En la actualidad esta tradición ha evolucionado, hoy día se caracteriza por la exclusiva participación masculina. Entre los que «salen de locos» se encuentran los que «pagan» una «promesa» o manda. Portan diferentes disfraces, destacando los atuendos femeninos y ofrecen comida a base de maíz.

Metepec cuenta con una asociación de mayordomos, quienes se dedican a organizar las festividades religiosas de la comunidad, los preparativos comienzan meses antes cuando las personas que tienen promesas por pagar se agrupan en cuadrillas, integradas por vecinos de un mismo barrio, comandadas por un mayordomo que elige la temática de los disfraces y los bailes a realizar.

La festividad en honor a san Isidro labrador corresponde, en el calendario religioso al día 15 de mayo, sin embargo, en Metepec no se efectúa en esa fecha, pues esperan 50 días después del domingo de Pascua, por lo general a principios de junio, si es martes, ese día es el desfile de carros alegóricos que llevan enormes





Fig. 11. Fiestas en honor a san Isidro labrador, mayo 25, 2010.

Foto: Edith Valencia Figueroa

arcos elaborados con semillas, dedicados al santo, a las actividades de la siembra y al agradecimiento por la cosecha del maíz; de las mojigangas y de las cuadrillas, por las principales calles del pueblo y los diversos barrios de la localidad. Si la fecha no concuerda, la fiesta es aplazada para el siguiente martes. Esta celebración se aprovecha para realizar intercambios en la zona de productos agrícolas, animales y artesanías; ya que paralelamente se organiza una feria donde se ofrecen los productos antes mencionados.

Otras celebraciones importantes son:

- La *feria cultural y artesanal 'Quimera'*, realizada en el mes de octubre con una duración de 10 días, en esta feria se celebra el festival musical, el ritual del fuego nuevo y la exposición de ofrendas, se presentan músicos de diversos géneros, compañías teatrales y dancísticas, escritores, artistas plásticos y divulgadores científicos, todos ellos representantes tanto de las más profundas tradiciones como de las más actuales expresiones de la cultura nacional e internacional. “El objetivo principal de esta Feria fue desde su inicio y es el de crear un espacio cultural para los habitantes de Metepec y su entorno. Toda vez que este festival permite desarrollar un mundo lleno de imágenes, de conceptos, de formas, de colores, de



sonidos, y de todo lo que nos conlleva al mundo interior de un mundo quimérico”.²³

- *Del santo patrono del convento de los franciscanos, san Juan Bautista*, el 24 de junio; la que se hace en honor a la virgen de los dolores, el 15 de octubre; la exposición de ofrendas que se realiza durante la festividad del día de los difuntos del 30 de octubre al 2 de noviembre; la fiesta de la patrona del pueblo que es la virgen de Guadalupe, el 12 de diciembre; y las celebraciones en los diferentes barrios que conforman a la ciudad, dos santos y consecuentemente dos fiestas en cada barrio.

Otro nivel del que vamos a tratar en la cultura popular son las artesanías, que en México tienen una amplísima tradición, ya que está representa y recrea los más diversos procesos y sentimientos humanos; es asimismo una expresión que refleja la concepción del pueblo acerca de sus orígenes, de su tiempo y espacio, de sus formas de relación con la naturaleza, y una muestra del desarrollo de la imaginación y creatividad del mexicano.

La artesanía es un oficio de gran orgullo para el que la elabora y es un lazo con su identidad campesina e indígena. Para los artesanos la elaboración de la artesanía ha sido una manera de crear un nexo entre ellos y sus

antepasados, funcionando como relatora de su historia.

Dada la multiplicidad cultural y la diversidad étnica y geográfica de México, cada grupo crea lo que su propia comunidad requiere, basándose en técnicas ancestrales y en las materias primas que se producen en su entorno.

En lo que respecta a Metepec, tiene una rica historia que encierra diferentes procesos históricos y socioculturales. De un pueblo rural con economía de autoconsumo basada en la agricultura, hoy nos encontramos ante una gran urbe que se expande hasta unirse a la capital del Estado de México, Toluca, y su principal actividad económica está en los sectores de servicios e industria. Dentro de esta constitución poblacional el trabajo artesanal se constituye como un elemento que permite diferenciar simbólicamente a Metepec de otras regiones.

Metepec es sin duda uno de los centros productores de cerámica artesanal, más grande del Estado, y uno de los más importantes de la República. Destaca por su barro vidriado, por sus objetos ornamentales policromados, por su volumen y por sus novedades creativas. Es el trabajo de hombres y mujeres con una destacada participación de los niños que desde edades tempranas aprenden los secretos en el manejo del barro.^(Fig. 12)





Fig. 12. Artesano trabajando el barro
Foto: Edith Valencia Figueroa

El escritor Schneider, escribe acerca de la diversidad que existe en esta localidad a la hora de trabajar el barro, “... cada familia tiene su propia especialidad. Hay artesanos que se dedican a un tipo determinado de lozas, otros sólo manufacturan macetas y los más realizan «juguetería», nombre dado por la población a toda suerte de esculturas, tanto rituales como decorativas y artísticas.”²⁴

La artesanía de Metepec se reconoce por su amplia gama cromática y puede clasificarse, atendiendo a sus fines utilitarios, como ordinaria o común, que es a la que se le llama loza y que comprende la manufactura de objetos de uso doméstico como: ollas, gruesas de dos orejas, engretadas en su parte exterior, jarras, jarros pulqueros de barro vidriado con hermosas decoraciones al pincel en negro, verde y crema con pájaros, flores y hojas, y con versos populares o leyendas dedicadas a la mujer, cajetes, molcajetes, tlacualeras, platos, cántaros, botellones, cazuelas vidriadas que llegan a pasar el metro y medio de diámetro,^(Fig. 13) utilizadas para preparar el mole, el adobo, el champurrado, entre otros. Importante es resaltar la loza negra, llamada así por el color negro que toma en el vidriado en la que se destacan los candelabros, los sahumeros, pebeteros, incensarios y objetos que representan las figuras de animales que están íntimamente ligados a su economía, que por lo general sirven para floreros o alcancías.





Fig. 13. Cazuela vidriada
Museo del Barro, Casa del artesano. H. Ayuntamiento de Metepec.
Foto: Edith Valencia Figueroa

En lo que respecta a la alfarería ornamental, el autor precitado comenta: Mayor notabilidad ha dado a Metepec su alfarería artística, rara mezcla de imaginación e interpretación, a medio camino entre lo decorativo y lo ritual o religioso.²⁵ Hacen parte de esta categoría las figuras de barro policromado que tienen una larga tradición que se remonta probablemente a la época colonial, cuyo ejemplo más significativo lo constituyen las figuras del apóstol Santiago a caballo, así como figuras de sirenas, toros, leones y otras más de moldes antiguos que sirvieron como alcancías y que dieron paso a otras piezas que son muy conocidas en la actualidad: soles, lunas, temas relacionados con la semana santa, la navidad y el día de muertos, además de escenas de la vida cotidiana como yuntas,^(Fig. 14) arados, o carretas con múltiples adornos para su bendición durante los festejos de san Isidro Labrador y, desde luego, los *árboles de la vida*.





Fig. 14. Yunta de bueyes
Museo del Barro, Casa del artesano. H. Ayuntamiento de Metepec.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Además de los *árboles de la vida*, que contradictoriamente también los hay de la muerte, se elaboran otras piezas escultóricas para las fiestas populares del mes de noviembre en México, el «día de muertos», como cráneos decorados, con un candelero en

la parte superior; cortejos fúnebres en los que los deudos son también calaveras que cargan el féretro; orquestas de músicos-calaveras, entre otros. Para la época navideña se elaboran nacimientos^(Fig. 15) de diferentes tamaños, llegando a alcanzar hasta alturas de metro y medio.



Fig. 15. Árbol de Nacimiento
Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
Foto: Edith Valencia Figueroa



La imagen urbana es uno de los elementos a través de los cuales la población logra una identidad con su entorno, es el resultado de la transformación colectiva de su ambiente, es por ello que: En Metepec el orgullo no sólo se respira y se palpa en el entendimiento de los artesanos con sus obras, sino que ellos han querido significarse en su pueblo, introduciendo como ornato urbano y en forma monumental sus obras.²⁶ Así como en las grandes ciudades se pone la escultura urbana contemporánea al servicio ornamental, en Metepec están los árboles de la vida y los árboles del tianguis, las máscaras, los animales, los soles, las lunas y las cruces que engalanan algunos rincones, parques, entidades gubernamentales, avenidas y modernos conjuntos residenciales.

La cerámica o alfarería es una rama artesanal importante en México. A ella pertenecen los *árboles de la vida* que se elaboran en Metepec, Estado de México, en Acatlán e Izúcar de Matamoros, Puebla. No obstante, Metepec ya cuenta con su marca colectiva y el registro de los *árboles de la vida*.

En cuanto que las artes populares son una respuesta espontánea a las necesidades discursivas del pueblo, a sus necesidades de identidad, de perpetuar su idiosincrasia. Porfirio Martínez Peñaloza en su libro *Artes populares y artesanías artísticas en México* aclara lo siguiente:

Las artes populares en México son importantes: porque ellas satisfacen vitales necesidades sociales. Por la variedad de sus productos. Porque todas tienen, en sus formas, en sus técnicas, en su espíritu decorativo, o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimiento estético. Porque sus manifestaciones puramente intelectuales están impregnadas – como la música– de una profunda melancolía – como la poesía religiosa– de un suave misticismo y son ambas poderosamente subjetivas. Además las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias, presentan –al contrario de lo que sucede en los grupos étnicamente semejantes a los europeos– caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen una verdadera cultura nacional.²⁷

El arte popular mexicano refleja los distintos elementos que han intervenido en la formación de la cultura nacional y constituyen una manifestación dinámica de la sensibilidad e imaginación del pueblo de México. Las producciones artísticas populares plasman la historia social colectiva, a la vez que materializan las fantasías de mundos imaginarios, en obras que por su estética, variedad formal, cromatismo y expresión poseen un valor



universal. Estas expresiones populares han contribuido a la construcción de una nación con fundamentos sólidos y valores culturales arraigados, que denotan y demuestran una gran importancia histórica y social.

Cuando se habla de arte popular, básicamente, se refiere a las expresiones artísticas producidas por un pueblo, anónimas y tradicionales, transmitidas oralmente de generación en generación, de padres a hijos. En este proceso de transmisión de los rasgos culturales, que lleva muchos años, los objetos se han ido transformando y adecuando a nuevas necesidades, otros han desaparecido, y muchos otros han permanecido y se han conservado en sus formas, materia prima, diseños y técnicas de elaboración.

Por otro lado y a cambio de ello, se ha incrementado la producción de objetos suntuarios, donde la originalidad es altamente valorada, tanto por la singularidad de la pieza como por la fama de los autores. Ellos son capaces de concebir piezas únicas pues conocen y dominan los materiales y las técnicas de producción, están preparados para crear diseños originales, expresarlos y elaborarlos, y son cuidadosos en el detalle y acabados. Tal es el caso de los árboles de la vida y otras obras de carácter escultórico con temas religiosos o de tradición festiva de Metepec que le han dado una resignificación a las artesanías del lugar.

En relación a la incorporación de los elementos de la cultura moderna dentro de la cultura popular, el investigador García Canclini, señala que en la actualidad el conjunto de obras y mensajes que estructuran la cultura visual participan en el proceso de creación de las artesanías: “Hoy las relaciones intensas y asiduas de los pueblos de artesanos con la cultura nacional e internacional vuelve «normal» que sus miembros se vinculen con la cultura visual moderna, aunque aún sean minoría los que logran nexos fluidos”.²⁸

Artesanía popular o arte popular en Metepec, el principio y el fin

Es común catalogar a la artesanía como arte popular o como arte menor; ello ha inducido a algunos artesanos a modificar sus prácticas para «transformarse en artistas» imprimiendo a sus obras un determinado rigor, e incluyendo procedimientos y técnicas consideradas artísticas. Los artesanos de Metepec, coinciden en que su trabajo es arte popular, en tanto son inventores y creadores de nuevos diseños para los árboles.

Ante las nuevas exigencias de un mercado cada vez más dinámico, los productores de artesanía de esta localidad se han visto en la necesidad de reelaborar estilos y formas en su producción, que les permitan seguir manteniendo su propia dinámica de vida y a



la vez su profesión; esto explica el surgimiento de nuevas creaciones de artesanía que han dado paso a la especialización en algunos talleres familiares.

Dicha especialidad ha logrado que los productos artesanales manifiesten su creatividad y su destreza artesanal lo cual les ha dado a este gremio de Metepec la distinción de ser considerados como patrimonio cultural. Así es como en esta comunidad no sólo se producen objetos utilitarios, también se hacen piezas artísticas, este proceso de desarrollo de la artesanía se concreta con la creación del *árbol de la vida*. “A partir de 1930, se desarrolló el género suntuario, que alcanzó impacto a nivel mundial [...] principalmente por el reconocido árbol de la vida, con sus variantes...”²⁹ y con él, se producen objetos que consisten en seres mitológicos interpretados de manera exótica como son, entre otros, las sirenas, los soles y las lunas.

En la nueva producción, aplican las técnicas aprendidas de sus padres o tutores, (modelado, moldeado, enrollamiento) añadiéndole su talento y haciendo uso de ciertas técnicas de decoración. (Liso, pulido, bruñido, esgrafiado, grabado, excavado, pastillaje).

Con el impulso y proliferación de los concursos, poco a poco desarrollan composiciones relacionadas con temas religiosos, imágenes celestiales, eróticas, o de la imaginería popular, fiestas y costumbres populares. Los

premios y reconocimientos les han permitido captar y mantener una clientela compuesta por personas de medianos y grandes recursos económicos, especialmente aquellos que las buscan para colecciones, por su mayor grado de originalidad, elaboración y delicadeza.

Al texto le sumamos lo que García Canclini, escribe en su libro *Culturas híbridas*: ... los artesanos juegan con las matrices icónicas de su comunidad en función de proyectos estéticos e interrelaciones creativas con receptores urbanos. Los mitos con que sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas indican en que medida los artistas populares superan prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estética y culturalmente.³⁰

Lo anterior fundamenta el porque algunos artesanos en la comunidad de Metepec buscan incansablemente nuevas formas de expresión para crear obras que trasciendan las fronteras de su cultura e impacten otras culturas.

Las consideraciones antes mencionadas son el origen de lo hoy conocemos como una de las expresiones artísticas de carácter popular, denominado arte popular mexicano. Algunos expertos que se han preocupado por darle cierto sentido teórico a las artes populares, hablan del valor de éstas como elemento importante en el desarrollo económico de los pueblos; además, se les



asigna un alto valor estético. “En nuestro siglo XX el arte popular y las artesanías alcanzan una gran importancia, pues son reconocidos como parte del patrimonio cultural de la nación [...] precisamente en su sector de arte popular, procedente a su vez de los siglos anteriores, constituido por el conjunto de objetos a la vez útiles y bellos y los factores de su producción, que empezando por el artesano mismo, comprende las materias primas, las técnicas de elaboración, los diseños y la decoración, los instrumentos que se emplean y la circulación de los productos terminados”.³¹

2.3 Como se construye la identidad cultural en la comunidad de Metepec

El desarrollo de la identidad es el resultado de la apropiación de las voces ajenas (intenciones, discursos, relatos, creencias, representaciones), de modo que el individuo se construye a través de los diálogos que establece, explícita o implícitamente, con los otros, las instituciones y los contextos de actividad donde participa, directa o indirectamente.

Ello no quiere decir que el individuo no tenga voz propia y desaparezca en las fuerzas ambientales: se construye la voz propia, se eligen ciertas cosas, se cree en una determinada imagen y un significado, se utilizan determinados instrumentos pero siempre a partir de la

posibilidad de participar en una cultura, en una comunidad, con sus formas implícitas y explícitas de vida compartida, es decir, nos construimos culturalmente como agentes activos y autónomos aunque siempre dependientes de los vínculos sociales.

Si se considera la identidad como producto de los vínculos sociales que los individuos mantienen entre sí, individual o colectivamente ella se encuentra siempre referida a un espacio y un tiempo determinado. Se puede decir que la identidad en un carácter relacional no esencial, funciona por lo general, permitiendo que los individuos y grupos sociales interactúen y den soluciones a las distintas problemáticas en las que se encuentran involucrados dentro de un ámbito espacial. Se puede decir que la identidad como producto de las prácticas sociales tiene sus raíces en una serie de elementos que de alguna forma se encuentran insertados en el tiempo y el espacio de una sociedad, se nace, se vive y se es parte de una familia, de una comunidad y de una nación.

Se puede decir que la población de «raíz metepecuense», conserva aún estas prácticas sociales latentes y que luchan para que no se pierdan. La investigadora Jarquín Ortega, explica que:

Entre esta población ancestralmente oriunda, se le da un gran valor a la familia. Las casas



albergan muchas veces a la familia ampliada, es decir, conviven abuelos con hijos casados, nietos, hijos solteros, [...]. La mayor parte de dichas familias son católicas practicantes, y participan activamente en la organización y preservación de las fiestas tradicionales,...³²

A partir de estos elementos comunes los individuos van formando una riqueza de visiones posibles: de sí mismos, de los otros, de las cosas y del mundo. A la vez al interactuar con otros miembros de la comunidad o sociedad van creciendo sus aptitudes y sus particularidades, a tales fines se implementan un proceso de selección y de adscripción, donde los sujetos toman determinados elementos que en última instancia le permiten relacionarse e identificarse con los grupos, asociaciones, comunidades, entre otros. Ello da origen a las características que fundamentan la identidad de un grupo social y en nuestro caso los artesanos de Metepec.

2.3.1 Espacio y tiempo

Al reconocer que la identidad se desenvuelve dentro de un espacio y un tiempo determinado, se afirma que ella se encuentra incorporada a los procesos histórico, social-cultural, político y religioso, por los que pasan los pueblos en su acontecer histórico.

Siendo las categorías de espacio y tiempo, abordadas desde una perspectiva cultural, en tanto que el espacio no se limita al lugar donde el actor social y el colectivo se desenvuelven, ni al aspecto físico; se trata más bien de puntualizar cómo los grupos organizan sus tiempos y espacios en función de concepciones particulares del mundo y la comunidad.

El espacio y el tiempo, en realidad, sufren variaciones en su configuración en función de las nuevas formas de apropiación que se dan de ambas categorías tendientes, en lo sucesivo, a la invención de una cierta identidad. Se parte de la definición que dan los autores del libro *Identidad, ideología y ritual*, en el sentido que "...el espacio y el tiempo están conceptualizados a partir de la identidad, y por lo tanto a partir de procesos ideológicos. Desde esta perspectiva el espacio lo definimos como la red de vínculos de significación que se establece al interior de los grupos con las personas, las cosas; y el tiempo, lo entendemos como el movimiento de esa red, con un ritmo, una duración y una frecuencia".³³

Es por ello que la identidad, debiera ser considerada un proceso, una construcción de la sociedad que analizamos, y a la que es posible acceder a través de sus símbolos, representaciones sociales, conductas e imágenes que los propios grupos construyen a través del tiempo «reinventando» sus límites de pertenencia por lo



que de ninguna manera, puede pensarse tiene un final, un cierre definitivo, que cristalice en un modelo acabado por y para siempre.

El *árbol de la vida*, como manifiesto empírico, hace posible observar la confluencia de estas dos categorías como un todo, donde se enlazan momentos históricos, visión ancestral y tiempos míticos. También confluyen las nuevas representaciones que desde la modernidad orientan las dos categorías.

En los artesanos de Metepec, se observa que manifiestan una concepción del tiempo, en función de una interiorización de los distintos elementos que entran en juego en la construcción del *árbol de la vida*. En ella confluyen los tiempos cotidianos y los míticos, paralelamente pasajes de la Biblia como el pecado original con escenificaciones de vivencias personales y sociales de los autores; relatos históricos y de la vida moderna forman parte de su imaginario artesanal. De esta manera podemos confirmar que se mantiene entre modernidad y tradición una íntima relación, conviviendo en la construcción simbólica del árbol de la vida, es decir, podemos hablar de una hibridación³⁴ que subyace en la cultura popular.

En nuestro estudio, la interpretación del *árbol de la vida* no se reduce solamente a la relación entre lo moderno y lo tradicional, más bien partimos del concepto de cultura

y específicamente de lo planteado por el antropólogo Clifford Geertz, quien considera que la cultura es una red de significaciones que le dan sentido a las acciones que desempeñamos.³⁵

En el *árbol de la vida* de Metepec se encontró que el conjunto de elementos que lo integran están ligados con la persistencia y continuidad de una cultura «propia». De manera hipotética se considera que los significados presentes en el *árbol de la vida*, forman un universo simbólico que se nutre de tres vertientes al sistema de ideas, estas tres fuentes, la matriz cultural mesoamericana, la judeocristiana y la cívico/ contemporánea, se entretrejen dando como origen múltiples significados.

En la comunidad de artesanos de Metepec, los valores compartidos están presentes a lo largo del proceso de producción del *árbol de la vida*, como así lo señala, el escritor Alejandro Figueroa, la cultura vista así, define no solo los significados y valores que los miembros de una colectividad dan a las cosas que los rodean, al mundo en su sentido en general y a los objetos y a las relaciones en un sentido más específico; define también la forma en que se comportan entre ellos y este comportamiento remite al etnos.³⁶

Si bien existen valores compartidos en la práctica cotidiana de la comunidad de Metepec, se producen tensiones de competencia, plagio y comercialización,



aspectos que no solo permean dentro de ellos sino que se manifiestan fuera. Dando como origen la producción de piezas carentes de la calidad original y las falsas copias producidas algunas de ellas en otros estados de la república y en el extranjero.

La competencia artesanal que busca un persistente sello personal y la diferenciación de la producción individual o familiar ha determinado un periodo de cambios de forma, color, estilo y tamaño. Estas modificaciones son identificadas por la comunidad como el paso de cuatro generaciones, a partir de la década de los años treinta, hasta la actualidad, tal dinamismo en la búsqueda de innovación opera sobre la base de los valores compartidos de la comunidad para no romper las tradiciones.

Se puede decir que el grupo de artífices del *árbol de la vida*, ordena el mundo desde una visión cultural particular pero que se encuentra en correspondencia con un ámbito mayor de la cultura que lo contiene.

Se ha observado como el *árbol de la vida*, también es un espacio donde se incorporan elementos culturales de esa sociedad en que esta inscrito ese grupo.

2.3.2 El individuo y la sociedad

A partir de que los individuos internalizan nuevas formas de representaciones sociales o de habitus y nuevas

estrategias de concebir su mundo o la realidad están creando y consolidando una identidad «particular», ya que son ellos los que le imprimen un rasgo singular, local, regional o nacional, donde el colectivo, es decir, los otros, reconocen sus particularidades. Desde esta óptica se puede entender que la identidad se convierte en un recurso que permite a los individuos actuar desde un marco de referencia desde donde se incorporan los nuevos elementos.

En el grupo de artesanos productores del *árbol de la vida*, en el nivel de integración, en primer lugar están los grupos familiares de trabajo mancomunado que permiten dirigir los proyectos y los rumbos de la producción, además de desarrollar los sellos personales del grupo familiar ante los competidores existentes. Por otro lado puede observarse una integración mayor cuando se asocian diversos grupos para enfrentar trabajos cuya magnitud rebasa las capacidades del grupo familiar, pero también existe la integración gremial de los artesanos en relación a la comunidad de Metepec y frente a otros factores externos para la comercialización (comerciantes, funcionarios, coleccionistas y el conjunto de instancias políticas y administrativas competentes en materia de artesanía).



2.4 Los primeros árboles y sus autores

Teniendo en cuenta que la pieza artesanal el *árbol de la vida*, resulta ser una manifestación relativamente nueva, una evolución que tiene bases tradicionales pero que ha nacido debido al vínculo entre artífice, coleccionista-comprador y mercado; esta pieza artesanal es hoy una tradición tan útil para que los habitantes de Metepec se identifiquen ante otros como su lengua y sus ceremonias antiguas, así el proceso de transformación se halla iniciado hace alrededor de ocho décadas. ¿Por qué comenzaron a hacerlos?

Una investigación habla de que el primer *árbol de la vida* es de la época colonial y era muy simple, un pequeño tronco con las figuras de Adán y Eva de cada lado, la serpiente enroscada de arriba hacia abajo, ofreciendo la fruta prohibida entre sus fauces. Las hojas y las demás manzanas estaban sujetas con pequeños alambres. Esta misma crónica expone la posibilidad de que este árbol haya servido como herramienta de evangelización y enseñanza de la Biblia, comenzando por el Génesis.

Concluida la utilidad de aquellos árboles genésicos (se entiende que fueron varios) éstos permanecieron arrumados en la iglesia o en el convento, sin ningún aprecio de parte del arte litúrgico virreinal,³⁷ tal parece que estas piezas fueron olvidadas durante siglos, hasta

que diversos acontecimientos políticos y sociales de la nación mexicana, a mitad del siglo XIX, provocaron que los religiosos sacaran todo lo que había en las casas curales y se guardara en algunas viviendas de los feligreses, así es como una de estas ramas «evangelizadoras» y «dominantes» fue según datos populares, guardada en casa de don Tito Reyes.

Como se ha mencionado, Metepec en el Estado de México, es una comunidad de origen matlatzinca y otomí con una rica tradición alfarera. Las familias tradicionalmente trabajaban por especialización: entre los objetos utilitarios, lo ritual y lo suntuario. Resaltando entre estas la familia Reyes que hacía cerámica figurativa y ritual, de aquí surgió la dinastía Soteno, encabezada por su madre y abuela Modesta Fernández, hija adoptiva de don Tito Reyes, de donde surge una de las más fértiles manifestaciones del *árbol de la vida*.^(Fig. 16)

La señora Modesta Fernández, una humilde mujer con ocho hijos, seis varones y dos hijas, que se dedicó desde muy joven a la alfarería, en un principio trabajaba con su tío Tito Reyes elaborando silbatos, después de casada se dedicó a hacer sirenas; sin embargo, al fallecer su tío en 1942, retomó el concepto del *árbol de la vida* que esté había reproducido de una pieza de barro que representaba un árbol del *Génesis*, y lo estilizó un poco



más. Pronto empezaron a surgir de sus manos y las de algunos de sus hijos como Alfonso y Tiburcio Soteno Fernández, figuras con diversidad de temas, que eran admiradas por propios y extraños.



El otro relato se refiere a Don Timoteo González, quien en los años treinta revolucionó la alfarería dejando atrás las cazuelas que fabricaba junto con su hermana, para dedicarse a hacer un encargo para unos turistas, estos le habían mostrado una postal donde se observaba una escultura en alto relieve y policromada que representaba un árbol genealógico de la familia Guzmán^(Fig. 17) que se encuentra a la entrada (cúpula del coro) del templo de Santo Domingo, en Oaxaca y le solicitaron que les hiciera en barro algo parecido. Don Timoteo González creó con el barro una de las figuras más extrañas y bellas, que años más tarde se convirtió en una de las piezas artesanales de más prestigio en México y el mundo: el *árbol de la vida*. La pieza original es un candelabro en forma de árbol frondoso cuyas ramas abrigan a dos figurillas que componen la escena primordial de la obra: Adán y Eva en el Paraíso, acechados por la serpiente.

Fig. 16. *Árbol de la vida* (como fue en sus inicios), 2009

Tiburcio Soteno Fernández

Foto: Edith Valencia Figueroa





Fig. 17. (Cúpula del coro) del templo de Santo Domingo, en Oaxaca.

Descendientes de la familia Guzmán, siglo XVI- XVII

Foto: Edith Valencia Figueroa

Otra historia dice que dicho árbol surge de la estilización del candelabro que se nombró *candelabro de la primavera*, adornado con unas flores, parecidas a las de la planta malvarrosa, creación del alfarero Pablo Archundia.

Los relatos que se citan, son contados con variantes múltiples, como ocurre cuando distintos miembros de un pueblo contribuyen a darle énfasis diversos y lo actualizan. Así renuevan el valor del objeto, que en pocos años dio prosperidad a unas cuantas familias y permitió la mejor supervivencia de muchas otras. Hoy día, las nuevas generaciones de artesanos han modificado el concepto original del *árbol de la vida* y le han agregado más figurillas, además de ampliar su temática para crear obras en forma del árbol con las imágenes del *nacimiento de Jesucristo*, de la *crucifixión*, de la *muerte*, del *arca de Noé*, de la *revolución*, de *músicos*, y, en fin, una inagotable fuente de inspiración temática.

Algunos son decorados y pintados; otros son dejados al color natural del barro. Muchos de estos *árboles de la vida* están en manos de coleccionistas, en museos y en el extranjero. Sus imágenes, que mezclan al Creador, las figuras de Adán y Eva, la serpiente, la flora y la fauna con elementos de la vida moderna, ganaron un lugar en las tiendas urbanas por el atractivo de esta ambivalencia.



NOTAS

- ¹ M. T. Jarquín (Coord.) (2004). *Metepec. De aldea a ciudad*. p. 16.
- ² _____(1973). *Metepec – Monografía*. Gobierno del Estado de México. p. 15.
- ³ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 34.
- ⁴ D. Rubín de la B. (1974). *Arte popular mexicano*. p. 29.
- ⁵ Citado por F. De La Torre (2003). *Arte popular mexicano*. p. 18.
- ⁶ L. Schneider (2001). *Hacia una historia de San Juan Bautista Metepec*. p. 7.
- ⁷ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 43.
- ⁸ M. Carbajal (2001). *Alfarería prehispánica en Metepec*. p. 13.
- ⁹ M. Jarquín (1990). *Formación y desarrollo de un pueblo novohispano: Metepec en el valle de Toluca*. p. 283.
- ¹⁰ L. E. Hernández (Coord) (2005). *Diseño e Iconografía – Geometrías de la imaginación*. p. 9.
- ¹¹ D. Rubín de la B. (1953). *Presencia del mundo prehispánico*. p. 52.
- ¹² A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 44.
- ¹³ D. Rubín de la B. (1974) *op. cit.*, p. 115.
- ¹⁴ A. Sánchez Reyes (1997) *op. cit.*, pp. 65-66.
- ¹⁵ M. Chávez Maya, *et al*, (1997). *Historia de la alfarería en Metepec*. p. 26.
- ¹⁶ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 46.
- ¹⁷ A. Sánchez Reyes (1997) *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁸ *Ibíd.*, p. 22.
- ¹⁹ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 42.
- ²⁰ L. Schneider (2001). *Tradición y fantasía del barro*. p. 34.
- ²¹ C. Espejel (1972). *Las artesanías tradicionales en México*. p.17.
- ²² Plumilla llamada también Espadaña o Flor de tule es una hierba acuática, emergente, que llega a medir hasta 2.5 metros de altura, se encuentra en terrenos pantanosos o lacustres del Estado de Michoacán o Valle de Bravo.
- ²³ Enciclopedia de los Municipios de México. Estado de México Metepec. Revisado octubre 8, 2009, en <http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/mexico/mpios/15054a.htm>
- ²⁴ L. Schneider (2001) *op. cit.*, p. 38
- ²⁵ *Ibíd.*, p. 39.
- ²⁶ *Ibíd.*, p. 45.
- ²⁷ P. Martínez Peñaloza (1988). *Arte popular y artesanías artísticas en México*. Un acercamiento. p.44.
- ²⁸ N. García Canclini (2002) *op. cit.*, p. 226.
- ²⁹ M. A. Chávez Maya (2000). *Monografía del municipio de Metepec*. p.107.
- ³⁰ N. García Canclini (2003). *Culturas híbridas*. p. 225.
- ³¹ P. Martínez Peñaloza (1986). *Artes populares y artesanías. Siglo XX*. p. 217.
- ³² M. Jarquín (2004) *op. cit.*, p.110.
- ³³ C. Aguado, *et al*, (1992). *Identidad, ideología y ritual*. p.72.
- ³⁴ N. García Canclini (2003). *Culturas híbridas*.
- ³⁵ C. Geertz (2005). *La interpretación de las culturas*. p. 20.
- ³⁶ A. Figueroa (1994). *Por la tierra y por los santos*. p. 223.
- ³⁷ M. Chávez Maya, *et al*, (1997). *Historia de la alfarería en Metepec*. p. 53.



Capítulo 3

Una visión histórica

3.1 Lo mítico-simbólico

El presente capítulo, se limitará solamente a estudiar aquellos temas históricos que sirven para fundamentar esta manifestación artesanal.

La reconstrucción histórica de las particularidades de un pueblo supone un rico tejido de elementos materiales y simbólicos, en los que a veces se confunden los hechos reales con los mitos que se transmiten por tradición oral de una generación a las siguientes. Cada pueblo se basa en mitos que son creados por la mente, a este respecto, la mejor forma de considerar al «mito» es hacerlo en su sentido griego de «lo que se cuenta», el «relato» en cuyo interior se despliega la fe. Por lo tanto, el mito se expresa como un símbolo distendido en forma de relato

y articulado en un tiempo y espacio, la investigadora Martha Iliá Nájera Coronado, apunta qué: El mito es un lenguaje simbólico particular del hombre, a través del cual expresa una realidad que ha captado en forma inmediata e intuitiva, en el cual proyecta sus experiencias del mundo que lo rodea.¹

Entre los propósitos que se atribuyen a los mitos, por su relevancia en todas las culturas, es el de ratificar las costumbres que sustentan la vida de los pueblos, conservar la memoria de sus tradiciones y otorgarles prestigio y autoridad.

Por su parte, Eliade sugiere que todo rito es la puesta en escena de un mito que tiene por objeto regresar a los tiempos originales donde tuvo lugar el nacimiento de lo que es el mundo actual, y de que el hombre necesita este constante retornar a los orígenes para poder volver a cargar su cosmos de esa sacralidad que se pierde en el transcurrir de la historia,² en otras palabras, ofrece a los seres humanos un mundo estructurado y brinda pautas para que aquellos que tienen la autoridad justifiquen el origen de éste en una fuente sagrada.

Otro de los fines que los mitos buscan con empeño, es el de infundir en la comunidad la noción de estabilidad, duración y continuidad de los ciclos fundamentales de la naturaleza y de la vida humana.



Al respecto, la autora expone: Gracias a una serie de imágenes simbólicas podemos estructurar, dentro de un sistema, una serie de realidades que aparentemente estarían dispersas en el Universo, pero debido a la red simbólica que el hombre puede formar, le es posible lograr vislumbrar una unidad en el cosmos y sentirse como un elemento integrado dentro de él y así encontrar sentido a su vida.³ Por lo tanto, la presencia de los símbolos facilitan, aquel fluir acerca de ellos que forma la sociedad, la cultura y la historia.

El texto anterior es coincidente con la explicación que da Jean Chevalier, sobre su significado, el símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere.⁴ Por lo que el símbolo sirve así, como un medio para hacer posible el funcionamiento de la sociedad, para crear puntos de vista comunes, para interpretar experiencias colectivas, a la vez que consigue acercar a sus miembros al mundo donde están inmersos.

El historiador e investigador Alfredo López Austin, complementa lo antes escrito: los seres humanos construyen imágenes del mundo en que viven, y no de un mundo cualquiera, incluso cuando imaginan otros

mundos en su fantasía, los hacen a partir de la experiencia que su existencia les da.⁵ Dichos símbolos necesitan ser compartidos por los miembros de una comunidad, sin la cual no podrían ser comunicados.

Difundidos o descubiertos espontáneamente, símbolos, mitos y ritos revelan siempre una situación-límite del hombre, y no solamente una situación histórica; situación-límite, es decir, aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el Universo.⁶ Un universo real o ficticio como lo es el *árbol de la vida*.

3.1.1 Mesoamérica

Mesoamérica es la región del continente americano que comprende aproximadamente el centro y sur de México, a partir de una línea imaginaria que comienza en Sonora y Sinaloa y acaba en el Golfo de México, y por el sur la frontera incluye la parte occidental de Honduras y el Salvador, alcanzando por la costa del Pacífico hasta la Península de Nicoya. Es decir, abarcaría los países actuales de México, Guatemala, Belice, Honduras, el Salvador y las costas del Pacífico de Nicaragua y Costa Rica.^(Fig. 1)

Mesoamérica, es una macroregión cultural producto de la confluencia de varios pueblos, de gran diversidad étnica y lingüística, que dieron lugar a un nuevo proyecto de civilización que, aun en la actualidad,





Fig. 1. Mapa. Extensión de Mesoamérica.
Tomado de: Norton, Jonathan L. (1979). América precolombina.
México: Ediciones Culturales Internacionales, S.A. de C.V.

expertos del tema como: etnólogos, arqueólogos, antropólogos, historiadores; reconocen que el concepto de Mesoamérica, acuñado en 1943 por Paul Kirchhoff, etnohistoriador alemán, nacionalizado mexicano, no ha sido convenientemente debatido.

En ausencia de una revisión crítica de su conformación y significado, el escritor Christian Duverger, apunta: Cuando uno intenta definir Mesoamérica, se refiere en general a la definición que Paul Kirchhoff

elaboró en 1943 al reunir un cierto número de criterios materiales. Ésta, en forma de lista, permanece vigente:

Es verdad que los indígenas mesoamericanos tienen en común el consumo de maíz, de frijoles y de cacao, el empleo de algodón y fibras de agave para sus ropas, la siembra con coa, que no emplean la rueda, cuyo principio, sin embargo, conocen; la adoración de varios dioses, la vida en sociedad altamente estratificada, etc. Sin



embargo, la totalidad de las características seleccionadas por Kirchhoff, una vez sumadas, no dan cuenta del espíritu mesoamericano, no captan su originalidad intrínseca.⁷

Al ser Mesoamérica reconocida por su riqueza cultural, algunos especialistas opinan que haría falta considerar la existencia y fuerza de otros factores socioculturales, y no enfocarse exclusivamente en los rasgos culturales como lo hizo Kirchhoff.

El escritor López Austin, nos da una aproximación del comienzo de esta gran variedad cultural mesoamericana; en la época en que pueblos nómadas que practicaban la agricultura llegaron a depender de tal forma de los productos de sus cultivos que se asentaron definitivamente junto a sus sembradíos (2500 a.C.).⁸ Al dejar la vida nómada propia de los pueblos cazadores y recolectores, tuvieron que buscar nuevos modos de subsistencia; cazando y atrapando pequeños animales del desierto y consiguiendo cultivar algunas semillas. De esta manera la agricultura se constituyó en un modo de vivir, haciendo posible la vida comunal sedentaria con ocio para dedicarse a las actividades creadoras. A la vez que conservaban y perfeccionaban las técnicas de los pueblos cazadores y que trabajaban el pedernal, la obsidiana y el cuarzo para fabricar puntas de flecha, comienzan a modelar el barro. Para Rubin De La Borbolla, este es el

momento clave de la historia americana en que aparecen nuevas artesanías, formas y hábitos de vida familiar, tribal y comunal.⁹

Estos nuevos hábitos y actividades, produjeron cambios significativos en las formas comunales de vida de los mesoamericanos, algunos de ellos fueron: el cambio de alimentación, la intensificación del trabajo, el origen de nuevas enfermedades, el cambio de las prácticas de trueque, el considerable aumento en la densidad de población, la creación de colectividades organizadas, la ampliación de las interrelaciones entre los grupos y la aparición de la cerámica, tema fundamental para nuestro trabajo de investigación. Es muy probable que el proceso de su evolución se haya dado de forma gradual, pero lo que si queda claro es que fue básico; tanto, que es factible señalarlo como indicador del comienzo de una tradición cultural.

Es preciso señalar que durante los cuatro milenios de existencia cultural autónoma (2500 a.C.-1500 d.C.), y pese al desarrollo de las técnicas agrícolas durante todo este tiempo, el sustento básico de Mesoamérica fue la producción agrícola de temporal. Las principales plantas cultivadas: el maíz, la calabaza, el chile y el frijol,¹⁰ fueron herencia de los antepasados recolectores-cazadores que en épocas muy tempranas (7500-5000 a.C.) lograron su domesticación.



El comercio como elemento de unión entre los mesoamericanos jugó un papel predominante, tanto a nivel de la «ciudad»¹¹ –el mercado (*tianquiztli* en náhuatl) es una institución– como a nivel de los intercambios entre las tierras tropicales y la Altiplanicie. Se presume que la colectividad de comerciantes conocida con el nombre azteca de *pochteca*, siempre fue muy dinámica, incluso en las épocas antiguas. La circulación de ciertos objetos arqueológicos, como las hachas de piedra dura, da un inicio serio de ello. El trueque tuvo un papel importante y constante. De esta peculiar forma de intercambio, el investigador Duverger sostiene que, Mesoamérica también conoció el uso de «monedas» de cambio: plumas preciosas, piezas de algodón, piedras finas, semillas de cacao, granos de incienso (copal)[...].¹² Los sistemas normalizados de intercambio crearon códigos y mecanismos para mantener una adecuada relación entre las diversas unidades sociopolíticas, así como para solucionar los conflictos surgidos del trato.

El continuo intercambio de técnicas y productos que ha sido un componente fundamental de las sociedades en toda época y en todos los niveles de complejidad cultural, fue el impulsor de muchas otras formas de interrelación, que favorecieron, desde un comienzo, la construcción conjunta de una tradición cultural y una historia comunes en Mesoamérica.

Mesoamérica, afirma el autor precitado, es el producto de ese mestizaje cultural y de «sangre» que dio lugar a una nueva cosmogonía y un nuevo orden político,¹³ y significó un elemento de unificación cuya influencia llegó hasta los puntos más lejanos, como el occidente, norte y sur de México, donde los topónimos en lengua náhuatl demuestran el alcance del poder mexica. Duverger, señala además, a los nahuas como los fundadores de Mesoamérica y como los principales actores de su evolución a todo lo largo de sus cerca de tres mil años de historia; los nahuas aglomeraron a su alrededor a los demás pueblos, entre ellos los mayas y otras comunidades reducidas en número. Esta apreciación coincide con lo que escribe el investigador y jurista Julio César Olive Negrete, en su libro *Obras escogidas*, quien estaba también de acuerdo con Wisser, en que “el nahua era el centro que dominaba política y económicamente en la época del descubrimiento, pero probablemente el maya era el más antiguo y había aportado los logros de la arquitectura, la escultura, el calendario y la escritura”.¹⁴

Es cierto que los mesoamericanos presentaron diferencias físicas y temporales de gran dimensión; pero a lo largo de varios siglos concentraron un conjunto pluriétnico caracterizado por un sustrato semejante de historia y desarrollo. Mesoamérica no es un espacio en el que los pueblos hayan vivido yuxtapuestos, separados por



fronteras geográficas o barreras culturales. Al respecto Duverger escribe: Los nahuas no sólo sirvieron como agentes de unión entre mundos heterogéneos, sino que han arraigado la pluriétnicidad en Mesoamérica.¹⁵

En Mesoamérica existieron diversos modelos de organización socio-política, los pueblos que la conformaban tenían culturas y costumbres radicalmente distintas; pudieron mantenerse tradiciones regionales o superponerse, junto a usos dominantes y ordenadores. Con ello, se podría decir que Mesoamérica se caracteriza

por un alto grado de disparidad en su organización socio-política. Las comunidades mesoamericanas son sociedades estratificadas o jerarquizadas con un sistema de poder muy elaborado y una división del trabajo muy grande. Se sabe que el poder tiene una naturaleza doble; a la vez civil y religiosa, en otras palabras, compartida entre el orden militar y el orden sacerdotal.

A propósito del poder religioso, los centros ceremoniales^(Fig. 2) representan el cimiento de las ciudades de Mesoamérica. Éstos determinan la existencia del

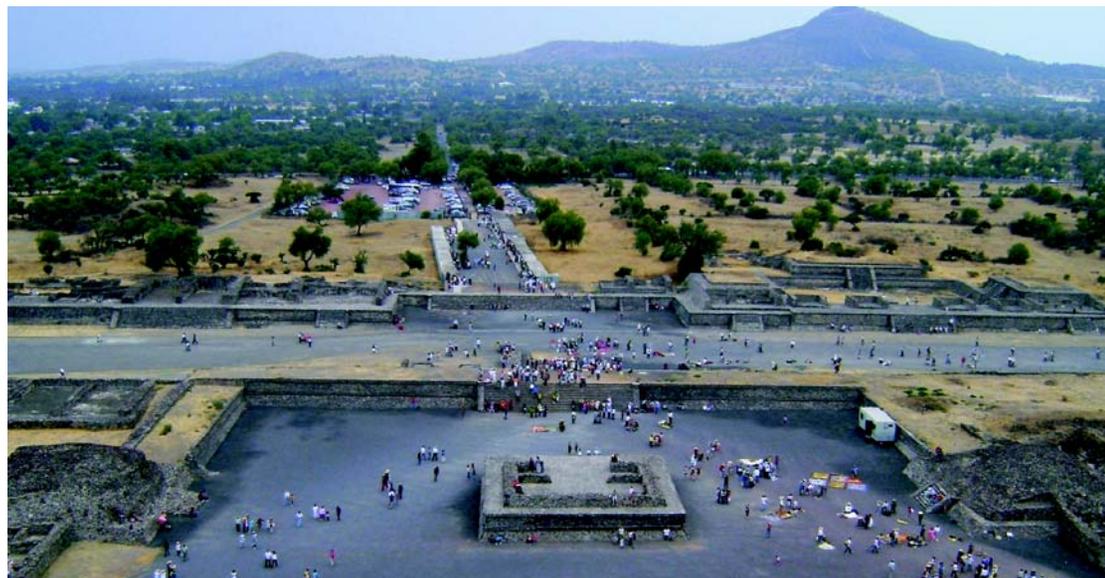


Fig. 2. Centro ceremonial. Teotihuacan
Foto: Edith Valencia Figueroa



urbanismo, que no es más que una porción del espacio organizado que los caracteriza, que a su vez no sólo estructura el corazón del recinto sagrado sino también le sirve de corazón a la población que lo rodea. Eran construcciones de pirámides escalonadas como basamentos de templos; pisos y muros tapizados con estuco, decorados con murales; calzadas empedradas; espacios para el juego de pelota (el ritual y el civil), entre otros. Las poblaciones con su centro ceremonial constituían siempre la entidad política y cada hombre se podía identificar según la ciudad en que vivía.

El pueblo mesoamericano integró, el mundo que habitaba a su pensamiento mítico-religioso. Las estrellas, las montañas, los ríos, los lagos, la fauna y la flora ocuparon un lugar dentro de un cosmos cuya complejidad fue incrementándose en las diferentes épocas de estos pueblos, en el pensamiento del hombre prehispánico se entretejió la ciencia con la religión y la magia. De manera consciente o inconsciente, determinaban cuáles eran los elementos pertinentes de su entorno que merecían una atención especial mítico-religiosa.

Las primeras civilizaciones construyeron su visión del mundo y su religión alrededor de las divinidades de la tierra, del agua y las montañas, el especialista Duverger escribe: Si hubiera que resumir la actitud mesoamericana ante la existencia, se podría decir que la idea que los

hombres se hacen del mundo es más importante que la realidad; su visión está extremadamente codificada por la religión y la ideología, y la representación mesoamericana del universo es simbólica antes que naturalista.¹⁶ De hecho, varios historiadores, arqueólogos y etnólogos han sometido al examen de la reflexión y el análisis algunos elementos naturales, destacando las significaciones que pueden tener la montaña, el árbol, el maíz, el jaguar, entre otros, dentro del mundo religioso y mágico de los mesoamericanos.

Paralelamente a esta aproximación «selectiva» al entorno, y sin descartar la presencia de un conocimiento exacto;¹⁷ cada sociedad elaboraba una representación de la naturaleza, colectiva y específica. Se parte del hecho que el hombre prehispánico no distingue entre imaginación y percepción. No le importa lo que es, sino lo que significa aquello que es. La valoración que hace de lo que es, depende de su representación. Este sistema de representaciones, no parte nunca del dato material, sino que procede necesariamente de la conjunción de una serie de elaboraciones mentales a la vez individuales y colectivas. (Tales como: experiencias psíquica y mágica intuición, sueño y subconsciente).

Por último, es conveniente hacer hincapié de las distinciones del trabajo y creación de bienes materiales de los pueblos mesoamericanos, con los cuales fue posible



generar valiosas producciones culturales, tanto plásticas como artesanales.

En lo que respecta a las artesanías, éstas constituyeron una actividad básica en todas las culturas, desde las más simples hasta las más altas civilizaciones americanas, por ello cabe resaltar que dentro de estos oficios, la aparición de la alfarería marcó el desenlace del proceso de sedentarización, además de extenderse rápidamente, como lo manifiesta Duverger.

Lo que si es seguro es que la invención de la cerámica se difundió muy rápido en México y Centroamérica y dio lugar, en el espacio de unas cuantas generaciones, a una diversificación local que refleja la idiosincrasia y el temperamento estético de diferentes pueblos.¹⁸ Muchas de estas civilizaciones dejaron un auténtico recuerdo de sí mismas en la riqueza de objetos y figuras esculpidas,^(Fig. 3) que con el transcurrir del tiempo han sido descubiertas y desenterradas por arqueólogos en los lugares que habitaron estos pueblos. Cada fragmento o pieza hecho con barro, que cuentan con diseños y color, contienen información relevante que brinda a los investigadores elementos para fechar y establecer el periodo de ocupación que hubo en determinado sitio, la interacción entre pueblos, e incluso conocer sobre su vida peculiar.



Fig. 3. Objetos provenientes del occidente de México
Museo de Teotihuacan
Foto: Edith Valencia Figueroa



3.1.2 Algunos aspectos Judeo/Cristianos

Jugando un papel fundamental en la civilización en los últimos 2.000 años, el cristianismo es una de las religiones más extendidas en todo el mundo; se le denomina cristiano al seguidor de la doctrina de Jesús, llamado «el Cristo», traducción griega de «Mesías» en hebreo. Significa «ungido» o «enviado de Dios».

El origen del término cristiano, se indica en la Biblia en el libro de Hechos de los Apóstoles 11:25-26: Después partió Bernabé para Tarso en busca de Saulo, y cuando lo encontró, lo llevó a Antioquía. Durante todo un año se reunieron los dos con la iglesia y enseñaron a mucha gente. Fue en Antioquía donde a los discípulos se les llamó «cristianos» por primera vez.¹⁹ Es importante resaltar que hoy día el nombre cristianos es muy común entre grupos tan diversos entre sí, como: los católicos, los protestantes, los arrianos, los gnósticos, entre otros.

Son dos los principios en que se fundamenta el judeocristianismo para asegurar ser la única fuente verdadera de fe para todos los seres humanos. Aunque existan un sinnúmero de religiones que dicen ser poseedoras de tales atributos. “El cristianismo como su pariente el Judaísmo contienen dos principios esenciales [...], su aspiración a la particularidad por un lado y a la universalidad por el otro. El cristianismo es «particular»

porque afirma ser una fe completamente centrada en la persona y obra de Jesucristo, fuera del cual no hay salvación. El cristianismo afirma su universalidad en que es la completa revelación de Dios de sí mismo para *toda* la humanidad a través de la obra particular de Jesucristo”,²⁰ es decir, que Jesús es una individualidad muy concreta, pero al mismo tiempo, nos habla de un Dios que ha tomado la iniciativa para buscar al hombre.

El cristianismo, según escribe Ignacio Cabral Pérez, autor del libro *Los símbolos cristianos*, afirma su doctrina en la creencia de un solo Dios Padre (monoteísmo) que al mismo tiempo es Uno y Trino, compuesto de tres entidades: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, creador de todas las cosas, incluyendo al hombre. Predica la igualdad de todos los hombres y la creencia en la «falta original» o Pecado Original de Adán y Eva. Para redimir a la humanidad de este pecado, Cristo viene al mundo encarnado en un hombre mortal, y se sacrifica para la salvación de todas las almas.²¹ Según lo escrito por este autor, y que no está nada lejos de lo que otros autores han estudiado en la misma palabra de Dios, en el libro de San Juan 14:6, cuando Jesús mismo dice: Yo soy el camino, la verdad y la vida [...]. Nadie llega al Padre sino por mí,²² significa que el único camino para alcanzar la vida eterna con Dios para siempre, es a través de la fe en Jesucristo.



Cabe mencionar que en las culturas mesoamericanas el dios tigre, el dios pájaro y el dios serpiente están presentes en una trilogía similar.

A lo anterior, se puede agregar lo que el augustino Bernardo Oliver escribió, que la prueba de que Jesús era el verdadero Mesías, no es otra que los mil doscientos cuarenta y siete años de *cautiverio* infligidos al pueblo judío, por haberlo entregado a sus verdugos.²³

Existe dentro del cristianismo y el judaísmo una colección de libros que contiene el origen de la fe cristiana, lo que se conoce como Biblia, el libro por excelencia y con carácter eminentemente sagrado, es una compilación de textos, que en un principio eran documentos separados.

Las Escrituras bíblicas transmiten la palabra de Dios, tal como lo manifiesta el escritor Cabral Pérez:

En la Biblia se encuentra «la palabra de Dios», revelada al hombre y anotada cuidadosamente durante cientos de años. Es la base de la fe y la enseñanza para toda la Iglesia cristiana. Es un conjunto de libros de muy diversa índole o carácter (legal, histórico, legendario, lírico, hagiográfico, etc.), escritos en diferentes lenguas, realizados en épocas muy lejanas entre sí y agrupados en serie.²⁴

Contiene texto sagrado para su consideración y obediencia. Las diversas denominaciones difieren en

cuanto a la forma de traducción e interpretación de dichas escrituras.

El investigador y filósofo Mircea Eliade, experto en la historia de las religiones y autor del libro *Imágenes y Símbolos*, cree que la revelación no se halla plenamente conservada más que en los libros sagrados del Antiguo Testamento. [...], el judeo-cristianismo se esfuerza por no perder contacto con la historia sagrada, que, a diferencia de la «historia» de todas las demás naciones, es la única real, la única que tiene un significado: porque es Dios mismo quien la ha hecho.²⁵

No obstante, para otros estudiosos del tema, la Biblia va aún más allá; opinan que una suprema revelación de Dios fue suministrada en la persona y la obra de Cristo, y que además de mostrar el programa de Dios para Israel, lo revela también para las demás naciones, así como para la iglesia, y trata de muchos otros tópicos de la historia del género humano y del universo.

Jean Bauberót, en su artículo *Biblia y Cristianismo*, apunta: la Biblia sigue conteniendo grandes verdades religiosas y morales por poco que sea interpretada, despojada de sus añadiduras sobrenaturales, en conformidad con las luces de la filosofía.²⁶ En otras palabras, en las comunidades cristianas, la mayoría de sus enseñanzas de origen, continúan vigentes hasta el día de hoy.



Las primeras comunidades cristianas quienes se consideraban conocedoras de la verdad acerca del mundo y de la voluntad de Dios para con él, a través de las escrituras, tenían razones suficientes para evitar caer en idolatría por medio de símbolos visibles o imágenes los cuales eran muy comunes en religiones como la babilónica, la egipcia, la griega, la romana, entre otras. Con el correr del tiempo, ocurrió un cambio drástico provocado por una autoridad tal como lo expone Cabral Pérez, el emperador Constantino, en el siglo IV, declaró oficial la religión cristiana, al ver en el cielo una señal divina, la de la cruz, con un mensaje que le informaba: «Con este signo vencerás», los paleocristianos –después de este momento– pudieron realizar su culto con libertad y salir a la luz con sus ceremonias y por ende, lograron poco a poco, que se adoptaran las imágenes nuevas del culto.²⁷

Ya en el siglo IX se permite por completo el culto a las imágenes y su consecuente reproducción en los templos. A pesar de que la propia palabra de Dios prohíbe, a todo cristiano el uso de imágenes, se hace un gran despliegue de éstas durante varios periodos; llevándose a cabo con todo esplendor en la etapa llamada barroca.

El desarrollo del arte barroco en la Nueva España con su dramatismo, conflicto, manipulación retórica, alegoría, meditación, poder absoluto y nuevos géneros,

fue asombrosamente manifestado en las catedrales que hoy día contemplamos, y que significa el predominio de la iglesia en aquella época. Citamos como ejemplo la Catedral de México,^(Fig. 4) que por su originalidad y riqueza de formas hacen de ella un monumento de la arquitectura barroca. Su construcción se llevó alrededor de dos siglos y medio.

En la actualidad, la imagen cristiana ha ido perdiendo su esplendor debido a las nuevas disposiciones eclesásticas de inclinarse por una mayor austeridad, una sobriedad que en un comienzo las comunidades cristianas seguían. Cabe aquí una frase que escribe el teólogo y escritor José Luis Vázquez Borau, de qué: Ninguna imagen religiosa es una expresión adecuada del Dios trascendente,²⁸ es decir, que no es posible llegar a tener una imagen religiosa de Dios adecuada, ni de ninguna otra índole.

Entrando en materia en lo referente a la relevancia marcada que se le da al árbol como símbolo, se puede decir que el árbol en sí tiene diferentes significados religiosos, ya que ha sido empleado como imagen para enlazar el cielo y la tierra por muchas culturas; éste forma parte de los elementos fundamentales de la creación de Dios y se encuentra íntimamente ligado al hombre desde los días del paraíso, tal como lo documenta Manfred Lurker, en su libro *El mensaje de los símbolos*.





Fig. 4. Catedral de México, s. XVIII.
Foto: Edith Valencia Figueroa

La universalidad se refleja en numerosos mitos, tradiciones religiosas, en las costumbres y usos populares, así como en la poesía y la pintura. Una ojeada a la Biblia basta para demostrar la fatal conexión de árbol y hombre en el entramado de la realidad terrestre y cósmica, desde el árbol del pecado original, el leño de la cruz de Cristo y el árbol apocalíptico de la vida.²⁹

Al partir de lo que se encuentra escrito en la Biblia acerca del árbol, se tomará en cuenta, por ser estos elementos fundamentales para el presente análisis, los tres puntos que trató Lurker en el texto anterior: el *árbol del pecado original*, el *leño de la cruz de Cristo* y el *árbol apocalíptico de la vida*.

Propiamente, en la Biblia, en el libro de Génesis, se encuentran dos figuraciones principales en el paraíso: el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal, perfectamente ubicados: «en medio del jardín» (Gn. 2. 9); Adán y Eva^(Fig. 5) podían comer de todos los árboles, estándoles sólo prohibido bajo pena de muerte los frutos del árbol «que está en medio del jardín» (Gn. 3.3). Después de la transgresión del precepto divino el Señor impidió que el hombre, caído en el pecado, continuase comiendo de los frutos del árbol de la vida. Y dijo: *El ser humano ha llegado a ser como uno de nosotros, pues tiene conocimiento del bien y del mal. No vaya a ser que*



*extienda su mano y también tome del fruto del árbol de la vida, y lo coma y viva para siempre.*³⁰



Fig. 5. Adán y Eva, 1530
Foto: Edith Valencia Figueroa

En la tradición bíblica y cristiana, salido del relato de la tentación en el Génesis, el árbol de la vida puede transformarse en un árbol de la muerte, por quebrantar el mandamiento del pacto. El árbol que se produce con el barro en la localidad de Metepec, Estado de México, tiene relación directa con este pasaje bíblico.

En la *Enciclopedia de los símbolos*, Udo Becker, da una explicación acerca del significado simbólico que da el cristianismo a estos dos árboles: el primero simboliza la abundancia paradisíaca originaria y también la promesa de su recuperación al final de los tiempos; el segundo con sus frutos seductores, la tentación de obrar contra los preceptos divinos,³¹ es decir, el árbol aparece como un símbolo de la vida, árbol que Dios coloca en medio del Paraíso como fuente de la inmortalidad. Pero el árbol como todo elemento simbólico puede ser visto positiva o negativamente, es por ello que también simboliza la falsa sabiduría, la ambición desmedida, la desobediencia y la muerte cuando el hombre se aparta de Dios seducido por la apariencia engañosa de este árbol, y comiendo su fruto.

Continua el autor precitado: En su arte y literatura el cristianismo traza frecuentes vínculos simbólicos entre los árboles paradisíacos y el leño de la cruz «que nos ha devuelto el Edén» (cruz enramada) y que es el «verdadero árbol de vida».³² Existen amplias pruebas históricas de la



relación simbólica entre la Cruz y el símbolo del árbol de la vida, si bien es al mismo tiempo un instrumento de la Redención.

A lo anterior, se agrega el texto del investigador Juan Eduardo Cirlot, quien coincide en qué en la iconografía cristiana, la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida:

En el complejo simbolismo de la cruz, que no niega ni sustituye, si no ratifica su sentido histórico en la realidad del cristianismo, entran dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o «estar sobre la cruz», en primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisíaco. Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es representada muchas veces como árbol con nudos y hasta con ramas, a veces en forma de Y, y en otras en forma espinosa. Cual acontece con el árbol de la vida, la cruz es un «eje del mundo». Situada en el centro místico del cosmos,[...].³³

El cristianismo le reconoce esta significación esencial de eje entre los mundos. La línea vertical de la cruz es la que se identifica con el árbol, ambos como «eje del mundo» (motivo conocido antes del periodo

neolítico). Árbol y cruz^(Fig. 6) se levantan en el centro de la tierra y sostienen el universo.



Fig. 6. Cruz atrial. Arte Tequitqui, siglo XVI. Acolman, México
Foto: Edith Valencia Figueroa



Por otro lado, se vuelve a encontrar el árbol de la vida en la Jerusalén celeste, en Apocalipsis 22.1-2, donde da doce frutos anuales, uno por cada mes. El árbol se yergue «junto a la corriente del agua de vida, resplandeciente como el cristal».

Luego el ángel me mostró un río de agua de vida, claro como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero, y corría por el centro de la calle principal de la ciudad. A cada lado del río estaba el árbol de la vida, que produce doce cosechas al año, una por mes; y las hojas del árbol son para la salud de las naciones.³⁴

Los árboles de vida son nutridos por las aguas puras del río que sale del trono de Dios. La presencia de Dios en el cielo es la salud y la felicidad de los santos. Este árbol es un símbolo de Cristo y de todas las bendiciones de su salvación; la recompensa a la virtud, la devoción y la vida grata a Dios.

3.1.3 Cosmovisión

En las culturas mesoamericanas, las creencias religiosas y las prácticas mágicas eran dos de los factores más importantes en la que los dioses y la religión estaban presentes en todos y cada uno de los aspectos de la vida humana.

Los indígenas lograron combinar de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían, y al lugar del hombre en relación con el universo. Es de manera metafórica una urdimbre tejida con hilos míticos y simbólicos, articulada en el estudio de los ciclos celestes y naturales, validó la formación de una cosmovisión mágico-religiosa, característica de su pensamiento.

Esta cosmovisión mágico-religiosa estaba basada en un dualismo que rige la concepción de Dios, de la naturaleza, de los fenómenos de la vida y del arte. El pensamiento tiene un carácter mágico. Lo religioso es el fundamento de su orden social. Todo lo gobiernan los dioses, los «creadores», que crearon el universo y lo sostienen (Quetzalcóatl y Tezcatlipoca),^(Fig. 7) y un número incalculable de dioses de la naturaleza que pueden ayudar o destruir: el dios de la lluvia, el de la fecundidad, el de la siembra del maíz, el del fuego, el de las flores, el del viento, y la luz del amanecer, el de la guerra, el de la muerte, la diosa del agua, la de la tierra, entre otros.

La fe en las fuerzas mágicas y la creencia de que es posible influir en éstas para conjurarlas, crea un mecanismo ritual complejo que determina el suceder terrenal. Paúl Westheim, sostiene que: El mundo indígena es un mundo de fuerzas cósmicas, antagónicas, que precisa aplacar mediante el sacrificio a los dioses que determinan el



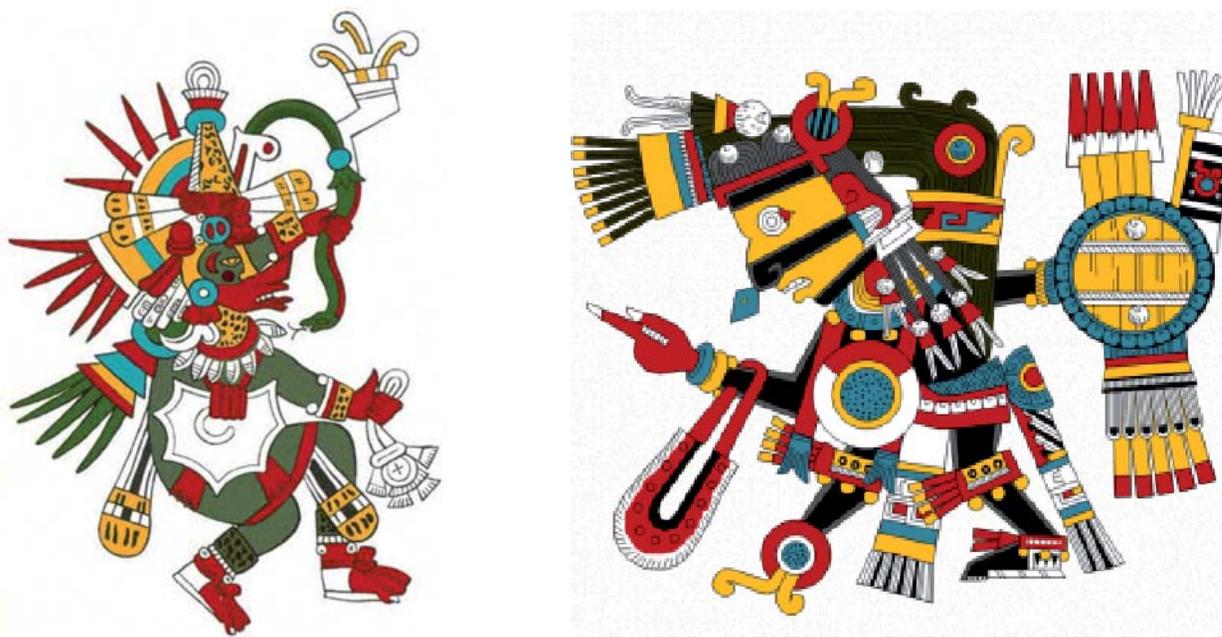


Fig. 7. Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, dioses principales de las culturas mesoamericanas.

Fuente: <http://archaeology.asu.edu/tm/pages2/mtm21A.htm>

acaecer terrestre.³⁵ A ellos había que rendirles sacrificios, pues de ellos proveía la ayuda en las dificultades de la vida cotidiana.

Otro aspecto importante, es el planteamiento que López Austin ha formulado sobre la variedad que los pueblos indios mostraron en cuanto a sus creencias mágico-religiosas, y de cómo éstas se dieron en torno a un núcleo firme de concepciones y ritos fundamentales que eran comunes a todas las culturas pertenecientes al

contexto histórico mesoamericano independientemente de su grado de complejidad social y política. La religión fue uno de los vehículos más importantes en sus interrelaciones, creando de esta manera la posibilidad de comunicación entre las diferentes regiones prehispánicas, por medio de un código religioso común que les daba la oportunidad de crear relaciones de diversa naturaleza.

El autor precitado, en su artículo *El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana*, escribe:



No debe extrañar que toda clase de relaciones que se daban entre las distintas unidades políticas adquirieran como cobertura un sentido religioso que basaba tratos, intercambios, distribución, funciones, atribuciones, jerarquías, hasta la guerra, en el orden cósmico.³⁶ En otras palabras, la cosmovisión como producto cultural colectivo, que forma un microsistema durante los procesos de comunicación y actuación, se convirtió en una especie de gran código de usos múltiples en la interrelación de los pueblos mesoamericanos, más allá de las diferencias étnicas, lingüísticas y de grado de complejidad sociopolítica.

La cosmovisión mesoamericana se fue construyendo durante milenios en torno a la planta por excelencia: el *maíz*, la que ha sido llamada por Jacques Galinier como «Planta de la vida»,³⁷ la cual muchas veces compartía su espacio vital con otras especies como el frijol y la calabaza.

El investigador Duverger apunta: El maíz mesoamericano [...] constituye entonces una maravilla agrícola y no debe sorprender el lugar que ocupa en la vida cotidiana, en el imaginario y en el pensamiento religioso; [...] un lugar de primer nivel.³⁸ En el ciclo agrícola del maíz se entretajan los tiempos y los actores de los mitos, como el mismo calendario sagrado que parece regirse por el desarrollo de la planta, sujeto a su vez a los periodos de

la naturaleza, regulados por el movimiento terrestre, y que bajo la visión geocéntrica de las culturas prehispánicas se interpreta como un movimiento de los astros.

El calendario prehispánico, sistema de medida del tiempo de las culturas de Mesoamérica, se desarrolló de varias formas. El más importante fue el del año solar (de 365 días), se dividía en 18 meses de 20 días (más 5 días), inspirada en los movimientos solares «xiuhmolpilli»^(Fig.8)



Fig. 8. Calendario solar xiuhmolpilli³⁹

Fuente internet: www.azteccalendar.com/images/aztec_calendar_s...



y que se conoce como calendario civil o agrícola. La otra cuenta sagrada era el periodo de 260 días. Estos calendarios operaban simultáneamente en un periodo de 52 vueltas «xihuitls» y, al igual que los meses divididos en veintenas.

La conceptualización del tiempo se une de esta manera a la del espacio para conformar uno de los principales elementos que caracterizan a las culturas de Mesoamérica. El espacio no es homogéneo ni cuantitativamente neutro, está penetrado por complejas influencias asociadas con los cuatro puntos cardinales.

Respecto al tiempo, escribe López Austin, los mesoamericanos lo imaginaban como: las fuerzas que fluían por el interior de los tubos que separaban la tierra de los cielos. Eran éstos los cuatro árboles cósmicos situados en los extremos de la superficie terrestre. Los tiempos circulaban por el interior de sus troncos y desembocaban por turnos como fuerzas distintas, en pugna: por el este, por el norte, por el oeste, por el sur, nuevamente por el este, para seguir perennemente su rotación.⁴⁰ El tiempo fue concebido de forma cíclica, además de ser el que le daba contenido simbólico al espacio. De esta manera, en esta relación compleja influenciada por los rumbos cardinales están no sólo las deidades celestes, sino los ciclos calendáricos, las aves y los árboles cósmicos.

Entre las culturas mesoamericanas, el espacio sagrado, los mitos, el ritual, lo simbólico y un concepto especial del tiempo ligados con los rumbos del mundo son inseparables, de igual manera el significado del color relacionado también con los rumbos, son parte de su cosmovisión.

A propósito de la noción de color el investigador Duverger, explica: al revés de lo que se podría pensar, la distribución de los colores en función de los puntos cardinales es una variable cultural y no una constante mesoamericana.⁴¹ Es muy probable que cada región haya difundido su propia connotación de los colores al incorporar en ellos su sello singular. Continúa el autor diciendo, qué es por demás inútil buscar un código universal del significado de los colores en el México antiguo.

Otro de los componentes fundamentales de la cosmovisión en Mesoamérica es la estructura y los elementos que conforman la disposición espacial del universo. En sus historias sagradas el cosmos está organizado en tres cuerpos superpuestos de forma horizontal: el cielo o supramundo, el mundo que habitan los seres humanos o superficie de la tierra, y el inframundo o de bajo de la tierra. Así lo explica López Austin en el siguiente texto:



Una imagen simplificada de la forma que los mesoamericanos atribuyeron al cosmos sería la de tres cuerpos superpuestos: uno compuesto por los cielos superiores (caliente, seco, luminoso, vital, masculino); otro compuesto por los pisos del inframundo (frío, húmedo, oscuro, de muerte, femenino), y en medio del mundo del hombre y de las demás criaturas.⁴²

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces sumergiéndose en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.

El árbol es universalmente considerado como un símbolo que conecta los planos del inframundo y el cielo con el del mundo terrestre. El «árbol del mundo» incorpora los cuatro puntos cardinales, lo que representa también la naturaleza cuádruple de un árbol central del mundo, hasta tal punto que es un sinónimo del «eje del mundo». En el pensamiento mágico-religioso de los pueblos prehispánicos, el concepto de «árbol del mundo» es un motivo frecuente en sus cosmologías míticas y en la iconografía,

En seguida, se presentan enumeradas algunas de las características o cualidades atribuidas a la figura arbórea.

1. Representan la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración, se destaca principalmente la verticalidad, y la identificación de tres niveles, el superior, el central y el inferior.

Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los «tres mundos» (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste).⁴³

2. En los pueblos mesoamericanos el árbol es símbolo del universo. Su figura representa los tres reinos del mundo: la raíz remite al inframundo, el tronco a la tierra y la copa al cielo.⁴⁴ Simbólicamente, los mitos de creación mesoamericanos remiten a un mundo que abarcaba hasta los confines del cosmos y en cuyo centro se comunicaban el cielo, la tierra y el inframundo.



3. En la concepción cosmológica de los antiguos mexicanos figuraba un árbol en cada uno de los cuatro rumbos del universo y en su centro el árbol emblemático de la región. “El de oriente era un sauce; el del norte un nopal; el del poniente probablemente una palma real; y el del sur un mezquite. En el centro estaba un gran árbol que tenía semejanza con la planta de maíz”.⁴⁵ Por su posición, se vislumbra la importancia y el significado que tuvo esta planta en el desarrollo de esa civilización.
4. Para los Mayas, la Ceiba era el árbol santo, madre de la vida. En la actualidad, la Ceiba conserva su poder mítico en la creencia de mucha gente del campo.⁴⁶
5. Así, como la Ceiba es el árbol prócer de la tierra caliente, el ahuehuate lo es de la mesa central. Ahuehuate-pochote, o sea, sabinoceiba, binomio de los dos prodigios vegetales, significa metafóricamente entre los aztecas: «el gobernante», «el amparo del pueblo».⁴⁷
6. Como se mencionó antes, el árbol de la vida (o la planta de maíz) sirve a menudo para indicar los puntos cardinales. En este caso el tronco y dos ramas horizontales forman una cruz.⁴⁸

[...] en cuyos brazos se posan sendas aves sagradas: en el Este, región del Sol de Levante, del planeta Venus, de la resurrección, es el quetzal; en el Norte, tierra de la muerte, del frío, de la sequedad, es el águila; en el Oeste, región de las diosas terrestres, del nacer y morir, es el colibrí; el pájaro del Sur, cuyo regente es Huitzilopochtli, región del fuego y del calor, es la guacamaya (sobre la cruz de Palenque se posa un quetzal, es decir, la región simbolizada es el Este) El quinto sol cardinal, o sea el centro, las regiones superior e inferior, morada del dios del fuego, se representa en el Códice Borgia por una mata de maíz que brota de la diosa de la tierra.⁴⁹

7. El árbol en cuanto ser sagrado ha sido objeto de un culto muy difundido, o al menos constantemente ha sido involucrado al culto de dioses y diosas, a los cuales se consagraban determinadas especies de árboles. Como ejemplo, el dios del maíz,^(Fig. 9) al que se le atribuía un origen divino entre los aztecas.

Es oportuno tener presente, como lo señala el investigador López Austin, que la cosmovisión, con



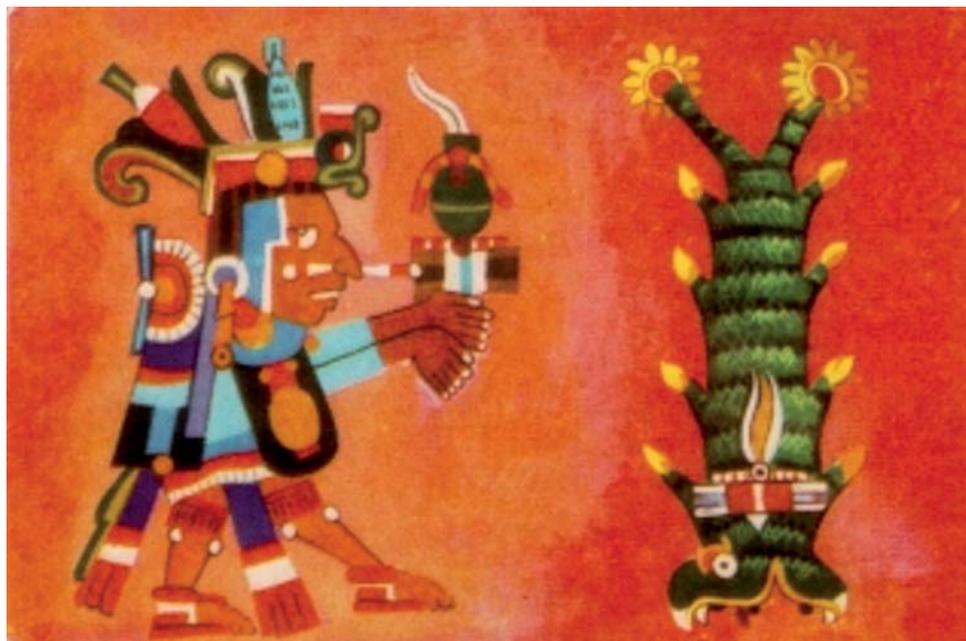


Fig. 9. Cinteotl, señor del maíz

Fuente internet: <http://proton.ucting.udg.mx/temas/conozca/dioses/dioses.html>

su conjunto de elementos más resistentes al cambio, tiene su fuente principal en las actividades cotidianas y diversificadas de todos los miembros de una colectividad que, en su manejo de la naturaleza y en su trato social, integran representaciones colectivas y crean pautas de conducta en los diferentes ámbitos de acción.⁵⁰ Las cosmovisiones están en un proceso creativo de reelaboración constante. Todo acto creativo

de cosmovisión nace ya en el lecho de la cosmovisión existente, y se sustenta a la vez en raíces muy antiguas.

3.2 Del origen al sincretismo

Se llama sincretismo a la interacción, de elementos de distintas culturas que se produce hasta llegar a una fusión o nuevo producto resultante de la mutua influencia. Si bien es un resultado natural del mestizaje, en México y



en otros países latinoamericanos, se originó en una lucha desigual, entre una cosmovisión mítica religiosa étnica (prehispánica) y una religión impuesta (católica), que unieron sus fuerzas y se entremezclaron; en la que ambas cedieron y ninguna permaneció en su estado inicial; que con el transcurrir del tiempo, se ha transformado dándole un nuevo sentido a las expresiones culturales que hoy en día se presentan en nuestras sociedades.

El sincretismo o fusión cultural, antes que llegarán los españoles era ya una constante en el mundo mesoamericano. Desde años atrás, el antiguo Matlatzinco o Valle de Toluca aceptó el dominio extranjero, pues las guerras de saqueo y conquista eran comunes entre los pueblos.

El escritor y promotor cultural, Marco Aurelio Chávez Maya, apunta que para el periodo Postclásico Tardío, la cerámica eje de nuestra investigación, elaborada en este valle, puede conceptualizarse como un copioso muestrario de estilos, formas y acabados, “merced al tráfico de influencias, fusiones y demás procesos vitales de convivencia que hubo entre los diferentes pueblos del altiplano mesoamericano”.⁵¹ Chávez Maya señala que para la última etapa prehispánica hubo una influencia plena y vigorosa de la azteca o mexicana,^(Fig. 10) la cual predominó incluso hasta después de la Conquista.



Fig. 10 Olla Tláloc⁵² (Cultura mexicana)
Foto: Edith Valencia Figueroa



El sincretismo religioso se gesta desde el mismo momento de la Conquista, cuando los misioneros, que venían del viejo continente junto con los conquistadores, evangelizaron a los «indios» con el propósito de disolver su antigua identidad religiosa «pagana», así como de incorporarlos a su propia identidad católica.

Estos evangelizadores, cuya tarea asumieron como una misión providencial, fueron los encargados de la conquista espiritual del nuevo mundo, la cual resultó más trascendente que la conquista armada. La investigadora y experta en el tema, Jarquín Ortega, explica cuál era la intención real: Aparentemente los motivos de los españoles eran altruistas pero coexistían con otros menos nobles, ya que las congregaciones eran el instrumento más eficaz para asegurar el sometimiento de la población a sus intereses económicos y religiosos. [...] forzar a los naturales a adoptar gradualmente las formas de vida española.⁵³ Comienza entonces un largo proceso de transculturación religiosa, política, económica y cultural, donde los españoles no solo querían tener un control absoluto sino también imponer sus creencias a los dominados del nuevo mundo.

A pesar de imponer sus creencias, sus expresiones religiosas y de hacer posible el doblegamiento de los pobladores de mesoamérica; esto no constituyó un traspaso mecánico de los elementos de una cultura a la

otra, sino que hubo una reinterpretación y reelaboración de los elementos de cada una de ellas que dio como origen un modo de vida propio.

Tal como lo señala la autora precitada:

En general la comunidad indígena conservó su idioma y sus costumbres y casi siempre sus creencias cosmogónicas. Se entremezclaron elementos católicos y prehispánicos, dando lugar al surgimiento de un nuevo catolicismo, en donde el sincretismo se mostró en la superposición de las celebraciones y rituales católicos, sobre los prehispánicos[...].⁵⁴

En otras palabras, se sobrevino una mezcla de símbolos sagrados, sociales y culturales. Se destaca por ejemplo, en las celebraciones de las festividades católicas, producto de múltiples sincretizaciones, incluso en la elección de las fechas, que muchas veces coinciden con las de las tradiciones más antiguas de los cultos y con los ciclos agrícolas de las culturas dominadas.

Este sincretismo religioso se mantiene hasta hoy día, tanto en las áreas urbanas, como lo es la fiesta del Corpus Cristi que año con año se celebra en el Zócalo de la Ciudad de México, o en las zonas rurales como son la fiesta de san Isidro Labrador, en Metepec.

Durante tres siglos en el nuevo continente, el arte fue inspirado por la religión católica, por lo que



las prácticas sincréticas se manifestaron en cada época, no sólo a un nivel mental, inmaterial, sino también a nivel material, ello reflejado en objetos tanto de carácter ornamental como religioso, producto de esta fusión. Un claro ejemplo de este sincretismo artístico se evidencia en la vinculación de elementos prehispánicos con los traídos por los españoles. El indígena evangelizado encontró la manera de manifestarse su talento artístico y estético con ello halló su cauce en los estilos que más convenían, los de los nuevos tiempos, esto se manifestó con mayor énfasis en los principios y conceptos estéticos del arte barroco.

El estilo barroco que había llegado al pleno desarrollo de sus posibilidades por medio de complicadas formas creadas por la fantasía, producto de los aspectos iconográficos del espíritu cristiano, a mediados del siglo XVIII, en Europa, fue también asimilado en la Nueva España. Como producto sincretizado nació el estilo colonial, interpretación americana del barroco, que predomina en muchas de las catedrales, templos, palacios y casonas coloniales; auspiciados en esa época por familias españolas adineradas. Se cita como ejemplo Tepetzotlán, al norte del Estado de México, ahí se encuentra el antiguo seminario jesuita, el cuál su construcción se inició en 1580, concluyéndose a mediados del siglo XVIII, (hoy día Museo del Virreinato), tiene una de las iglesias

ultrabarrocas^(Fig. 11) más completas y excepcionales. Una obra «churrigueresca», única y verdaderamente admirable.



Fig. 11. Retablo mayor de la Iglesia de San Francisco Javier⁵⁵
Foto: Edith Valencia Figueroa



En México, ese estilo adquirió el nombre de Barroco estípite o churrigueresco, por su especial gusto por la recargada ornamentación. Este nuevo elemento decorativo abrió un mundo de nuevas posibilidades de expresión a los novohispanos. Combinaba la concepción barroca europea de los constructores y arquitectos españoles con la mano de obra indígena tanto en la construcción de los edificios, como en la escultura, el relieve, la pintura y la música.

Pero no sólo las bellas artes tuvieron un florecimiento único, también las llamadas artes menores o suntuarias como la platería y la cerámica. Huitrón expone qué, las artesanías indígenas se transformaron al recibir la nueva savia de la cultura española, pero en todas ellas se advertirá con el tiempo, el aliento y la inspiración indígena.⁵⁶

Prácticamente, lo que los indígenas hicieron con el sistema español de valores estéticos que alteraba sus actividades sensoriales, sensitivas, mentales y creativas fue gestar diversos mestizajes; con los cuales se dio origen al arte popular colonial, éste se desarrolló en el México Virreinal, y se fue transformando en el transcurso de la época colonial, que duró 300 años y 45 días (1521-1821), y de la Republicana, hasta llegar a la actual cultura popular.

Gracias a la unificación de distintas cosmovisiones, ideologías, creencias, artes, hábitos, costumbres, se

fueron formando diversas culturas que hoy día se han ido transformando no sólo con la incorporación de nuevas innovaciones sino con el encuentro y diálogo con otras culturas. La fusión entre estas dos culturas, tanto en el aspecto religioso, como el artístico o folklórico, han provocado un multiculturalismo en el que hay una actitud de aceptación de las diferencias culturales entre los distintos grupos de personas. Esta aceptación se pone de manifiesto al dejar influir y actuar elementos de culturas ajenas, en la propia.

En lo que concierne a Metepec, aún conserva muchas tradiciones de la cultura prehispánica, considerando todos los esquemas de dominio y explotación, y al estado de cosas al que se había llegado en sólo cinco décadas, tal y como lo señala Chávez Maya: Resulta bastante claro que los indígenas de la región, no sin grandes esfuerzos, opusieron a los numerosos mecanismos de imposición española otros tantos mecanismos de resistencia (a veces de sutil resistencia, o resistencia pasiva, que se traduciría en «apropiamiento» y «adaptación»⁵⁷). Con esta dinámica se logró que hasta la fecha se mantenga un sentido de identidad colectiva y un lazo muy fuerte de unión. Se introdujo el ritual católico, pero se conservaron muchas prácticas o creencias anteriores, como también sus labores artesanales, en este caso la cerámica.



En última instancia, lo que comenzó siendo un acto de sujeción y doblegamiento, con el trascurrir del tiempo se convirtió en un juego de fusiones. La gran influencia cultural proveniente del viejo continente, se fusionó con las técnicas y expresiones cerámicas de profundo arraigo indígena, gracias al genio creativo y paciente de varias generaciones de alfareros autóctonos. Lo que brotó de esa amalgama fue una cerámica mestiza, como producto de un mestizaje étnico y cultural que refleja sus orígenes y sus influencias.

Huitrón puntualiza, sin embargo, la inclinación artística de los alfareros de la localidad:

Las estilizaciones de la cerámica de Metepec tienen un sello inconfundible, porque ponen de manifiesto muchos de los aspectos del alma ingenua y primitiva de nuestros pueblos indígenas. El dibujo aunque simple, tiene motivos muy elevados, ello como fruto de una larga tradición, pero todos ellos conservan sencilla claridad que se expresa con una gran sinceridad.⁵⁸

Esta fisonomía propia les da un sello inconfundible que se plasma especialmente en lo que el autor precitado le llamó años atrás «juguetería», y que hoy se conoce como arte popular, el cual floreció en las primeras décadas del siglo XX, y responde no sólo a una sensibilidad individual sino también a la colectiva.

Actualmente, los árboles que se producen en Metepec, piezas de barro que sorprenden por su calidad artística y estética, aunado a su recargada ornamentación este último término empleado para definir el arte churrigueresco, son producto del sincretismo cultural, y sus raíces se encuentran en las más remotas tradiciones del arte indígena antiguo y en las que provienen del arte novohispano, aunado a la creatividad y destreza que los artesanos han ido innovando e incorporando a esta pieza artesanal sus ideas o concepciones estéticas, mediante procesos de «recreación-creación».⁵⁹ Estos aportes contribuyen a darle un mayor valor, y a que se mantenga como una de las mejores formas de expresión artístico-artesanal.

3.3 Nacionalismo mexicano

La Nueva España permaneció bajo el control de la Corona por tres siglos. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, ciertos cambios en la estructura social, política y económica de la Colonia llevaron a la clase criolla a comenzar un movimiento emancipador. Ello como consecuencia del sentimiento antiespañol que tuvo su origen en el hecho de encontrarse siempre relegada, como clase social, de los puestos públicos por los peninsulares, sentimiento que irá cobrando fuerza gracias a la revivificación del pasado indígena y a la exaltación de ciertos elementos de



la religión, concretamente el guadalupanismo, que hacen algunos ideólogos, de entre los cuales Servando Teresa de Mier y Carlos María Bustamante son considerados por David A. Brading, como los más importantes.

Al respecto, este historiador de nacionalidad inglesa, en su libro *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, apunta:

[...] caracterizado por la exaltación del pasado azteca, la denigración de la conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la guadalupana. Características mismas que contaron con la simpatía de los descendientes de los conquistadores e hijos de los inmigrantes creando una conciencia característicamente mexicana, basada en gran medida en el repudio a sus orígenes españoles y alimentada por la identificación del pasado indígena.⁶⁰

De esta manera el patriotismo criollo constituye un elemento indispensable en la formación del nacionalismo mexicano, el cual surge a partir del movimiento de independencia motivado por el deseo de libertad y autodeterminación.

Al desintegrarse el virreinato, después del movimiento emancipador surgió un clima de inestabilidad

política y económica, provocando también una notoria disminución en los productos elaborados. Durante esos años, la imagen republicana reemplazó los símbolos del poder español, aunque basados en formas heredadas de la Colonia; el cual se reflejó también en las artesanías. Por eso, quizás en la alfarería, las figuras más desarrolladas hayan sido la de los héroes civiles, interpretados de modo popular, aprovechando el carácter nacionalista del momento.

Esa necesidad de fomentar el nacionalismo se tenía como propósito alcanzar la unificación cultural en un México dividido desde tiempo inmemorial por el regionalismo, por la diversidad de grupos étnicos indígenas con diferentes lenguas y por la heterogeneidad de culturas con costumbres, hábitos y múltiples conveniencias; sin embargo no era una tarea fácil de lograr.

Las condiciones de vida de la población indígena eran cada vez más difíciles por cuanto el Estado mexicano no quería reconocerlos ni como corporaciones ni como grupos culturalmente diferentes. Las etnias continuaron con la lucha por mantenerse como pueblos distintos, sin ceder a las condiciones que le imponía el gobierno de la nueva nación.

En el Porfiriato, el Estado buscó implementar una nueva política que se basaba en la integración del indio. Por su parte, los indígenas y campesinos, decidieron unirse



a la lucha por la democracia que se estaba organizando a nivel nacional.

Por otro lado, en este siglo, se eliminaron los gremios, instituciones medievales, y las cofradías en virtud de la libertad de trabajo. En lugar de estas organizaciones surgieron hermandades, asociaciones mutualistas, cooperativas y organizaciones profesionales. Los artesanos indígenas no se agrupaban gremialmente y conservaron sus propias formas de organización socioeconómica. Rubín de la Borbolla, escribe que se inició, además, “un interés científico, visual y pictórico, del que dan testimonio obras como la de Antonio Peñafiel sobre la «talavera poblana», exposiciones mexicanas al extranjero, como la de París en 1873 y la de Chicago en 1883, en las que se exhibieron «curiosidades mexicanas»”.⁶¹ También se hicieron reformas para instalar las nuevas salas de exhibición, entre ellas la de etnografía en el entonces Museo Nacional. Este reconocimiento oficial dio como resultado la publicación de estudios y ensayos periodísticos describiendo o alabando algunas artesanías locales.

Durante la cuarta década del siglo XIX, incidieron en el ámbito de la producción artesanal otras situaciones que deterioraron los talleres artesanales. La apertura de la economía de México al mercado global y la disminución de su competitividad; debido al incipiente desarrollo

industrial del país y a la importación de productos extranjeros sobre todo de Inglaterra y Estados Unidos.

En cuanto a la libre importación, se pugnó por el establecimiento de una política proteccionista que prohibía ciertas importaciones y, en determinados casos, establecía altos aranceles. Así, el arte popular y las artesanías, lograron sobrevivir y sostenerse, aunque precariamente, al lado de la producción industrial. Cada actividad adquirió su propia personalidad, la industria al producir en serie y la artesanía de forma manual e individual.

En esta misma década, se constituyó la junta de fomento de artesanos, que contó con una publicación especializada llamada *Semanario Artístico*. Esta junta, en respuesta a los problemas de comercialización artesanal, fundó las juntas patrióticas, que tenían entre sus objetivos el consumo exclusivo, por parte de sus miembros, de productos de la artesanía nacional, por lo cual, se dictaron reglamentos que prohibían el consumo de productos extranjeros.

3.4 Cívico/contemporáneo

Como consecuencia de la Revolución mexicana iniciada en 1910, es que se inicia una revaloración nacional y un reconocimiento en el sentido de que “el arte en México había tenido manifestaciones importantes y que una



de estas era el arte del pueblo.”⁶² Este descubrimiento del arte popular mexicano tuvo sus precedentes en las investigaciones de campo dirigidas por el antropólogo Manuel Gamio en el valle de Teotihuacán.

Por otro lado, en 1921, el gobierno federal delegó a un grupo de artistas mexicanos para que elaborarán una exposición con lo mejor del arte popular mexicano y la publicación de un libro *Las artes populares en México*, editado por el Dr. Atl, fue una obra profusamente ilustrada y con muy buena aceptación. Al respecto, comentó Rubin de la Borbolla: En verdad puede decirse que fue la primera y la más completa selección hecha en el sentido práctico, pero con miras a exhibir la belleza, las técnicas y ricas variedades de objetos del arte popular mexicano.⁶³ Este impulso por parte del gobierno logró que se crearan diferentes instituciones, escuelas, programas, eventos, publicaciones, entre otros, para desarrollar una política permanente a favor de la protección, conservación y fomento de las artes populares mexicanas.

En la actualidad, la difusión de nuevas tecnologías y sistemas de producción origina situaciones adversas al fortalecimiento de las artes populares y los oficios artesanales, y el que éstos se encuentren en un tiempo de decadencia hacia su desaparición. Así lo manifiesta el escritor Espejel,

Mucho es lo que perdura. Mucho lo que se ha perdido, pues a medida que la tecnología avanza en nuestro país y con ello cambian nuestras necesidades y aspiraciones y a medida que desaparecen los viejos maestros artesanos, en esa misma medida desaparece también la cultura del artesano, y es inútil pensar que podemos mantener viva indefinidamente su forma de expresión como parte de nuestra sociedad actual.⁶⁴

Aunque lamentablemente esta es la realidad que se vive hoy día, pues la cultura capitalista ha contribuido a la desaparición de los talleres familiares, a la baja producción individual y al aislamiento del artesano; también es real, el aumento de las corrientes turísticas que ha contribuido a incrementar la demanda de artesanías; sin embargo, al incorporarse nuevos elementos, se propició una evolución en la producción artesanal, denominada «artesanía contemporánea».

Así es como los artesanos de Metepec, buscan conservar su arte popular con todas las características propias, y asegurar, por medio de la enseñanza práctica directa, la transmisión de toda esa herencia artesanal y técnica que les ha dado cierta seguridad económica e indudable seguridad emocional. Por ello, no descansan en incorporar nuevas innovaciones a su trabajo artesanal



con el fin de que éste evolucione y se adapte a las nuevas formas de vida de la cultura nacional, pero sin perder las cualidades innatas que los caracteriza.

El trabajo artesanal en esta población, es de gran importancia, por la labor social y económica que representa al interior del municipio y por su trascendencia a nivel internacional. Existen básicamente dos categorías por donde circulan los productos artesanales. Uno, la categoría baja que se dirige a un consumo local, con fines utilitarios y que están más al alcance de la capacidad de compra. Dos, la categoría alta, que son los productos artesanales que se destinan al mercado turístico, tanto nacional como extranjero, dirigidos a compradores con ingresos elevados. La intención con que han sido elaborados estos objetos privilegia la estética sobre la funcionalidad, valorando el trabajo manual, componente que resulta esencial en su elección y posterior adquisición.

Estos factores han propiciado marcadas diferencias económicas y sociales entre familias y unidades de producción en esta comunidad metepequense; del mismo modo que ha fomentado el que un grupo de hombres se haya incorporando de tiempo completo a la producción artesanal. Este grupo se ha ido especializando en la producción de objetos suntuarios y decorativos, prácticamente por encargo, dominando también los aspectos de empaque especializado y envío directo a los

clientes nacionales y extranjeros. Además de participar y ganar los concursos promovidos por instancias oficiales. La maestra e investigadora Martha Turok Wallace, afirma que: Este es el grupo que realmente genera ganancias para sí, mismas que se reflejan en la adquisición de algún vehículo de carga y en que los hijos alargan su escolaridad [...].⁶⁵ Las nuevas generaciones acuden a los centros de enseñanza, y sin abandonar el oficio familiar, van adquiriendo un mayor nivel de escolaridad, llegando en ocasiones al grado profesional.

El interés que ha despertado este tipo de objetos ha hecho que la artesanía en Metepec reviva y se transforme, encontrando nuevos mercados – el turístico, el de colección y el de la decoración–. Esto es lo que hoy día ha provocado que termine el anonimato, característico del artesano familiar; y se inicie la firma individual de obra aunque sean varias personas las que participan en su elaboración. Con ello, surge lo que en muchos libros se ha dado en llamar artistas populares y artesanías artísticas e incluso arte popular.

Así es como el arte popular ha entrado definitivamente en la conciencia y en el gusto artístico contemporáneo y su estimación es creciente. Además, no solo se mantiene la tradición, sino que también hay nuevas formas que indican la fuerza creadora del pueblo mexicano. En este tipo de producción en el terreno del arte



popular es significativo el *árbol de la vida* de Metepec, el cual contiene una riqueza enorme que da pautas para la elaboración de un análisis que permita descubrir y aprovechar nuevas formas que sirvan como herramientas para enriquecer el trabajo de los diseñadores.

Actualmente, cada artesano da una versión diferente a partir del pasaje bíblico que se encuentra en el libro de Génesis; no obstante, para algunos autores la interpretación varía de acuerdo al encargo o interés personal de cada artífice. Entre algunas variantes del *árbol* se puede mencionar árboles con temáticas de otros pasajes bíblicos, representación de la muerte, la fantasía o autobiografías. Todos ellos, contienen un peso simbólico que se articula y presenta en forma de lenguaje visual que permite diferentes lecturas.

El artesano, consciente o inconscientemente, transmite un mensaje. Mientras que el coleccionista o comprador de la artesanía adquiere el objeto,^(Fig. 12) tanto por su valor estético, como por el interés que despierta e invita a ser decodificados todos los significados inmersos en esta pieza artesanal. De esta manera, la comunicación que se entabla no posee un carácter directo y claro, pues no se basa en iguales conjuntos de normas o reglas decodificadoras de los símbolos, dando lugar a múltiples interpretaciones sobre el *árbol de la vida*.

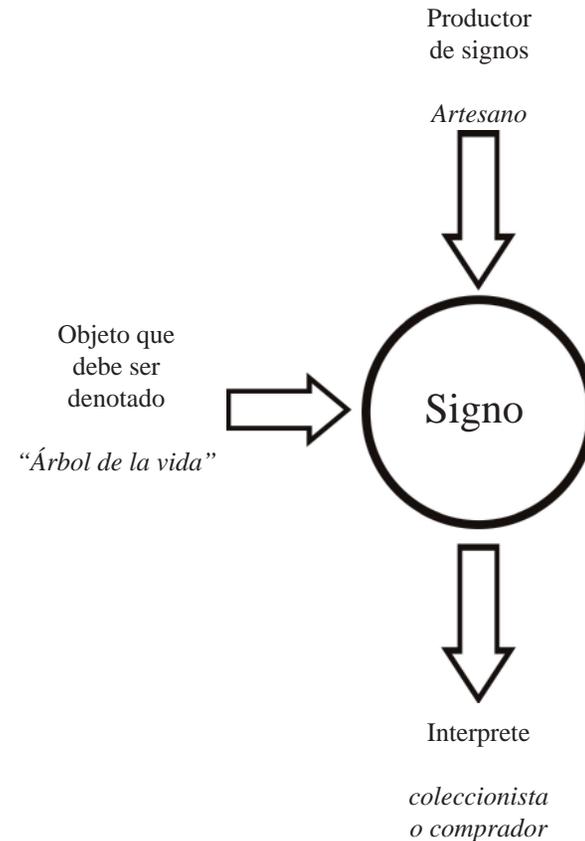


Fig. 12. «Signo – objeto – intérprete», según Peirce⁶⁶

En el sistema simbólico de el *árbol de la vida* se representa un ordenamiento del mundo, donde cada elemento ocupa una posición relativa a los demás elementos sýnicos. Así, el creador ocupa un lugar preeminente



dentro del árbol, lo sagrado y celeste permanece activo en la experiencia religiosa por el simbolismo de la «altura», de la «ascensión», del «centro». El hombre es ubicado en la parte media o inferior, en la medida que tiene que vivir para enmendar su pecado. También, se desprenden de esta visión las ideas de vida y muerte, constantes inexorables del pensamiento mesoamericano. (Más adelante se abordará una explicación detallada dentro del análisis iconográfico-iconológico).

NOTAS

- ¹ M. Nájera (2003). *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*. pp. 16-17.
- ² *Ibíd.*, p. 17.
- ³ *Ibíd.*, p. 15.
- ⁴ J. Chevalier (1993). *Diccionario de los símbolos*. p. 9.
- ⁵ A. López Austin (1998). p. 59.
- ⁶ M. Eliade (1999). *Imágenes y símbolos*. p. 37.
- ⁷ C. Duverger (2007). *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. p. 53-54.
- ⁸ A. López Austin (2001a). *El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana*. p. 49.
- ⁹ D. Rubín De La B. (1974) *op. cit.*, p. 35.
- ¹⁰ *Historia precolombina de México*. Revisado diciembre 22, 2009, en http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_precolombina_de_M%C3%A9xico. “Los cultivos más antiguos de México debieron ser el guaje y la calabaza, cuyos restos más antiguos datan del

final del periodo Cenolítico Superior. Más tarde se domesticaron frijol, maíz, maguey, nopal, yuca, jitomate, aguacate, amaranto, chile, zapote, ciruela y algodón. Tiene especial importancia la agricultura del maíz, base de la civilización mesoamericana. Nuevos fechamientos de los restos encontrados en Coxcatlán y Las Abejas, en el valle de Tehuacán, ubican en el año 3000 a. C.”

- ¹¹ Jacques Soustelle (1969). *El arte de México antiguo*. Barcelona: Juventud, S.A. “La ciudad mexicana de la antigüedad, tanto en la altiplanicie como en las tierras tropicales, constituye ante todo un centro ceremonial, la sede de un gobierno y un mercado. Acude a ella la gente de los pueblos cercanos o lejanos en peregrinación y para celebrar los ritos, para traer el tributo a los sacerdotes y a los jefes y recibir sus órdenes, y para vender o trocar los productos del campo”. p. 11.
- ¹² C. Duverger (2007) *op. cit.*, p. 144.
- ¹³ *Ibíd.*
- ¹⁴ J. C. Olive. (2004). *Obras escogidas*. p. 90.
- ¹⁵ C. Duverger (2007) *op. cit.*, p. 51.
- ¹⁶ *Ibíd.*, p. 54
- ¹⁷ I. Sprajc, (2001). *La astronomía*. p. 273. “Diversos cambios que se observan en el cielo se repiten con el mismo ritmo que los cambios cíclicos en el medio ambiente y que la periodicidad de los eventos celestes es mucho más exacta y estable [...] la percepción de estas regularidades permitió al hombre ubicarse en el tiempo y el espacio, predecir los cambios anuales en su ambiente y ordenar sus actividades en el tiempo”.
- ¹⁸ C. Duverger (2007) *op. cit.*, p. 206.
- ¹⁹ Sociedad Bíblica. (1999) *op. cit.*, p. 1150.
- ²⁰ G. Mather, *et al*, (2001). *Diccionario de creencias, religiones, sectas y ocultismo*. p. 129.



- ²¹ I. Cabral (1995). *Los símbolos cristianos*. p. 17.
- ²² Sociedad Bíblica. (1999) *op. cit.*, p. 1126.
- ²³ Citado por Ramón Llull (1988). *El Mesías en el mundo Ibérico*. p. 41.
- ²⁴ I. Cabral (1995) *op. cit.*, p. 18.
- ²⁵ M. Eliade (1999) *op. cit.*, p. 171.
- ²⁶ J. Baubérot (1997). *Biblia y cristianismo*. p. 51.
- ²⁷ I. Cabral (1995) *op. cit.*, p. 21.
- ²⁸ J. Vázquez (2003). *El hecho religioso. Símbolos, mitos y ritos de las religiones*. p. 135.
- ²⁹ M. Lurker (2000). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. p. 165.
- ³⁰ Sociedad Bíblica. (1999) *op. cit.*, p. 4.
- ³¹ U. Becker (2001). *Enciclopedia de los símbolos*. p. 30.
- ³² *Ibíd.*
- ³³ J. Cirlot (2004). *Diccionario de símbolos*. p. 157.
- ³⁴ Sociedad Bíblica. (1999) *op. cit.*, p. 1302.
- ³⁵ P. Westheim (1950). *Arte antiguo de México*. p. 17.
- ³⁶ A. López Austin (2001a) *op. cit.*, p. 54.
- ³⁷ J. Galinier (1990). *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. p. 579.
- ³⁸ C. Duverger (2007) *op. cit.*, p.146.
- ³⁹ Entre los grandes monolitos de factura mexicana hallados a finales del siglo XVIII bajo la Plaza Mayor de México, se encontró la piedra del sol.
- ⁴⁰ A. López Austin (2001 b). *La religión, la magia y la cosmovisión*. p. 248.
- ⁴¹ C. Duverger (2007) *op. cit.*, p.125.
- ⁴² A. López Austin (2001b) *op. cit.*, p 250.
- ⁴³ J. Cirlot (2004) *op. cit.*, p. 89.
- ⁴⁴ P. Westheim (1991). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. p. 30.
- ⁴⁵ J. R. Álvarez (dir.) (2005). *Enciclopedia de México*. Tomo II. p. 620.
- ⁴⁶ *Ibíd.*, p. 620.
- ⁴⁷ *Ibíd.* “En el ahuehuate de Chalmita, camino a Chalma, se siguen colgando ombligos, trenzas y prendas, para establecer un lazo mágico entre las personas y la fuerza divina que se manifiesta en el árbol.”
- ⁴⁸ P. Westheim (2000). *Obras maestras del México antiguo*. p. 250. El Árbol de la Vida designado también como “la Cruz Foliada”, fue plasmado en forma artísticamente perfecta en esos relieves de estuco que son la gloria de Palenque. [...], la idea del Árbol de la Vida está vinculada con las otras dos fundamentales concepciones metafísicas del México antiguo: la del sacrificio y la de la resurrección, la idea de la inmortalidad y la indestructibilidad de la energía vital.
- ⁴⁹ P. Westheim (1991) *op. cit.*, p. 33.
- ⁵⁰ A. López Austin (2001a) *op. cit.*, p. 62.
- ⁵¹ M. Chávez Maya, *et al*, (1997). *Historia de la alfarería en Metepec*. p. 19.
- ⁵² D. Heyden (1998). *México: origen de un símbolo*. p. 39. Olla que representa a Tlaloc (El dios de la lluvia y de la fertilidad en la religión teotihuacana), de rostro inconfundible pues tiene por ojos los círculos, o anteojeras que están, al igual que la nariz, formadas por serpientes, con su lengua bifida apenas visible debajo de la boca con dos colmillos. El color azul la liga con la deidad y su función: es la olla o jarra que derrama el agua sobre la tierra.
- ⁵³ M. Jarquín O. (1990) *op. cit.*, p. 25.
- ⁵⁴ *Ibíd.*, p. 285.



⁵⁵ Tanto la fachada del Templo como el conjunto de retablos en su interior representan una de las épocas más brillantes del arte de México.

⁵⁶ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷ M. Chávez Maya (2000). *Monografía del municipio de Metepec*. p. 25.

⁵⁸ A. Huitrón (1999) *op. cit.*, p. 63.

⁵⁹ F. De La Torre (2003). *Arte popular mexicano*. p. 23. “La recreación-creación es la etapa en que culmina el proceso artesanal y folklórico, y en la cual, la cultura que recibió el trasplante, sin traicionar la esencia del mismo, hace aportes claros y sustanciales, propios de su particular sensibilidad e idiosincracia y convierte esa manifestación en un hecho singular que la distingue como producto del mestizaje cultural y como un fenómeno solamente atribuible a ese mestizaje”.

⁶⁰ D. Brading (2009). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. p. 15.

⁶¹ D. Rubin De La B. (1974) *op. cit.*, p. 273.

⁶² P. Martínez P. (1988) *op. cit.*, p. 20.

⁶³ D. Rubín De La B. (1974) *op. cit.*, p. 275.

⁶⁴ C. Espejel (1972) *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ M. Turok W. (2001) *op.cit.*, p. 113.

⁶⁶ El modelo de análisis semiótico propuesto por Peirce es triádico: representamen, objeto e interpretante. Para que algo funcione como signo o representamen tiene necesariamente que hacer referencia a un objeto y determinar un interpretante. Las dos relaciones semánticas son imprescindibles: la de denotar o referirse a un objeto, y la de originar un interpretante o significado. Peirce empleo el concepto de representación, es decir «la noción de que algo responde de otra cosa, o se trata intelectualmente como si fuera esa otra cosa». En este sentido es muy importante tener en cuenta que la noción fundamental para Peirce no es la de signo o representamen, sino la del proceso en la que algo funciona como signo y que exige necesariamente la presencia de los tres elementos ya mencionados: signo, objeto e interpretante.



Capítulo 4

Diseño gráfico e iconografía en la artesanía suntuaria

4.1 Percepción visual

El pensamiento tradicional basado en la lógica sonora, búsqueda crítica, argumentación y la memorización de información con valor ha sido la base del pensamiento y aprendizaje Occidental, el hombre moderno está permanentemente acosado por el mundo del lenguaje, si bien este es importante, existen también otras formas de aprender el mundo basadas, por ejemplo, en la visión.

Para el psicólogo, filósofo e historiador del arte el alemán, Rudolf Arnheim, los sentidos permiten entender la realidad externa, pero no como meros instrumentos mecánicos, sino como instancias activas de la percepción,

como puentes del pensamiento visual.¹ Con relación con esto, el pensamiento visual es un enfoque integrado que pone en acción funciones visuales, verbales, auditivas, táctiles y sensoriales.

Así es como los datos proporcionados por las sensaciones y las percepciones son procesados por el pensamiento, de esta forma la mente se enriquece, y sirven para crear conocimiento.

Según Arnheim, el aprendizaje se inicia pues, en la percepción y no en otras supuestas cualidades del cerebro. Basándose en este argumento se puede decir que existe otro lenguaje distinto para comprender el aprendizaje. Aprender es lograr que se vuelvan significativos, estímulos que anteriormente resultaban ajenos, sea por indiferencia, lejanía del campo de intereses, por falta de oportunidad o incluso por temor.

El pensamiento creador se forja con el manejo perceptual de objetos o materia. La naturaleza del hombre es captar rasgos estructurales, esto es el todo antes que las partes, en concordancia con la pauta más simple del campo que se ofrece.

El manejo perceptual se desarrolla de una u otra manera dependiendo de los factores biológicos, psicológicos (individuales) e históricos y culturales (sociales), a las impresiones que dejan la acumulación de



experiencias vividas, a la metodología de la educación a la cual fue sometido, entre otros.

La percepción visual es entendida como un proceso activo, constructivo, cíclico y funcional, se posee un «esquema» que se enriquece, se amplía y modifica por los estímulos ambientales que se perciben, seleccionando aquellos estímulos que son significativos y que se conocen de algún modo.

La noción de «esquema» explica la actividad perceptual, integrando la información aportada por el ambiente y la respuesta constructiva del preceptor. El esquema implica que el sujeto posee una serie de categorías perceptuales abstractas y se convierten en la materia prima de la actividad de esquematización. Arnheim, en su libro *Arte y Percepción Visual*, así lo justifica, proponiendo la utilización de categorías que son reflejo de los diferentes tipos de estímulos: (forma, color, textura, equilibrio, espacio, expresión, movimiento).

Como se ha indicado, el *árbol de la vida*, pieza artesanal popular, intervienen factores de forma, de color, de textura, de proporción, de ritmo, de equilibrio, de expresión que lo hacen susceptible de ser analizado e interpretado de diferentes maneras por toda la información implícita y explícita que contiene.

4.2 Métodos de análisis

A lo largo de la historia, la imagen ha supuesto una vía de comunicación y expresión de todos los pueblos. Precisamente, por ello constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación, al tiempo que posee un referente en la realidad que modeliza independientemente de cual sea su grado de iconicidad. Las imágenes pueden presentarse a través de diversos medios, técnicas o estilos.

Varias han sido las disciplinas que se han aproximado a un análisis de la imagen desde distintas metodologías, como la historia, la sociología, la antropología, la estética, la teoría del arte o la semiótica a partir del cual es factible analizar lo mismo un periódico que una pintura o una película. Son disciplinas que analizan dentro de la comunicación cualquier producto, y plantean conclusiones desde el punto de vista histórico, sociológico o antropológico, es decir, a partir de hechos que en determinado caso no comprometen del todo a la forma, sino que de alguna manera la sugieren, porque no parten de criterios concretos.

Según, escribe Felicia Puerta,

Las formas artísticas pueden analizarse desde distintos parámetros: por la impresión



y emoción que provocan; por las ideas, la intencionalidad o sentimientos que las inspiran, su realización, factores sociales, ideológicos, económicos, culturales, etc., tanto del autor, como su repercusión en la sociedad; su influencia en otros lenguajes artísticos; el valor significativo, o simbólico, moral o hasta religioso; la apreciación subjetiva, del creador y del espectador; los elementos que se han utilizado para conseguirla, desde la materia, o el soporte, a la textura, el color, la composición, el movimiento, etc.²

Las herramientas necesarias para crear las imágenes, y las técnicas de trabajo, todo ello contribuye a las posibilidades expresivas de la imagen.

La teoría de la imagen se encuentra inmersa dentro de la disciplina del diseño en una relación intradisciplinaria. Del mismo modo, dentro de la teoría de la imagen hay varias vertientes que siguen diferentes autores. Así se encuentra que Erwin Panofsky, en su libro *Estudios sobre iconología*, propone un método de análisis que llega a la interpretación simbólica de los componentes de una obra de arte (preiconográfico, iconográfico e iconológico); Jesús Insa, en su libro *Método para la lectura de obras de arte*, propone un análisis basado en un orden lógico, que

incluye: investigaciones técnicas, formales y contenido social.

Los teóricos que proponen, unos principios básicos sobre la composición en la imagen, pueden ayudar a conformar un modelo de análisis, entre ellos se encuentra Bruno Munari, quien en su libro *Diseño y comunicación visual*, toma en consideración los vínculos que se establecen entre la información y el soporte visual a la textura, a la forma, a la estructura, al módulo, y al movimiento; William Lidwell, en el libro *Principios universales de Diseño*, explica de forma detallada los conceptos de diseño más importantes aplicados a la práctica, como: el color, la simetría, la proporción, la narración, la visibilidad, la consistencia, la jerarquía, entre otros; Wucius Wong, en su libro *Fundamentos de diseño*, pone especial énfasis en los aspectos representacionales, por lo cual propone la clasificación de elementos conceptuales, visuales, de relación y prácticos; Donis A. Dondis, en su libro *La sintaxis de la imagen*, explica que para el aprendizaje de una gramática de las imágenes es imprescindible valerse de estrategias semánticas y sintácticas de comunicación; Germani-Fabris, en el libro *Fundamentos del proyecto gráfico*, destacan la disposición compositiva: ritmo, equilibrio, simetría, formato, movimiento... y Justo Villafañe, en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*, formula la siguiente clasificación: elementos



morfológicos, dinámicos o temporales y escalares, los cuales deben seguir un orden icónico.

El modelo de análisis a desarrollar en la presente investigación es el propuesto por Panofsky, que llega a la interpretación simbólica de los componentes de una obra. A pesar de que el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, fue creado como un objeto artesanal, que servía como regalo para dar en las bodas, y posteriormente se convirtió en una pieza de colección y exhibición en museos, básicamente, también es susceptible de ser analizado para descifrar las claves de su representación visual.

Este autor enfatiza, que para poder interpretar una obra se hace imprescindible echar mano de todos los conocimientos que se posean sobre la cultura que la produjo, además de, la aplicación de distintos métodos y análisis para que se pueda entender en su totalidad el significado de dicha obra. Es por ello, que también se considera importante el apoyo en los planteamientos de Villafañe, pues son lo suficientemente específicos para contribuir a enriquecer el análisis.

4.2.1 Planteamiento del método iconográfico-iconológico

El método iconográfico-iconológico, proviene del estudio de la Historia del arte. Busca trascender el mero análisis

iconográfico, que sólo evaluaría el significado aparente o literal de la alegoría presente en nuestro objeto de estudio, al buscar relacionarla con el contexto de su momento: histórico, social, económico, político, cultural, y no tan solo con el espacial, sino también con el temporal, para así darle una significación ideológica específica y relevante para su momento.

Es por ello, que se definirá la palabra iconografía, que se construye a partir de dos vocablos griegos: «*eikon*» (imagen) y «*graphien*» (descripción). Así que en un primer momento se puede afirmar que se trata de la descripción de imágenes.

Aunque el término se presta a múltiples definiciones se tomará a Panofsky, uno de los grandes estudiosos de la Historia del Arte. Según este autor en su obra titulada *El significado en las artes visuales* (2004), se define como "... la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma".³ Se puede simplificar la palabra asunto en: descripción, identificación, clasificación, origen y evolución de la imagen en concreto.

Panofsky estudió las relaciones que existen entre una imagen y su significación; según él, en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos. No sólo hay que estudiar la obra de arte



como algo estético sino como un hecho histórico, por lo que es muy importante analizar todos los elementos con que están inmersos en las mismas.

Así es como este autor aborda la iconología desde el punto de vista metodológico. Partiendo del referente cultural, se afirma que todo hecho está inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. El papel del espectador, al igual que el historiador, nunca es «ingenuo», sino que se enfrenta a la obra con un historial cultural para poder alcanzar su «significado».

En el texto del autor precitado, *Estudios sobre iconología* (2002), artículo en el que desarrolla teóricamente el método iconográfico-iconológico, es decir, como se alcanza el significado de una obra de arte, vemos tres niveles interpretativos:

- Nivel Preiconográfico,
- Nivel iconográfico,
- Nivel iconológico

1. *Nivel Preiconográfico*: donde se identifican los objetos reconocidos a simple vista (líneas, colores, volúmenes), a ello se le denomina significación fáctica y significación expresiva a lo alcanzado por la percepción humana.
Se identifican los objetos con apoyo simplemente en

la experiencia práctica, lo que se ve, en función de la manera en que los acontecimientos y los objetos se manifestaron por medio de formas en diferentes condiciones históricas. Al hacerlo así, se somete la experiencia del individuo a un principio correctivo que se puede llamar la historia del estilo.

En este nivel se ampliará los términos de forma, color y composición que contribuirán a obtener una mejor lectura del objeto de estudio.

Forma

No se puede hacer un análisis iconográfico del árbol de la vida de Metepec, Estado de México, orientado fundamentalmente a saber reconocer visual y estilísticamente su composición, sino que se ha de profundizar tratando de explicar algo más. En la propuesta iconológica, es esencial la consideración del contenido temático o significado de esta pieza, para comprenderla en relación con el devenir histórico, en diálogo con su contexto histórico-cultural.

Para empezar a comprender esto, conviene antes que nada diferenciar en las manifestaciones artísticas populares, la noción general de lo que es forma, de lo que es significado o contenido temático. Esta



diferenciación esencial está en la raíz del método de conocimiento y explicación de las culturas estéticas, que se propondrán. De un modo muy general y sintético, en las manifestaciones artísticas populares se puede entender por forma todo aquello que el ser humano puede conocer y apreciar a partir de lo que se comunica con los sentidos directamente. Un ejemplo es la materia de la que está constituida la obra; el color, la composición espacial de los elementos que la conforman, construyen aquello que se entiende como aspectos formales.

La forma de la disposición correcta de las partes, es esencialmente aquello que ve el ojo, o que tocan las manos del ser humano. El origen de esta definición se dio entre los pitagóricos en el siglo V a.C., quienes declaraban que la belleza consiste en la proporción simple y bien definida de las partes. Belleza objetiva, como cualidad del ser. Persuadidos de que la belleza depende de las proporciones, lo manifestaron en una expresión generalizada: *El orden y la proporción son bellos*. Postura defendida también por Platón y Aristóteles, entre otros. Se observa la importancia de las proporciones y por ende del número, en este primer concepto: *Cuanto más medida, figura y orden haya en las cosas, mayor será su valor*, fórmula que fue utilizada por más de mil años en la estética medieval. En el periodo clásico, Alberti escribió: La belleza es la armonía de todas las partes mutuamente

adaptadas;⁴ Transcurridos dos mil años, en general se observa que por forma, se entiende la disposición de las partes, una disposición correcta, bella, armónica y que por lo tanto se pueden emplear sinónimos tales como: simetría, concordancia, ritmo.

Se entenderá, en cambio, por significado o contenido temático, todo aquello que las formas comunican y/o significan, y para cuyo conocimiento se precisa algo más que el puro acto sensorial. Así, si el individuo está ante un objeto artesanal, compuesto por una configuración particular de líneas y de color, se perciben formas concretas. Pero si además se reconocen figuras humanas (hombre y mujer desnudos), se sitúa ya en una esfera de conocimiento diferente, puesto que las sensaciones, en combinación con otras nociones intelectuales obtenidas por la experiencia práctica, y en virtud de la lógica, adquieren un significado para el entendimiento.

Más aún, es probable que se haya advertido también que se trate de Adán y Eva en una escena en el Edén, con lo que se haría también una lectura bastante más profunda y comprensiva. Es evidente que en la mente del ser humano, muy familiarizada con determinadas imágenes, identifique el contenido casi simultáneamente a la apreciación de la forma, pero es necesario que el individuo lo considere en ese orden para poder proceder con método.



Panofsky estudió las relaciones que existen entre una imagen y su significación; Según él, en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos.

No sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético sino como un hecho histórico, por lo que es muy importante analizar todos los elementos que se encuentran en las mismas. Por otro lado, John Heskett explica que las formas asumen la significación según el modo en que se utilizan y que a menudo se vuelven poderosos símbolos o íconos en los patrones de hábitos y rituales. Se coincide en que el significado tiene más que ver con la expresión y el sentido que con el énfasis en la eficacia.

Color/tonalidad

En virtud de que el elemento del color en el *árbol de la vida* tiene una importancia de identidad generadora de otros códigos, y tomando en cuenta que las aportaciones de los artesanos han servido para el desarrollo de esta investigación, se considera significativo dentro de este punto hacer una síntesis sobre algunas teorías y fundamentos del color. Esta pequeña aportación en manos de los artesanos, puede ser un material de reflexión sin que por ello se pretenda desconocer y valorar su manejo lúdico cromático.

El color no es propiedad intrínseca de una imagen u objeto, sino que es más bien una apreciación subjetiva del individuo. Según el Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Justo Villafañe, se puede definir como, una experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas.⁵ La naturaleza ambigua de los colores, lleva a tener en cuenta una serie de variables que inciden directamente en la percepción sensorial que el individuo tiene de ellos y que pueden diferenciarse en tres categorías:

- *La fuente luminosa:* Se perciben los objetos y su cromaticidad gracias a la presencia de la luz, la cual ejerce una influencia cualitativa y cuantitativa en la percepción cromática.
- *La superficie del objeto:* las características texturales de los objetos como brillo, transparencia, y opacidad, entre otras, así como el tamaño y la forma, inciden en la percepción del color.
- *La retina del sujeto:* en el ojo se encuentra una serie de terminaciones nerviosas conocidas como conos y bastones que por su cualidad fotorreceptora hacen posible la visión. Los conos permiten la visión diurna y cromática por la conversión de las distintas



longitudes de onda en sensaciones de color; los bastones permiten la visión nocturna, acromática.

Es importante señalar que la sensación de color producida por el estímulo existe sólo en el cerebro del sujeto y que los tres componentes descritos anteriormente son totalmente imprescindibles para provocar una experiencia cromática, en el *árbol de la vida* esta experiencia cromática surge de la observación del entorno de los artesanos y de los códigos heredados de sus antepasados.

El color es capaz de transmitir, por sí mismo emociones y mensajes; entre otros, puede resaltar o hacer más discreto un determinado grafismo, puede equilibrar el peso visual en una composición, puede iluminar u oscurecer una forma artística, en definitiva, otorga vida y contenido a cualquier objeto formal.

De toda la inmensa variedad de objetos formales con que día a día se relaciona el ser humano, unos tienen color propio, reflejo obtenido por su estructura molecular de origen, y otros presentan un color artificial, aplicado a su superficie por medio de sustancias naturales o químicas. La percepción del color que tiene el individuo, por ejemplo, de un arco iris, no es la misma que se obtiene a través de las tintas impresas o a través de una pantalla de una computadora o en las imágenes del televisor, las

cuales, éstas últimas pertenecen al grupo de los colores-luz y no pueden ser tocados físicamente.

El color es más que un fenómeno óptico y que un medio técnico a ello se suma su carácter iconográfico y afectivo. La mayoría de los teóricos, como es bien sabido pero se considera necesario retomar para tener una idea completa del concepto, distinguen entre colores primarios –amarillo, azul y rojo–, colores secundarios –verde, naranja y violeta– y mezclas subordinadas al aumentar la brillantez luz (mezclando a un pigmento puro el blanco como auxiliar lumínico o mezclando varios pigmentos), ello como ocurre al obtener un color rosa, gris o marrón. También continúa el debate sobre si el blanco o el negro son verdaderos colores y generalmente ignoran el color plata y el color oro. Cada uno de estos colores es un color independiente que no deben sustituirse por ningún otro, por lo tanto todos tienen la misma importancia.

Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, sostiene que: el rosa procede del rojo, pero su efecto es completamente distinto. El gris es una mezcla de blanco y negro, pero produce una impresión diferente. El naranja está emparentado con el marrón, pero su efecto es contrario al de éste.⁶

El color resalta la potencia comunicativa, ya que con él se proyectan estados de ánimo, captados en el mensaje visual. La autora precitada opina que: colores y



sentimientos no se combinan de manera accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento.⁷ Es por ello que, dentro de la comunicación visual cobra especial valor y significación el recuerdo que se guarda de los colores y de las formas expresadas por medio de ellos.

Los colores aportan por sí mismos significados. Sin embargo, el efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual se percibe el color. El color de un objeto artístico se valora de manera diferente que el de una habitación, un alimento o un vestido.

El contexto es el criterio para determinar si un color resulta agradable y correcto o falso y carente de gusto. Un color puede aparecer en todos los contextos posibles –en el arte, el vestido, los artículos de consumo, la decoración la arquitectura– y despierta sentimientos positivos o negativos.

Está demostrado que las diversas culturas ven de diferente manera los colores. Esto se puede dar por razones de aspecto fisiológico, pero la causa más fuerte es de origen cultural. Es claro que un determinado color tiene connotaciones distintas para cada individuo. Desde el ámbito denotativo la mayoría de las personas perciben

el mismo color, pero lo que se percibe psicológicamente puede tener diversas alteraciones.

Los colores pueden variar según la mezcla que se realice. Esta variación se denomina modulación de color. Los diferentes aspectos de la modulación de un color se indican por medio del tono, de la luminosidad y de la saturación. Tres propiedades físicas fundamentales en las que se basa la experiencia cromática.

- *Tono o matiz:* es cualidad que diferencia un color de otro, identificándolo. El matiz señala su posición en la gama infinita, es el que refleja y absorbe las longitudes de onda. Las variantes en la obtención del tono depende de la materia con que se trabaje para obtener el pigmento el cual puede ser vegetal, mineral, animal o químico.
- *Luminosidad o Valor:* el brillo del color, de la imagen. Cantidad de luz que refleja o transmite un color como característica propia. En función de ésta podemos ver el objeto más claro o más oscuro. La luminosidad se altera añadiendo negro al tono.
- *Saturación o intensidad:* grado de pureza o intensidad del color. La saturación de un tono varía con la adición



de blanco a éste. Lo contrario, la desaturación, es el grado de “suciedad” de un color (proximidad al gris).

Sensibilidad del color. En los objetos el color no es un simple adorno, resulta que su capacidad comunicativa puede ser comparada a la de la palabra. La aplicación del color es una combinación entre la *sinestesia* (impresión relacionada a una sensación primaria procedente de un estímulo físico) y la *estética* (la apariencia de un objeto desde un punto de vista artístico). El color tiene manifestaciones sinestésicas, ya que diferenciamos entre otros, colores cálidos y fríos, alegres y tristes, dinámicos y estáticos. La propiedad sinestésica más evidente del color sin duda son sus cualidades térmicas (frío/calor).

El color es también un elemento dinamizador de la composición a través, sobre todo, de la *armonía* y *el contraste*. Armonizar es coordinar los diferentes valores que el color puede tener en una composición y modera al mismo tiempo sus contrastes. La armonía es fundamental ya que si han de alternarse entre si los colores de una composición, deben ajustarse a un todo unificado.

De acuerdo a la teoría de color, las combinaciones armónicas son aquellas que:

- Utilizan un par de colores opuestos.
- Utilizan tres colores separados igualmente.
- Utilizan cuatro colores formando un rectángulo.

El contraste es la característica dinámica del color, ya que visualmente la forma es posible gracias al contraste lumínico y cromático. Estas diferencias de luz y color permiten al individuo crear, de manera singular, una organización cromática del espacio topológico que ocupa y que lo circunda.

Cada color ejerce sobre la persona que lo observa una triple acción.

- Poder de impresionar, por cuanto que el color se ve y llama la atención del observador.
- Poder de expresión, ya que cada color, expresa un significado y provoca una emoción.
- Poder de construcción, porque todo color posee un significado propio, y adquiere el valor de un símbolo, el cual es capaz de construir un lenguaje visual de una idea.

Dinámica del color. Un color nunca se halla solo sino por el contrario interactúa con su entorno y su ubicación



en él. Los colores dan la sensación de movimiento, a lo que se llama dinámica.

La dinámica de los colores disminuye al aumentar la luminosidad o bien al oscurecer el color. Un tono claro sobre un fondo oscuro parece más claro de lo que realmente es, y un tono oscuro sobre un fondo claro parece aún más oscuro.

Los colores cálidos y oscuros producen una impresión de mayor peso, de opresión y de encerramiento, además tienden a bajar, mientras que los colores fríos y claros tienden a ensancharse y elevarse. Así los colores oscuros se inclinan a retraerse, los claros a avanzar.

La correspondencia entre los colores de una composición es relativa, depende de los contrastes y su entorno. De esta manera el contraste contribuye con la dinámica del color. Se habla de contraste cuando es posible comprobar entre dos efectos de colores que se comparan, unas diferencias o unos intervalos. Cuando estas diferencias alcanzan un máximo, se dirá que se trata de un contraste polar o de oposición.

El contraste polar, es aquel en el que sólo caben dos valores, completamente opuestos. De esta manera, son contrastes polares lo caliente-frío, lo negro-blanco, lo grande-pequeño, llevados al extremo.

Según el pintor, teórico del color, colaborador del Bauhaus, Johannes Itten, existen siete clases de contraste

para el manejo del color. A continuación se explican brevemente:

1. *Contraste del color en sí mismo*, se produce cuando se combinan tres colores puros netamente diferenciados, bastante alejados en el círculo cromático entre sí. El contraste más fuerte es cuando se utilizan los tres primarios. El contraste va siendo más débil según se van eligiendo los colores secundarios o terciarios.
2. *Contraste claro-oscuro*, este contraste tiene su analogía en la vida humana y en la naturaleza (día-noche). Claramente los que mejor lo representan son el blanco y el negro, desde el punto de vista de sus efectos, totalmente opuestos. Itten, cuando habla de este tipo de contraste toma como ejemplo, al arte asiático (dibujos a tinta). También puede ser representado con dos pigmentos cualquiera, o dos muestras del mismo tono con grandes diferencias de luminosidad.
3. *Contraste caliente-frío*, en el que los colores provocan una sensación de frialdad o calidez en la percepción visual del observador. Los colores cálidos son los que se relacionan con la idea del fuego y el sol, los fríos a la idea de hielo y agua. Los colores: amarillo,



amarillo-anaranjado, anaranjado, rojo-anaranjado, rojo y violeta-rojo son generalmente considerados como colores calientes, mientras que el amarillo-verde, el verde, el azul-verde, el azul, el azul-violeta y el violeta son considerados como colores fríos. La temperatura de los colores es relativa y una distinción tan tajante puede conducir a error.

4. *Contraste de los complementarios*, ofrecen mejores posibilidades de contraste dos colores complementarios juntos, produciéndose un aumento de la intensidad en cada uno de ellos, aunque esta intensidad que es muy fuerte, puede provocar una vibración que resulta molesta a la vista.
5. *Contraste simultáneo*, el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y, si no le es dado, lo produce él mismo. El color complementario producido en el ojo del espectador es posible verlo, pero en la realidad no existe. Es debido a un proceso fisiológico de corrección en el órgano de la vista.
6. *Contraste de calidad o cualitativo*, este contraste se da cuando tenemos una imagen conformada por un mismo tono con diferentes grados de saturación e

igual brillo. Es efectivo sobre todo cuando el color inicial es muy puro.

7. *Contraste de cantidad o cuantitativo*, con este contraste se puede apreciar claramente como la composición no se refiere solamente a formas o volúmenes, sino también al color. Por lo tanto, en una composición en la que predomina claramente un color, incluir una pequeña porción del espacio de otro color que, preferiblemente, difiera bastante del principal (un complementario sería el caso más extremo), se crearía este tipo de contraste en una analogía de comparar mucho y poco, o grande y pequeño.

El contraste de colores produce un fuerte impacto sobre la percepción visual, el interés y la motivación del observador.

En el presente trabajo se enfocará a tratar los colores-pigmento. Síntesis sustractiva, por ser pigmento, el utilizado en la pieza artesanal, el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, a estudiar.

Composición

Se entiende por composición, el arreglo total, incluyendo la figura y el fondo, de cualquier objeto artístico. Todos



los elementos tienen posición, configuración y tamaño. A la vez, en la composición, cada elemento ejerce una función específica que impacta al conjunto; por este motivo es de suma importancia tener un buen manejo tanto de las figuras como de los espacios, estos deben funcionar como un todo integrado, de lo contrario todo el conjunto se perjudica.

Según Justo Villafañe, autor del libro *Introducción a la teoría de la imagen*, la composición es el procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros.⁸ Este autor argumenta que toda representación plástica tiene valor de significación en sí misma, el cual es relativo, pues su contexto plástico las modifica.

Toda composición define un campo visual, es decir, representa una determinada porción o selección del espacio y, por tanto, da por entendido un fuera de campo que es la continuación de ese espacio representado y que da sentido y coherencia al campo visual.

En la composición se manifiestan un elemento principal y otros subordinados, conviven elementos que tienen relaciones armónicas y de contraste, pero todo ello controlado por un orden en el que intervienen los factores de proporción, ritmo, tensión, equilibrio, balance, contraste, textura, forma, repetición. Estos factores

establecen la cohesión, concentración, continuidad y transición de los elementos de la obra para conseguir la variación dentro de un orden compuesto.

La clave de una buena composición consiste en ordenar las herramientas en función del mensaje que se quiere transmitir, de manera que haya interacción entre los elementos y entre ellos con el todo (forma A, de acuerdo a la clasificación de Tatarkiewicz, y también incluye la forma B, que se aplica a los sentidos y la forma C, como contorno). Esta ordenación se organiza, a través de la llamada estructura abstracta, que reúne el resultado visual de las relaciones que se establecen entre sí y con el fondo y que forma un esqueleto invisible mediante el que el autor y el receptor ordenan dichas herramientas.

Una característica esencial en la composición es la simplicidad, que es la que establece el orden de la percepción. A toda composición regida por el principio de simplicidad, Villafañe la designa normativa, la cual implica una representación visual que asume el orden natural que se impone a la percepción.

Otro tipo de composición es la transgresora, en la que se aceptan todas las transgresiones del orden natural de la imagen, lo que permite infinitas maneras de significación plástica, como el arte abstracto. Éste se adaptaba a un nuevo propósito, siempre que su función



requería alterar su esquema representativo esto es, que la transgresora solo pretende una transformación formal relativa.

A la composición también la rige el principio de significación y orden de las formas que se manifiestan por medio de las estructuras y la articulación de ellas.

Villafañe advierte que, el resultado visual de una composición depende del efecto de totalidad, no de la mera adición de elementos, eso es lo que provoca la unidad compositiva. El efecto de totalidad en una composición se basa en el equilibrio de todos sus elementos, los cuales pierden autonomía en beneficio de la unidad.

Las formas adquieren un carácter de permanencia, pero siempre bajo el hecho de manifestar lo que Panofsky denominó el “método compositivo” y la “significación iconográfica”, no solo se trata de interpretar rasgos compositivos sino más bien de comprender lo que se expresa en un sentido más profundo.

En la composición presente en el *árbol de la vida* se aprecia que la ubicación y la interrelación de formas están estructuradas como una unidad visual compuesta de figuras relacionadas y organizadas entre sí, consiguiendo con ello la identificación correcta de los motivos, hasta lograr una interpretación iconográfica en un sentido más profundo.

2. *Nivel iconográfico:* Identificación de imágenes, historias y alegorías, no de los motivos, debido a cierta familiaridad con las mismas. El asunto primario manifestado por las formas adquiere un sentido dentro de la cultura de la que hace parte. Con un conocimiento apropiado de dicha cultura se puede llegar a identificar el tema que se ha querido representar. Según Panofsky, este conocimiento lo proporcionan en su mayoría, las fuentes literarias y la tradición oral, aunque también los estudios de las diversas estructuras de una cultura. Se corresponde a la historia de los tipos, que trata de cómo bajo distintas condiciones históricas los conceptos o temas específicos fueron expresados a través de objetos y acciones. El análisis iconográfico implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación, descripción y clasificación de las imágenes.
3. *Nivel iconológico:* es el significado intrínseco o contenido de la obra de arte, constituye el mundo de lo que Ernst Cassirer llamó valores «simbólicos». La iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes con un gran contenido simbólico donde quedaría implícito el



punto de vista de su autor. Se busca el significado dentro del contexto histórico, del social, del cultural, del filosófico, de una creencia religiosa, entre otros. Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas iconográficos. Además, también jugarían un papel importante en esta labor de comprensión la investigación y, aunque de forma más controlada, la intuición, siendo ambas producto de la misma experiencia.

Según Panofsky, el contenido de una obra de arte sería algo como aquello que queda sugerido, pero que no se expresa con claridad; para él, toda obra debe ser considerada, no sólo por lo que se ve a simple vista, sino que hay que profundizar en ella para comprender su sentido global.

Se observa que uno de los mayores aciertos de Panofsky fue el comprender la obra de arte como un síntoma cultural (o símbolo cassiriano), como fruto del lugar que ocupa en su contexto, y no por sí sola como una construcción formal perteneciente a un estilo.

En el siguiente apartado se realizará una explicación detallada del orden de análisis y de los aspectos a considerar, basado en los conceptos expuestos.

4.2.2 Análisis del objeto de estudio

Existe un sinnúmero de *árboles de la vida*, estudiar la iconografía de todos sería imposible, es por ello que se ha seleccionado uno de los más representativos en este «bosque de creatividad artesanal» donde se encuentran árboles con diversos temas, entre otros, del nacimiento, de la primavera, de los muertos, de los héroes de la revolución. Fue en El Museo de Culturas Populares, ubicado en el casco de la Ex Hacienda “La Pila”, en la ciudad de Toluca, donde se encuentra el *árbol de la vida*, pieza monumental y conceptualmente más cercana al origen de esta manifestación artesanal, elaborada por la unión de alfareros y artesanos del Municipio de Metepec, Estado de México.

Una de las particularidades de esta pieza artesanal, es que, es un árbol elaborado por ambos lados, cada lado tiene una temática diferente con respecto al otro. Para nuestro objeto de estudio dejaremos la posterior, misma que hace referencia a una historia bíblica que se encuentra en el libro de *Génesis*, antiguo testamento, “el diluvio”, tema menos recurrente en este tipo de manifestación artesanal y es por ello que se analizará la que está expuesta de frente en el museo.

El estilo más cercano a su origen, del *árbol de la vida* es sincrético, español-indígena. Se combinan motivos



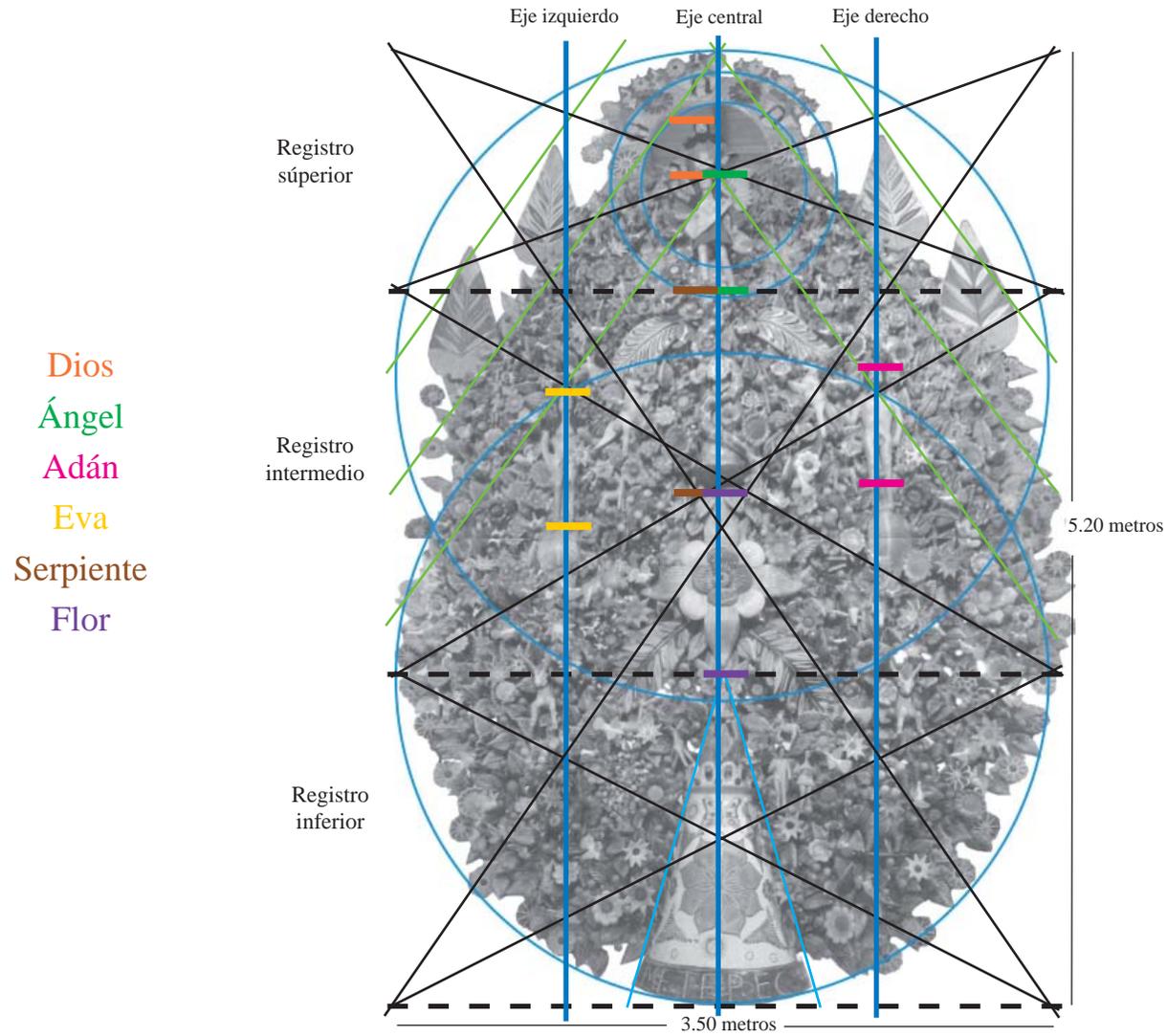


Fig. 1. Retícula y redes



del arte barroco con el lenguaje simbólico prehispánico del Altiplano Central, además del toque personal de cada artesano.

Con el fin de facilitar la lectura del *árbol*, en primer lugar se abordará el espacio formal y su estructura interna, para ello se ha elaborado un dibujo (Fig. 1) en el se definen los ejes, las redes espaciales para lograr la composición y marcar algunos de los elementos representativos e iconográficos del plano utilizado por los artesanos.

De acuerdo con el método de análisis, de Erwin Panofsky, mencionado en el *Planteamiento del método*, se afirma que hay tres niveles interpretativos: preiconográfico, iconográfico e iconológico.

1. Descripción preiconográfico

Es la fase en la que corresponde proporcionar datos adecuados para la identificación de las formas puras, portadoras de significado primario y natural, Panofsky propone para ello, valerse de la experiencia y del conocimiento de los estilos.

Lo primero que se consideró fue el formato, es decir el tipo de espacio en el que se despliegan las formas como pueden ser, por ejemplo, los registros en el caso de los espacios horizontales o si se trata de espacios verticales.

Después se hizo el análisis de la forma, siguiendo para ello el método propuesto por Villafañe (2001) con base en las siguientes categorías, que aquí se describen.

La *dimensión*, que se refiere a la medida de las figuras. La *proporción*, que es la relación que guardan las partes de una figura entre sí, es importante para cuantificar el tipo de deformaciones que tienen las imágenes, muchas veces con finalidades expresivas.

El orden se refiere a la distribución de las figuras en el espacio, lo cual está determinado por el número de divisiones que presenta el objeto, así como la estructura de las figuras, la cual permite que se detecten los ejes, la simetría, el ritmo, la dirección, los planos de la representación, a través de la posición y disposición de las figuras en el espacio.

La *figura*, constituida por campos de color que por sus características de cohesión, continuidad y transición, se perciben como estructuras que pueden ser reconocidas como imágenes. En su conformación intervienen la línea, el plano, el color, la textura, la forma.

2. Análisis iconográfico

Es la fase que posibilita el significado secundario o convencional; se busca la identificación de imágenes,



historias o alegorías. Para ello, la presente investigación se ayudó de las fuentes iconográficas y del contexto. Es conveniente identificar cada cosa y la relación que existe entre ellas.

En este nivel se identifican las diferentes tipos de formas, que se encuentran en el *árbol de la vida*, sin considerar su significado; se clasificaron cómo: antropomorfas, etéreos o celestiales, zoomorfas, fitomorfas y geométricas, las cuales se relacionan por medio de una escena bíblica.

3. Análisis iconológico

Esta última fase del método de Panofsky, implica el significado intrínseco y los valores simbólicos.

La iconología o significado de las imágenes, deriva de un acuerdo cultural; por lo que, según el método de Panofsky (2002) no puede estudiarse sin el apoyo de textos que se refieran a él. En el caso del *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, por razones de sincretismo y de multiculturalidad o como diría Jung, los “arquetipos universales”, se estudiará el árbol de manera general y en particular se realizará un análisis con un reducido número de ejemplos, con el fin, de abordarlos desde distintas culturas. Las figuras seleccionadas: la *serpiente*, la *flor de*

cuatro pétalos y la *flor de cinco pétalos*, se escogieron por la importancia y el papel que han desempeñado dentro de las creencias de la cultura prehispánica, además, de ser reconocidas por otras culturas. De esta manera, se puede lograr cierto grado de acercamiento a la interpretación iconográfica de las imágenes y el tema.

A continuación se hará un planteamiento general, del árbol y a partir de este se elegirán para ser analizados tres elementos, la serpiente, la flor de cuatro pétalos y la flor de cinco pétalos. Imágenes que más adelante servirán como inspiración para las propuestas de diseño.

1. Descripción preiconográfica del *árbol*

Formato. El utilizado en el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, es vertical superior. Para una mejor lectura se ha dividido en tres registros horizontales, con función descriptiva. (ver Fig.1)

Dimensión. Tiene 5.20 metros de altura, por 3.50 metros de ancho (medidas aproximadas).

Proporción. Tomando la medida de la longitud vertical o alto, se tiene que la proporción es: 1:1.48.



Estructura. La estructura compositiva como se puede ver en la ilustración mencionada es estática, ello por los elementos visuales dispuestos en ambos lados de un eje central vertical, que parecen responder a un orden arriba-abajo. La simetría bilateral se usa con eficacia para equilibrar las composiciones, pero usualmente no es absoluta. Las diferencias sutiles entre las dos mitades del diseño simétrico prestan dinamismo al árbol.

Ritmo. Homogéneo, se encuentra ligado al equilibrio de la estructura compositiva del *árbol*.

Dirección. De lectura: inducida (a partir del eje central).

Plano. Este espacio es esencialmente tridimensional; las figuras parecen habitar la superficie de primer plano, dando la ilusión de un plano más profundo. La superposición, en algunas partes, crea la ilusión de planos encima de planos, dentro de un espacio un poco profundo.

Composición. En la composición presente en el objeto de estudio se puede apreciar que la ubicación y la interrelación de formas están estructuradas como una unidad visual compuesta de figuras relacionadas y organizadas entre sí, que consiguen formar un todo equilibrado y armónico.

Color. El color se utiliza por capas para enfatizar algunas formas básicas o saturando los colores ya sea como técnica para lograr un mimetismo de los objetos o bien un valor estético remembrando el arte barroco. En la aplicación del color predomina el contraste por complementarios o temperatura, ello favorece el distinguir las figuras del fondo, aprovechando otros contrastes cromáticos se crean jerarquías iconográficas.

Utilizan los colores primarios, secundarios y el negro. El blanco lo emplean para dar la primera capa a la mayoría de los elementos. Los colores más utilizados en el *árbol* son el rosa, el verde, el amarillo, el rojo y el azul, cabe destacar su brillantez cromática y en el caso del rosa a más de lo antes dicho el empleo del blanco produce una brillantez que lo pone en un primer plano perceptual a más de su connotación simbólica. Otros colores empleados son marrón, violeta, oro y anaranjado de baja saturación para la piel de las figuras.

Los colores utilizados en el *árbol de la vida*, no guardan ninguna similitud con la realidad, esto se hace más evidente en las formas zoomorfas, las celestiales, las antropomorfas y en algunas fitomorfas.

Dentro de la dinámica del color, se puede apreciar que hay un contraste de color en si mismo, en el objeto de estudio, en el que se encuentran colores como el amarillo,



el rojo y el azul juntos, se observa también un contraste más débil en los colores secundarios que se encuentran unidos como el naranja, el verde, el violeta. Contrastes de intensidad, porque hay tintas como el rosa que su luminosidad altera su apariencia. Contrastes de matiz porque en el objeto de estudio aparecen varios colores como, el rosa, el azul, el amarillo, el rojo, el verde, el naranja, el violeta, el marrón, además del pigmento negro. Contrastes de temperatura, en este caso se ve que es cálido-frío, donde los cálidos son el amarillo, el rojo, el naranja y los fríos son principalmente el azul, el verde, el violeta.

Textura. La observación visual permite una reconstrucción tentativa del proceso empleado para la elaboración del *árbol de la vida*. Se puede apreciar la suma de la textura del material (barro) y el tratamiento mecánico al que ha sido sometido. Sobre una superficie de acrílico blanco, previamente pulida, se aplicaron los colores, lo que da la sensación de una textura lisa. Posee textura táctil en casi todas las formas fitomorfas y en algunas zoomorfas, esta insinuación se ha logrado utilizando un pincel y pintura sin diluir con agua. También, los artesanos han aplicado raspados con un bruñidor con el fin de sacar brillos, rascados con pedazos de peineta y toques con el dedo.

Con el color han aprovechado algunos comportamientos de los pigmentos, por ejemplo: el negro al mezclado con cualquier color, ha producido no solo un color diferente, sino también una textura distinta en algunas formas.

Algunos motivos fueron repasados con líneas negras para dar el acabado. La línea se usa para crear texturas, como la simulación de las nervaduras en algunas de las hojas.

Tratamiento. Respecto al material y al tratamiento empleado en el objeto de estudio, se pudo constatar que se trata de un material natural al que se le denomina barro, el cual tiene propiedades plásticas, lo que significa que mediante la adición de una cierta cantidad de agua, puede adquirir la forma que el artesano desee. Al secarse se torna firme y cuando se somete a altas temperaturas acaecen reacciones químicas que, entre otros cambios, causan que el barro se convierta en un material permanentemente rígido.

El barro ha sido manipulado mediante técnicas de elaboración diferentes, modelado y moldeado. Estas técnicas el artesano las maneja con gran destreza y habilidad, que ha ido adquiriendo y perfeccionando a lo largo de toda una vida.



Seguidamente, se presentan los tipos de formas que se encuentran en el objeto de estudio, éstas son: antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y geométricas.

Formas antropomorfas



Fig. 2. Formas antropomorfas

Las clasificamos en: cotidianos y religiosos. Los primeros integran las escenas costumbristas y las escenas con valor histórico dado por acontecimientos relevantes. Es propio de algunas zonas rurales, en este caso Metepec, Estado de México, que los artesanos populares con su

destreza e imaginación elaboren objetos como jarros, con este tipo de formas. Los segundos incluyen temas impuestos por la religión católica como seres etéreos o seres alados.

En el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, las formas antropomórficas y etéreas o celestiales son representadas en hombre, mujer, ^(Fig. 2) un anciano con barba y seres alados.

Formas zoomorfas



Fig. 3. Formas zoomorfas



A la representación de los seres del mundo animal se le llama zoomórficos, zodaria o fauna. Se dividen en reales y fantásticos. Dentro de los primeros los hay terrestres y aéreos. Los fabulosos existen desde tiempos remotos: los monstruos y son producto de la fantasía.

La fauna real en el *árbol de la vida*,^(Fig. 3) no siempre resulta fácil y posible de identificar. Se encuentran las siguientes especies: Dentro de los terrestres la mayoría son mamíferos cuadrúpedos. Hay felinos, artiodáctilos, reptiles y aves.

A pesar de la riqueza que encierra el simbolismo animal,⁹ casi todos los seres vivos que se encuentran en el *árbol de la vida* son decorativos; no obstante, en algunos se lee que están insertos con una intención simbólica. Dentro de los denominados fabulosos aparecen unos que no se ajustan a ningún prototipo concreto.

Formas fitomorfas

Los organismos vegetales, denominados también fitomórficos, fitaria o flora, pueden presentarse bajo una concepción naturalista o estilizada. El primer caso supone un reflejo directo de las formas de la naturaleza. El segundo, en cambio, obedece a una transformación de los modelos vivos bajo las reglas de la simetría y regularidad en detrimento de lo real; el motivo originario se desfigura entonces hasta lo irreconocible.



Fig. 4. Formas fitomorfas

En el *árbol de la vida* aparecen asociados el tallo, las flores, los frutos y las hojas.^(Fig. 4) El tallo comprende el ramaje donde se intercalan las hojas y las flores, relleno con los frutos. Además de sostener todos los otros elementos que hacen parte de la alegoría del Edén. Las hojas son un tanto complicadas de clasificar, pues presentan formas variadas que responden más que a una especie vegetal concreta, a la imaginación de los artífices que las moldearon. La mayoría son lanceoladas. Las flores,



suelen tener un número variado de pétalos o lóbulos; hay de cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez y trece. Los frutos no aparecen aislados, sino asociados a otros elementos vegetales como tallos y hojas, por lo que en sí mismos apenas constituyen motivos independientes.

Formas geométricas



Fig. 5. Formas geométricas

La decoración geométrica^(Fig. 5) es frecuente en la cerámica ya que un sector de la alfarería es abstracto y

no figurativo (loceros). El geometrismo es lo más fácil de construir y exige menor destreza artística que la reproducción de formas naturales (Flora y fauna),¹⁰ señala F. S. Meyer, en su libro *Manual de ornamentación*. Es propio de la mayoría de los pueblos en México. Como entraña poca dificultad a la hora de su ejecución, es lo más utilizado por los artesanos que tienden a imitar prototipos ya vistos en otros lugares.

En la artesanía de Metepec, se encontró, lo que el pintor Adolfo Best Maugard, en su libro *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, escribe acerca de siete elementos primarios característicos del arte indígena, tales elementos se pueden reducir a variantes o derivaciones del círculo y de la recta. Hay espirales, círculos, medio círculos, la S o curva de la belleza, líneas (horizontal, vertical, diagonal, ondulada, zig zag). Este autor escribe que: Estos signos primarios fueron cosas sagradas, y objetos de adoración, pues representaban a los dioses.¹¹

En el objeto del presente estudio se conjugan todos estos signos primarios, que habla Best Maugard, con destreza y habilidad los artesanos de Metepec posiblemente de forma inconsciente los mezclan para crear nuevas formas.



2. Análisis iconográfico

En el *árbol de la vida*, se destaca toda la gama tonal, se puede decir que es un objeto con policromía. Resalta el azul, el “rosa mexicano”, el amarillo, el verde, el rojo, el naranja, el violeta, entre otros.

Como ya se dijo anteriormente, se identifican las formas: celestiales, humanas, animales, hojas, flores, frutos y otras decoraciones.

Formas celestiales o etéreas: se reconoce una figura que representa a Dios Padre con sus brazos abiertos como si esperara para dar un abrazo; rostros de apariencia angelical con alas; una figura de pie que personifica un ángel de alto rango por la banda que cruza su torso.

Formas humanas o antropomorfas: se identifica una mujer y un hombre desnudos con edad aproximada de 30 años que personifican a Adán y Eva, sus rostros se observan contrariados por haber sido descubiertos.

Formas de animales o zoomorfas: Hay felinos: leones; artiodáctilos: ciervos, jirafas; reptiles: serpiente; aves de vuelo: palomas; ave galliforme: pavo real. Algunos de estos animales han sido decorados con líneas y círculos. La serpiente es el animal destacado por su tamaño, color y lugar preponderante en el eje central.

Formas vegetales o fitomorfas: Aparecen distintas flores de colores solas, posiblemente flores de ornato de

la zona como: la malvarrosa, crisantemo, dalia, violeta, heliotropo, margaritón, tabaco, entre otras.

Formas geométricas: líneas, círculos o espirales, resaltan en algunas figuras de animales, flores o soporte.

Por regla general, los motivos figurados (humanos, animales y celestiales) tienen un sentido iconográfico o simbólico mientras que los geométricos y vegetales se suelen moldear como puro ornamento. No obstante, esta afirmación contiene muchas excepciones pues los primeros pueden carecer de contenido y los segundos tener un significado.

El *árbol de la vida*, está dividido en tres registros ello no es de manera sólo estructural si no conceptual y estética. La parte superior en el eje central, la ocupa el Padre eterno, debajo de Dios se encuentra al arcángel San Gabriel, quién tiene en su mano derecha una espada, y alrededor están los ángeles y las palomas.

El registro intermedio presenta la escena del Génesis, la «Tentación». En el eje izquierdo, una mujer de rasgos latinos con cabello negro largo, quién está alerta a la espera, expectante dirigiendo su mirada a lo alto, con su brazo izquierdo levantado. Destaca la desnudez de su cuerpo, apenas cubierto por una hoja en la zona púbica. Tanto los ojos como la postura indican que está implorando.



En el eje derecho se encuentra un hombre, en una posición más elevada que la mujer, su cara está cubierta por una barba y bigote de color negro, igual que su cabello; su rostro tiene la misma expresión que la mujer, tiene su brazo derecho doblado en dirección al eje central. Se encuentra cubierto sólo con una hoja. En el eje central, bajo los pies del arcángel y en posición ascendente está la serpiente con una manzana en la boca, debajo de ésta se encuentra una flor de cuatro pétalos, que resalta por sus colores saturados.

En el registro inferior aparece la escena de la «Expulsión», un ángel con alas amarillas, traje rosa y botas negras; cabello largo negro, levantando su brazo derecho. Entre el eje central y el eje derecho se halla un hombre, de cabello corto negro, vestido con un traje que se asemeja a una piel de color amarillo, a su lado una mujer con una falda del mismo tono y cubriéndose los pechos con sus manos.

Las formas que espacialmente se hallan ubicadas dentro del *árbol de la vida*, hacen alusión a la alegoría de el Edén. Por lo cual, cuentan una historia de carácter religioso.

3. Análisis iconológico

El árbol representa en muchas culturas, en el sentido más amplio, la idea del cosmos^(Fig. 6) vivo en regeneración

perpetua y por tanto de la vida en su sentido dinámico. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. [...] Como ese concepto de «vida sin muerte» se traduce ontológicamente por «realidad absoluta», el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad; transformando acto seguido ese centro en eje.

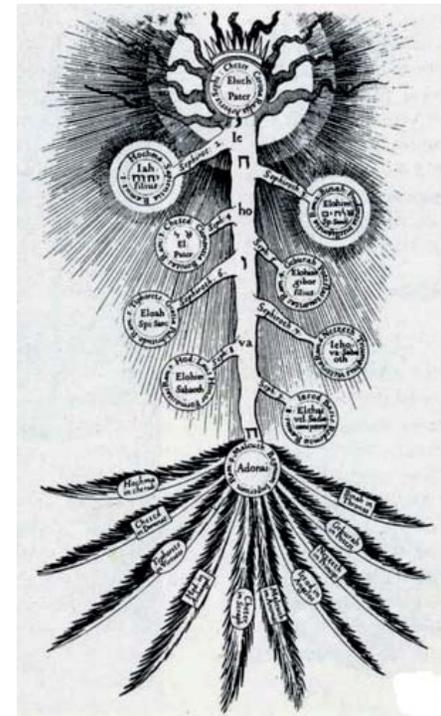


Fig. 6. Árbol invertido



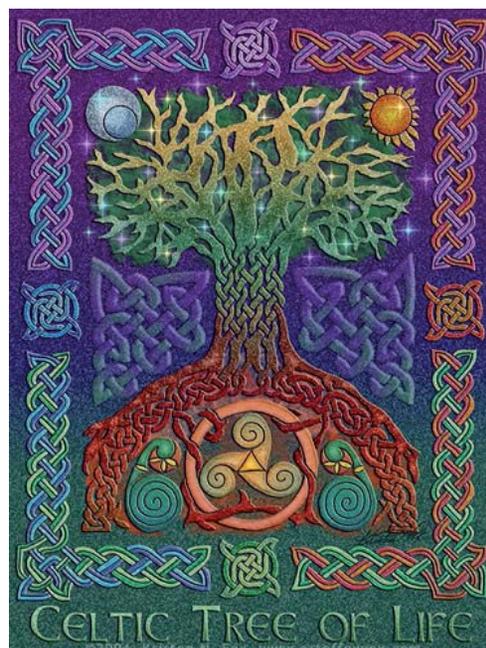


Fig. 7. Tres niveles del cosmos

Tratándose de una imagen vertical, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los «tres niveles del cosmos»^(Fig. 7) (subterráneo, ctónico o infernal, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, central, por su tronco y las primeras ramas; las alturas, celeste, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo). El



Fig. 8. Cristiano-católico

cristianismo^(Fig. 8) [...] le reconoce esta significación esencial de eje entre los mundos, aunque, [...] también simboliza la naturaleza humana (lo que, por otra parte, es obvio por la ecuación: macrocosmo-microcosmo). Se afirma en ocasiones que el árbol sirve para confeccionar la cruz de Cristo, si bien es al mismo tiempo el instrumento de la Redención; y en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida.



La línea vertical de la cruz es la que se identifica con el árbol, ambos como «eje del mundo» [...], lo cual implica, o presupone, otro agregado simbólico: el del lugar central. Dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan en el cielo, universalmente el árbol es considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre el cielo y la tierra. En este sentido posee un carácter central, hasta tal punto que el «árbol del mundo» es un sinónimo del «eje del mundo».

En el estrato más primitivo, más que un árbol cósmico y otro del conocimiento o («del bien y del mal»), hay un «árbol de vida» y otro «árbol de muerte», según la tradición bíblica y cristiana, salido del relato de la tentación en el *Génesis*,^(Fig. 9) los cuales no se especifican, siendo el segundo mera inversión del sentimiento del primero. [...] Si se considera la duplicación del árbol, según *Gén 2, 9*: en el paraíso había el árbol de la vida, y también el del bien y del mal, o del conocimiento, y ambos estaban en el centro del paraíso. [...]. Asimismo, Jean Chevalier, apunta que, el árbol de la vida es árbol central: su savia es el rocío celeste, sus frutos dan la inmortalidad (retorno al centro del ser, estado edénico). Así ocurre con los frutos del árbol de la vida del Edén y de aquel de la Jerusalén celeste.¹²



Fig. 9. La caída del hombre, Adán y Eva.
Albrecht Dürer, 1504



Dentro de las nuevas concepciones modernas que los artesanos de Metepec, han incorporando mediante procesos de resignificación y de creación, el *árbol de la vida*, se ha convertido, en una metáfora de la divinidad que es fácilmente comprensible para el pueblo que lo asocia a sus creencias seculares. Para los creadores de esta pieza artesanal, representa la escena del Pecado Original junto con la de Expulsión del Paraíso, y así lo expone el siguiente testimonio.

El Artesano Alfonso Soteno Fernández, quien trabaja la alfarería y su especialidad son los *árboles de la vida*, responde a la pregunta: ¿Qué significan los *árboles de la vida*?¹³

Según tengo entendido, cuando fue nuestra creación, del hombre y la mujer y todo eso, Dios dijo que todo podían hacer en el paraíso, menos tomar el fruto prohibido. Esa es la base principal del árbol de la vida. Más yo en mi imaginación les puse ahí a san Miguel arcángel arrojándolos del paraíso; el Padre Dios que está hasta la culminación del árbol y en su parte final, abajo, el demonio en forma de serpiente.

El *árbol de la vida* de Metepec, pieza de barro monumental, ha sido creado con gran destreza y habilidad

como objeto suntuario que despierta interés por descifrar sus múltiples significados debido a un sinnúmero de elementos que entran en juego en su construcción. En ella se entrelazan los tiempos míticos con los habituales, paralelamente historias de la Biblia con acontecimientos sociales y culturales contemporáneos, conservando de esta forma una estrecha relación entre tradición y modernidad, en otras palabras, la fusión que se ha dado en este objeto ha provocado una hibridación, que lo convierte en símbolo de todo un pueblo y nación.

El estilo utilizado es una recargada ornamentación de formas (antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas) creadas por su imaginación y fantasía, producto de una herencia de sus antepasados y que hoy día se ha ido transformando e innovando por la incorporación de influencias externas, distintas a su cultura.

El artesano ha encontrado la manera de manifestar su talento artístico y estético y con ello ha hallado el estilo que más le conviene, los de los nuevos tiempos, esto se manifiesta en aportes que contribuyen a darle un mayor valor, y a que se mantenga como una de las mejores formas de expresión artístico-artesanal.

El *árbol de la vida*, evoca un conocimiento hacia lo divino, lo cual contribuye a desarrollar un pensamiento espiritual, dado que existe en cada uno de los individuos la idea del bien y del mal, de la vida y de la muerte.



En sus ramas, sus flores, frutos y hojas se hacen presentes invocando a ese despertar espiritual, igual que los personajes que ahí se hallan: el Creador, Dios, que observa todo, el ángel que hace que se cumpla el mandato de expulsión, Adán y Eva, en el momento de comer el fruto del árbol del bien y del mal o del conocimiento, y el instante que son conscientes de su desnudez y el momento en que son expulsados del Paraíso por su desobediencia; la serpiente que personifica al demonio.

Su construcción es posible gracias a la integración que los artífices hacen de la idea que tienen del mundo y del medio en el que viven, codificada por su pensamiento religioso y su ideología.

El *árbol de la vida* ha abierto la posibilidad de que cada artesano realice aportes claros y sustanciales, propios de su particular sensibilidad, de su imaginación y de su creatividad, contribuyendo de esta manera a que se desprendan otras piezas artesanales con diferentes temas pero manteniendo la esencia del árbol original.

Se encuentra entonces que, según lo conciben los artesanos, en el *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, el tema central es de carácter religioso occidental (judeocristiano) y cuya iconografía (El Creador, Adán y Eva, la serpiente y el ángel) se encuentra formando una cruz, ^(Fig. 10) símbolo que identifica el leño de la cruz de Cristo, elemento fundamental en el cristianismo.

En el *árbol de la vida*, también encontramos inmersos algunos símbolos que han sido utilizados desde tiempos ancestrales como la flor de cuatro pétalos, la serpiente y la flor de cinco pétalos, que por su importancia a continuación se analizarán.



Fig. 10. Símbolo judeocristiano



Elementos seleccionados del *árbol de la vida*

La serpiente

La flor de cuatro pétalos

La flor de cinco pétalos

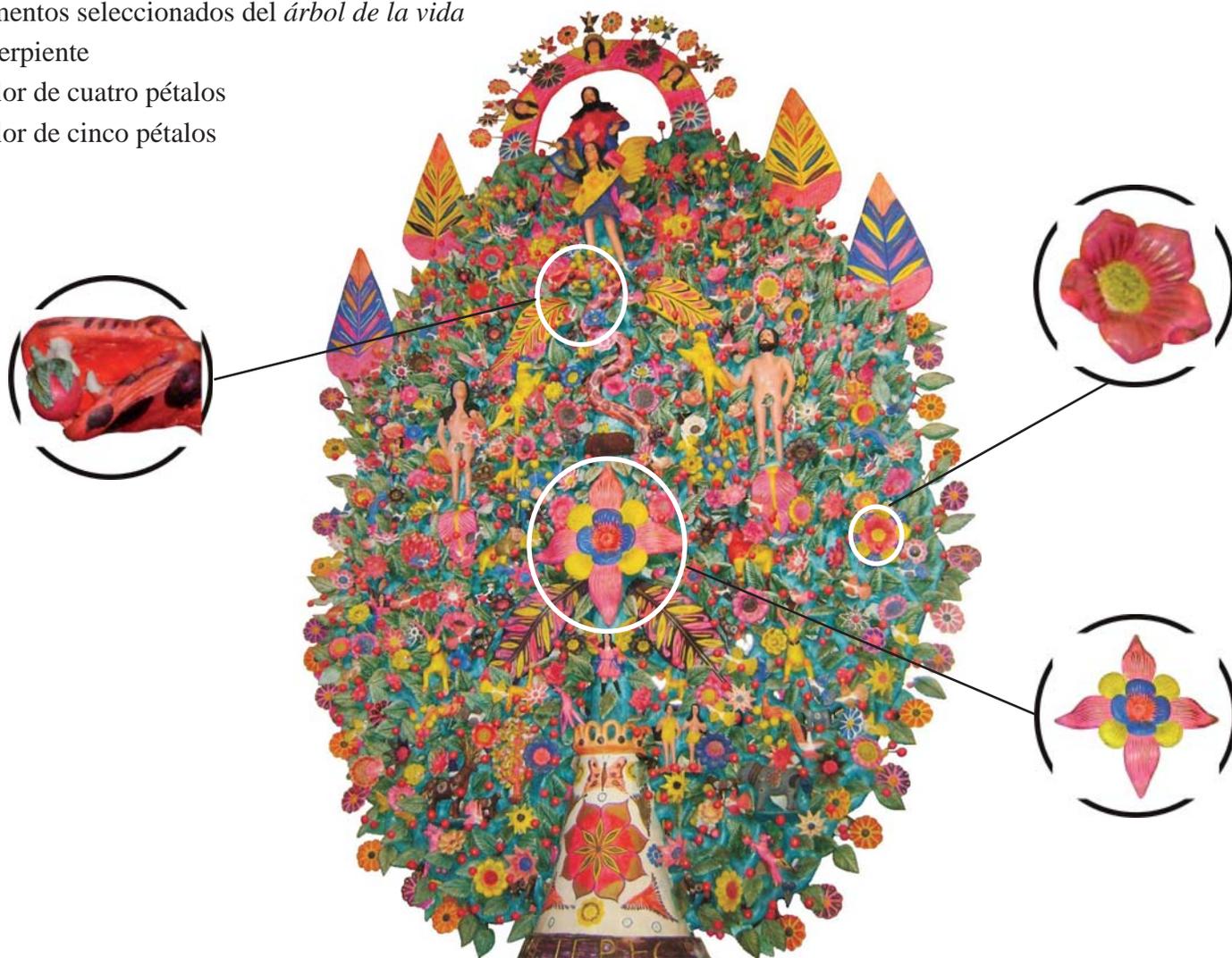


Fig. 11. Elementos seleccionados



La Serpiente



Fig. 12. Serpiente

1. Descripción preiconográfica

Formato. La serpiente, puede ser ubicada en una estructura vertical.

Dimensión. Tiene 78 centímetros de altura por ocho centímetros de ancho (medidas aproximadas).

Proporción. Tomando la medida de la longitud vertical o alto, se tiene que 78 x 8 su proporción es: 1:9.75.

Estructura. Dentro de la estructura compositiva del *árbol de la vida*, la serpiente se halla en el eje central, segundo cuadrante.

Ritmo. Homogéneo, se encuentra ligado al equilibrio de la estructura compositiva del *árbol*.

Dirección. De lectura: inducida (a partir del eje central).

Plano. La figura parece habitar la superficie del primer plano. Se utiliza yuxtaposición, superposición y perfil para obtener profundidad óptica.

Movimiento. Su cuerpo serpentea formando «dos eses al revés», lo cual provoca un movimiento muy sutil sin una tensión significativa.

Composición. En la composición presente en el *árbol de la vida* se puede apreciar que la ubicación y la interrelación de la serpiente con los demás elementos se encuentra equilibrada sin causar alteraciones en la estructura.

Color. El fondo de la figura es de color magenta con manchas alargadas de color negro.

Textura. Visualmente presenta una textura lisa, que al tacto se percibe la textura del material usado, previamente pulido antes de ser aplicada la base de color blanca.



2. Análisis iconográfico

La utilización del color es básicamente aplicado por pigmento. Está pintada con una base cromática blanca, posteriormente se emplearon tonalidades de baja saturación de color rosa para todo el cuerpo y de color negro para las manchas.

Su forma es de «dos eses al revés» y ha sido modelada en barro y decorada en frío. Sus dimensiones 78 centímetros de altura por 8 centímetros de ancho y el espacio que ocupa en el eje central debajo de los pies del arcángel san Gabriel revisten a esta figura de una importancia mayor que las otras figuras de animales.

A lo anterior se suma su forma de representarla, de perfil, mirando hacia la izquierda, con su boca abierta, con una manzana entre sus colmillos, su ojo es alargado y su cuerpo cilíndrico.

La representación de la serpiente ha estado asociada tanto al bien como a la encarnación del mal, en este caso por tratarse de la alegoría del Edén, personifica al demonio, en la concepción de los artesanos de Metepec y basándose en una historia bíblica.

3. Análisis iconológico

Tal como lo asegura Alberto Ruy Sánchez, artista visual mexicano, en casi todas las tradiciones culturales que se

conocen, la serpiente aparece como un símbolo importante. Sus impresionantes asociaciones naturales con la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, la tierra y el agua, el mundo y el inframundo, han despertado siempre la imaginación, el miedo o la curiosidad de los humanos. Sus poderes son siempre ambiguos y las serpientes lo mismo aparecen como seres positivos que como encarnaciones del mal, de lo oscuro, de lo terrible. Se puede decir entonces que, el motivo figurado de la serpiente, hace parte de una historia o narración, su representación posee un sentido propio. Animal real o mítico que utilizan de manera simbólica para infundir una enseñanza religiosa. Esta especie es reflejo de determinadas virtudes o vicios del ser humano, en otras palabras, aparece en forma benigna o maligna. Su simbolismo tiene que ver con la regeneración, hecho que se asocia con la muda permanente de su piel, como cambiando el “envase” pero no la esencia.

En la tradición judeo/cristiana y el islam, el demonio ha sido representado por una serpiente, de acuerdo a la Biblia y el Corán, donde relata su condena por tentar a Adán y Eva. Incluso en los primeros capítulos y versículos del Génesis, después de cometer la tentación, relata como Dios, aparte de decirle que se arrastrará y andará sobre su pecho, también habrá una enemistad entre ella y la mujer que le morderá su talón y la mujer le quebrará la cabeza.



La serpiente del Edén es la primera imagen del diablo en la iconografía cristiana. No obstante, paradójicamente, también se le relaciona con la sabiduría.

Los textos sagrados del cristianismo también testimonian otro aspecto de la serpiente. Así en Números 21: 6-9, se relata como las serpientes venenosas enviadas por Dios hacen perecer a muchos israelitas, al mismo tiempo, el pueblo elegido halla de nuevo la vida por la propia serpiente, según las instrucciones que Dios eterno da a Moisés.

Por otra parte, para el experto en estudios sobre simbología y hermenéutica medieval, Cirlot, la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia (Adán por Eva), constituyendo la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior, [...] La serpiente es el símbolo, no de la culpa personal, sino del principio del mal inherente a todo lo terreno.

En el México prehispánico, la serpiente era venerada por gran parte de las culturas que allí florecieron. El ejemplo más famoso es el del dios Quetzalcóatl,^(Fig. 13) la Serpiente Emplumada, Kukulcán para los Mayas. Quetzalcóatl (soberano legendario de México y considerado como el padre de los toltecas) originalmente era un dios de la fertilidad de la tierra, luego se lo vinculó con la estrella matutina y vespertina y posteriormente se



Fig. 13. Serpiente Quetzalcóatl
Foto: Edith Valencia Figueroa

le transformó en el símbolo de la muerte y resurrección y en patrono de los sacerdotes.

Quetzalcoatl significa la serpiente con alas preciosas, la serpiente voladora que se alza por los aires, una especie de dragón. Su imagen se puede observar en el calendario azteca. En esta majestuosa pieza arqueológica se localiza



rodeando este monolito. Dos grandes serpientes con símbolos de alas se tocan frente a frente y cola a cola.

La interpretación que los artesanos le dan a la serpiente, según su imaginación y basándose en una historia relatada en la Biblia, se trata del demonio que engañó a Eva y la forzó a comer del fruto prohibido.

La flor de cuatro pétalos



Fig. 14. Flor de cuatro pétalos

1. Descripción preiconográfica

Formato. La flor de cuatro pétalos, puede ser ubicada dentro de una estructura contenida en un cuadrado.

Dimensión. Tiene 72 centímetros de altura por 72 centímetros de ancho (medidas aproximadas).

Proporción. Tomando la medida de la longitud vertical o alto por longitud horizontal o ancho, se tiene que 72 x 72 su proporción es: 1:1

Estructura. Presenta un eje de rotación de cuarto orden y cuatro planos de simetría, lo que desde el punto de vista formal corresponde al grupo de simetría radial (flor actinomorfa).

Ritmo. Homogéneo, se encuentra ligado al equilibrio de la estructura compositiva del *árbol*.

Dirección. De lectura: inducida (a partir del eje central).

Plano. La figura parece habitar la superficie del primer plano. Se utiliza yuxtaposición, superposición y perfil para obtener profundidad óptica.

Movimiento. No hay ninguna tensión significativa.

Composición. En la composición presente en el *árbol de la vida* podemos apreciar que la ubicación y la interrelación de la flor de cuatro pétalos con los demás elementos,



se encuentra equilibrada sin causar alteraciones en la estructura.

Color. Se destacan los colores “rosa mexicano”, amarillo, azul y rojo.

Textura. Este elemento presenta textura rugosa al tacto, debido al tratamiento empleado en sus pétalos, con una herramienta puntiaguda llamada bruñidor realizaron líneas en bajo relieve que fueron resaltadas con líneas de color oro, esto crea la sensación de volumen.

2. Análisis iconográfico

En la flor de cuatro pétalos, el color es básicamente aplicado por pigmento, utilizando colores cálidos y fríos y se ha logrado un contraste de colores primarios más el rosa. En la disposición hay cuatro pétalos con base cromática blanca, pintados de color rosa brillante, cuatro pintados de azul formando una cruz, cuatro amarillos formando una equis y en el centro de la flor se encuentra numerosos estambres insertados sin orden alguno sobre un círculo, pintados de color rojo.

Su composición genera cuatro ángulos de noventa grados que a su vez se dividen por las bisectrices, generando cuatro ángulos de cuarenta y cinco grados. Se

repite la misma operación y se obtiene la flor de cuatro pétalos.

Tiene simetría axial de eje, cada pétalo presenta características idénticas. Ha sido modelada en barro y decorada en frío; aproximadamente mide 72 cms de altura x 72 cms de ancho, puede inscribirse dentro de un cuadrado.

La flor de cuatro pétalos conserva su simbolismo de cuatro rumbos terrestres (puntos cardinales) y uno celeste. Por ello, se encuentra ubicada en el centro del *árbol de la vida*, en el eje central en el segundo cuadrante, debajo de la serpiente. Al parecer, así como la noción de centro fue de carácter fundamental para las culturas antiguas, lo es hoy día para los realizadores de la pieza artesanal.

3. Análisis iconológico

Las flores, como todo elemento vegetal, tienen la capacidad de convertirse en signos y en este sentido, comparten con árboles y plantas su naturaleza polisémica. Aunque, particularmente cada flor posee un simbolismo propio, en general es símbolo del principio pasivo.

Desde tiempos remotos las flores no sólo han sido consideradas fuente de placer para dioses y hombres, y motivo de inspiración para artistas y poetas, sino que han tenido y continúan teniendo un significado de



trascendencia mística y cósmica. En todas las culturas del mundo han poseído un papel estelar.

En el México prehispánico, las flores estuvieron impregnadas de distintos significados, que fueron adaptados a las diversas cualidades de las diferentes especies. Las antiguas representaciones de las flores no eran solamente decorativas, sino que formaban parte de un simbolismo netamente religioso y en cierto sentido espiritual; representaciones que se proliferaron y se convirtieron en uno de los símbolos persistentes entre las culturas prehispánicas, que hoy día permanece en gran parte de las comunidades que han participado de la tradición indígena.

Muchas de esas representaciones, y que se dicen de la percepción del mundo de éstos pueblos, están relacionadas con el uso de plantas alucinógenas. Situación muy frecuente en el hombre primitivo, en general, dado que las consideraban “sagradas” y por ende eran muy usadas en sus rituales. Flores y hongos fueron plasmados en sus obras: de arquitectura, de escultura, de pintura, en códices, y poemas; y se le asignaba el color verde, como sagrado.

Para estas culturas primitivas, la flora representaba la vida, la muerte, los dioses, la creación, el hombre, el lenguaje, el canto y el arte, la amistad, el señorío, el

cautivo en la guerra, la misma guerra, el cielo, la Tierra, y un signo calendárico.

El signo calendárico Xóchitl, el vigésimo de la veintena, está gobernado y vinculado con sus divinidades. Este símbolo está asociado principalmente con tres deidades: Macuilxóchitl, Xochipilli (príncipe de las flores) y Xochiquétzal, patronos de las flores y el canto, los placeres y la abundancia, la música y la danza, así como de las labranderas y tejedoras, cuyo bello trabajo era comparable a las flores.

La palabra xóchitl, que significa flor, podría tener para los mesoamericanos el sentido metafórico de “fruto de auténtica experiencia interior”, según dice un poema de Miguel León Portilla, antropólogo e historiador mexicano. Las flores, aparecen incontables veces en los cuatro volúmenes de poesía náhuatl, flor y canto eran fuente de inspiración para los poetas. Hacían sus tertulias en la casa de las flores, donde se levantaba un árbol que se llenaba de flores, ahí cantaban y danzaban. Esta costumbre posiblemente perduró más de un milenio, pues en Teotihuacán, los fragmentos de un mural muestran este árbol estilizado. Sus entrelazadas ramas están inspiradas en el crecimiento retorcido de la enredadera conocida en náhuatl como *coaxihuitl*, la planta serpiente, o sea la maravilla, cuyas semillas reciben el nombre de *ololiuhqui*.



En la fiesta de las flores *oxochilhuitl*, los especialistas o artesanos que honraban a esos dioses no llevaban en los bailes otro adorno que no fuera de flores. La antropóloga e investigadora, Doris Heyden, lo expone en el siguiente texto: Era costumbre de estos indios ofrecer gran número de flores en las fiestas de sus dioses; se consideraba expresión de grandeza presentarse con ramilletes en las manos, y como signo de respeto se ofrecían ramilletes, guirnaldas y collares de flores a las personas de autoridad, costumbre que todavía se conserva en las festividades religiosas de los pueblos.¹⁴

En estas celebraciones, el culto a la naturaleza era evidente, en las que casi siempre las plantas ofrendadas eran de las que, de acuerdo con el periodo anual, florecían y daban su fruto o semilla. Las flores se utilizaban en los atavíos de los dioses, sacerdotes y demás participantes del ritual, así como en los adornos de los templos. Por ejemplo, entre los mexicas había algunas flores o representaciones de ellas en adornos, insignias, rodela y textiles que servían para determinar las jerarquías y eran de uso exclusivo de los pipiltin o nobles y los guerreros destacados (sufrían la pena de muerte quienes las portaban y no pertenecía a esta alcurnia o no sobresalían en la guerra).

En el artículo, *Mitología y simbolismo de las flores*, Ana María Velasco L. y Debra Nagao sostienen que,

antes de la fiesta a Huitzilopochtli, en el noveno mes o tlaxochimaco, «se dan las flores», la gente recogía flores en «campos y maizales» para fabricar largas y gruesas guirnaldas con las que se adornaba el patio del templo del dios y se ofrecían flores a las demás personas. En el séptimo mes o tecuilhuitontli, «pequeña fiesta de los señores», éstos no salían de sus casas y no atendían ningún asunto, se dedicaban sólo a estar sentados, rodeados de flores que ofrecían a los amigos; las mujeres, por su parte, bailaban con cuerdas adornadas con flores.¹⁵

Entre las flores que fueron utilizadas con un carácter sagrado y sirvieron para fines ceremoniales y mágicos, se encuentra el “nardo” u «omixóchitl», el «pericón» o hierba de santa maría, «yauhtli» y el «cempoalxóchitl», hoy conocida en México como «cempasúchil», brillante flor de color anaranjado considerada todavía como la flor de los muertos; flores que por su fuerte olor han servido como medio de comunicación con lo sagrado o como atracción de los seres sobrenaturales, o como protección contra ellos. Los lirios (*Lilium*), por ejemplo, han sido utilizados como símbolo de pureza durante cientos de años.

En lo que respecta a las manifestaciones artísticas, las flores se ven en la cerámica y en la pintura mural, con bastante profusión durante los diversos periodos. Se han encontrado flores en fragmentos de barro policromo y en



la pintura mural en diferentes lugares de la vasta zona mesoamericana.

Por tanto, las abundantes representaciones de flores, en diversos contextos pueden manifestar ideas cambiantes, más allá de su intención aparente de sólo decorar un espacio. Como sucede con frecuencia en el arte prehispánico, esas imágenes expresan un significado más profundo de lo que en ocasiones se puede comprender.

En Mesoamérica, la flor de cuatro pétalos, llamada el «Nahui Ollin» es la figura más elocuente de toda la glífica prehispánica (Olmecas, Mayas, Mixtecas, Huastecas, Tarascos, etc.). En su simbolismo, la flor prehispánica de cuatro pétalos constituyó una abstracción del universo: cuatro rumbos terrestres (puntos cardinales) y uno celeste, situado en la encrucijada o centro. Estos puntos cardinales no corresponden a la ubicación occidental. En cuanto al valor simbólico desde el punto de vista indígena, se ven los símbolos de totalidad en el Círculo, en la Cruz y la «X».

En las culturas prehispánicas, la noción de centro es de carácter fundamental, noción que está simbolizada por el cáliz o centro mismo de la flor. El centro es el punto de unión entre el cielo, la tierra y el inframundo o el abismo, mundo de los muertos. Hay en el mundo náhuatl obsesión por la noción del círculo, lo eterno, lo infinito y lo atemporal.

Este centro tiene múltiples interpretaciones: el centro como síntesis de las fuerzas contrarias, es el punto de convergencia, la región en que se resume y en que cobra sentido la pugna constante y necesaria de los poderes divinos que actúan en el mundo, es decir, el centro es el lugar en donde se resuelve la lucha cósmica y es por eso que es el espacio de la quinta era; la flor de cuatro pétalos y su centro es la representación del mundo (espacio) y del tiempo.

La experta en estudios sobre la flora mexicana, Doris Heyden, escribió que la flor de cuatro pétalos (flor tetrapétala) ha tenido un significado heterogéneo en las culturas antiguas y actuales de Mesoamérica, y que es uno de los símbolos persistentes en la mente y en el lenguaje de sus pobladores.

Hay numerosas representaciones de flores de cuatro pétalos en sitios tales como: Tlalancaleca, estado de Puebla, México, en un relieve de piedra; en Teotihuacán, Estado de México: en la arquitectura, esculpidas en la subestructura del edificio de caracoles emplumados; grabadas en las vasijas trípodes de barro;^(Fig. 15) moldeadas en los adornos adheridos a los incensarios, como tocado de figurillas de barro o también formando parte de la iconografía de la pintura mural, a veces aludiendo a un lugar paradisíaco, otras veces refiriéndose a lo bello de las palabras y al canto.





Fig. 15. Vaso teotihuacano decorado con flores de cuatro pétalos.¹⁶

De acuerdo con Heyden, esta flor de cuatro pétalos aparece con tanta insistencia en Teotihuacán, coronando algunas figurillas, que es probable que tenga un sentido dinástico. Asimismo, ésta es precisamente la forma que adquiere un edificio piramidal cuando se mira desde arriba, posiblemente, lugar donde los dioses recibían las ofrendas, y uno de los símbolos fundacionales de sitios sagrados y ciudades. En un cuadrivértice puede inscribirse la Pirámide del Sol de Teotihuacán y la de Kukulcán de Chichén Itzá. De igual manera, este elemento es empleado como una rosa de los vientos o rosa náutica, es un círculo

que tiene marcados alrededor los rumbos en que se divide la circunferencia del horizonte.

Su significado actual se lo da el brillante colorido de tonos magenta, amarillo, azul y rojo que le brindan al *árbol de la vida*, calidez, lo que le proporciona gran atractivo visual. Para los artesanos ubicar la flor en el centro es poner de manifiesto la importancia que tiene como centro del espacio y del tiempo.

La flor de cinco pétalos



Fig. 16. Flor de cinco pétalos



1. Descripción preiconográfica

Formato. La flor de cinco pétalos puede ser ubicada dentro de una estructura contenida en un cuadrado.

Dimensión. Tiene 20 centímetros de altura, por 20 centímetros de ancho (medidas aproximadas).

Proporción. Tomando la medida de la longitud vertical o alto por longitud horizontal o ancho, se tiene que 20 x 20 su proporción es: 1:1

Estructura. La flor de cinco pétalos, presenta un eje de rotación de quinto orden y cinco planos de simetría, lo que desde el punto de vista formal corresponde al grupo de simetría radial (flor actinomorfa). No hay ninguna tensión significativa.

Ritmo. Homogéneo, se encuentra ligado al equilibrio de la estructura compositiva del *árbol*.

Dirección. De lectura: inducida (a partir del eje derecho).

Plano. La figura parece habitar la superficie del primer plano. Se utiliza yuxtaposición, superposición.

Movimiento. No hay ninguna tensión significativa.

Composición. En la composición presente en el *árbol de la vida* se puede apreciar que la ubicación y la interrelación

de la flor de cinco pétalos con los demás elementos, se encuentra alineada al eje derecho sin causar alteraciones en la estructura.

Color. Destacan los colores amarillo, azul y magenta (“rosa mexicano”),

Textura. Este elemento presenta textura rugosa al tacto, debido al tratamiento empleado en sus pétalos, con un bruñidor pulieron cada pétalo y después resaltaron con líneas de color oro, esto crea la sensación de volumen.

2. Análisis iconográfico

En la flor de cinco pétalos, el color es básicamente aplicado por pigmento. Utilizando un color cálido como el amarillo y un frío, como el azul más el rosa, han logrado un contraste. Se identificó que hay cinco pétalos pintados de color azul, cinco de amarillo, cinco de rosa y el centro de la flor se encuentra pintado de color amarillo.

Tiene simetría axial de eje, cada pétalo presenta características idénticas. Ha sido modelada en barro y decorada en frío; aproximadamente mide 20 cms de altura x 20 cms de ancho, puede inscribirse dentro de un cuadrado.



En el *árbol de la vida*, la flor de cinco pétalos se encuentra ubicada en el segundo cuadrante horizontal, en el extremo derecho, diagonal a Adán, quien se encuentra en el eje vertical derecho.

3. Análisis iconológico

Del náhuatl «picietl», La planta del tabaco (se hace referencia a la flor labrada en una figura azteca del dios Xochipilli, que fue encontrada en Tlamanalco, al pie del volcán Popocatepetl). No sólo embellece jardines sino también sus altas plantas tienen un fin protector, cuidando los espacios de males de ojo y envidias. En las culturas prehispánicas, el picietl tenía propiedades curativas y era receptáculo de los dioses. En los templos siempre había y formaba parte de las ofrendas a los dioses.

La imagen de la flor de cinco pétalos del «picietl», ha sido usada desde la época prehispánica, está localizada en una de las figuras más representativas de esta cultura, el dios Xochipilli.

Xochipilli,^(Fig. 17) príncipe de las flores, presenta una cara en estado de trance, el cuerpo grabado con flores alucinógenas, un pectoral que representa al monstruo de la tierra, y mariposas en su trono, evocadoras de las almas de los guerreros, que después de cuatro años de acompañar al sol en el cielo, regresaban a la tierra en

esa forma. Así, las flores presidían la vida y la muerte, y permitían alcanzar a los dioses con sus poderes disociadores. En la cadera derecha de Xochipilli, hay una

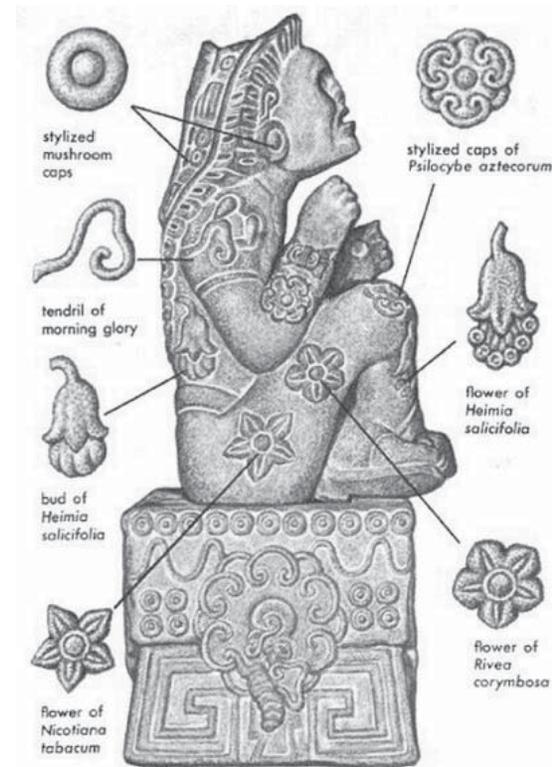


Fig. 17. Xochipilli, príncipe de las flores

flor de cinco pétalos, según investigaciones botánicas que identificaron las especies, se trataría de la flor de tabaco, una de las plantas sagradas de todas las culturas



Amerindias, no sólo en Mesoamérica sino a lo largo de todo el continente, quienes veneraban al tabaco como una planta de virtudes místicas.

Dadas las propiedades del tabaco o «picietl», les permitía tener experiencias visionarias que les ayudaba a emitir un diagnóstico por adivinación, además de servirles para practicar «limpias» (“despojos”); este ritual, como el de otras plantas sagradas, no se perdió con la conquista española. A pesar de que los colonizadores españoles les escandalizaba el uso ritual por lo que nombraron al tabaco «la planta del diablo» y prohibieron su uso por algún tiempo, éste continuó durante toda la colonia y se mantiene hasta hoy día en las comunidades indígenas.

La flor de tabaco que contiene nicotina (nicotiana tabacum) estaba catalogada como una planta estimulante, aunque hay otra especie de tabaco llamada tabaco salvaje o yetl (nicotiana rústica) que es un potente alucinógeno y estupefaciente. El estudio de éstas y otras plantas

consideradas mágicas y sagradas dio origen a numerosos hallazgos en la botánica, la farmacología y el nacimiento de una especialidad que estudia los efectos psicológicos del uso de estas poderosas sustancias.

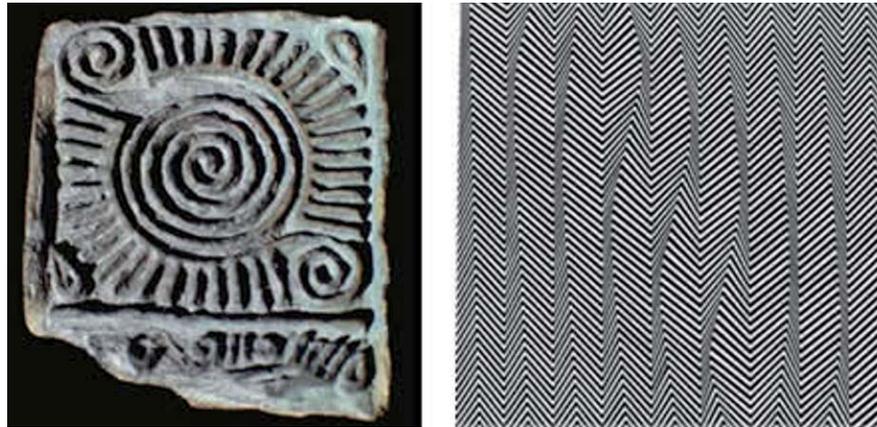
La flor de cinco pétalos, también hace referencia al quinto sol que en la cultura Azteca simboliza el ciclo de vida-muerte, que son cuatro soles (norte, sur, este y oeste) y cuatro elementos naturales (agua, fuego, aire y tierra) y el quinto elemento que simboliza el espíritu.

Su significado actual se lo da el brillante colorido de tonos magenta, amarillo y azul que ofrecen, calidez, lo que le proporciona gran atractivo visual.

Parece ser que la elaboración de la flor de cinco pétalos en el *árbol de la vida*, es una decoración más, que los artesanos han retomado de la naturaleza, entre otras, de la flor de la malvarrosa, de la violeta, del heliotropo, del tabaco) y no por el valor que para las culturas prehispánicas representaba.



4.3 Ejemplos del arte del México prehispánico aplicados al diseño gráfico Olimpiadas de México (1968)



Fuente Internet: <http://www.carmenes.org/2007/06/05/>

En su diseño se unió la tradición del arte precolombino mexicano (huichol) y la contemporaneidad del arte óptico en plena efervescencia en la década de

los 60, el resultado, un diseño moderno y tradicional, un ejemplo de sincretismo, que ha perdurado a lo largo del tiempo.



Ixe Grupo Financiero (1994)



www.ixe.com.mx/portal/document/doc_list.jsp?i...

144



Foto: Edith Valencia Figueroa

El nombre, Ixe, es de origen náhuatl y significa “el que da la cara y cumple con su palabra”. El símbolo de Ixe proviene del símbolo azteca de oro que aparece en un recipiente ceremonial o bracero, encontrado durante las excavaciones del Metro de la Ciudad de México.

Los antiguos aztecas consideraban el oro como regalo de los dioses, lo recogían en las arenas de los ríos, lo labraban en finas obras de arte y esculpían su símbolo en las piedras de sus ciudades.



Museo Dolores Olmedo



Itzcuintli, códice Borgia



Fuente Internet: <http://www.museodoloresolmedo.org.mx/>

Itzcuintli — Perro del dios Xolotl o su acompañante. Décimo símbolo del calendario

Este perro, natural de México, es una raza muy antigua, la cual tiene su origen, según algunos cálculos, hace más de tres mil años.

En la mitología azteca se creía que los xoloitzcuintles acompañaban a las almas de los difuntos cuando viajaban al Mictlán. Considerado sagrado por los aztecas, quienes manifestaron esta adoración en muchas representaciones esculturales y pictográficas.



Hecho en México (1973)



Cuauhtli , códice Borgia



Fuente Internet: http://www.economia.gob.mx/work/normas/Hecho_en_mexico/Manual_HEM.pdf

Cuauhtli, el águila

La nueva identidad gráfica del logo “Hecho en México”, es un distintivo único que busca el reconocimiento de los productos hechos en México, a nivel nacional como internacional.

Con el fin de que sea un elemento que los identifique como nación, la identidad gráfica incorpora elementos clave que forman parte del acervo cultural de México.

El águila, símbolo de la nación, acompaña la palabra México, que aparece sobre fondo negro resaltando la fuerza del país.



Federación Canófila Mexicana, A.C. (1940)



www.arslife.it/dettaglio2.bergamo-antiquaria-...



Fuente Internet: www.fcm.org.mx

La Federación Canófila Mexicana rescató a esta raza autóctona y utiliza un itzcuintli, en cerámica procedente de Colima, México, en su logotipo desde el año 1940.



4.4 Propuestas de diseño

Siendo que la función del diseño gráfico es dar forma a los mensajes, se tiene que tener en cuenta que estos mensajes tienen una importante función social, ya que se dirigen a la gente y por lo tanto el diseñador debe asumir una serie de responsabilidades, que a continuación se exponen:

Profesional. Frente al cliente y al público, de crear un mensaje que sea detectable, discriminable, atractivo y convincente.

Ética. En la creación de mensajes que apoyen valores humanos básicos.

Social. En la producción de mensajes que hagan una contribución positiva a la sociedad.

Cultural. En la creación de objetos visuales que contribuyan al desarrollo cultural más allá de los objetivos operativos del proyecto.

Al tomar en cuenta estas responsabilidades, el diseñador podrá desarrollar de forma eficaz y efectiva una estrategia comunicacional que se ajuste a una solución creativa y convincente.

A fin de lograr los objetivos de la presente investigación sobre la elaboración formal y conceptual de cuatro propuestas inspiradas en el objeto de estudio, se

eligió a Jorge Frascara como guía metodológica, basados en su libro sobre *Diseño gráfico para la gente*, en el cual evidencia las ventajas de un diseño de comunicación basado en el campo de acción existente fuera de las áreas tradicionales, que se concentran en la promoción de productos y servicios de consumo. Su propósito es asistir a la práctica, proponiendo al diseño como una disciplina dedicada a la producción de comunicaciones visuales dirigidas a afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente.

Según este autor para construir comunicaciones eficaces, éstas deben ser ante todo detectables, discriminables, atractivas, comprensibles y convincentes para que puedan afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la audiencia. Así, las comunicaciones deben ser vistas como un medio, como la creación de una interacción entre las situaciones existentes, las situaciones deseadas y el público. Para ser posible esto los diseñadores deben ser más propositivos y tener la capacidad para crear estrategias comunicacionales que precedan al trabajo visual.

En la medida que se promueva la creatividad desde una perspectiva social sustentada en procesos participativos, se obtendrán mejores resultados y se reducirán ciertos resultados no deseados de los productos



diseñados. En este sentido, la investigación, el diálogo productivo con una variedad de especialistas de diferentes disciplinas, el análisis de las soluciones previamente realizadas e identificando errores y aciertos conducirán al diseñador gráfico a la creación de un producto innovador, competente y confiable.

La elaboración de productos desde un enfoque cognitivo deben ser apropiados para el público, para tal efecto el diseñador debe procesar los datos puros en información significativa y producir mensajes visuales, que respondan a las necesidades de la audiencia, ya que no basta solo con responder eficazmente a los requerimientos del cliente.

Sólo de esta manera es posible construir mensajes visuales acordes a las necesidades comunicacionales y a los objetivos perseguidos. El diseñador debe desprenderse de su racionalización y su bagaje personal para supeditarse a las necesidades del público, enfocando su quehacer a la articulación de mensajes y a la optimización de discursos; sin importar el canal por el cual sean transmitidos. Asimismo, debe estar comprometido en definir claramente el problema y conocer a la audiencia para crear una estrategia comunicacional eficaz y consistente. Paralelamente, debe poseer una habilidad investigativa donde la diversidad cultural, el avance tecnológico y los medios masivos de comunicación le permiten desarrollar

productos con enfoques inter, multi y transdisciplinarios. Es un científico social comprometido con su tiempo y conocedor de las tecnologías que utiliza como herramientas para la consecución de objetivos definidos: comunicar e informar.

El diseñador se convierte en un «destilador» de datos, entendiendo éstos como resultado de una investigación para producir comunicación visual acorde y pertinente con las necesidades, intereses y expectativas del público usuario; es un estrategia de comunicación que debe tener una responsabilidad ética y social, que va más allá de lo técnico que favorezca el ambiente humano, además debe poseer conocimientos sobre los modos de aprender, recordar y relacionar la versatilidad de discursos; es un visualizador para la mejora de perspectivas tanto para abordar como para resolver problemas; con un espíritu crítico-analítico, una sensibilidad humanística y visual, una habilidad y un refinamiento, desarrollados bien por encima «de la gente común».

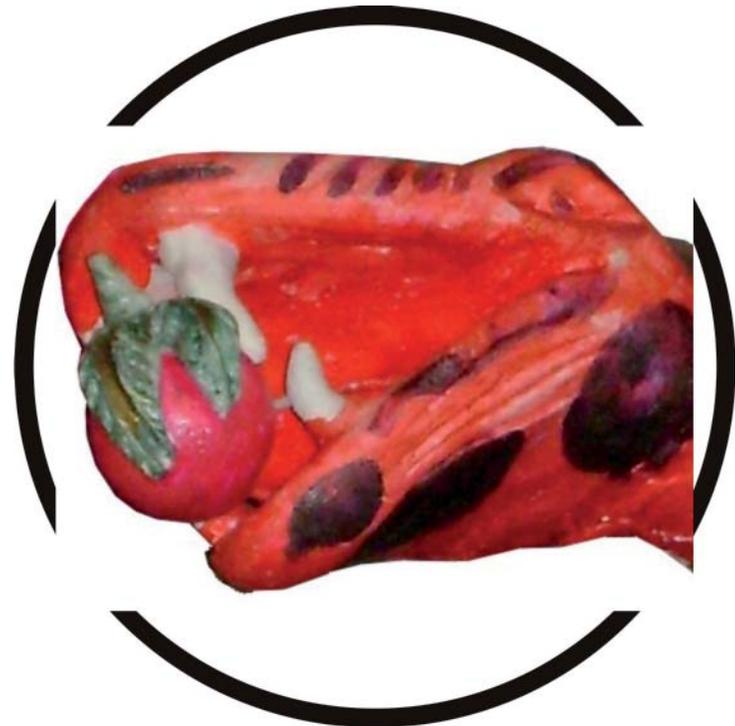
Las propuestas de diseño que a continuación se presentan son una muestra de la capacidad que puede tener el diseñador de encontrar relaciones, símbolos y de crear abstracciones a partir de mirar a su alrededor y rescatar, valorar y encontrar en la variedad artesanal que existe en México, un sin fin de posibilidades para enriquecer su trabajo.



Propuesta uno

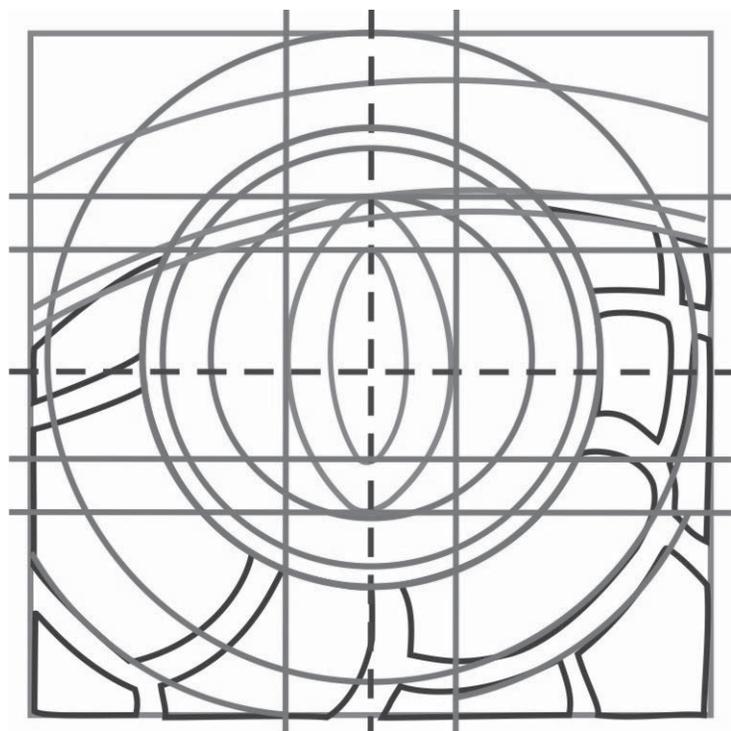


Serpiente Quetzalcóatl



Serpiente, *árbol de la vida*





Retícula y ejes



Papel hecho a mano



Diseño de cartel.

Como mencionó el autor del libro *El sistema de las imágenes*, Maurizio Vitta, el cartel se ha convertido en un lenguaje gráfico de geometrismos hábilmente codificados, lo cual ha permitido que se desarrollen los valores de la comunicación visual y de la argumentación apoyados en bases sólidas perceptivas y semánticas. En esta propuesta se puede apreciar que tiene gran validez lo anteriormente escrito, ya que deja abierta la posibilidad de ser interpretada por el espectador, además, de despertar un interés por conocer de que se trata.

El cartel de *México desconocido* surge al reinterpretar un motivo artesanal popular, que los artífices del *árbol de la vida* de Metepec, han retomado de la glífica prehispánica. Se trata de la serpiente, aquel animal real o mítico que utilizan de manera simbólica para infundir una enseñanza religiosa. Esta especie es reflejo de determinadas virtudes o vicios del ser humano, en otras palabras, aparece en forma benigna o maligna. Su simbolismo tiene que ver con la regeneración, la vida y la muerte, hecho que se asocia con la muda permanente de su piel.

Para el diseño del cartel, se seleccionó un fragmento de la cabeza de la serpiente, donde se puede apreciar su



Digital

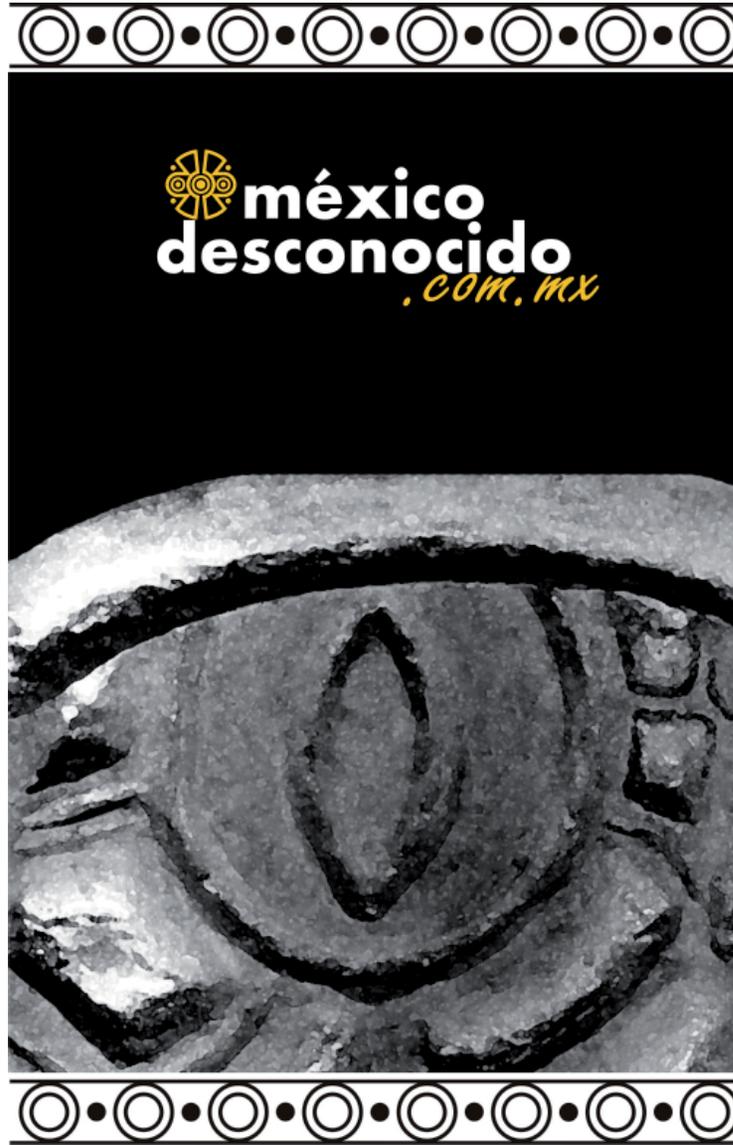


piel y su ojo (testimonio real existente), partes que más identifican a este ofidio, esto con el propósito de generar en el espectador una fuerte carga de significados. Este elemento tiene varias connotaciones por sus asociaciones naturales con la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, la tierra y el agua, el mundo y el inframundo, lo cual han despertado siempre la imaginación, el miedo o la curiosidad de los humanos. A lo anterior, se agrega el significado que el ojo puede tener, es un órgano que connota el saber, el conocer. En el cartel se desea rescatar y valorar este elemento como un símbolo de la cultura mexicana y resaltar la misión de la revista, que está relacionada con conocer la cultura y la naturaleza de México.

Arriba y abajo del cartel, se utilizó el diseño de un petatillo típico del arte mexicano, en éste se encuentran

círculos haciendo alusión a la forma redonda que tiene la figura, además, de reafirmar el logo *México Desconocido*, que también posee este elemento. Su formato es vertical y sus dimensiones son: 28 x 43 centímetros. Se trabajó en colores blanco y negro, por ser opuestos activos, para resaltar la dualidad que se ha creado alrededor de la serpiente. Un color adicional es el del logo para captar la atención del observador, creando un acento que refuerza la importancia de la revista En cuanto al cliente: es una revista cultural que nació hace 32 años,¹⁷ con la misión de dar a conocer, entre el público, la enorme riqueza natural y cultural con que cuenta este país. *México Desconocido* se ganó un lugar en el gusto de viajeros, estudiantes y todas aquellas personas interesadas en conocer, a través de sus publicaciones, las maravillas que México ofrece en su vasto territorio.





Propuesta dos

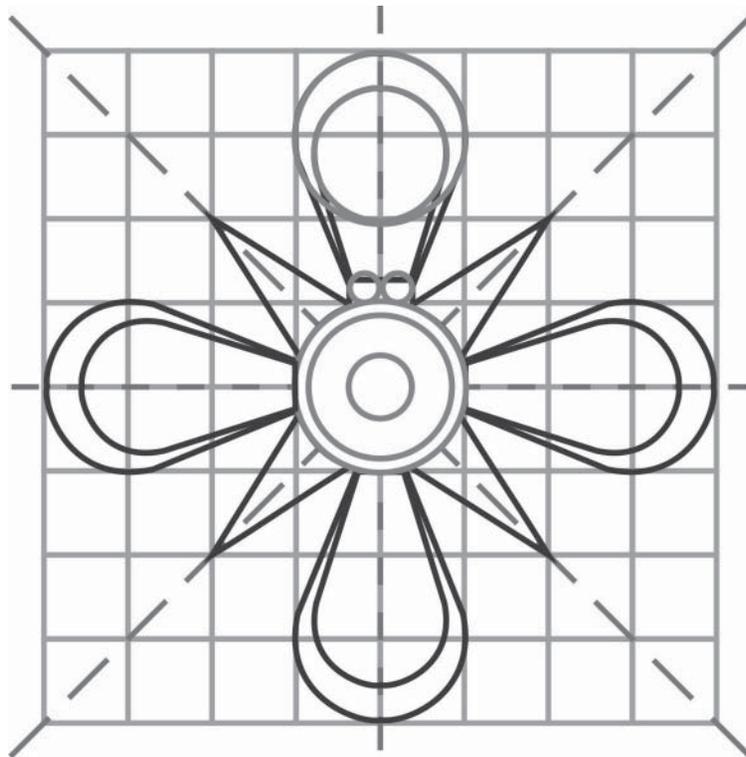


Flor de cuatro pétalos de vasija teotihuacana



Flor de cuatro pétalos, *árbol de la vida*





Retícula y ejes



Papel hecho a mano





Digital

Creación de una imagen corporativa.

El diseño de una identidad gráfica empleada en nuestra propuesta como una imagen corporativa comúnmente llamada logotipo reviste una importancia fundamental en el sistema de comunicaciones de una empresa. Es la piedra fundamental que sostiene la imagen de la organización. En la identidad corporativa se concentran las percepciones que ha recibido el público sobre la empresa.

La *Asociación de orientadores laborales*, entidad ficticia, es la organización profesional del personal técnico de orientación laboral. Atiende las necesidades de orientación, asesoramiento, información y acompañamiento de las personas que se encuentran en situación de búsqueda de empleo en el área de la industria metalúrgica.

La marca existe como respaldo a la empresa que contribuye a orientar al personal que busca trabajar en el sector metalúrgico. La imagen que se quiere transmitir a los clientes es de solidez, de avance, de integración, de diversidad, de especialización, de confianza, de respaldo. La propuesta de la identidad gráfica, incorpora elementos clave que forman parte del acervo cultural de México. La flor de los cuatro pétalos. Con el fin de que sea un elemento que los identifique como nación.



El logotipo *Rosa de los vientos*, desarrollado en la presente propuesta, surge al reinterpretar un motivo artesanal popular, que los artífices del *árbol de la vida* de Metepec, han retomado de la glífica prehispánica, la flor de cuatro pétalos o “Nahui Ollin”, la cual tiene diversos significados: representa la presencia de Dios, la plenitud, el centro del espacio y del tiempo; corresponde a los cuatro rumbos del Universo (puntos cardinales) y el centro. Previendo su transformación en marca, se une también el concepto utilizado en la navegación, “Rosa de los vientos”, círculo que tiene marcados alrededor los rumbos.

El logotipo, se estructura sobre la base de tres elementos principales: un símbolo, una determinada fuente tipográfica y un círculo cromático (colores corporativos).

Para la creación de la marca, se ha elegido la abstracción de una imagen que no representa estrictamente al referente, por resultar más afectiva, y por tanto, ser memorizable con más facilidad. Se trabajó con los cuatro pétalos azules y el círculo rojo del motivo de la flor principal que se encuentra en la pieza artesanal, *árbol de la vida*, teniendo en cuenta lo que dice Best Maugard que con ciertos elementos se puede construir cualquier forma de la naturaleza, se manejó únicamente el círculo y la línea.

El símbolo se elaboró en una retícula cuadrada utilizando simetría de repetición y rotación, con ritmo constante. Para crear un efecto de volumen como el que tiene el motivo que se encuentra en el *árbol de la vida*, se parte de un trabajo de experimentación que se elaboró en papel hecho a mano, cuya técnica consiste en licuar trozos de papel previamente húmedos hasta formar la pulpa que debe quedar suave y bien triturada.

Se elaboró un molde en plastilina por ser un material blando que se deja modelar con los dedos o con cualquier otra herramienta, luego se vació la pulpa sobre el molde, ubicado en un bastidor de seda, dejándolo que seque naturalmente. Este proceso permitió observar la forma, la cual se perfeccionó posteriormente al digitalizarla y manipularla con un programa de computadora.

El logotipo tiene una armonía de color triádico, ofrece alto contraste reteniendo la armonía. Se utilizaron tres colores equidistantes que crean un contraste con balance y riqueza de color, que son: amarillo, azul, rojo y para el texto, azul con un 15% de porcentaje de negro para darle fuerza. La fuente tipográfica utilizada en el texto (Poor richard) tiene unas connotaciones que refieren a lo natural, lo artesano, lo hecho manualmente; buscando arraigar y conservar su origen, además de darle consistencia y equilibrio al símbolo.





Rosa de los
vientos

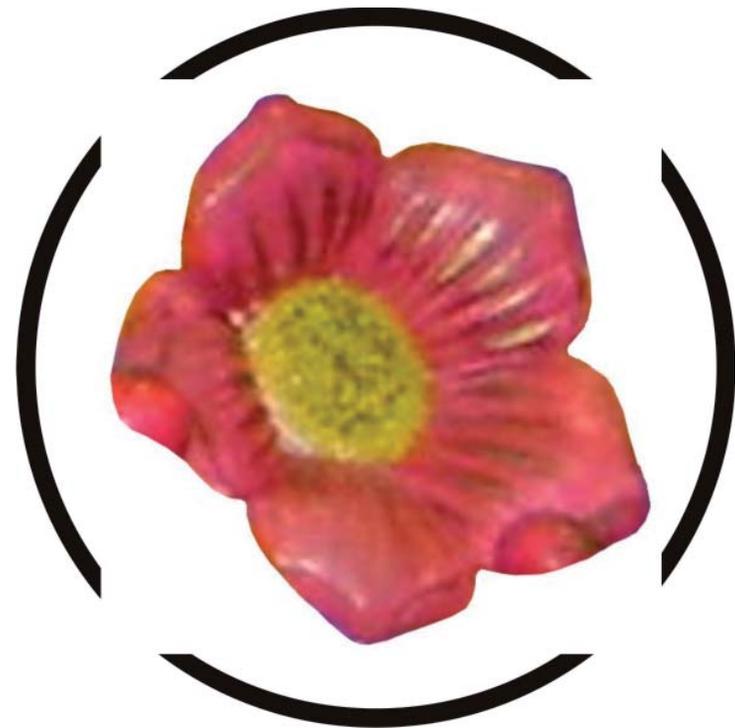
Asociación de orientadores laborales



Propuesta tres

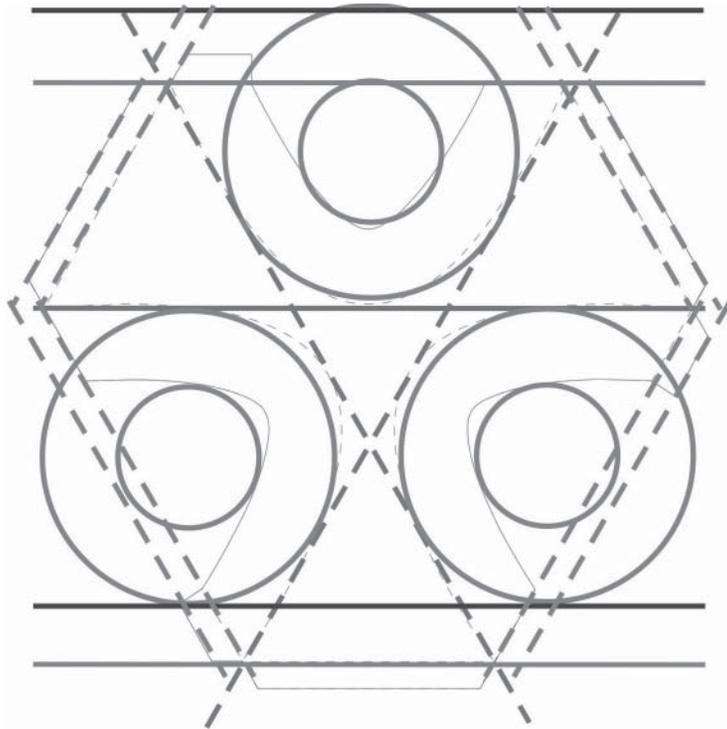


Flor de cinco pétalos de figura Xochipilli



Flor de cinco pétalos, *árbol de la vida*





Retícula y ejes



Elaboración manual



Diseño lámpara artesanal.

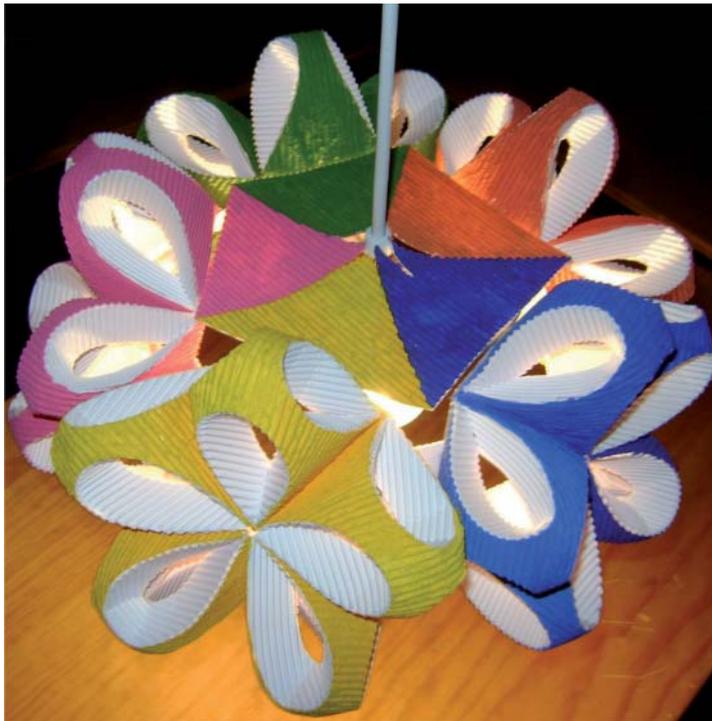
La propuesta del diseño de la lámpara artesanal hace alusión a las flores empleadas reiteradamente por el sector artesanal mexicano en sus distintas ramas, entre otras, la textil, la alfarería, la orfebrería.

En la pieza artesanal del *árbol de la vida* de Metepec, Estado de México, las flores son una constante en todas las temáticas que se han desprendido del árbol tradicional; éstas son decoradas con colores saturados como el rosa mexicano, el azul, el amarillo, el naranja, el violeta, entre otros.

En el *árbol de la vida* se halla el elemento del cual se hizo una apropiación. Es una flor de cinco pétalos. La imagen ha sido usada desde la época prehispánica, está localizada en la pierna derecha de una de las figuras más representativas de esta cultura, el dios Xochipilli.

El diseño ha sido elaborado con la mitad de un dodecaedro cuyas caras están formadas por pentágonos, su construcción conserva su esencia artesanal. Esto es parte sustancial de su encanto.

La dimensión aproximada del objeto es: 34 centímetros de diámetro por 17 centímetros de altura. Su estructura se ubica en un eje radial, con un ritmo constante y su composición es dinámica. El color se



Tridimensional



aplicó por contraste de temperatura y de intensidad de igual forma, como lo emplean los artífices del *árbol de la vida*. El material utilizado es cartón microcorrugado por ser de origen natural, como el barro empleado por los artesanos para la elaboración de sus objetos, y además, es maleable. La textura es rugosa al tacto, debido al tratamiento empleado; al acrílico se le adicionó polvo

de mármol para hacer el objeto más resistente y crear el efecto de durabilidad.

En el diseño propuesto, utilidad y significado están estrechamente asociados. En este producto se unen eficacia y expresión en una agradable combinación. La lámpara artesanal es un medio utilitario de iluminación, pero al mismo tiempo, mediante la forma, expresa una naturaleza individualista y en este caso idiosincrática.



Diseños a partir de la propuesta tres

Cartel

Tlexochitl

Autor(a): Edith Valencía Figueroa
Maestra Eita del Carmen Morales
Taller de Experimentación III
Maestra en Artes Visuales

INTRODUCCIÓN

Las artesanías están consideradas como objetos decorativos y utilitarios de la más alta calidad, que conservan la tradición de las culturas prehispánicas, manteniendo un espíritu innovador que llevan el legado cultural y ancestral de México, es por ello que aunque existen una diversidad de opciones para elaborar lámparas, en la mayoría de materiales y de formas. Este diseño está basado en las artesanías mexicanas, en las cuales, "esta latente la tradición prehispánica que expresa el gusto de los indígenas por las flores, como se ve en los códices, donde los guerreros, en lugar de armas, llevan flores", la flor es un elemento constante en el sector artesanal, por ello se emplea para el diseño de la lámpara y así lograr crear una moderna e innovadora forma de iluminar nuestro hogar sin perder las raíces de la cultura mexicana.

OBJETIVO

Valorar las culturas autóctonas de nuestro pasado e integrarlas a los movimientos actuales en las artes y los diseños mexicanos; buscando con ello nuevas significaciones, y crear obras que trasciendan las fronteras de su cultura e impacten otras culturas.

EXPERIMENTACIÓN

El papel, ha sido empleado desde tiempos antiguos en las artesanías de Asia y Japón; en México se fabrican alebrijes y otros objetos artesanales. Se utilizó el cartón corrugado, el cual es versátil y de fácil maleabilidad, permite además ser decorado con acrílicos, adicionándole polvo de mármol para darle textura y hacer más resistente el producto. Este diseño posee una gama cromática empleada en su mayoría en el ramo de la artesanía, son colores saturados que identifican claramente a México en el comercio artesanal.

FUENTES CONSULTADAS

- Bibliotecas.
- Hemerotecas.
- Audiovideoteca.
- Internet.
- El H. Ayuntamiento de Metepec.
- Archivo histórico.
- Artesanos de Metepec.
- Diseñadores gráficos.

CONCLUSIONES

-La iconografía popular artesanal es una fuente valiosa que ofrece múltiples aportes al diseño y que sin duda invitan a los diseñadoras, a transformar las formas para comunicar con ellas la pervivencia de los valores de la identidad mexicana.

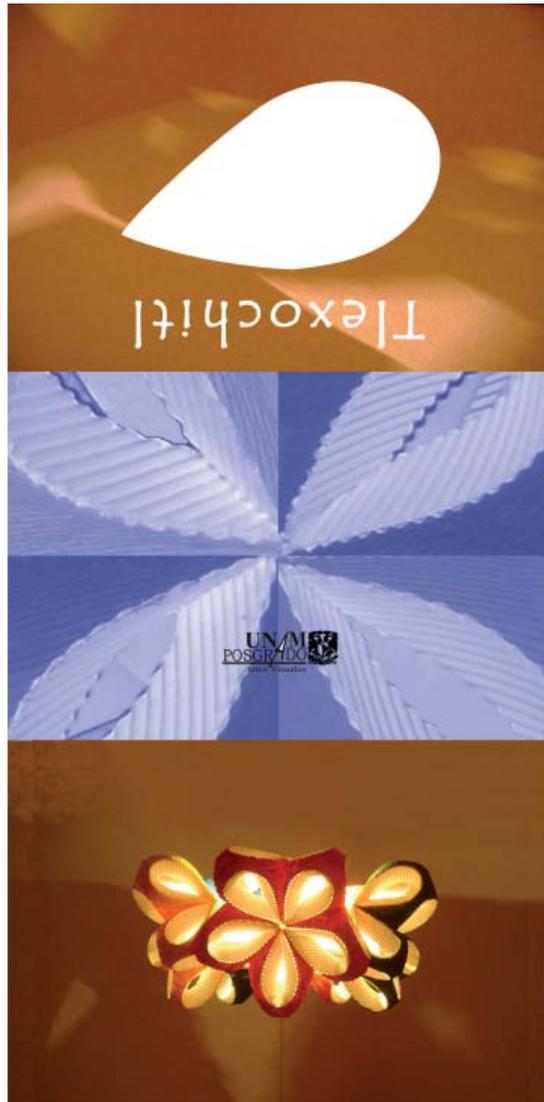
-Retomando algo de nuestra cultura popular y mezclándolo con las nuevas tecnologías, podemos tener un diseño dinámico, sólido, innovador, creativo, propositivo, sustentable, más humano, apoyado en nuestras raíces profundas latinoamericanas.

UN/M POSGRADO Artes Visuales

1. Bosc, Paul. (2000). La identidad visual mexicana en los apogeuos visuales. México: Plaza y Valdés. p. 201
www.tlexochitl.blogspot.com



Tríptico 1



INTRODUCCIÓN

Las artesanías están consideradas como objetos decorativos y utilitarios de la más alta calidad, que conservan la tradición de la cultura prehispánica, manteniendo un espíritu innovador que llevan el legado cultural y ancestral de México. Los mitos con los que los artesanos sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas, nos permiten sostener parte de nuestro proyecto de investigación, valorar las culturas autóctonas de nuestro pasado e integrarlas a los movimientos actuales en las artes y los diseños visuales.

Añe es como sustentándose en el texto anterior se diseñó una línea que se basa en las artesanías mexicanas en las cuales, "esta línea de la tradición prehispánica que expresa al gusto de los indígenas por las flores, como se ve en los códices, donde los guerreros, en lugar de armas, llevan flores". La flor es un elemento constante en la decoración y variedad artesanal mexicana.

OBJETIVO

Valorar la cultura autóctona de nuestro pasado e integrarla a los movimientos actuales en las artes y los diseños mexicanos, buscando con ello nuevos significados, y crear obras que trasciendan las fronteras de su cultura e impacten otras culturas.

ANÁLISIS FORMAL

Tríptico con eje horizontal, su dimensión total es de 46 cm por 25 cm en proporción 1:2, las columnas de texto miden 14 cm y 16 cm de ancho, la familia de tipos utilizada en el texto sans para facilitar la lectura, los títulos tienen 17 pt y las columnas 11 pt., el ritmo varía considerablemente entre espacio y forma, es decir, alternado posee una composición dinámica con volúmenes claros, intermedios y oscuros, diagramación jerarquizada, legible y balanceada. Se ha combinado el color para que el contraste sea efectivo.

ANÁLISIS DE SIGNOS

La iconografía popular artesanal es una fuente valiosa que ofrece múltiples opciones al diseño, en este caso el símbolo de la flor, utilizado donde hace alusión en la conmemoración de los pueblos, las señas para el desarrollo del diseño. Figura retórica alegórica, con el diseño de la lámpara se pretende representar la vida de una flor de fuego (Tlexochitl).

ANÁLISIS MATERICO

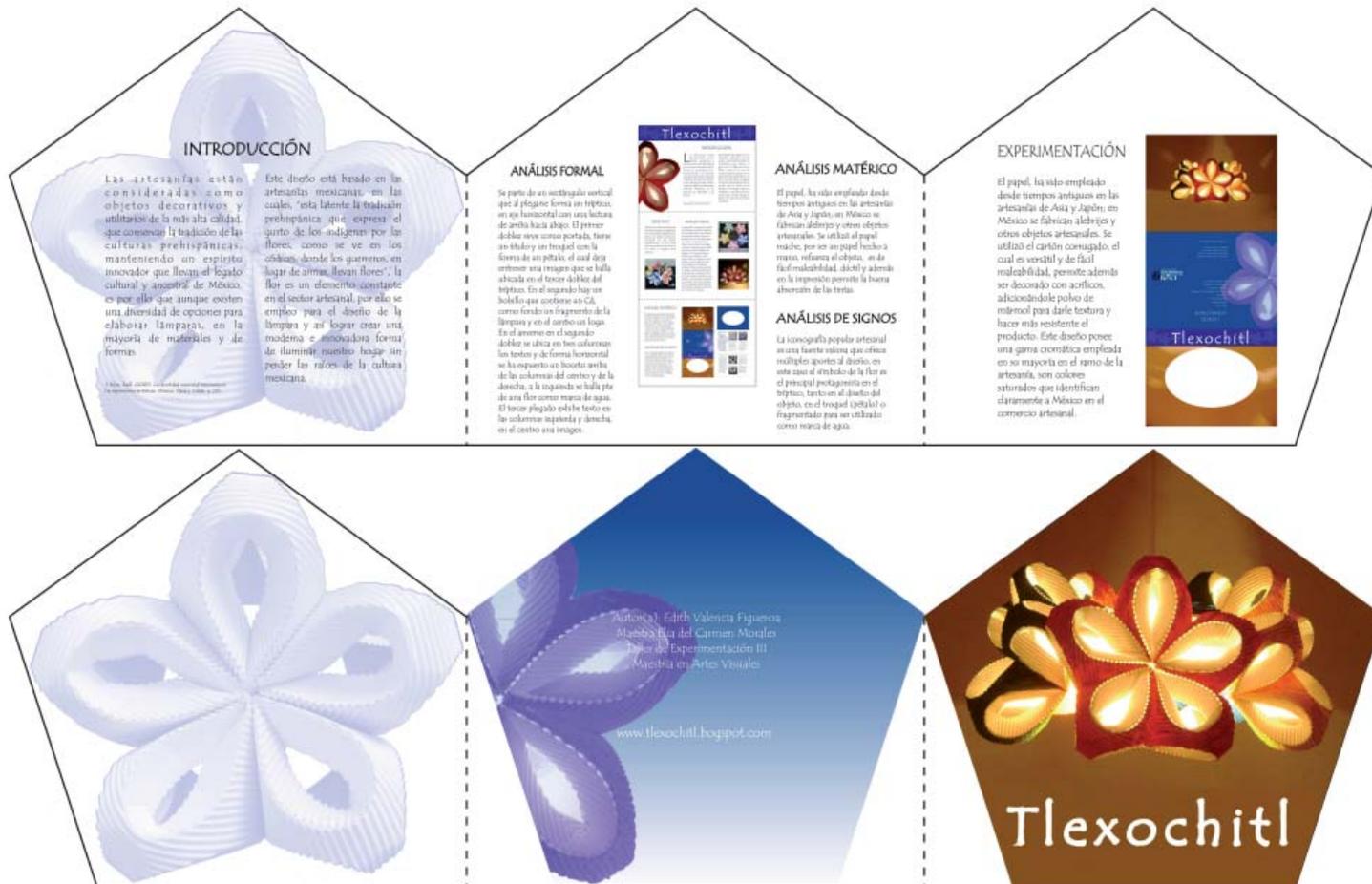
Papel ecológico hecho a mano, en ambiente y de fácil manipulabilidad, tiene una cara con textura según la fibra, y una cara lisa; la sido sumergido en una solución de cola animal para permitir el proceso de impresión en impresión sin que altere la tinta y el trabajo se terminó a sus horas. Se complementa muy bien con el producto por ser ambos elaborados manualmente, es decir, artesanalmente.

CONCLUSIÓN

Es notable el desarrollo progresivo que se vivió en el taller artesanal, cada paso que dieron en un proceso del conocimiento tanto teórico como práctico. Hoy creo que tenemos una visión más integrada y podemos avanzar con más destreza en la utilización de conceptos, técnicas, técnicas y materiales. La tarea se pone en práctica todo lo aprendido.



Tríptico 2



Carátula de Cd



Propuesta cuatro

Diseño de carátula para la tesis.

Para la realización de la propuesta gráfica de la carátula, se parte del trabajo de experimentación que se elaboró en papel hecho a mano (proceso explicado en la propuesta dos).

Los moldes utilizados son cuadros de 11 x 11 centímetros de lado, en donde, con cierta destreza, se tallaron unas figuras que surgieron de la interpretación de algunos de los elementos extraídos de la artesanía del árbol de la vida de Metepec, tema de la tesis. Se organizaron en un bastidor de seda en forma paralela y separada con espacios uniformes de tal manera que dieran la impresión de ser un glifo.

Posteriormente, se vertió la pulpa sobre los moldes y cuando ya estuvo seco el papel se digitalizó y diseñó la sobrecubierta con un programa de computadora, el

formato es horizontal y sus dimensiones totales son 21 por 56 centímetros (medidas aproximadas).

La fuente tipográfica es Poor Richard por tener connotaciones de tipo orgánico que hacen referencia a lo artesanal. En el manejo del color, se tuvo en cuenta que es característico de la artesanía de Metepec, utilizarlos saturados, para darle un toque de distinción, moderno, pero también manteniendo la simpleza de un diseño limpio, se optó por emplearlo en dos cuadros: uno, en al frente, comenzando en la parte de arriba a la izquierda, amarillo (que simboliza la luz, sabiduría) con la intención de que se haga un recorrido visual, de izquierda a derecha. Motivando a ver el contenido. En la parte de atrás se ubicó abajo a la izquierda y en azul (significa: organización) con el propósito de hacer el cierre de toda la información contenida en la tesis.

En definitiva, es posible admitir que, la iconografía popular es una fuente valiosa, donde se encuentra una gran riqueza cultural que hasta ahora se ha mantenido latente, esperando por el ojo que le pueda dar vida. Esto sin duda invita a los diseñadores, a transformar las formas para comunicar con ellas la pervivencia de los valores de la identidad mexicana.





NOTAS

- ¹ Rudolf Arnheim. Revisado febrero 12, 2010 en <http://www.infoamerica.org/teoria/arnheim1.htm>
- ² F. Puerta (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. p. 34.
- ³ E. Panofsky (2004). *El significado en las artes visuales*. p. 45.
- ⁴ W. Tatarkiewicz (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. p. 259.
- ⁵ J. Villafañe. (2001). *Introducción a la teoría de la imagen*. p.111.
- ⁶ E. Heller. (2009). *Psicología del color*. p.18.
- ⁷ *Ibíd.*, p. 17.
- ⁸ J. Villafañe (2001) *op. cit.*, p. 177.
- ⁹ El león puede ser símbolo de Cristo o del demonio; el ciervo simboliza a Cristo llamando a las almas; la serpiente simboliza la tentación, muerte y oscuridad; las aves en general simbolizan las almas; en este caso la paloma significa el Espíritu Santo.
- ¹⁰ F. S. Meyer (2006). *Manual de ornamentación*. pp. 6-7.
- ¹¹ A. Best Maugard (1964). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. p. 26.
- ¹² J. Chevalier (1993) *op. cit.*, p. 118.
- ¹³ Biblioteca Alberto Beltrán. Centro de información y documentación (1980). Videos grandes maestros del arte popular. Conaculta- SEP. VMAP-03.
- ¹⁴ D. Heyden (2002). *Jardines Botánicos prehispánicos*. p.23.
- ¹⁵ A. M. Velasco y D. Nagao (2003). *Mitología y simbolismo de las flores*. p. 34.
- ¹⁶ Es una magnífica muestra, del periodo Clásico, de la importancia simbólica que tuvieron las plantas para las sociedades prehispánicas. MNA. Revisado marzo 10, 2010 en www.arqueomex.com/S2N3nMitologiaSimbolismo78.html
- ¹⁷ Revista México desconocido. Revisado mayo 20, 2010 en <http://www.mexicodesconocido.com.mx>



Conclusiones

- Según mi perspectiva, utilice el *árbol de la vida* para mirar dentro del mundo del artesano, tratando de ver las cosas a través de lo que contaron. El trabajo de campo de observación, de conversaciones informales y de entrevistas semi-dirigidas me ayudó a recoger y organizar la información cualitativa necesaria para este trabajo. Esto me llevó a conocer el proceso de elaboración de la artesanía, a familiarizarme con el modo de vida de los artesanos, para entender sus necesidades y su proceso de toma de decisiones, que finalmente afectarán su futuro y el futuro del *árbol de la vida*.

- Sin los viajes y conversaciones con los artesanos de Metepec, Estado de México, no se habría podido percibir el valor que la artesanía tiene para los artesanos y el papel que juega en la definición de su identidad y como viven.

- En un primer acercamiento a la pieza artesanal popular, el *árbol de la vida*, se tenía la falsa idea de que eran de un solo tipo, es decir los que contienen una narración de la creación del mundo hasta que Adán y Eva son expulsados del paraíso terrenal, según la concepción judeocristiana, y que éste era su único tema, pero al realizar la investigación se identificó que no es así, ya que de esta pieza artesanal se han ido desprendiendo otras más, de diversos temas; existen árboles de la muerte, de primavera, de mariposas monarca, marinos, arca de Noé, la virgen de Guadalupe, la vida de Zapata, el de nacimiento, el árbol de los artesanos, el árbol de los voladores de Papantla, inclusive algunos mandados a hacer con temas por encargo, entre otros.

- La aplicación del método iconográfico-iconológico orientado a descifrar y analizar el objeto de estudio de esta investigación, permitió descubrir una enorme riqueza simbólica, la cual sirvió como material para realizar algunas propuestas creativas, además de poner en evidencia el aporte que las manifestaciones artísticas populares pueden hacer al diseño mexicano, obteniendo así una serie de posibilidades abiertas a la creatividad del diseñador que se nutre de dicha información para su trabajo.



- Se logró trabajar algunas propuestas visuales, sin poner en tela de juicio el valor artesanal, sino todo lo contrario, por medio del diseño gráfico, se está exaltando el valor de la figura y su significado. Cada una de las propuestas se sostiene con el trabajo de investigación que se llevó a cabo en profundidad. Lo cual es el origen, que posteriormente fue llevado a ser reinterpretado en un soporte, con un mensaje visual propio, sin que se pierda la esencia, la expresión y el significado.

- El trabajo de investigación aquí vertido demuestra que la acción del diseñador visual dentro de este tipo de procesos es absolutamente enriquecedora tanto para las áreas de antropología, sociología e historia como para el diseño gráfico y la comunicación visual, además de servirle al diseñador mismo para ser propositivo, innovador y audaz en sus propuestas acorde al proceso evolutivo que está experimentando actualmente el diseño.

- Tal como lo manifiesta Heskett, en su libro *El diseño en la vida cotidiana*, al parecer: nuevas tecnologías, nuevos mercados, nuevas formas de organización en la empresa están alterando radicalmente nuestro mundo y, sin duda, se requerirán nuevas ideas y nuevas prácticas

de diseño para las nuevas circunstancias.¹ No se nos debe olvidar a los diseñadores que no hay límite para la creatividad y que podemos explorar otras áreas, puesto que el diseñador no puede limitarse, en un mundo globalizado tiene que expandir su mente y sus propuestas sin que pierda la identidad de donde pertenece.

- Con los resultados de este trabajo, se puede comprender un poco más que es posible integrar los métodos tradicionales y contemporáneos, basándose en la tradición ancestral la cual ha sido interpretada en las formas halladas, entre otros, en la cerámica, los textiles, la orfebrería, la talla en madera que elaboran los artesanos. Logrando con ello que trascienda su capacidad decorativa, y adquieren una doble función, una comercial; en la que la imagen cumple una labor comunicativa de venta o promoción en el mercado, y una segunda, de carácter antropológico y sociológico; en la que sus representaciones aluden sutilmente a costumbres, prácticas, y gustos arraigados a la naturaleza de comunidades o grupos sociales, como en este caso, del pueblo de Metepec, Estado de México, figurado por el *árbol de la vida*.



CONCLUSIONES

- Se espera que esta investigación sirva de estímulo para una puesta en valor de tan rico patrimonio cultural, potenciándolo para así, conservar esta versión del arte popular que forma parte de la identidad cultural de México y que por otra parte, pueda beneficiar directa o indirectamente a los artesanos, generando al mismo tiempo una concientización pública, académica y gubernamental.

- También se quiere mediante esta búsqueda abrir un posible camino para los diseñadores gráficos interesados en generar identidad gráfica mexicana. Sin duda, tendrán que valorar y profundizar cada respuesta y experimentar estas posibilidades.

- Sobre la situación actual de los artesanos se puede observar que los factores socioeconómicos, ambientales y políticos afectan su producción. Recientemente ha habido una disminución en la cantidad de barro extraído y la espadaña o flor de tule la tienen que mandar a traer

del estado de Michoacán puesto que en la región ya no se cultiva.

- Se necesitan todavía otros estudios multidisciplinarios para poder empezar a entender la situación y poder ayudar a solucionar los problemas actuales de los artesanos, en general de toda la región mexicana.

- Aún falta mucho que aprender sobre las comunidades indígenas, campesinas tradicionales y sobre sus conocimientos de manejo de los recursos naturales y de sus técnicas ancestrales. Gracias a estos “diseñadores anónimos”, por su ayuda y sus testimonios para la realización de esta tesis.

NOTAS

¹ J. Heskett, (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. p. 34.



Índice de figuras

Capítulo 1

- Fig. 1 *Árbol de la vida*
Autores: Unión de alfareros y artesanos del Mpio. de Metepec, Estado de México
Técnica: Barro moldeado y modelado
Museo de Culturas Populares-Centro Mexiquense. Toluca
Foto: Edith Valencia Figueroa
- Fig. 2. *Códice Florentino, lib. IX, sumario.*
Fuente: La producción artesanal. www.arqueomex.com/S2N3nProduccion80.html
- Fig. 3. *Enciclopedia de los Municipios de México. Estado de México. Metepec*
Fuente: www.e-local.gob.mx/.../mexico/mpios/15054a.htm

- Fig. 4. *Árbol de la vida*
Autor: Oscar Soteno
Técnica: Barro moldeado y modelado
Museo Dolores Olmedo. México, D.F.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Capítulo 2

- Fig. 1. *Mapa del municipio de Metepec, Estado de México*
Fuente: H. Ayuntamiento de Metepec. Dirección de desarrollo urbano (Septiembre de 2009).
- Fig. 2. *Vaso matlatzinca que forma parte de las piezas recién rescatadas en Metepec por el INAH.*
Fuente: Revista Artes de México N° 30
- Fig. 3. *Interior de un taller de artesanía suntuaria con la exposición de su producción.*
Foto: Edith Valencia Figueroa
- Fig. 4. *Fachada de un taller familiar con decoraciones en barro.*
Foto: Edith Valencia Figueroa



Fig. 5. Cerámica totonaca- zona arqueológica del Tajín-Veracruz
www.ency.tcv.pl/es/wiki/Cultura_totonaca.html

Fig. 6. Adrian Luis González modelando una figura.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 7. Artesanos elaborando un molde en yeso
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 8. Hornos de un taller familiar
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 9. Hornos de la Casa del Artesano
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 10. Decoración de un *árbol de la vida*.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 11. Fiestas en Metepec, mayo 25 de 2010.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 12. Artesano trabajando el barro
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 13. Cazuela vidriada
Museo del Barro, Casa del artesano. H. Ayuntamiento de Metepec.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 14. Yunta de bueyes
Museo del Barro, Casa del artesano. H. Ayuntamiento de Metepec.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 15. *Árbol de Nacimiento*, 2005
Autor: Adrián Luis González
Técnica: Barro moldeado y modelado
Metepec, Estado de México
Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 16. *Árbol de la vida* (como fue en sus inicios), 2009
Autor: Tiburcio Soteno Fernández
Técnica: Barro moldeado y modelado
Metepec, Estado de México
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 17. (Cúpula del coro) del templo de Santo Domingo, en Oaxaca.



Descendientes de la familia Guzmán, siglo XVI-
XVII
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 5. Adán y Eva
Autor: Lucas Cranach, el viejo
Técnica: Óleo sobre tabla
Colección permanente Museo San Carlos.
México, D.F.
Foto: Edith Valencia Figueroa

Capítulo 3

Fig. 1. Mapa. Extensión de Mesoamérica.
Tomado de: Norton, Jonathan L. (1979). América
precolombina.
México: Ediciones Culturales Internacionales,
S.A. de C.V.

Fig. 6. Cruz atrial. Arte Tequitqui, s. XVI.
Labrada en cantera
Acolman, Estado de México
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 2. Centro ceremonial.
Templo de quetzalcoatl. Teotihuacan
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 7. Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, dioses principales
de las culturas mesoamericanas.
Fuente: [http://archaeology.asu.edu/tm/pages2/
mtm21A.htm](http://archaeology.asu.edu/tm/pages2/mtm21A.htm)

Fig. 3. Objetos provenientes del occidente de México
Museo de Teotihuacan
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 8. Calendario solar xiuhmolpilli
Fuente: [www.azteccalendar.com/images/aztec_
calendar_s...](http://www.azteccalendar.com/images/aztec_calendar_s...)

Fig. 4. Catedral de México, s. XVIII.
Portada del lado oriente de la catedral
metropolitana
Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 9. Cinteotl, señor del maíz
Fuente: [http://proton.ucting.udg.mx/temas/
conozca/dioses/dioses.html](http://proton.ucting.udg.mx/temas/conozca/dioses/dioses.html)



Fig. 10. Olla Tláloc (Cultura mexicana)

Fecha: 1427-1440 D.C Etapa III

Técnica: Cerámica modelada con un mascarón en alto relieve que representa el rostro de Tláloc, dios de la lluvia.

Museo Templo Mayor. Ciudad de México

Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 11. Retablo mayor de la Iglesia de San Francisco Javier

Diseño y ejecución: Miguel Cabrera y el escultor Higinio de Chávez

Fecha: Siglo XVIII

Museo del Virreinato. Tepotzotlán, Estado de México.

Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 12. Signo – objeto – intérprete, según Peirce

Capítulo 4

Fig. 1. Retícula y redes

Fig. 2. Formas antropomorfas

Fig. 3. Formas zoomorfas

Fig. 4. Formas fitomorfas

Fig. 5. Formas geométricas

Fig. 6. Árbol invertido

Jean Chevalier (1993). Diccionario de los símbolos. p. 123.

Árbol invertido. Figura cabalística. Robert Fludd. 1619. Se trata de un ideograma que simboliza el cosmos. \”El árbol de la vida se extiende de arriba abajo y el sol lo ilumina enteramente\”

Fig. 7. Tres niveles del cosmos

www.aristas.org/.../el-arbol-eje-del-mundo

Fig. 8. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, diseñado por el arquitecto catalán Antoni Gaudí.

Iniciado en 1882, todavía está en construcción (mayo de 2010)

Distrito del Ensanche de Barcelona
Cristiano-Católico

www.gaudiallengaudi.com/EA012.htm



ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 9. La caída del hombre, Adán y Eva

Autor:Alberto Durero

Fecha:1504

Museo:Series de Grabados

Características:25,2 x 19,4 cm.

Material:Grabado

Estilo:Pintura Flamenca

www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3973.htm

Fig. 10. Símbolo judecristiano

Fig. 11. Elementos seleccionados

Fig. 12. Serpiente, *árbol de la vida*

Fig. 13. Serpiente Quetzalcóatl

Museo de Teotihuacan

Foto: Edith Valencia Figueroa

Fig. 14. Flor de cuatro pétalos, *árbol de la vida*

Fig. 15. Vaso teotihuacano decorado con flores de cuatro pétalos.

Foto: Marco Antonio Pacheco / Raíces

www.arqueomex.com/S2N3nMitologiaSimbolismo78.html

Fig. 16. Flor de cinco pétalos, *árbol de la vida*

Fig. 17. Xochipilli, príncipe de las flores

www.floresyplantas.net/.../xochipilli.jpg



Referencias bibliográficas

A

Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Aguado, C. y Portal, M. A. (1992). *Identidad, ideología y ritual*. Texto y contexto No. 9. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad de Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Álvarez, J. R. (dir.) (2005). *Enciclopedia de México*. Tomo II. Estados Unidos: Sabeca International Investment Corporation.

B

Baena; G. (2006a). *Instrumentos de investigación*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.

_____. (2006b). *Tesis en treinta días*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.

Becker, U. (2001). *Enciclopedia de los símbolos*. (7 Reimp.). México: Océano.

Bejar N., R. y Rosales A., H. (Comp.) (1992). *Ingenios para el estudio de cultura*. (1 Ed.). México: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

Best M., A. (1964). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. (2 Ed.). México: Viñeta.

Blaxter, L.; Hughes, C., y Tight, M. (2008). *Cómo se hace una investigación*. (4 Ed). Barcelona: Gedisa.

Baubérot, J. (1997). *Biblia y cristianismo*. En: El hecho religioso. Una enciclopedia de las religiones hoy. México: Siglo XXI.

Bonfil B., G. (Coord.) (1993). *Nuevas identidades culturales en México*. México: Conaculta.



Brading, David A. (2009). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era.

C

Cabral P., I. (1995). *Los símbolos cristianos*. México: Trillas.

Carbajal C., M. del C. (2001). *Alfarería prehispánica en Metepec*. (2 Ed.) En: *Metepec y su arte en barro*. Revista Artes de México. No. 30. Varios autores. México, D.F.

Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. (8 Ed.). España: Siruela.

CH

Chaves, N. (2001). *El oficio de diseñar*. Barcelona: Gustavo Gili. S.A.

Chávez Maya, M. A. y Camacho R., S. (1997). *Historia de la alfarería en Metepec*. (1 Ed.). México: Instituto Mexiquense de Cultura.

Chávez Maya, M. A. (2000). *Monografía del municipio de Metepec*. México: H. Ayuntamiento de Metepec.

Chevalier, J. (1993). *Diccionario de los símbolos*. (4 Ed.). Barcelona: Herder.

D

De La Torre, Francisco. (2003). *Arte popular mexicano*. (1 Reimp.). México: Trillas.

Duverger, C. (2007). *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano* (1 Ed.). México: UNAM, Conaculta, INAH.

E

Eliade, M. (1999). *Imágenes y símbolos*. España: Grupo Santillana.

Espejel, C. (1972). *Las artesanías tradicionales en México*. (1 Ed.). México: Secretaría de Educación Pública, setentas 45.



F

- Fernández, J. (1989). *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*. (7 Ed.). México: Porrúa S.A.
- Figueroa, A. (1994). *Por la tierra y por los santos*. México: Culturas Populares de México.
- Flusser, V. (1993). *Filosofía del diseño, la forma de las cosas*. Traducción de Pablo Marinas. Prefacio de Gustavo Bernardo. Madrid: Síntesis.
- Frascara, J. (2000). *Diseño para la gente*. (pp. 19-83). Buenos Aires: Infinito.

G

- Galinier, Jacques. (1990). *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. (1 Ed.). México: UNAM CEMCA-INI.
- García Canclini, N. (2003). *Culturas híbridas*. (16 Reimp.). México: Grijalbo.
- _____. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. (6 Ed.). México: Grijalbo.

Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. (13 Reimp.). Barcelona: Gedisa, S.A.

Giménez M., G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. I y II. México: Conaculta.

_____. (2000). *Identidades étnicas: estado de la cuestión*. En: Reina, L. (Coord.). Los retos de la etnicidad en los estados nación del siglo XXI (pp. 45-70). México: CIESAS, INI, M.A. Porrúa.

_____. (1993). *Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa*. En: Bonfil B., Guillermo. (coord.). Nuevas identidades culturales en México (pp. 23-54). México: Conaculta.

H

Heller, E. (2005). *Psicología del color*. (1 Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Heskett, J. (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hernández, L. E. (Coord) (2005). *Diseño e Iconografía – Geometrías de la imaginación (Tlaxcala)*.



México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Toluca. México: El Colegio Mexiquense, A.C., Zinacantepec, Estado de México.

Heyden, D. (2002). *Jardines Botánicos prehispánicos*. México: Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ (1998). *México: origen de un símbolo*. (1 Ed.). México: CNCA INAH.

_____ (1983). *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México: UNAM.

Huitrón, A. (1999). *Metepec, miseria y grandeza del barro*. (2 Ed.). Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

J

Jarquín O., M. T. (Coord.) (2004). *Metepec. De aldea a ciudad*. (1 Ed.). México: El Colegio Mexiquense, A.C., H. Ayuntamiento Constitucional de Metepec. Toluca, Estado de México.

_____. (1990). *Formación y desarrollo de un pueblo novohispano: Metepec en el valle de*

L

León Portilla, M. (2009). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. (20 Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.

López Austin, A. (2001a). *El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana*. (pp. 47-65). En: Broda, J. y Báez-J., F. (Coord.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: Conaculta, Fondo de cultura económica.

_____. (2001b). *La religión, la magia y la cosmovisión*. pp. 227-266. En: Manzanilla, L. y López L., L. (Coord.). *Historia antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*. (1 Ed.). México: Conaculta/INAH, UNAM (Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Antropológicas).

López Cervantes, G. (1983). *Cerámica mexicana*. México: Everest Mexicana, S.A.



Lurker, M. (2000). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. (2 Ed.). Barcelona: Herder.

Llull A., R. (1988). *El Mesías en el mundo Ibérico*. En: Lafaye, Jacques. *Mesías, cruzadas, utopías*. (1 reimp.) (pp.27-46). México: Fondo de Cultura Económica.

M

Martínez P., P. (1988). *Arte popular y artesanías artísticas en México*. Un acercamiento. México: SEP.

_____. (1986). *Artes populares y artesanías. Siglo XX*. En: Historia del arte mexicano. Arte contemporáneo III. Tomo 15. México: Salvat.

_____. (1980). *Tres notas sobre el arte popular en México*. México: Porrúa.

Martín, F. (2002). *Ordinario y extraordinario*. En: Calvera, A. (Ed.). *Arte y Diseño* (pp. 231-247). Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Mather, G. A. y Nichols, L. A. (2001). *Diccionario de creencias, religiones, sectas y ocultismo*. España: Clie.

Matlin, M. W. y Foley, H. J. (1996). *Sensación y Percepción*. (3 Ed.). México: Prentice Hall.

Meyer, F. S. (2006). *Manual de ornamentación*. (5 Ed.) (pp. 6-7). Barcelona: Gustavo Gili.

Meggs, P. B. (2000). *Historia del diseño gráfico*. (1 Ed.). México: Mc Graw Hill.

Mollis, R. (1994). *Graphic Design. A concise history*. London: Thames and Hudson Ltd.

Monsiváis, C., Del Paso, F. y Pacheco, J. E. (1996). *Belleza y poesía en el arte popular*. (1 Ed.). México: circuito artístico regional.

Munari, B. (2002). *Diseño y comunicación visual*. (14 Ed.). Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

N

Nájera C., M. I. (2003). *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*. México: UNAM.

Novelo, V. (1996). *Artisanos, Artesanías y Arte Popular de México*. México: Conaculta.



O

Olive N., J. C. (2004). *Obras escogidas*. (1 Ed). Vol. 1. México: Conaculta/INAH.

P

Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. (2 Ed.). Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2002). *Estudios sobre iconología*. (14 Reimp.). (pp. 13-44). Madrid: Alianza Editorial.

Papanek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real*. España: Hermann Blume.

Pinto, C. (2001). *Diseño gráfico en cerámica prehispánica cholulteca*. México: Conaculta.

Puerta, F. (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. España: Universidad Politécnica de Valencia.

R

Ricard, A. (2002). *Diseño ¿el arte de hoy?* En: Calvera, A. (Ed). *Arte¿?Diseño* (pp. 87-99). Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Rubín de la B, D. (1974). *Arte popular mexicano*. (1 Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Rubín de la B, D. (1953). *Presencia del mundo prehispánico*. En: Artes de México. No. 1. Octubre - Noviembre, varios autores (pp. 50-58). México, D.F.

Ruy S., Alberto (2002). *Los sueños de la serpiente*. En: *Serpiente en el arte prehispánico*. Revista Artes de México. No. 32. Varios autores. México, D.F.

S

Sánchez Reyes, A. (1997). *Metepec, fortalecimiento de una tradición alfarera*. (1 Ed.). México: Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, Estado de México.



Satué, E. (2004). *El diseño gráfico, desde su origen hasta nuestros días*. (11 Reimp.). Madrid: Alianza Editorial.

Schneider, L. M. (2001). *Hacia una historia de San Juan Bautista Metepec*. (2 Ed.) En: Metepec y su arte en barro. Revista Artes de México. No. 30. Varios autores. México, D.F.

_____. (2001). *Tradición y fantasía del barro*. (2 Ed.) En: Metepec y su arte en barro. Revista Artes de México. No. 30. Varios autores. México, D.F.

Sejourné, L. (2003). *El universo de Quetzalcoatl*. (7 Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.

Sociedad Bíblica. (1999). *La Santa Biblia*. Colombia: Formas e Impresos S.A.

Soustelle, Jacques. (1969). *El arte de México antiguo*. Barcelona: Juventud, S.A.

Sprajc, I. (2001). *La astronomía*. Manzanilla, L. y López L., L. (Coord.). (2001). Historia antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales

de la tradición cultural mesoamericana. (1 Ed.). México: Conaculta/INAH, UNAM (Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Antropológicas).

T

Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (pp.253-278). Madrid: Tecnos.

Turok W., M. (2001). *Cómo acercarse a la artesanía*. (3a Reimp.). México: Conaculta, Plaza y Valdés, S.A.

V

Vázquez B., J. (2003). *El hecho religioso. Símbolos, mitos y ritos de las religiones*. España: San Pablo.

Velasco L., A. M. y Nagao, D. (2003). *Mitología y simbolismo de las flores*. (29-35). México: Arqueología mexicana.

Villafañe G., J. (2001). *Introducción a la teoría de la imagen*. (5 Ed.). Madrid: Piramide.



Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.

W

Westheim P. (2000). *Obras maestras del México antiguo*. (1 Ed.). México: Siglo XXI editores.

_____. (1991). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. (3 Reimp.). México: ERA Ediciones.

_____. (1950). *Arte antiguo de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wong, W. (2004). *Fundamentos del diseño*. (6ta tirada). Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (1973). *Metepc – Monografía*. Gobierno del Estado de México.

Fuentes virtuales

C

Cardona, A. (2006). *Antecedentes de la alfarería en México*. Revisado enero 28, 2009, en <http://metepec.info/index.php>

Cármenes. Á. (2007). “*juegos olímpicos*”. Revisado abril 6, 2009, en <http://www.carmenes.org/2007/06/05/>

Cordero R., J. *La percepción visual*. Revisado mayo 4, 2009, en <http://personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm>

H

Horáľková. E. (2005). “*Un mundo raro*” - el diseño gráfico de México. Revisado enero 28, 2009, en <http://www.radio.cz/es/articulo/73193>



M

Morales A., J. (2007, enero 9). *Un trozo de arte mexicano*. Revisado octubre 12, 2008, en <http://laopiniom.com>

S

Silva V., G. (2007). *Identidad, artesanía y desarrollo*. Conferencia dictada en el 2° Encuentro Latinoamericano de Diseño. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

Sánchez S., L. (2007, septiembre 9). *Importan barro los de Metepec*. Revisado enero 28, 2009, en http://www.oem.com.mx/elsoldetoluca/notas_sol_de_Toluca_estado_de_México.

U

Unesco. (1997). *La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera* - Manila, 6-8 de octubre de 1997. Revisado abril 10, 2009, en http://portal.unesco.org/culture/es/ev.phpURL_ID=35418&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html

Unesco. *Cultura*. Revisado abril 19, 2009, en <http://www.fing.edu.uy/iimpi/academica/grado/gescal/Cultura.pdf>

V

Vivanco, Miguel Ángel. (2005) *¿Qué es Icoagrada?* Revisado mayo 10, 2009, en <http://colormagenta.blogspot.com/2005/09/qu-es-icograda.html>

_____. *Historia de Metepec*. Revisado marzo 7, 2009, en <http://www.metepec.gob.mx/turismo/historia.html>

_____. *Edward Burnett Tylor*. Revisado abril 19, 2009, en http://es.wikipedia.org/wiki/Edward_Burnett_Tylor

_____. *Diseño*. Revisado mayo 11, 2009, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Diseño>

_____. *Ixe Grupo Financiero*. Revisado abril 6, 2009, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Ixe>.

_____. *Enciclopedia de los Municipios de México*. Estado de México Metepec. Revisado octubre



8, 2009, en <http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/mexico/mpios/15054a.htm>

_____. *Historia precolombina de México*. Revisado diciembre 22, 2009, en http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_precolombina_de_M%C3%A9xico.

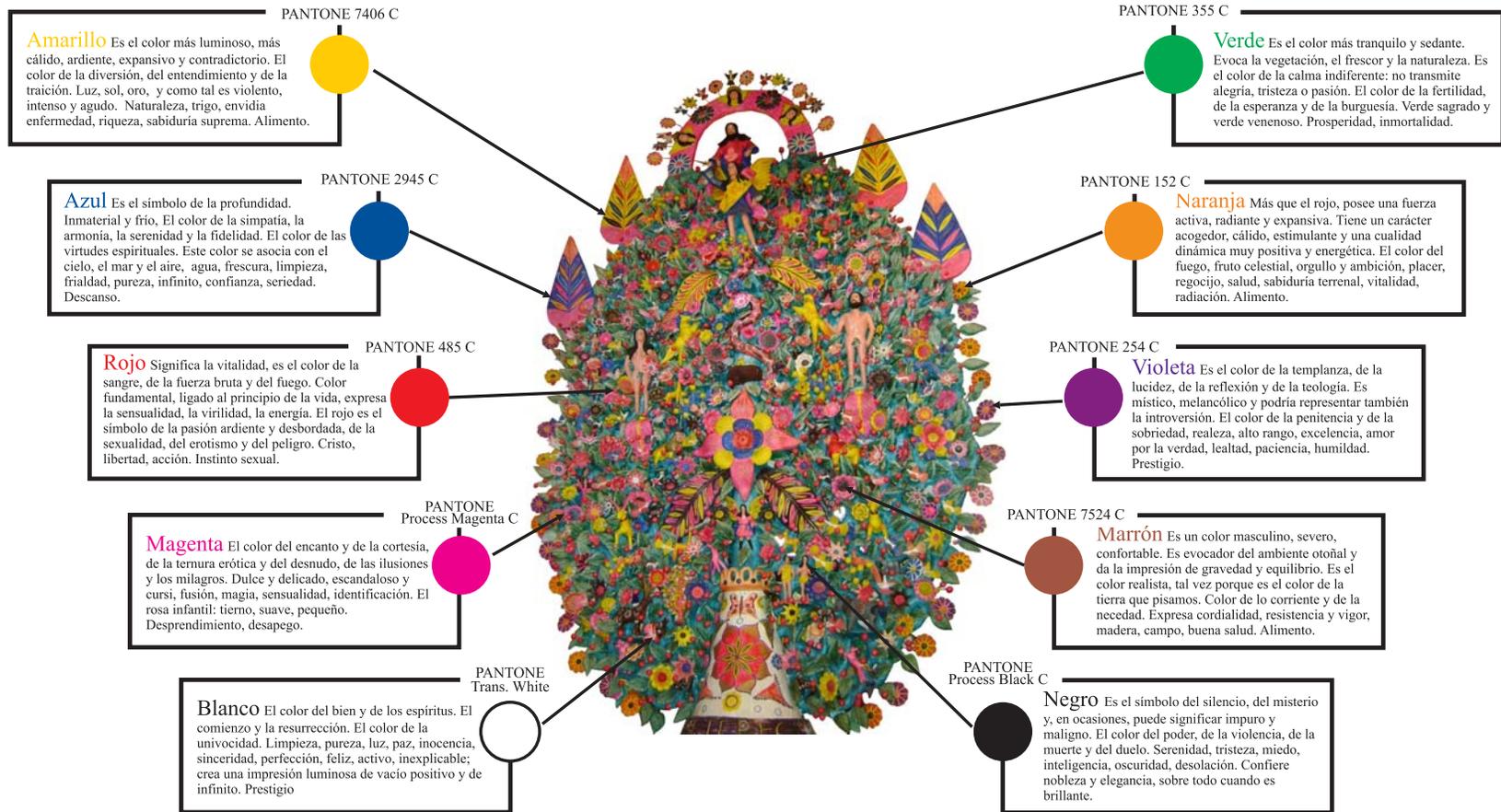
_____. *Museo Dolores Olmedo*. Revisado mayo 12, 2009, en <http://www.museodoloresolmedo.org.mx/>

_____. *Revista México desconocido*. Revisado mayo 20, 2010 en <http://www.mexicodesconocido.com.mx>

_____. Gran perro gordo, itzcuintli, en cerámica procedente de Colima, México. Revisado mayo 20, 2009 en <http://www.arslife.it/dettaglio2.bergamo-antiquaria-...>



Anexo 1



Anexo 2

Comentarios de profesionales acerca de este trabajo de investigación

La siguiente información surgió de un ejercicio académico en el cual participaron alumnos de la maestría en Artes Visuales.

“La iconografía artesanal integrada a los diseños contemporáneos, cuestiona nuevamente el valor estético de lo artesanal y su presencia como un elemento único, ya no frente al arte, sino integrado al diseño. Ante dicho cuestionamiento, el trabajo de Edith, autora de la presente investigación, presenta una acertada armonía entre la función y la belleza, omitiendo toda duda razonable del valor estético que el diseño adquiere en si mismo, sin importar el “origen de los recursos” de los cuales se vale para su inventiva y creación.

Con su trabajo he reflexionado sobre la complejidad en la síntesis de formas que en ocasiones se requiere para elaborar imágenes u objetos. Sentí entonces un renovado aprecio por las artesanías y su riqueza de forma y color.

¡Enhorabuena! Edith por tu trabajo, tu proceso de ejecución y tu sensibilidad para transmitirnos conocimiento y emoción”.

Miguel Ángel Ramos Hernández
Artista Plástico

“Edith Valencia, diseñadora colombiana, viene a nuestro país precisamente con el objetivo de deconstruir el árbol de la vida, una especialidad de Metepec. Sorprende por dos razones, creo, fundamentales: la primera es obvia y es que viene de Colombia y la segunda es que ha elegido una de las manifestaciones artesanales que considero más complejas debido a su gran barroquismo y a la profusión de elementos visuales, una carga de significados que pareciera no tener fin. Me resulta muy aleccionador cómo Valencia se apropia de diversos elementos para sacarlos de su contexto y darles otro uso y además les permite mantener su identidad.



Como fotógrafo el reto estaría interesante: ¿cómo aplicar los elementos visuales de un árbol de la vida o alguna otra artesanía para crear una nueva obra fotográfica? La verdad es que sigo dándole vueltas al asunto”.

José Antonio Patiño Bunt
Fotógrafo

“Es evidente que la Artista y Diseñadora que concierne la presente investigación, ha despertado un particular interés, hacia el folklor y las raíces que le son tan propias a nuestra cultura.

Seguramente, es una estética demasiado llamativa y diferente, a la que en este caso, Edith Valencia como mujer colombiana suele estar acostumbrada. Lo cual de principio resulta muy interesante, porque para empezar está rescatando y al mismo tiempo apropiándose de un elemento que para nosotros como mexicanos no tiene tanto impacto en la actualidad.

Hemos crecido tan identificados con este tipo de arquetipos directamente asociados con nuestra historia,

nuestras costumbres, ideología y hasta raciocinio, que más bien llega a resultarnos cotidiano. Es -entre otras cosas- el común denominador de nuestra identidad como mexicanos, las raíces mismas y es que, justo algo que se hace constantemente presente en el trabajo de Edith, es una búsqueda de identidad, rescatando en este caso, íconos artesanales cargados de elementos artísticos y simbólicos cuyo mensaje aplica todavía a manera de comunicación visual, en todo un contexto contemporáneo y artístico, en este caso, aplicado a su trabajo como diseñadora”.

Verónica Cristiani
Performancer

“Otro aspecto interesante de su propuesta es el tipo de soporte u objeto en el cuál le da producción, se nos olvida a los diseñadores que no hay límite para la creatividad y podemos en verdad explorar otras áreas, es una tontería lo que argumentan que si ella es diseñadora gráfica no puede abarcar lo industrial, quien lo dice artistas que están apenas en busca de su propio arte. El diseñador no puede limitarse, en un mundo globalizado tiene que expandir su mente y sus propuestas si es que desea vivir de algo.



ANEXOS

Como diseñador me ha demostrado y enseñado donde puedo buscar alternativas útiles y creativas, ¿en que lo puedo aplicar? En todo objeto a diseñar: libros, logotipos, carteles, lámparas, ya lo demostró en su propuesta, el objetivo primordial es lograr un objeto con un nuevo concepto y evitar la basura del diseño, objetos sin sentido que explotan el morbo, ó peyorativos.

Por que al final, el carácter de las cosas se manifiesta por su forma de ser, logrando objetos con expresión —plástica—. Los objetos pueden sugerirnos cosas que tendrán la misma función, pero la expresión es diferente. La expresión tiene su propio carácter, es decir, nos hace sentir que pertenece a algo, ahí radica la verdadera aportación de la compañera en su propuesta al diseño”.

Marco Aurelio Melo Nava
Diseñador Gráfico

