



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**ARTE POPULAR Y GÉNERO EN AMÉRICA  
LATINA. UN ACERCAMIENTO A JOSEFINA  
AGUILAR, ALFARERA OAXAQUEÑA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

**PRESENTA:  
LILIANA ELVIRA MOCTEZUMA**

**ASESORA:  
DRA. ELI BARTRA Y MURIÁ**

**MÉXICO, D.F.**

**SEPTIEMBRE 2013**





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.

## **Agradecimientos**

Yo tuve la suerte de nacer en una familia de ceramistas. Gracias a mi abuelo y a mi abuela saliendo de la escuela pintaba vasitos de cerámica y gracias a mi mamá aprendí a jugar entre paragüeros y tibores. Muchos fines de semana los dedicamos a recorrer pueblos buscando piezas de barro, canastas y artesanías de madera. A mi mamá, mi abuela y mi abuelo les debo, no sólo mi amor por el arte popular, sino gran parte de lo que tengo en la vida. Los amo con todo mi corazón y todos los días agradezco porque están conmigo.

A mi hermano Arturo por ser mi mejor amigo y el mejor maestro que he tenido desde el día que nació. Creo que él no se imagina lo mucho que lo quiero y lo admiro, a pesar de que se lo digo todos los días. Gracias por ser ese hombre tan fuerte y lleno de luz que eres.

A René, por ser el mejor compañero y haberme tenido tanta paciencia. Gracias por haber cambiado tu vida por mí y gracias por todo lo que me has enseñado y por lo que espero venga después. Te amo.

A toda mi familia por su cariño, pero sobre todo a mi tío Gabriel, quien fue el que más me empujó a seguir con este trabajo y el que más me apoyó. Le estaré infinitamente agradecida, no sólo por su ayuda, sino por todo su cariño y por estar ahí en todos los momentos difíciles. Te extraño mucho.

A Eli Bartra, por toda la paciencia que me tuvo, por su apoyo, su conocimiento, su dedicación y por aguantar la lata que le di. Fue un honor para mí que me ayudaras a realizar este trabajo y te estoy muy agradecida.

A mis sinodales, por todos sus comentarios positivos, su dedicación y su tiempo. En especial a Hortensia Moreno por ayudarme a encaminar y delinear mi proyecto y por haberme puesto en contacto con Eli. Este trabajo, y todo lo que trajo a mi vida, no hubiera existido sin su ayuda.

A doña Josefina Aguilar, a su hijo Demetrio y a toda su familia por haberme abierto las puertas de su casa. Gracias por toda su hospitalidad, su alegría y por compartir conmigo un cachito de su historia.

A Xi y a Ale porque más que mis amigas, son como mis hermanas. Gracias por todo su cariño y su amistad, las quiero mucho.

A Alba por ser mi compañera incondicional de cuanto cosa se me ocurre. Y a todas y todos mis amigos que si me pusiera a nombrar no acabo, pero ustedes saben quiénes son. Gracias por tanta diversión, apoyo y cariño.

A Jesús, Luis, Renato y todos los amigos de Oaxaca, no sólo por haberme hospedado, sino por su amistad y por ser parte del resultado de este trabajo. Sin ustedes mi investigación no hubiera sido posible. Ahora son una parte importante de mi vida y ustedes saben lo mucho que los quiero.

Liliana

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1: El estudio del arte popular con visión de género, revisión bibliográfica y hemerográfica</b> .....	13
1.1. Mujer y arte popular en Europa y los Estados Unidos.....	13
1.2. Las mujeres latinoamericanas y el arte popular en los libros.....	17
1.3. Las artistas populares en periódicos, revistas y medios de comunicación.....	33
<b>Capítulo 2: Problemática del arte popular y el género en América Latina</b> .....	39
2.1. Arte popular, problemática y caracterización .....	41
2.2. Género y arte popular, la necesidad de una revisión de la historia del arte .....	50
2.3. La mujer en el arte popular latinoamericano, una mayoría ignorada .....	57
<b>Capítulo 3: Josefina Aguilar, alfarera oaxaqueña</b> .....	64
3.1. Josefina, vida de una artista popular .....	67
3.2. Y de la tierra surgió un universo de diablos y sirenas. Proceso y división genérica en la creación de las piezas.....	72
3.3. De vírgenes y damas de la noche, análisis de su obra .....	77
3.3.1. Las mercaderas.....	77
3.3.2. Las novias .....	80
3.3.3. Las damas de la noche .....	81
3.3.4. Las vírgenes .....	82
3.3.5. La sirena .....	84
3.3.6. Las friditas .....	86
3.3.7. Escenas cotidianas.....	92
3.3.8. Josefina Aguilar: <i>Autorretrato</i> .....	94
3.4. Y las mercaderas venden sus flores del otro lado. Distribución y recepción de la obra .....	99
<b>Conclusión</b> .....	104
<b>Ilustraciones</b> .....	115
<b>Bibliografía</b> .....	118
<b>Otras fuentes</b> .....	120

## Introducción

El arte popular hecho por mujeres en América Latina ha sido continuamente ignorado, entre otras razones, al ser considerado parte del trabajo doméstico. El estudiar el trabajo de las mujeres dentro del ámbito de las artes plásticas populares ayuda a su revalorización, a redefinir su identidad y a recuperar su historia. A su vez, es una manera de denunciar la situación de subalternidad que este arte y sus creadoras enfrentan en un sistema patriarcal de dominación, con la intención de resistirlo mediante su reconocimiento y valoración.

El hecho de que se conozca poco acerca de los y las artistas detrás de la pieza de arte popular indica que existe una predisposición a pensar que el arte popular necesariamente es anónimo, por lo que al reconocer a la persona detrás de una serie de obras que hacen una aportación a la cultura, comprendemos su identidad y ahondamos en su contexto, que sin duda es un reflejo de esta realidad latinoamericana. Otro problema importante es que aún dentro del mismo ámbito del arte popular, discriminado por el gran arte, se ha dado un mayor reconocimiento a los hombres, por lo que recuperar el trabajo y el testimonio de una artista popular nos permite hacer un rescate de este arte denunciando esa inequidad y recuperando la visión femenina.

Las mujeres en América Latina, mediante diversas expresiones, como los textiles o la alfarería, han intentado contar una historia que no ha sido propiamente escuchada. En su arte ellas han reflejado muchas veces su cultura, su visión del mundo y sus alegrías, pero también sus penas, la violencia y el

olvido. Para empezar a conocer esta historia es necesario estudiar tanto a ellas como a su arte.

En esta investigación quisiera resolver tres interrogantes principales: cuál es la situación actual del estudio del arte popular femenino en América Latina y cuál es la importancia de su estudio y su revalorización; qué es el arte popular y cuál es su problemática y, por último, tomando el caso de Josefina Aguilar y su familia, cuál es la situación actual de la artista popular y su trabajo. Para esto, mi trabajo constará de tres capítulos. En el primero haré una revisión bibliográfica y hemerográfica de lo que se ha escrito sobre arte popular y género en América Latina, para así plantear el estado de la cuestión en la región. Aunque el tema del arte popular ha sido tratado en muchos estudios, la visión de género ha sido prácticamente ignorada,<sup>1</sup> por lo que mi objetivo aquí será dar un panorama del arte popular femenino en América Latina y de lo que se ha escrito sobre éste, para así proporcionar una visión de la situación actual del tema tanto en diferentes publicaciones como en el ámbito de los Estudios Latinoamericanos. En el siguiente capítulo estudiaré la problemática de la caracterización del arte popular y del arte popular creado por mujeres frente a la historia del arte escrita hasta hoy en día. Finalmente, contribuiré a una historia oral y del arte abordando la vida y la obra de Josefina Aguilar y su familia, ceramistas de Ocotlán de Morelos, Oaxaca; esto basado en información ya existente sobre la artista y la investigación de campo que realicé en julio del 2008 haciendo seguimiento continuo hasta el año 2012.

---

<sup>1</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular, De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, 2005.

Para hacer este análisis del arte popular femenino fue necesario estudiar su proceso creativo, su iconografía, el rol que desempeñan en la creación de las obras, su distribución y su venta. Estos aspectos nos permiten conocer el contexto sociocultural de las artistas y, por lo tanto, el lugar que ocupan estas mujeres en la sociedad. Es decir, al ubicarlas como artistas populares, como amas de casa y como integrantes de una sociedad, estamos conociendo, analizando y creando una historia de un sector hasta este momento poco conocido, y podríamos decir que casi ignorado de la sociedad latinoamericana. Tomaré el caso de Josefina Aguilar y su familia con el fin de ilustrar y denunciar la situación que viven las artistas populares en América Latina y mostrar con este ejemplo la importancia de su conocimiento para los Estudios Latinoamericanos.

Considero de gran importancia el estudio del arte popular y el género en nuestra disciplina como una manera de reivindicar a las artistas y a su obra, ya que ellas son parte fundamental de la identidad, de la cultura y de una resistencia social y, por desgracia, han sido prácticamente olvidadas. Mi formación como latinoamericanista me permitirá abordar el tema y hacer un análisis de éste con una visión más amplia y crítica de la problemática en la región basándome en documentos bibliográficos e información recabada en la práctica de campo. Hasta ahora el tema del arte popular, y en especial con un análisis desde el punto de vista del género, habían sido ignorados por el Colegio, y yo considero que los Estudios Latinoamericanos y los Estudios de Género pueden contribuir enormemente a la recuperación de la historia de las mujeres en el arte popular. Esta investigación sirve para contextualizar y contribuir, aunque sea microscópicamente, a una historia oral y del arte a partir del estudio del arte

popular con un enfoque de género.

Existen algunos términos y definiciones que debo explicar de antemano para comprender a qué me refiero en la problemática del arte popular y su relación con el género. En primer lugar debo aclarar a qué me refiero cuando hablo de arte popular y no de artesanía. Existen numerosas discusiones alrededor de este concepto y en sí tiene varias deficiencias; como señala Eli Bartra “aún necesita ser cuestionado y revisado por ser una concepción patriarcal, clasista y etnocéntrica”.<sup>2</sup> Sin embargo, creo que es el que más se adecúa al tipo de arte que estudiaré tanto por su calidad, como por su valor estético y simbólico. La caracterización que realicé a partir de lo escrito por otras autoras y autores, de lo cual hablaré en el segundo capítulo, es que éste se refiere a la creación plástica, con valor práctico o sin él, que se realiza con técnicas tradicionales y que es creado por personas pertenecientes a grupos marginales de la sociedad, con características de género, cultura, etnia y contextuales bien definidas. El arte popular, para diferenciarlo de la artesanía, debe tener calidad técnica y estética, además de poseer un contenido simbólico y cultural derivado del ámbito donde se produjo, requisitos que lo dotan de un valor artístico.

Escribí este estudio con un enfoque feminista, tomando en cuenta que esta óptica me permite comprenderlo mejor ya que el arte popular es en gran parte una creación femenina. Como la historiadora del arte Rozsika Parker indica, la verdadera diferencia entre las bellas artes y la artesanía es dónde se

---

<sup>2</sup> Eli Bartra, *Op. cit.*, p. 11.

hacen y quién las hace. Las primeras son creadas generalmente por hombres para la esfera pública y generan una ganancia económica considerable; las segundas son hechas por mujeres en su casa, son poco remuneradas y muchas veces se considera una tarea más entre sus múltiples actividades del hogar,<sup>3</sup> las cuales sabemos que son completamente invisibles ante los ojos de la sociedad e incluso de sus propias familias. Por eso mismo, una de las principales concepciones que encontramos cuando se estudia el arte popular es que se cree que éste es necesariamente anónimo. En muchas publicaciones sólo vemos las piezas y no sabemos ni quién ni qué hay detrás; en otras podemos ver algunos rostros, generalmente unificados bajo el concepto de «pueblo». El hecho de que se conozca poco acerca de las y los artistas detrás de la pieza de arte popular, indica que existe una predisposición a pensar que el arte popular es, como mencioné, anónimo. Pero todos los creadores y las creadoras de arte popular tienen características y género definido que determinan el proceso y el resultado de su obra y cuando me refiero a género, retomo el significado propuesto por Eli Bartra:

Entiendo por este concepto a todo el conjunto de ideas, juicios, prejuicios, fantasías, deseos, a ese cúmulo de elementos inventados dentro de una cultura que se aplican a hembras y machos humanos desde la cuna y que lleva a la creación de varones y mujeres en nuestra sociedad. Se trata de los atributos que “corresponden” a un cuerpo humano sexuado y que éste va aprendiendo de manera voluntaria e involuntaria a lo largo de la vida, esto es, el modo de actuar, hasta de caminar, vestirse, hablar, pensar, en resumen de

---

<sup>3</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stitch, Embroidery and the Making of the Feminine*, 2010. (La traducción es mía)

ser en el mundo, que forma parte de la identidad de una persona.<sup>4</sup>

Otro problema es que, aún dentro del mismo ámbito del arte popular, discriminado por el gran arte, se ha dado un mayor reconocimiento a los hombres. Por ello, recuperar el trabajo y el testimonio de una artista, como Josefina Aguilar en este caso, nos permite hacer un rescate de este arte denunciando esa inequidad y recuperando la visión femenina dentro de una cultura determinada y así se demuestra la importancia de su conocimiento para los Estudios Latinoamericanos. Debo indicar que dentro de la materia de Arte contemporáneo de América latina que se imparte en el Colegio de Estudios Latinoamericanos, en el año la Maestra Gabriela Ugalde me permitió llevar al grupo como parte de un trabajo de campo a Ocotlán a conocer a Josefina Aguilar, lo que indica que existe la apertura y probablemente un antecedente para tocar el tema dentro de la carrera.

En prácticamente todas las obras de arte popular existe una fuerte división genérica del trabajo: en muchos casos, las tareas que implican un mayor esfuerzo físico son realizadas por hombres, mientras que lo que requiere más detalle y, por lo tanto, más técnica e imaginación, es lo realizado por mujeres. Por lo tanto, es importante aclarar la diferencia entre hacer la división genérica y un trabajo feminista.<sup>5</sup> Con división genérica nos referimos al grado de especialización por sexo y se puede dar de dos formas: cuando el mismo objeto se produce tanto por hombres como mujeres y cuando, aunque ambos produzcan el mismo objeto, exista una división del trabajo; por ejemplo, las

---

<sup>4</sup> Eli Bartra, *Op. Cit*, p. 15.

<sup>5</sup> Eli Bartra, *El arte popular, expresión femenina por excelencia*, 1999.

mujeres crean la pieza y los hombres ayudan a pintarla. Por su parte, el trabajo feminista implica la denuncia de la existencia de jerarquías o de una situación poco privilegiada en la que se encuentran las mujeres artistas. Para ello necesitamos acercarnos a quien crea el arte popular y observar en qué parte del proceso creativo o de producción interviene la mujer, para así poder reconocer a todas aquellas artistas que se encuentran en un estado de subalternidad.

Existen otro tipo de procesos que también deben de ser considerados al momento de estudiar al arte popular. Uno de los más interesantes es el de la hibridación que se da cuando el arte popular más tradicional entra en contacto con la cultura occidental moderna, creando una especie de sincretismo cultural.<sup>6</sup> Eli Bartra<sup>7</sup> propone que este sincretismo lleva al arte popular a una continua renovación que le permite una mayor comercialización y, por lo tanto, sirve de apoyo económico para el o la artista popular. Tal es el caso de la aparición de la figura de Frida Kahlo (1907-1954) en el arte creado por Josefina Aguilar y sus hermanas y del cual hablaré más adelante. Para la autora, este hecho se da principalmente cuando suceden las crisis económicas y las y los artistas se ven en la necesidad de recrear su arte.<sup>8</sup>

Fenómenos como al anterior se explican también mediante la observación de quién consume el arte popular. Con respecto a esto existen diferentes teorías. Por ejemplo, Pierre Bourdieu<sup>9</sup> propuso que el arte popular es un bien simbólico de la producción cultural a gran escala que está orientado a un público general.

---

<sup>6</sup> Eli Bartra, *Más allá de la tradición: sincretismo, género y arte popular en México*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ronald J. Duncan, "El arte popular de las mujeres en la Chamba, Colombia", Eli Bartra (ed.), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe* p. 212.

Por su parte, Carlos Monsiváis afirmaba que el público de arte popular “no es ya tradicional y no es todavía cultural”.<sup>10</sup> Anotó que desde los años setenta se amplió la idea de mercado, por lo que se rechazó la inmovilidad de la tradición y se aceptaron los elementos nuevos insertos en el arte popular. Sin embargo, gracias a lo que pude observar durante mi investigación de campo, me parece que en el caso de México no existe un público definido que consuma el arte popular como tal. Existe un público más amplio a quien le gusta comprar *souvenirs* de lugares donde visita u objetos artesanales funcionales, pero sin los criterios que lo hagan distinguir entre arte popular y artesanía. Tristemente este tipo de expresiones son más valoradas por un público más cultural pero que proviene de los Estados Unidos, Europa o Asia.

Existen teorías que proponen que el arte popular para su consumo tiene tanto valor de uso como valor social; el valor de uso es aquel que depende de la función práctica del objeto, mientras que el valor social depende de varios factores: el estatus que le concede el sector de la población que consume la obra, su lugar en la sociedad dependiendo de si es un objeto de élite o utilitario, su historia y su simbología; para Mary Helms<sup>11</sup>, el valor social y la comprensión esotérica del artesano/a a menudo se expresan en términos morales personales que dotan a los productos artesanales de un valor inalienable. Considero que reconocer la importancia de la mirada femenina en el arte popular nos ayudaría a revalorar y a conocer la historia que estas mujeres artistas nos han contado, pero que ha permanecido en silencio.

---

<sup>10</sup> Carlos Monsiváis, “Las Artes populares: hacia una historia del canon”, en *Arte Popular Mexicano*, p.23.

<sup>11</sup> Donald J. Duncan, *Op. Cit.*

Para mi trabajo de campo elegí a Josefina Aguilar porque ella se distingue de otras artistas populares por el reconocimiento nacional e internacional que ha obtenido pero, al igual que las demás artistas populares de México y de América Latina, se ha estudiado poco su caso con respecto al papel que desempeña en la sociedad, su obra y su proceso creativo; a excepción del artículo escrito por Eli Bartra “Frida Kahlo de visita en Ocotlán: *Aparte es la pintura y aparte es el barro*” que forma parte de su libro *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. Para hacer un análisis como el que requiere esta investigación sobre Josefina y su obra, seguí el método propuesto por Eli Bartra para el estudio del arte popular del que hablaré en el segundo capítulo pero que ahora puedo sintetizar en cuatro aspectos fundamentales:

1. ¿Quién crea el arte? No sólo observar las piezas sino ver quién las hace.
2. Analizar su presencia o ausencia en el círculo de la creación, distribución y recepción.
3. Ver diferencias y similitudes entre la forma de crear, trabajar, distribuir, recibir y mirar las obras por parte de hombres y de mujeres.
4. Cuando hay figuras se requiere “leer”: observar, comparar y analizar los retratos del hombre y la mujer en este arte; la manera en que se representan iconográficamente, lo que dicen al hablar de las mujeres.

A partir de mi primera investigación de campo, definí los temas de los que hablaré en el tercer capítulo. Aunque ésta la realicé hace algunos años, he vuelto continuamente para dar un seguimiento a la evolución y a la situación de la artista para de esta manera responder adecuadamente los problemas que me planteé en un principio.

También retomé teorías de la etnografía,<sup>12</sup> en la que se plantea que por medio de los objetos es posible reconstruir la forma de vida de un grupo social, su alimentación, su vestimenta, su cultura y su cosmovisión. Debido a que esta investigación se realizó tanto con los objetos como con la artista por medio de la observación participante, es importante tomar en cuenta aspectos como género, origen étnico, ubicación geográfica, tipo de arte y división genérica del trabajo. Estos aspectos nos permiten conocer el contexto sociocultural de las artistas y, por lo tanto, el lugar que ocupan en la sociedad. Es decir, al ubicarlas como artistas populares, como amas de casa y como parte de una sociedad, estamos conociendo, analizando y creando una historia de un sector hasta este momento poco conocido y podríamos decir que prácticamente ignorado de la sociedad latinoamericana.

El arte popular creado por mujeres debe volverse un tema relevante para los Estudios Latinoamericanos, ya que adentrarse en él es una manera de reivindicar a las artistas y a su obra, y ellas son parte fundamental de la identidad y la cultura Latinoamericana. Con la investigación del arte popular femenino de América Latina podemos conocer y entender mejor a este sector de la población de la región. Al investigarlo y crear su historia, estamos reconociendo su importancia y, por lo tanto, podremos contribuir a la reivindicación de su identidad y del papel de artistas populares latinoamericanas.

---

<sup>12</sup> Cristina Suárez, *El arte popular en México, una visión etnográfica*, p. 80.

## **Capítulo 1: El estudio del arte popular con visión de género, revisión bibliográfica y hemerográfica**

Uno de los objetivos de este trabajo es señalar la escasez de estudios académicos sobre las mujeres creadoras de arte popular en América Latina. En este capítulo hablaré precisamente del estado del arte tanto en libros como en diversas publicaciones de América Latina y, en su mayoría, de los Estados Unidos y Europa. Aunque aparentemente existen muchas investigaciones y libros sobre arte popular, casi ninguno de éstos toma en cuenta la importancia de la mujer como creadora o como partícipe en el círculo de la creación; algunos de los que lo hacen, carecen de un aparato crítico serio y se remiten únicamente a nombrarlas, estudiarlas como una curiosidad o simplemente dejarlas aparecer en las fotografías. Es por eso que aquí no sólo enumeraré los textos a los que tuve acceso, sino que también haré un análisis de cómo se ve y se estudia a las mujeres en ellos.

### **1.1 Mujer y arte popular en Europa y los Estados Unidos**

Decidí empezar hablando de un tema que, aunque no es precisamente de América Latina, tiene importancia ya que sienta algunos precedentes en el estudio de la mujer y de un arte realizado mayoritariamente por ellas. En algunas regiones de Europa y principalmente en los Estados Unidos, al contrario de nuestra región, existen pocas expresiones de arte popular. Sin embargo, históricamente el bordado ha sido un arte casi por completo femenino, por lo que han surgido interesantes estudios que nos muestran cómo y por qué las siguientes investigadoras buscaron rescatarlo y estudiarlo junto con sus autoras, aunque

ellas pocas veces se pudieran sacar del anonimato.

Uno de los libros que sentó las bases para el estudio del trabajo artístico de la mujer desde la óptica feminista fue el trabajo realizado por la historiadora del arte y psicoanalista Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. En primer lugar, Parker deja en claro que el bordado ha sido desde siempre un arte hecho casi en su totalidad por mujeres; en contraparte, al hombre que borda se le considera un hombre en gran contacto con su feminidad. Partiendo de la evolución de la temática del bordado, Parker nos muestra un cambio continuo de la mentalidad de la mujer y su contexto. Desde el bordado medieval, considerado una obligación y un objetopreciado, los temas bíblicos del siglo XVII, los muestrarios del siglo XIX, hasta la utilización del bordado en el arte feminista de los años ochenta. Su historia, además de una historia del arte, es una historia de las mujeres y una historia de las mentalidades. Ella considera al bordado una actividad ambivalente: por un lado es visto como un medio de opresión y, por otro, es una fuente de satisfacción creativa. A esta concepción atribuye el que el feminismo olvidara estudiar las artes que la mujer crea en casa –hablando desde el año 2010, momento en que hace la revisión de su obra–. Con este libro Parker busca contribuir a abolir la jerarquía entre arte popular y bellas artes ya que es un factor determinante de la marginación que sufre el trabajo hecho por mujeres.<sup>13</sup> Pero la autora observa que existe un avance en terminar con las barreras entre el arte y las artes aplicadas, e incluso indica que han entrado en los grandes museos del mundo obras hechas a partir de bordados.

Con la misma intención de recuperar el bordado, la cineasta Mirra Bank

---

<sup>13</sup> Rozsika Parker, *Op. cit.*, 2010. Prefacio XII.

hizo una recopilación de textiles en su obra *Anonymous was a Woman* en los años setenta, revisándola de nuevo en 1995. Este libro no hace un análisis exhaustivo y se enfoca más a mostrar imágenes de textiles provenientes de los Estados Unidos, así como la transcripción de los textos inscritos dentro de ellos o cartas que los acompañaban. Dentro de él también podemos encontrar grabados de niñas y mujeres bordando u otras labores consideradas femeninas. Aunque de ninguna manera llega al nivel académico del libro de Rozsika Parker, es interesante el rescate de esta cantidad de imágenes, que bien ejemplifican y complementan el trabajo de Parker. En el prefacio de esta edición revisada, la escritora Phyllis Rose indica que el gran logro de este libro fue que a partir de su aparición en 1979 “lo anónimo seguirá siendo anónimo, [...] pero nunca más invisible”<sup>14</sup>, además de despertar la curiosidad de estudiar las artes aplicadas hechas por mujeres, como el *quilting*, en muchas universidades de ese país. Hoy en día es relativamente fácil encontrar en los Estados Unidos y Europa trabajos sobre este tipo de expresiones artísticas enfocadas a rescatar el trabajo de las mujeres; pero en América Latina, a pesar de que existe mucho más variedad de arte popular, el mundo académico prácticamente ha ignorado el tema.

Esa indiferencia dentro del ámbito académico feminista hacia las creadoras de arte popular también se ha atribuido a que muchas veces éstas son parte de la élite y no han vuelto su mirada hacia el arte hecho por las más pobres, a diferencia de los múltiples estudios que existen sobre artistas “cultas”. Algunas folcloristas con bases teóricas del feminismo, han evidenciado también el olvido al que se ha confinado el arte popular de sectores que no pertenecen a la hegemonía social o

---

<sup>14</sup> Mirra Bank, *Anonymous Was a Woman*, 1995, p. 6. (La traducción es mía).

económica. En un congreso de 1993 indicaron:

Dada la naturaleza del movimiento feminista hasta ahora, así como las jerarquías raciales, desarrollar teoría (el conjunto que guía las creencias y principios que se convierten en la base para la acción) ha sido una tarea particularmente sujeta al dominio hegemónico de las mujeres blancas en la academia. Esto ha llevado a muchas mujeres fuera del grupo privilegiado por clase/raza a ver el desarrollo de teoría, en el mero uso del término, como una preocupación que funciona sólo para reforzar el poder del grupo de élite. Dichas reacciones sólo sirven para reforzar la noción sexista/racista/clasista de que la teoría es el dominio del intelectual blanco.<sup>15</sup>

En el libro editado a partir de este encuentro, folcloristas recalcan el valor que puede llegar a tener combinar su disciplina con el feminismo, lo que indica que había una intención de crear un método para el estudio de diversas expresiones populares femeninas, como la música, la literatura o la tradición oral. Desde este punto de vista indican que ambas disciplinas se complementan ya que el folclore tiene un mayor dominio de las artes tradicionales creadas por las mujeres y el feminismo provee el marco teórico. Lo que yo rescato de este libro es que habla de un acercamiento a los objetos creados por las mujeres que involucre, no sólo al objeto, sino al contexto ideológico y a quien lo realiza. En palabras de Michael Owen Jones, citado por Joyce Ice: “Tratar cualquier obra de arte como un simple objeto, sin mirar los procesos de producción y consumo, es no comprender el significado del arte o las razones de las cualidades formales, materiales y expresivas que éste exhibe.”<sup>16</sup>

Se puede afirmar que en los países más desarrollados, donde hay menos

---

<sup>15</sup> Susan Tower Hollis, *et al.*, *Feminist Theory and the Study of Folklore*, 1993, Prefacio x. (La traducción es mía).

<sup>16</sup> Joyce Ice, “Women’s Aesthetics and the Quilting Process” en *Feminist Theory and the Study of Folklore*, 1993, p. 166. (La traducción es mía).

diversidad de arte popular, existe desde hace algún tiempo interés por conocer y rescatar el trabajo de las mujeres en las artes aplicadas, como el bordado y el *quilting*, siendo ésta una manera de dar reconocimiento y voz a autoras, aunque pocas veces se pueda conocer su nombre. Estos textos, aunque con una problemática diferente a la que se vive en nuestros países, nos sirven como pauta y como ejemplo, además de aportar ideas, de cómo debe ser el acercamiento al estudio del arte popular y las mujeres en América Latina. La diferencia radica en que, mientras en los Estados Unidos y Europa el bordado era una actividad practicada por mujeres que en su mayoría pertenecían a una clase social privilegiada, en América Latina, dada la desigualdad social y económica que ha caracterizado a la región, el arte popular ha sido creado por la gente más pobre de la sociedad y con los más diversos y rústicos materiales y técnicas, por lo que podríamos decir que el campo de estudio es muy vasto; estudiarlo bajo la perspectiva del feminismo, conociendo y buscando el papel de la mujer y reconociendo su creatividad en cada objeto aporta mucho para el entendimiento de muchas mujeres que han sido olvidadas por el ámbito académico.

## **1.2. Las mujeres latinoamericanas y el arte popular en los libros**

Buscar libros o textos que nos hablen sobre las creadoras de arte popular en América Latina no es una tarea fácil. En la mayoría de los casos hay que hurgar dentro de catálogos o *coffee table books* en busca de fotografías de mujeres con sus obras, de menciones o reconocimientos a las artistas. En otros casos, se pueden encontrar libros escritos por investigadoras estadounidenses que desafortunadamente tienden al paternalismo y al pintoresquismo, careciendo casi

por completo de un estudio o una crítica seria. Sin embargo, existen trabajos que han delineado el camino para que este tema se siga estudiando. Aunque podría hacerse un extenso estudio de la ausencia de la mujer en los libros que hablan de arte popular, en este apartado voy a hablar sobre los textos más representativos a los que tuve acceso.

Uno de los libros más antiguos que encontré fue el escrito por la investigadora alemana Gaby Franger titulado *Cuadros que hablan, vida cotidiana y organización de mujeres. Movimiento Manuela Ramos* publicado en Lima, Perú en el año de 1988. En él, la autora nos habla de un grupo conformado por mujeres que llegaron a las zonas más pobres de Lima huyendo de la violencia que vivían en sus hogares y una vez ahí encontraron en el bordado de arpilleras un ingreso extra para su familia. Las arpilleras son unos pequeños lienzos que, mediante la aplicación de tela y bordado, relatan historias de la vida cotidiana o, más comúnmente, relatos del campo, los cuales son más populares entre los que buscan recuerditos o artesanías del Perú –aunque debo aclarar que son originarias de Chile como explicaré a continuación–. La autora se basa en la narración que hacen de sus arpilleras tres generaciones distintas de mujeres para hablar de factores que afectan a este grupo de la población: índices de mortalidad, maternidad, morbilidad o incluso como las han afectado algunos movimientos políticos. Aunque no se habla de la obra como objeto artístico y no se conoce en realidad el rostro de las autoras, es interesante ver la relación que hace la investigadora entre la realidad femenina y el arte que surge de la creatividad de este grupo de mujeres unidas por una experiencia en común: la violencia familiar y la pobreza. A pesar de que la investigación no se centra propiamente en el arte

popular, el libro surge con un claro interés feminista, tal vez gracias a que fue financiado por la organización feminista Manuela Ramos.<sup>17</sup>

Posterior a este trabajo, encontré el libro escrito por la poeta y latinoamericanista chilena Marjorie Agosín *Tapices de esperanza, hilos de amor: el movimiento de las arpilleras en Chile 1974-1994*.<sup>18</sup> Las arpilleras chilenas son uno de los sujetos que más han sido estudiados porque son de los pocos testimonios tangibles que existen de ese difícil período histórico que fue la dictadura de Augusto Pinochet; tienen, además, una gran carga política y son elementales en el recuento de la memoria, no sólo de las mujeres, sino del país entero. Sin embargo, pocas veces se estudia a sus autoras, tal vez porque éstas en su mayoría se escondían en el anonimato por miedo a ser capturadas. Las arpilleras, durante los años que duró la dictadura y debido a la fuerte represión que ejercía el gobierno sobre la población, fueron el único medio de resistencia con el que contaban las mujeres de las zonas más pobres, a su vez que se volvieron un medio de supervivencia ante la desaparición, la tortura y el asesinato de familiares, principalmente de hombres, retratando la barbarie que se vivió en esa época. Me pareció importante hablar sobre el texto de esta autora porque ella asegura haber convivido con grupos de arpilleras por más de treinta años, además, ella habla de las arpilleras como una obra de arte y del arte de los textiles como su medio de escritura: aparentemente tan inocente, pero tan cargado de significados: “el arte puede ser humilde y vulnerable, o poderoso y valiente”.<sup>19</sup> Para contextualizar el movimiento de las arpilleras, la autora hace una exhaustiva

---

<sup>17</sup> Información de la fundación en el sitio Manuela Ramos <<http://www.manuela.org.pe/>>.

<sup>18</sup> Marjorie Agosín, *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*, 2008.

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 15. (La traducción es mía).

revisión histórica desde los inicios de la dictadura en 1973 hasta el año 2000, dos años después de la captura de Pinochet en Londres y año en que fue condenado. Dentro de ese período de tiempo, la autora rememora, por medio de testimonios de algunas de sus creadoras, cómo surgieron los diferentes grupos de arpilleras que imitaban el arte que comenzó la cantautora Violeta Parra (1917-1964) en los años sesenta y que después sería impulsado por la Vicaría de la Solidaridad. A pesar de que en ningún momento dice tener una intención feminista, creo que este libro tiene grandes aportes para el tema: reconoce a la mujer detrás de un arte que no sólo es bello, sino que es de gran importancia para el recuento de la memoria y la historia de un país entero, sin dejar de ser íntimo e incluso muchas veces hasta manchado con lágrimas. Otro aspecto que me parece de suma relevancia es el estudio que ella hace desde la cercanía, ya que se aleja del pintoresquismo o la complacencia y lo escribe como una vivencia propia, característica que me parece que hace de este libro un testimonio y un reconocimiento importante para las arpilleras y sus creadoras.

Otro de los libros que aparentemente debería ser importante para el tema del arte popular y las mujeres, es el escrito por las estadounidenses Paola Gianturco y Toby Tuttle llamado *In Her Hands, Craftswomen Changing the World* del año 2004, enfocado en artistas populares de América Latina, Europa, Asia y África. De primera impresión este libro es muy bello: está lleno de fotografías tomadas por las autoras durante su trabajo de campo que muestra a mujeres en su entorno o realizando objetos de arte popular. Con respecto a América Latina, habla sobre tejedoras de muñecas en Bolivia, bordadoras en Guatemala, alfareras Shipibo y bordadoras de arpilleras en Perú y las bordadoras de molas en Panamá.

Las autoras tuvieron una oportunidad enorme de hacer un libro que diera un reconocimiento propio a las artistas, pero además de las imágenes, el texto carece completamente de un método serio de investigación y de contenido de las artistas, de su proceso de trabajo y del objeto en sí. En él encontramos historias y testimonios de las mujeres, pero es difícil ubicarlas como artistas y con base en sus creaciones, ya que no existen fotos que indiquen qué hace cada una de ellas o el porqué se consideran artistas y no artesanas. Es importante señalar que el libro continuamente recalca el apoyo que han recibido estas mujeres de parte de distintas asociaciones extranjeras. A pesar de esto, yo rescataría los testimonios de algunas mujeres sobre la violencia y la situación de pobreza en la que viven – especialmente cuando hablan de la violencia que vivieron las mujeres guatemaltecas durante la Guerra Civil, de lo cual es prácticamente imposible encontrar información–; además, en las fotos se puede intuir la importancia de la creatividad y de la mano de la mujer en la creación de los objetos artísticos.

Una investigadora que también contó con todas las herramientas y los recursos académicos y económicos para escribir una gran obra sobre arte popular y mujeres y que, sin embargo, no lo logró exitosamente, fue la estadounidense Lois Waterspring en su libro *Oaxacan Ceramics. Traditional Folk Art by Oaxacan Women*. En él, la autora hace una investigación sobre las alfareras de Atzompa, Dolores Porras y Angélica Vásquez, y las hermanas Aguilar de Ocotlán de Morelos: Guillermina, Josefina, Irene y Concepción; además, cuenta con una gran cantidad de fotografías a color de la autoría de Vicki Ragan. A decir también de Eli

Bartra<sup>20</sup>, la autora carece por completo de un aparato crítico: en su libro no se encuentra ni siquiera una cita o referencia. Aunque investiga el proceso de trabajo desde el momento de la extracción del barro, cuando se refiere a la creatividad artística de las mujeres se queda en un análisis folclórico de los temas de sus obras, generalizando los de todas las autoras. Se siente como una investigación más bien superficial que no sabe situarse en la posición de las artistas y las observa como una simple curiosidad, según Eli Bartra: “además de esta falta de rigor académico, lo que resulta más grave es su visión francamente pintoresca, romántica y paternalista de México, de Oaxaca, de la cultura oaxaqueña y de las artistas y sus obras.”<sup>21</sup>; en ningún momento hace una crítica o habla de la problemática que gira alrededor de la falta de reconocimiento y olvido al que se ha confinado a estas artistas por ser mujeres y por pertenecer a un grupo social con pocos privilegios.

En contraparte, Eli Bartra ha realizado múltiples estudios sobre arte popular y sus autoras con enfoque feminista tanto de México como de América Latina, e incluso de otros países como Japón en el año 2009.<sup>22</sup> Además de esto, me parece que su aportación más importante es haber puesto sobre la mesa la importancia de este tipo de estudios para la historia del arte, el feminismo o cualquier ciencia social. Para ello propuso también una metodología de investigación, de la que ya he hablado un poco y hablaré en el siguiente capítulo. Para este análisis, retomaré deliberadamente tres de sus publicaciones: uno de sus libros, otro donde participa

---

<sup>20</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*

<sup>21</sup> Eli Bartra, “Introducción”, *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, 2004, p. 17.

<sup>22</sup> Eli Bartra, *et. al.*, “Arte y género en Japón: lacas *shunkei* y *edo hagoita*”, *Estudios de Asia y África* 140, Vol. XLIV, N° 3, México, El Colegio de México, septiembre-diciembre 2009.

como investigadora y compiladora y un artículo sobre el arte de un grupo de mujeres de Brasil.

En primer lugar hablaré de *Creatividad invisible, Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe* en el que Eli Bartra participa como compiladora y contribuye con un artículo titulado “Al encuentro de las ceramistas de Mata Ortiz”. En su introducción, Eli habla al respecto del olvido del tema del arte popular realizado por mujeres en América Latina y el Caribe:

Las mujeres y el arte popular comparten un destino común en América Latina y el Caribe: aunque totalmente ubicuos en la vida diaria, son casi tan invisibles como poco respetados por quienes estudian esta región. A pesar de la extraordinaria abundancia y las múltiples formas de expresión, el análisis del arte popular que considera la división genérica continúa siendo un páramo.<sup>23</sup>

La autora indica que su crítica pretende mostrar que “no existe un cuerpo teórico estructurado sobre el arte popular y género y mucho menos sobre América Latina.”<sup>24</sup> Hace una división de los trabajos en grupos: el primero, el que no ve *quién* está detrás de las obras, compuesto por catálogos de exposición; el segundo, donde están quienes estudian el arte popular como un trabajo, pero no lo ven como un objeto artístico. Por último, la autora indica que existe un grupo que tiene una aproximación al arte popular más compleja, ya que considera las diferencias entre género, clase y étnica; entienden el arte popular como arte y ven el proceso de creación, distribución y consumo como algo necesario para apreciarlo. Además, muchos de estos tienen también un estudio iconográfico.<sup>25</sup> En este libro justamente intentó compilar textos que considera se encuentran en esta

---

<sup>23</sup> Eli Bartra, “Introducción”, *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

tercera categoría.

En todos los textos de este libro menos en uno [...], se borda en torno a la creatividad de las mujeres. En todos se contempla al arte popular como proceso y se estudia la distribución y el consumo de ese arte. Y, lo más importante, el autor y las autoras lo miran como arte; he aquí el aspecto más frecuentemente olvidado, como dije, y todos juntos hemos hecho el esfuerzo para que esta cuestión fundamental no se marginara.<sup>26</sup>

En el texto introductorio también pone en entredicho el uso del término «arte popular», aunque reconoce que lo usa porque de esta manera se indica que hablamos de una creatividad diferente a la del «arte culto», debido a las condiciones en que éste se crea, se aprecia y se consume. La premisa es que a las creaciones de las artistas populares no se les ha mirado, por lo que es un arte invisible; sobre todo si buscamos a investigadoras e investigadores feministas de América Latina o el Caribe, que han llegado a estudiar el trabajo, mas dejando a un lado el concepto de arte. Además de la problemática que Eli Bartra plantea en su introducción en torno a este tipo de trabajos, ella exhorta a que las y los investigadores “se den cuenta del lado oscuro de la luna: la riqueza de la creatividad de las mujeres en la pobreza de los pueblos multiétnicos y pluriculturales de América Latina y el Caribe”.<sup>27</sup>

Uno de los trabajos que me llamó más la atención de esta compilación, es el de Ronald J. Duncan, quien habla de la cerámica creada por las mujeres de la Chamba en Colombia.<sup>28</sup> Lo que me pareció más interesante de este texto es que el autor estudia cómo la cerámica es parte indispensable del ciclo de la vida de las

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Ronald J. Duncan, *Op. cit.*

mujeres en esta región, cuál es su iconografía y su inspiración y cómo se distribuye; separando a las artistas de las artesanas. En este texto, el autor hace señalamientos importantes sobre la importancia de la alfarería para la producción de arte popular:

La cerámica artística, al convertir su materia prima en la expresión de conceptos y valores estéticos, transforma el material inerte del barro en una declaración de creatividad. La alfarería es un medio artístico accesible a quienes forman parte de la sociedad, sin exclusión alguna, ya que sus raíces se encuentran en la vida y las funciones diarias.<sup>29</sup>

Haciendo una división genérica del trabajo, indica que la alfarería es un trabajo inherentemente femenino, dadas las condiciones en que se realiza, además de que se combina con las labores domésticas. Para él la cerámica, además de ser una fuente inagotable de creatividad, es un reflejo de la vida diaria y la sociedad en la que viven sus realizadoras. Por ejemplo, cita los hechos violentos que han azotado a Colombia desde la década de los años ochenta, a los que las artistas han reaccionado de una manera curiosa: ignorando todo esto y tratando de reproducir en su arte la vida del campo, para así conservar su identidad, la paz y su tradición.

Considero que este libro, editado por el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, provee bases teóricas y metodológicas para realizar estudios de arte popular con enfoque feminista. Al ser una compilación de textos sobre artistas de distintos países, es muy rica en perspectivas sobre el mismo problema: el olvido del estudio del arte popular y sus creadoras en América Latina.

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*

Fue este libro el que despertó mi interés por el tema y me inspiró a retomarlo en este trabajo. Teniendo en cuenta los señalamientos y la crítica que hace Eli Bartra sobre lo que ya se ha escrito, decidí buscar más de lo que se ha escrito y hacer un trabajo de campo que me permitiera hacer una investigación con todas esas consideraciones.

El siguiente libro de Eli Bartra del que hablaré es *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades* publicado en el año 2005. En él denuncia también el problema de la falta de estudios sobre arte popular y mujeres, ya no se diga bajo la perspectiva de género. Para ello, propone que el primer paso es reconocer que vivimos en una sociedad antropocéntrica, que sólo puede ser superada mediante el estudio de la cultura femenina. Respecto al arte popular, indica que es el arte creado por sujetos populares, que es la gente pobre de la sociedad, no necesariamente grupos subalternos, como serían las mujeres. Por lo que recalca lo dicho por Juan Lucas: “Al ser el arte de los pobres, el arte popular es el de la mayor parte de la humanidad, y no es pobre, porque tiene la inmensa riqueza que sólo pueden dar la humildad y el amor.”<sup>30</sup> Y es por eso que sería necesario hacer una revisión crítica a la historiografía tradicional del arte.

Para este trabajo, además de ahondar en la forma y el método de estudio del arte popular, la autora realizó siete investigaciones acerca de artistas mexicanas creadoras de diversas expresiones de arte popular: exvotos, Judas, alfarería de Ocumicho, las friditas de Ocotlán, los sarapes de Teotitlán, las muñecas de trapo zapatistas y los milagritos bordados. En todos ellos, exceptuando el de las pintoras de exvotos, Eli Bartra hace algo que ella considera

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 19.

indispensable para este tipo de estudios: un trabajo de campo en donde se vea qué y cómo interviene la mujer en el proceso de creación del objeto artístico. En el caso de los exvotos, ella hizo una investigación acerca del objeto en sí: su historia, su evolución, su iconografía. El texto, más que hablar de mujeres en concreto, habla de un trabajo anónimo y muy probablemente colectivo, por lo que es factible que en su realización hayan intervenido mujeres. En cuestión de investigación, me pareció que en este caso fue similar a lo que han hecho investigadoras como Rozsika Parker con el bordado, al trabajar con el objeto y desconocer casi por completo la historia de sus creadoras o creadores.

En otro de los textos que conforman este libro, “Frida Kahlo de visita en Ocotlán. ‘Aparte es la pintura y aparte es el barro’”, Eli Bartra habla de la apropiación que ha hecho la alfarera Josefina Aguilar de la vida y la obra de Frida Kahlo. A este libro yo tuve acceso después de realizar mi trabajo de campo, por lo que me pareció muy curioso que ambas elegimos a la misma artista de entre cuatro hermanas para hacer nuestras respectivas investigaciones gracias al mismo criterio: simplemente su arte nos llamó más la atención. Sin embargo, ella habla específicamente de uno de los temas del arte de Josefina Aguilar, recalcando la apropiación y el homenaje que ella hace de la artista mexicana, mientras que en mi trabajo intenté indagar en general sobre el proceso de creación, producción y distribución de la obra de Josefina Aguilar.

Aunque este libro habla exclusivamente de expresiones de arte popular mexicano, me parece una gran contribución al estudio del tema en cualquier parte del mundo: aporta una teoría, un método, fundamentos y numerosas discusiones en torno al estudio del arte popular con mirada feminista. Además, en cada uno de

sus capítulos nos muestra una forma diferente de acercamiento a las autoras y al arte: hay mujeres que vivieron en el pasado, mujeres como sujetos, mujeres que se agrupan dentro de sus comunidades y mujeres que forman parte de reconocidas familias, como es el caso de las Linares que hacen alebrijes. El estudio del arte popular es necesario en México al igual que en el resto de América Latina para indagar qué es ser latinoamericano o latinoamericana; según la autora:

Existe desde hace algún tiempo una necesidad por conocer lo común de nuestras realidades, de lo similar de las condiciones de opresión; es necesario tener conciencia de nuestro pasado común y de lo que nos hermana en el presente [...]. Es necesaria la conciencia latinoamericanista de la misma manera que aparece como necesario saber qué es lo mexicano.<sup>31</sup>

Por último, me referiré a su artículo titulado *Negritud y feminismo. Arte popular brasileño*.<sup>32</sup> En él habla sobre *Abayomi*, una asociación feminista de mujeres negras con base en la ciudad de Río de Janeiro, que tiene un proyecto político y en el cual realizan muñecas de trapo utilizando sólo materiales de desecho, sin pegamento ni costuras en un afán de hacerlas ecológicas, y que sirven como adorno, a las que Bartra califica como arte popular gracias a su belleza y sofisticación. Estas muñecas fueron concebidas por una mujer llamada Lena Martins (1950) en 1987, aunque las creó formalmente hasta 1988, año en que se celebraba el centenario de la abolición de la esclavitud en el Brasil. A partir de esto, la autora narra la importancia y la presencia de estas muñecas en distintas exposiciones, publicaciones y eventos, aunque recalca que a pesar de

---

<sup>31</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*, p. 26.

<sup>32</sup> Eli Bartra, *Negritud y feminismo. Arte popular brasileño*, 2006.

existir hace ya algunos años, son poco conocidas, no sólo fuera de Brasil, sino en el mismo Río de Janeiro. Estas muñecas tienen una iconografía: son negras porque casi todas las muñecas en Brasil y en el resto del mundo son rubias y no tienen rostro debido a la diversidad de fisionomías que tienen las mujeres de ese país, ya que buscan representar y dignificar a todas ellas en cuanto a su cuerpo y su presencia en la sociedad. Pero lo que es más especial de estas muñecas, para la autora, es esa mezcla entre artesanía e intención política de tendencia feminista que logran las artistas que confeccionan estas figuras mediante su discurso o proyectos paralelos, lo que para ella podría ser un precedente para otras mujeres y cooperativas de América Latina. Al igual que las arpilleras de Chile y de Perú, es un arte que tiene su origen en la ideología feminista, por lo que me parece importante la labor de la autora al intentar darlo a conocer y analizarlo desde esa óptica, ya que incluso puede ser sujeto para más investigaciones debido a su riqueza y a que es parte activa de una cooperativa con ciertos intereses.

Todo el trabajo que ha realizado Eli Bartra en torno al arte popular femenino ha sido de gran valor para este campo de estudio en México, América Latina y otras partes del mundo. Los tres textos de los que he hablado son sólo un ejemplo representativo de este trabajo y me parece que esto radica en que más que definir o darnos términos concretos, exhorta a los investigadores e investigadoras de la región a adentrarse y cuestionar toda la problemática que implica este tema de estudio, mediante un método que implica conocer al arte y sus creadoras cara a cara. En todos los textos que cité Bartra busca rescatar del anonimato, no sólo a las obras, sino a las mujeres que están detrás de ellas.

En una línea evidentemente distinta, pero también importante, está el libro

de las historiadoras del arte Oriana Baddeley y Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* publicado en 1989. En él hacen una revisión de la problemática que enfrenta la crítica de arte al hablar del arte proveniente de América Latina y algunos de sus más conocidos representantes, como Tarsila do Amaral (1886-1973), Diego Rivera (1886-1957), Frida Kahlo y Alberto Gironella (1929-1999). Aunque aparentemente podría ser un texto enfocado al llamado *gran arte*, las autoras reconocen continuamente la importancia de la comprensión y la valoración del arte popular como una forma para acercarse a la obra de los y las artistas que mencioné. Para ellas el arte producido en América Latina se encuentra marginado desde la época colonial debido a la visión patriarcal, paternalista y de superioridad de los llamados países occidentales hacía todo lo referente de América Latina: “La imagen de América Latina es de una mujer receptiva, de riqueza y potencial inexplorados simplemente esperando para ser disfrutados, explotados o controlados. América Latina ha sido repetidamente descubierto y redescubierto, interpretado, clasificado y expropiado por otros.”<sup>33</sup>

Denuncian que el arte y la iconografía de América Latina en sí están relegados por considerarse inferior al occidental, al igual que se ha discriminado a lo femenino, por considerarse como algo inmaduro y controlable. También evidencian que dentro de la misma América Latina existe gran cantidad de arte que se encuentra fuera de las galerías “burguesas”: tejidos, tapetes, joyería,

---

<sup>33</sup> Orianna Badeley, et al., *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Londres, 1989, p. 4.

canastos, alfarería, metalurgia, carpintería, trabajo en cera o con migas de pan.<sup>34</sup> Una anotación que me pareció pertinente es que indican que existen diferentes concepciones entre el concepto en inglés *folk art* y el de arte popular: mientras que en el mundo angloparlante el *folk art* se refiere a algo que proviene del pasado y es estático, el término arte popular indica que está hecho por la gente más pobre de la sociedad, y dado su contexto religioso, cultural y político, este arte está cambiando continuamente y puede considerarse innovador.<sup>35</sup> Sin embargo, en el libro también se recalca que este tipo de expresión artística fue ignorado por los artistas, mientras que mujeres como Frida Kahlo y María Izquierdo, hicieron uso de su lenguaje formal y de sus símbolos, reinterpretándolos en su propia obra e incluso aseguran que ambas artistas no aceptaban las jerarquías en el arte.<sup>36</sup> Aunque en ningún momento las autoras nombran a artistas populares destacadas, me pareció importante mencionar este texto porque indaga en cómo se debe mirar el arte en general de América Latina desde una perspectiva diferente al arte europeo o de los Estados Unidos, recalcando que el arte popular es parte indispensable si se quiere comprender la iconografía y el contexto de las obras generadas en esta parte del continente, sin dejar de lado que quienes lo han hecho más exitosamente han sido las mujeres, quienes identifican ese desprecio del arte latinoamericano con lo femenino y con lo popular.

El catálogo de la exposición *Arte popular mexicano, cinco siglos* llevada a cabo en San Ildefonso<sup>37</sup> cuenta con textos de importantes autores, como Ruth

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> Carlos Monsiváis, *et al.*, *Arte Popular Mexicano*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso,

Lechuga y Carlos Monsiváis. A pesar de contar con láminas que retratan piezas tanto de mujeres como de hombres, poco se menciona con respecto a la importancia de la mujer en el proceso de creación de estas obras. Incluso Monsiváis, quien dedicó parte de su trabajo a hablar sobre el género, en su texto “Las artes populares: hacia una historia del canon” intenta dilucidar de manera general la evolución en la concepción y en la apreciación de las artes populares en la historia, mas pasa de largo por completo la importancia o el predominio de las mujeres en actividades que por tradición son intrínsecamente femeninas, como los textiles y la alfarería.

Podríamos decir que aunque existen algunas autoras y autores que estudian el arte popular considerando la división genérica o con una aproximación feminista, existe aún mucho trabajo por hacer en la materia ya que falta más gente que estudie el tema o porque mucha de lo que lo hace se queda con una visión muy limitada y simplista. Los trabajos que retomé intentan hablar de las mujeres detrás de las obras de arte popular, algunos de manera más exitosa que otros; estudiarlos y analizarlos es una manera de darnos cuenta que existe una verdadera escasez de estudios de este tipo y nos permite ver cuáles son las virtudes que podemos retomar y las carencias que debemos evitar al momento de estudiar a una artista popular y a su obra.

### **1.3. Las artistas populares en periódicos, revistas y medios de comunicación**

El tema del arte popular y sus creadoras también ha sido tratado en algunas publicaciones como periódicos y revistas, aunque la mayoría de las veces no tienen la intención primordial de mirar el arte popular desde el feminismo. En este apartado nombraré los textos que tuve la suerte de encontrar y que me parecen importantes para la difusión del trabajo y el reconocimiento de las artistas de manera más masiva.

Uno de los primeros artículos que encontré fue el de Edna Reyes publicado en la extinta revista Día Siete en el año 2010. La reportera hizo una investigación acerca del arte y la cosmovisión del pueblo huichol.<sup>38</sup> Al principio del texto habla de los artesanos que venden sus piezas de chaquira y estambre en la ciudad de Tepic, Nayarit, sin tomar en cuenta quién está detrás de ese arte. Pero conforme el breve artículo avanza y la autora narra su visita a una comunidad huichol en la Sierra Norte Occidental, las mujeres se hacen presentes: en el pueblo son las mujeres a las que ella ve trabajando al mismo tiempo que cuidan a sus hijos, quienes las ayudan a separar las chaquiras por colores. Ellas también son las que elaboran el traje de los hombres. Una de las cosas más sobresalientes de este artículo es el señalamiento que la autora hace acerca de la invisibilidad de las mujeres en los concursos y galerías. Se habla de maestros artesanos como José Benítez (1938-2009), pero nunca de maestras o de quién ayudó a esos maestros a realizar sus obras, por lo que admite que al

---

<sup>38</sup> Edna Reyes, "El espejo de los dioses", revista Día Siete, número 494, México, pp. 27-31, 2010.

final ellos firman y son los que se llevan todo el reconocimiento, cuando la visión huichol indica que son las mujeres quienes tienen el don del trabajo artesanal. Las fotografías, tomadas por la reportera, sólo muestran mujeres y niñas trabajando, portando y vendiendo su trabajo, aunque no nos dice sus nombres. A pesar de que el artículo claramente no tiene una intención feminista, es por lo menos una pequeña aportación al mostrar una breve explicación del arte huichol y quién está detrás de éste, casi en su totalidad mujeres.

De la misma manera, recientemente el periódico Reforma dedicó durante dos números en su sección de Cultura un espacio a un artículo llamado “Vivir para tejer” escrito por la fotorreportera Denisse Pohls.<sup>39</sup> Aunque de entrada ella habla de artesanos, el primer párrafo habla del telar como actividad que identifica a las mujeres. La escritora narra, sin pretender hacer un estudio de género, la actividad de las mujeres de la familia Mendoza, quienes se dedican al tejido fino en telar de cintura en Santo Tomás Jalieza, Oaxaca. El día que me encontré con este artículo en el periódico, me sorprendí gratamente: no sólo le dedicaron más de media plana por dos días, sino que su contenido me pareció bueno en el sentido que abordó tanto el contexto, como la vida, la técnica y la obra de María, Eustacia y Abigail, marcando la diferencia entre sus creaciones y las de menor calidad hechas por otras mujeres de la población, la diferencia entre arte y artesanía aunque no se hable de ello propiamente. Al parecer ellas han rescatado el tejido fino de tradición prehispánica, la técnica y la iconografía de sus antepasadas. Además, recalca que el sustento de la familia Mendoza

---

<sup>39</sup> Denisse Pohls, “Vivir para tejer”, Reforma, 2013

depende casi exclusivamente del producto de las ventas de su obra, aunque debido a su precio, es poca la gente que lo adquiere. Al igual que Josefina Aguilar, en su narración la reportera nos muestra que estas mujeres no han dejado de hacer las labores del hogar. En las fotografías que ilustran a este texto podemos ver a las mujeres trabajando y enseñando a sus nietos.

Al buscar información sobre las arpilleras chilenas, en la revista *Hechos del callejón* publicada por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo me encontré con un breve artículo titulado “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan” de la investigadora Roberta Bacic<sup>40</sup>, especialista en derechos humanos y curadora de exposiciones de esta expresión de arte popular. Ella da una breve introducción a la historia de las arpilleras, surgidas en Chile y popularizadas durante la dictadura de Augusto Pinochet, las cuales realizaban mujeres para denunciar desapariciones o retratar los abusos y la violencia que vivían diariamente. Los materiales que empleaban eran de igual manera representativos: retazos de tela de la ropa de gente asesinada o desaparecida montadas sobre telas rústicas provenientes de costales de papa o incluso de pantalones. A pesar de que la autora afirma que las arpilleras eran la única manera en que las mujeres se podían expresar, ella no menciona el nombre de ninguna de sus creadoras, mas hace un breve análisis iconográfico de algunas obras. A pesar de esto, creo que las imágenes y lo que alcanza a contar en este artículo es suficiente para exhortar a los y las lectoras a conocer más acerca del arte de las arpilleras –citando trabajos como el de Marjorie

---

<sup>40</sup> Roberta Bacic, “Arpilleras que luchan, claman, denuncian e interpelan”, Hechos del callejón. Revista del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 42ª edición

Agostin<sup>41</sup>, el cual no sólo sirve para reconocer a sus creadoras, sino para conocer la historia contada por sus protagonistas.

Creo que el hecho de que se dediquen espacios para el arte popular y sus creadoras en publicaciones con mayor difusión, como son periódicos o revistas, es de gran importancia aunque esto se haga de manera esporádica. Si bien de intención no sigan una línea feminista, demuestran que con tan sólo acercarte al arte y a quien lo realiza, se descubre que la mayoría de las artes populares están realizadas por mujeres en mayor o menor medida. A su vez, estos artículos acercan a la gente que no pertenece al ámbito académico a la problemática de la mujer y el arte popular. De alguna manera ayudan a concientizar aunque sea mínimamente, de la presencia de la mujer en la creación de los objetos de arte popular y cómo se deben valorar ambas cosas.

El gobierno mexicano también ha llegado a reconocer a artistas populares, generando un poco de prensa y atención por parte de los medios de comunicación. Ese fue el caso de la entrega del Premio Nacional de Ciencias y Artes en Artes y Tradiciones Populares 2008 que se le otorgó a la ceramista oaxaqueña Angélica Vázquez. Las razones que dieron para otorgarle este galardón fueron su técnica para trabajar el barro, su creatividad, el rescate de la tradición prehispánica y el retrato de los mitos y leyendas de esa región zapoteca. En entrevista con el periódico Milenio la artista reconoció que es difícil sobrevivir sólo con la venta de sus piezas, por lo que el estímulo económico que

---

<sup>41</sup> Marjorie Agostin, *Op. cit.*

recibió con el premio era un buen incentivo.<sup>42</sup> Al igual que Josefina Aguilar, Angélica Vázquez ha figurado en exposiciones y publicaciones internacionales, pero es igualmente desconocida por la gente y es difícil encontrar textos completos acerca de ella escritos en México o en algún otro país de habla hispana.

El problema de la prensa que habla de este tipo de sucesos es que, como muchas actividades del gobierno mexicano, están marcados en extremo por el paternalismo. A pesar de que Angélica Vázquez logró aparecer en muchas publicaciones de circulación nacional, éstas se centraban más en las leyendas y tradiciones o en la mala situación económica de los artesanos en México, sin hablar propiamente de su trabajo como artista o reconocer la importancia de las mujeres en artes como la alfarería.

Aunque América Latina no sólo es amplia en extensión, sino en diversidad cultural, ambiental y étnica y, por lo tanto, en arte popular, es difícil encontrar artículos en medios de mayor difusión que hablen sobre el arte popular creado por mujeres. Creo que, además de denunciar la ausencia de estudios académicos, es importante señalar la invisibilidad de las mujeres artistas para la sociedad en general. Generar una mayor conciencia del valor artístico del trabajo realizado por mujeres facilitaría también su apreciación y, por lo tanto, su comercialización.

En general, podemos decir que se han escrito pocos textos de calidad, con una buena metodología de estudio y un buen aparato crítico que estudien tanto al

---

<sup>42</sup> Jesús Alejo, "Angélica Vázquez, arte mexicano atrapado en barro", Milenio, 28 de diciembre de 2012.

objeto artístico, como al proceso de creación y a las artistas populares. En los países desarrollados se han estudiado en profundidad las expresiones artísticas del llamado trabajo doméstico, sentando algunas pautas de cómo debemos acercarnos al arte popular creado por mujeres en otras partes del mundo; sin embargo, cuando investigadoras de esos países deciden estudiar el arte latinoamericano, comúnmente caen en lugares comunes plagados de pintoresquismo. Mientras tanto, en América Latina, existen investigadoras como Eli Bartra o Marjorie Agosín que han estudiado diferentes productos del arte popular con una visión más amplia e incluso proponiendo un método de estudio. A pesar de esta escasez, creo que sí existe un precedente para continuar estudiando este campo aún tan inexplorado y, a la vez, tan rico. Además, como lo expresé en este capítulo, muchos objetos de arte popular son interesantes para los Estudios Latinoamericanos más allá de su belleza estética: son testimonios de aquellas artistas que han sido ignoradas, silenciadas pero siempre presentes con su arte y su particular forma de expresión.

## Capítulo 2: Problemática del arte popular y el género en América

### Latina

Existen numerosas discusiones alrededor del término de arte popular y la importancia de quién lo realiza. El objetivo de este capítulo será precisamente abordar esa cuestión, específicamente del arte popular visual realizado por mujeres frente a la historia del arte escrito hasta el día de hoy. Aunque sí se ha hecho un esfuerzo para definir al arte popular, la visión de género ha sido prácticamente ignorada;<sup>43</sup> por lo tanto, intentaré dar un panorama del concepto de arte popular femenino en América Latina y de lo que se ha escrito sobre éste en distintas publicaciones académicas y de difusión. Debo aclarar que no citaré los textos de manera cronológica, ya que los he dividido de acuerdo a su temática y a la manera como se acercan al tema. Además, aunque el arte popular también engloba artes como la literatura, el teatro, la música o la danza, para los objetivos de este trabajo me referiré únicamente a las artes visuales.

En América Latina un amplio sector de la población se dedica a la fabricación y venta de artesanías y arte popular. Por lo general, se da por hecho que las creadoras y los creadores de estas expresiones plásticas pertenecen a los llamados sujetos populares<sup>44</sup>, por lo que pocas investigaciones sobre arte popular nos muestran los rostros de las y los artistas, ignorando de manera más deliberada que la mayor parte de estas creaciones están hechas por mujeres. Este problema depende directamente de la definición que se ha hecho de arte popular frente al arte culto, relegándolo a un último lugar y viéndolo como una

---

<sup>43</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*

<sup>44</sup> *Op. cit.* p. 18.

simple expresión del pueblo realizada por gente sin rostro.

Recuerdo que en una ocasión le comenté el tema de mi tesis a una historiadora del arte interesada en el arte realizado por mujeres y el feminismo. Ella respondió que no se podía considerar al arte popular dentro de la misma esfera del gran arte y no le veía relevancia para la disciplina. Este es una percepción común entre quienes se dedican a la historia del arte, atribuible al elitismo que confiere el calificativo de *popular* a este tipo de creaciones. Creo que la historia del arte no sería la misma si no existieran ambas expresiones plásticas y que, por otro lado, la única manera de conocer a fondo el arte realizado por mujeres es entender que el arte popular ha sido al que ellas han tenido mayor acceso, además de que muchas de las que hoy conocemos como realizadoras de «gran arte» se han visto influenciadas por él, como son los casos de las mexicanas Frida Kahlo, María Izquierdo (1902-1955) o la brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973).

Es por ese motivo que quiero rescatar la perspectiva desde los Estudios Latinoamericanos, ya que desde ellos pude analizar la problemática del arte popular realizado por mujeres con una óptica influenciada tanto por la historia del arte, como por los estudios de género, teniendo también en cuenta cuestiones sociales del territorio. En los siguientes apartados, mediante un análisis bibliográfico, intentaré caracterizar el arte popular y la relevancia que ha tenido el género y el feminismo y, por último, plantearé la importancia de la revisión de los estudios de arte popular con enfoque feminista en América Latina.

## 2.1 Arte popular, problemática y caracterización

Como he mencionado anteriormente, existen diferentes definiciones y concepciones del arte popular, dependiendo de la corriente ideológica o académica de quien lo estudia; siendo casi ignorado por el feminismo. Como Eli Bartra señala, éste incluso se ha intentado reemplazar con términos como arte *naïf* o primitivo, atribuyéndoles características como espontaneidad o simpleza, por lo cual rechaza ambas definiciones ya que lo confinan a una categoría inferior.<sup>45</sup>

Para el tipo de arte del que hablaré, el mejor término es efectivamente el de arte popular; esto lo concluí gracias a diversas definiciones ya existentes. Sin embargo, en la mayoría de estos estudios he detectado algunas deficiencias teóricas, incluyendo la ausencia de la mujer y un marcado paternalismo. En este apartado hablaré precisamente de estos problemas, con la intención de caracterizar y hacer una revisión de lo que se ha escrito acerca de él.

El primer problema que encontramos, y el más común entre la gente que lo estudia –más aún entre la que no–, es que no existe una diferenciación clara entre los objetos que entran en la categoría de arte popular y los que son simplemente artesanía, por lo que considero importante aclarar y hacer la diferenciación entre estos dos conceptos. Para Eli Bartra, estas dos son cosas diferentes:

Todo arte popular es artesanal, pero no todas las artesanías son arte popular.

[...] ¿Cuál es la diferencia? Las artesanías, en general, se realizan más en

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*

serie, dependen de la actividad manual más que de la imaginación creativa, a menudo cumplen una función práctica inmediata, tienden a ser muy repetitivas y a elaborarse colectivamente; el arte popular, no sé si sea válido decirlo así, es más personal, es más único, es más imaginativo, es más...arte.<sup>46</sup>

Las artesanías son realizadas tanto con técnicas como con materiales tradicionales, en los que están incluidos el barro, los metales, el vidrio, la piedra, el cuero, los textiles y la madera, por citar algunos de los más comunes. Por lo tanto, como lo indica Eli Bartra en la cita anterior, el arte popular es necesariamente artesanal, pero la artesanía no es necesariamente arte popular. Según el investigador Ronald J. Duncan, el arte popular se da cuando la artesanía, sin perder su valor funcional, resalta su valor estético y simbólico.<sup>47</sup> Esto sintetizaría un poco lo que Bartra explica cuando dice que el arte popular a diferencia de la artesanía, es más arte. Pero a diferencia de este autor, creo que el arte popular no es necesariamente utilitario, ya que también hay grandes piezas de arte popular que son ornamentales, como el caso de las figuras de barro realizadas por Josefina Aguilar, de quien hablaré en el siguiente capítulo. Para definir el arte utilitario se ha usado el término «artefacto», que es explicado por Liliana y Benjamín Villegas como un objeto que es tanto práctico como bello. Para ellos, “cada artefacto es portador de una historia, y en ellos se encuentra expresada una tradición y continuidad social y cultural”.<sup>48</sup> El lenguaje plástico que utiliza el arte popular también dista mucho del de la artesanía: mientras que en

---

<sup>46</sup> *Op. cit.* p. 17

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 17

<sup>48</sup> Liliana Villegas, *et al.*, *Artefactos, Objetos artesanales de Colombia*, 2000, p. 16.

uno se incluyen símbolos, creatividad y expresiones culturales y personales, en otro se plasman formas y figuras en serie heredadas de la tradición.

Entre aquellos que no distinguen entre ambos conceptos, se ubica el programa Grandes Maestros del Arte Popular creado en 1995 por Fomento Cultural Banamex. Éste es apoyado por autores, autoras y especialistas, como Elisa Vargas Lugo, Marta Turok y dirigido por Cándida Fernández de Calderón, quien es reconocida en México por su labor en la promoción y estudio del arte popular. Bajo este programa han realizado múltiples exposiciones de arte popular, siendo dos de las más famosas la de *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano* (1998) y la de *Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica* (2011). En sus publicaciones, exposiciones y panfletos utilizan ambos conceptos para referirse a sus piezas de arte popular, y a sus creadoras y creadores los llaman *maestros artesanos*, sólo algunas veces las y los llaman artistas populares, dicho por Vargas Lugo, “es una expresión artística diferente y no debe estar bajo la misma categoría”.<sup>49</sup> Y aunque desde 2004 manejan un programa llamado *Mujeres Artesanas Indígenas*, éste está enfocado a mujeres que jamás han comercializado sus piezas y no aclaran si su producción es de artesanías o arte popular.<sup>50</sup> En el tríptico informativo de la exposición *Grandes Maestros del Arte Popular Iberoamericano* se reconoce que las mujeres desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de las obras que conforman su exposición, mas en

---

<sup>49</sup> Elisa Vargas Lugo, *et al.*, Mesa redonda *Sobre la participación de Fomento Cultural Banamex A.C. en el terreno cultural nacional en sus distintas líneas de acción*, 15 de noviembre de 2011

<sup>50</sup> Fomento Cultural Banamex, “Mujeres artesanas indígenas”, <<https://www.compromisosocialbanamex.com.mx/fomcul-template.php?secclid=159>>, 29 de octubre de 2012.

las cédulas informativas<sup>51</sup> no se habla de ello.

Por su parte, las investigadoras de arte latinoamericano Oriana Baddeley y Valerie Fraser consideran que la denominación *arte popular* sólo sirve para agrupar de manera muy vaga a todas las diferentes artesanías. Mas indican que la traducción al inglés de popular, *folk*, se refiere a algo que proviene del pasado y se mantiene estático, mientras que en español *popular* se refiere al sector rural, quienes son en su mayoría de origen indígena, o a la gente pobre de las ciudades, en cuyo caso el arte suele ser religioso o de movimientos sociales.<sup>52</sup> Creo que es interesante esta anotación, porque se refieren a las diferencias lingüísticas que también dificultan que exista sólo un término correcto y aún más, cuando se hace la traducción a otros idiomas.

Este problema de diferenciación entre artesanía y arte popular también se debe a que en sí, ambos términos indican que sus creadoras o creadores provienen de sectores de la población marginados, generalizados bajo el nombre de *pueblo*, y en caso de que se lleguen a reconocer, son en su mayoría hombres, porque además sabemos que las mujeres son en sí un grupo con muchas limitaciones en México y Latinoamérica y su trabajo generalmente se considera doméstico, lo que genera aún más indiferencia.

Una vez establecido que hablaré exclusivamente de arte popular y no de artesanía, quisiera hacer una caracterización de este término. Para Eli Bartra<sup>53</sup> el arte popular es la creación plástica visual de los grupos más pobres del mundo.

---

<sup>51</sup> Fomento Cultural Banamex, Exposición *Grandes maestros del arte popular Iberoamericano*, 2011.

<sup>52</sup> Oriana Baddeley, *et al.*, *Op. cit.*

<sup>53</sup> Eli Bartra, "Introducción", *Creatividad Invisible, Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe*, p.10 y *Mujeres en el arte popular...*, p.8.

Para realizarlo se utilizan técnicas tradicionales y no es utilitario a diferencia de la artesanía. Estas mismas características que lo diferencian de las artesanías, son las que lo excluyen del “gran arte”. Pero a diferencia de lo que se ha creído, el arte popular no es creado por el “pueblo”, sino por personas concretas, que habitan en un lugar específico, y que tienen características culturales y de género bien definidas:

El arte popular no es el que hace el pueblo, ya que el pueblo tampoco existe; existen hombres y mujeres de diferentes edades, etnias y preferencias sexuales de diversa índole, casi todos y todas más o menos pobres, eso sí – salvo las elites artísticas dentro de este proceso– que se dedican a crear objetos denominados arte popular, por algunas personas, y simplemente artesanías, por otras.<sup>54</sup>

Según el Comité Organizador del Congreso de Praga, el arte popular es:

Una actividad manual, en la que mediante una tecnología 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.<sup>55</sup>

En contraste, existen opiniones contrarias al uso del concepto arte popular, porque éste implica que hay personajes y contamina el ideal del artesano que es parte del pueblo; por lo tanto, necesariamente anónimo y sin género. Carlos Monsiváis señala que es un término moderno que omite las cualidades de anónimo, utilitario y tradicional que tanto sirvieron después de la Revolución

---

<sup>54</sup> Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, Revista de estudios de género La ventana, núm. 28, 2008, p. 10.

<sup>55</sup> Porfirio Martínez Peñalosa, *Tres notas sobre arte popular en México*, 1980.

Mexicana para reivindicar al arte del “pueblo”, que a su vez implicaba que estos “artesanos” estaban mal pagados y eran muy pobres.<sup>56</sup> Como Eli Bartra indica, el arte popular se ha exaltado durante coyunturas, como lo fue esta etapa de la historia de México, para legitimar la idea de pueblo y nación.<sup>57</sup> Pero para Monsiváis, este cambio de paradigmas produjo que hoy en día se conozcan nombres de artistas con gran popularidad, mencionando sólo a dos mujeres – Teresa Nava, a quien él compraba maquetas costumbristas, y Susana Navarro, quien junto con su esposo fabrica figuras de plomo– frente a catorce hombres. Ante esto, Monsiváis considera que los artistas han dejado la inocencia que los caracterizaba para tocar temas que capturen la atención del turista, alterando completamente la tradición, pero reconoce que esto también los obliga a recrear su arte continuamente.<sup>58</sup>

Utilizo el término de arte popular, no sólo porque considero que es el que mejor se adecúa al tipo de expresión al que me refiero en cuanto a su calidad y su valor estético y simbólico, sino también porque creo que es necesario dar reconocimiento a las obras y a quienes las realizan. Ruth Lechuga, gran coleccionista de arte popular, señaló que “no se puede hablar de objetos en abstracto, sin considerar a los autores de esas obras”;<sup>59</sup> y habría que agregar que estos autores en su mayoría son mujeres. El arte popular femenino ha sido ignorado al igual que prácticamente toda creación artística que realizaron las mujeres antes del siglo xx, lo que hace necesario su rescate y revaloración.

---

<sup>56</sup> Carlos Monsiváis, *Op. cit.*

<sup>57</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*

<sup>58</sup> Carlos Monsiváis, *Op. cit.*

<sup>59</sup> Ruth Lechuga, “El arte popular mexicano a lo largo del siglo xx”, *Arte popular mexicano, cinco siglos*, p. 86.

Por lo tanto, al hablar de arte popular, me refiero a la creación plástica, con valor práctico o sin él, que se realiza con técnicas tradicionales y que es creado por personas pertenecientes a grupos marginales de la sociedad, con características de género, cultura, etnia y contextuales definidas. El arte popular, para diferenciarlo de la artesanía, debe ser original, tener calidad técnica y estética, además de tener un contenido simbólico y cultural derivado del ámbito donde se produjo y de la persona que lo realizó, requisitos que lo dotan de un valor artístico.

Dentro del arte popular también existen diferencias. La antropóloga Marta Turok<sup>60</sup> propone una clasificación de los y las artistas populares en categorías de acuerdo a su producción y su distribución, sin importar su género:

- Grandes innovadores/as. Abarcan el 5% del total de artistas populares. Trabajan en un taller propio y hacen trabajos por encargo. Suelen tener revendedores.
- Copistas. 35% de artistas populares. Hacen copias de los grandes innovadores/as combinándolos con artesanía tradicional.
- Productores/as de objetos de uso diario. 60%, venden su trabajo a talleres más exitosos o en el comercio informal, por ser el sector mayoritario, es el más vulnerable.

Hay que considerar que generalmente las obras de arte popular no son realizadas por una sola persona y hay materiales que son trabajados por mujeres o por hombres según su función. Ruth Lechuga indica que la división genérica

---

<sup>60</sup> Martha Turok (curadora), *Living Traditions, Mexican Popular Art*, 1992.

del trabajo está directamente relacionada con las tareas diarias de ambos géneros y pone el siguiente ejemplo: al ser los hombres los que salen al campo a trabajar, son los que realizan gabanes en máquina para protegerse del frío; mientras que las mujeres que se ocupan del trabajo doméstico, fabrican con telar de cintura ropa para su familia y uso personal, todo con ayuda de otros miembros de la familia. Con respecto al barro, la autora indica que en las comunidades más tradicionales éste es fabricado exclusivamente por mujeres, mientras que en las mestizas, ésta es una tarea que se divide entre ambos sexos y se va enseñando de generación en generación, tal como veremos que sucede en el taller de Josefina Aguilar.<sup>61</sup> Es decir, existe una especialización de materiales y técnicas que está directamente ligada al género de sus realizadores. Por ello, es necesario observar este proceso, ya el arte popular casi nunca es una creación individual y si lo observamos de cerca seguramente encontraremos a mujeres o a hombres detrás de cada pieza. Hacer una división genérica nos sirve para identificar en qué parte del proceso creativo intervienen las mujeres y en cuál los hombres, para recuperar la importancia del trabajo, la creatividad y la expresión artística que cada género imprime a sus piezas. Este tipo de estudios sirve también para encontrar precisamente en qué interviene la mujer, ya que muchas obras que son realizadas por mujeres son firmadas por sus padres o esposos porque creen que eso les da más valor.

El problema principal que enfrenta la teoría del arte popular es que aún cuando se diferencie de las artesanías, el calificativo de popular lo condena a una categoría de anónimo y hecho por el sector de la población más vulnerable.

---

<sup>61</sup> Ruth Lechuga, *Op. cit.*

Sin embargo, aún falta una definición que se adecúe a un arte que, con sus materiales y técnicas tradicionales, sus creadoras y creadores trabajan y renuevan día con día, plasmando su creatividad artística, su contexto y su técnica, al igual que cualquiera que se dedique al *gran arte*. O quizás no cambiar el término, sino la concepción y la apreciación que la gente tiene con respecto a él. Eli Bartra afirma que quitarle la etiqueta de popular no va a hacer que este tipo de arte se revalorice instantáneamente. Por el contrario, para ella seguir utilizando el término arte popular es una forma de “reivindicar que es un arte diferente, desde su origen social, su proceso de creación, su distribución, su consumo y, a menudo, sus funciones”.<sup>62</sup>

Es importante plantear esta discusión para mostrar que existe la necesidad de revisar las distintas categorías de arte, de manera que las y los creadores de arte y sus obras no sean denigrados debido a su sexo o posición socioeconómica. Debido a que en la creación del arte popular las mujeres tienen un papel muy importante, reconocer su trabajo y su creatividad es una manera de dignificar a las artistas y a su trabajo de una manera diferente a la que se ha hecho por la historia del arte, en especial aquella con intención feminista. Además, es una manera de revelarse en contra de la visión androcéntrica con la que se ha estudiado el arte, denunciando esta ausencia de mujeres en el círculo de la creación y dignificando el trabajo de aquellas artistas que se han escondido bajo el concepto de *pueblo*.

---

<sup>62</sup> Eli Bartra, “Rumiando en torno...”, p. 10

## **2.2. Género y arte popular, la necesidad de una revisión de la historia del arte**

Para entender bien el arte popular es necesario también hacerlo bajo un análisis de género y en este trabajo me enfocaré a estudiarlo con una metodología feminista. Como Eli Bartra indica, esta metodología es el “camino racional que recorre una mujer con conciencia política sobre la subalternidad femenina y en lucha con la realidad.”<sup>63</sup> Al no haberse estudiado la ausencia y la presencia de las mujeres a lo largo del proceso de producción, distribución y consumo del arte,<sup>64</sup> es importante ver en dónde se encuentran estas mujeres y por qué no han tenido acceso a las mismas esferas artísticas que los hombres, denunciando así su subalternidad. Por lo tanto, mi intención es la de conocer en dónde se encuentra la creatividad femenina en el proceso de creación del arte popular, no sólo hacer una división genérica de las actividades que involucran el proceso de creación de una obra. Al ser el arte popular una creación de la gente sin rostro, podemos decir que éste es una creación en su mayoría femenina, y debido a la situación de América Latina, el arte femenino muchas veces es reflejo de la desigualdad, la pobreza y el olvido.

En la introducción he hablado ya del concepto de género, por lo que para resumir podría decir que éste es una creación de la sociedad que sirve para diferenciar entre dos cuerpos sexuados y que moldea una identidad y una forma de ser en las personas que las hace ser u hombres o mujeres. Como he aclarado ya, lo que yo busco en este trabajo es mostrar que no sólo es importante hacer

---

<sup>63</sup> Eli Bartra, Frida Kahlo, mujer ideología y arte, p. 8.

<sup>64</sup> *Ibídem*.

una división genérica del proceso artístico, sino que se necesita hacer visible la mano de las mujeres, es decir, el arte femenino, considerando que el arte del que hablaré es femenino porque está hecho por mujeres.<sup>65</sup> Para Rozsika Parker, la invisibilidad que tiene el arte popular depende directamente de que éste es una expresión de la feminidad y plantea la problemática y la definición de este término:

Es importante distinguir entre la construcción de feminidad, la feminidad vivida, el ideal femenino y el estereotipo femenino. La construcción de feminidad se refiere a las explicaciones psicoanalíticas y sociales de la diferenciación sexual. La feminidad es una identidad que viven las mujeres, ya sea aceptándola o resistiéndola. El ideal femenino es un concepto que cambia con la historia que se refiere a cómo debe ser la mujer, mientras que el estereotipo femenino es un conjunto de atributos que se imponen a las mujeres, por lo que les genera una preocupación constante.<sup>66</sup>

Es necesario distinguir entre feminidad, que puede ser algo impuesto para cumplir con un estereotipo de lo llamado femenino por una cultura patriarcal, y el arte femenino. En el arte se plasman las ideas, la creatividad y la identidad de las personas. Es decir, no existe el arte neutro<sup>67</sup> y, por lo tanto, el arte creado por mujeres es arte femenino, independientemente de las discusiones que esto pueda suscitar. El que los temas del arte popular sean considerados como inocentes y alejados del gran arte, nos hace entrever que quizás parte de la discriminación de esta expresión artística se debe a la fuerte carga femenina que tiene. Rozsika Parker señala que la jerarquización entre el arte popular y el culto está directamente relacionada con la separación entre lo femenino y lo masculino

---

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

<sup>66</sup> Rozsika Parker, *Op. cit.*, p. XII (La traducción es mía).

<sup>67</sup> Eli Bartra, *Frida Kahlo...*

dentro de una sociedad desigual, en sus palabras:

La división de las bellas artes y el arte popular es jerárquica, en la medida en que se refiere también a las diferencias de clase dentro de un sistema económico y social no igualitario, separando al artista del artesano. Las bellas artes –pintura y escultura– son consideradas como algo propio de las clases privilegiadas, mientras que la artesanía o las artes aplicadas –como la ebanistería o la platería– son asociadas con las clases trabajadoras. Sin embargo, hay una conexión importante entre la jerarquía de las artes y la categoría de hombre/mujer. El desarrollo de una ideología de la femineidad coincide históricamente con la separación entre arte y artesanía. Esta división surgió en el Renacimiento cuando el bordado se convirtió en una tarea de las mujeres aficionadas, trabajando en casa sin pago alguno. Incluso después la separación entre arte y artesanía se reflejó en los cambios de la educación artística de los talleres artesanales y las grandes academias en el siglo XVIII, cuando la idea de la femineidad natural de la mujer se desarrollaba.<sup>68</sup>

La latinoamericanista Linda Robbins<sup>69</sup>, recalca que antes del siglo XIX, la mujer era considerada sólo un sujeto del arte, haciendo una fuerte división entre el productor de cultura y el producto. Así, durante muchos años la mujer fue el tema principal de grandes obras, pero a su vez se le negó el derecho a crear, a tener ideas, a ser creativa e independiente. La única forma en que la mujer podía tener acceso al arte era mediante la artesanía y la utilización de técnicas y materiales que eran considerados propios del hogar; tal como lo escribe Rozsika Parker en su libro *The Subversive Stitch* [...] –algo así como “la puntada subversiva”– porque era el medio de expresión más utilizado por las mujeres y estaba directamente ligado a su vida diaria y a su manera de vivir la femineidad de acuerdo a la época. Para Robbins, las alfareras, las bordadoras y las

---

<sup>68</sup> Rozsika Parker, *Op. cit.*, p. 5 (La traducción es mía).

<sup>69</sup> Linda Robbins, *Re-Covering the Body: Women Artists in Latin America*, 1998.

tejedoras siempre han tenido un papel importante en la historia del arte, pero han sido relegadas calificando su obra como popular, condenando los rostros de las artistas al anonimato.<sup>70</sup> En su ponencia *Recuperando el cuerpo: mujeres artistas en América Latina* llama a una reformulación de la historia del arte diferente a la que se ha escrito hasta hoy en día: se necesita recuperar la visión, la voz y los ojos de las mujeres.<sup>71</sup> Al respecto, Eli Bartra señala que muchas historiadoras del arte han buscado rescatar una serie de nombres de mujeres dedicadas al arte con la aparente intención de hacer una historia del arte feminista. Sin embargo, al igual que Robbins, ella cree que esto no sería más que seguir en la misma línea sexista de una historia del arte escrita por hombres en donde sólo aparecen nombres y fechas. Lo importante es señalar es por qué la mujer se dejó fuera de la producción del arte –exceptuando a unas cuantas artistas– y reconocer su presencia en los medios de producción subalternos.<sup>72</sup>

Acerca del olvido que ha tenido el feminismo con respecto al estudio del arte popular, Rozsika Parker<sup>73</sup> mantiene una teoría de que al ser las actividades manuales muchas veces parte de la represión hacia la mujer, las feministas ignoran que es por ahí donde la mujer se expresaba con mayor libertad. Por lo tanto, el estudio de estas artes no sólo reconoce a las creadoras, sino que nos permite conocer más de cerca su mentalidad y sus sentimientos. Robbins critica que aunque el feminismo ha intentado rescatar la historia del arte de las mujeres, sus esfuerzos han estado enfocados principalmente a artistas “cultas”, ignorando

---

<sup>70</sup> Linda Robbins, *Op Cit.*

<sup>71</sup> *Ibíd.*

<sup>72</sup> Eli Bartra, *Op. cit.*

<sup>73</sup> Rozsika Parker, *Op Cit.*

así a las que se dedican a las artes consideradas menores:<sup>74</sup> La autora Susan Tower Hollis en 1993 apuntó que este olvido se debe también a que las feministas pertenecen muchas veces a la sociedad elitista, por lo que todavía no habían terminado con las fronteras de clase, ignorando muchas veces a quienes no pertenecen a otro tipo de grupos sociales.<sup>75</sup> Es de sorprender que aún casi veinte años después se sigan dando discusiones alrededor del mismo problema sin que haya habido un cambio significativo. Eli Bartra comenta al respecto que:

Las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellos sin verlos, son casi tan invisibles como insignificantes. Además, dicho sea de paso, la topografía de los estudios sobre el arte popular muestra que la división genérica continúa siendo un páramo. Y ni hablar de los estudios propiamente feministas sobre este arte.<sup>76</sup>

En la edición más actualizada del libro de Rozsika Parker sorprende que sin muchos testimonios, y casi únicamente mediante pequeños textos o temas, ella hace una historia de las mujeres: sus ideas, su libertad, sus sentimientos. Aunque tiene pocos datos de las mujeres que hicieron esos bordados, ha podido rescatar su trabajo y su vida hasta el día de hoy. Ahí radica la importancia de este tipo de investigaciones, más allá del reconocimiento a artistas en particular: el rescate de las artistas que han sido ignoradas nos permitirá conocer más acerca de todas las mujeres, y más específicamente de la sociedad a la que pertenecen y de cómo

---

<sup>74</sup> Linda Robbins, *Op Cit.*

<sup>75</sup> Susan Tower Hollis, *et al.*(comps.), *Op. cit.*, p. x

<sup>76</sup> Eli Bartra, "Rumiando en torno...", p. 10

perciben su entorno. La folclorista Rayna Green indica con respecto al estudio de las representaciones artísticas de las mujeres que:

El estudio académico de sus vidas y su trabajo, [...] ofrecería nuevas formas de conocer sus versiones, su propio significado de la vida. Si hacemos nuestro trabajo (refiriéndose a las folcloristas), su autoridad y su creatividad hablará a través del tiempo.<sup>77</sup>

Eli Bartra ha dedicado gran parte de su trabajo a estudiar el arte popular con una visión feminista; para ello ha propuesto un método de investigación que indague mucho más allá de la división genérica y estudie verdaderamente la visión y creatividad femenina del arte popular:

1. Lo primero es ver, observar, quién crea el arte; ya no simplemente mirar los objetos [...] sino también conocer quién hace esos objetos. Es preciso interesarse por las personas y no sólo por las obras.
2. Una vez que se ha visto que hay hombres y mujeres (de todas las edades) involucrados/as en el quehacer artístico popular, se escoge lo que se quiere estudiar específicamente. Puede ser cualquier proceso, no sólo en donde se ve a las mujeres.
3. En cada proceso de creación, distribución y consumo es preciso poner al descubierto la presencia o la ausencia de las mujeres. Se explica su ausencia y se analiza su presencia, su participación o su protagonismo.
4. Es importante analizar las diferencias y las similitudes entre las formas de crear, de trabajar, de distribuir, de consumir, de mirar las obras entre hombres y mujeres.
5. También hay que conocer qué imágenes de mujeres en especial (a veces de hombres para comparar) se encuentran en este arte. De qué manera están representadas iconográficamente, esto cuando es figurativo y resulta posible. Hay que ver qué nos dicen las obras sobre los hombres y sobre las mujeres.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Rayna Green, "Prólogo", *Feminist Theory and the Study of Folklore*, p. 7. (La traducción es mía).

<sup>78</sup> Eli Bartra, "Arte popular y feminismo", *Estudios Feministas*, p. 30

Ella recalca que para utilizar este método se necesita una voluntad e intención de transformación de los paradigmas: denunciar la jerarquización del arte que se ha hecho por ser de pobres o de ricos, de mujeres o de hombres no sólo se aplica a las artes, sino a diferentes ámbitos en donde existe la desigualdad de género.

Las ideas y teorías que han desarrollado estas investigadoras nos dan las pautas de por qué y cómo debe estudiarse el arte popular con una óptica feminista. Tanto las mujeres como las artes populares han sido subordinadas a un segundo lugar frente al hombre y al gran arte. Para completar los esfuerzos que han hecho muchas feministas por rescatar la importancia de la mujer y de la gente olvidada en la historia del arte es necesario mirar a otro lado: a la gente pobre, a las mujeres cuyo trabajo ha sido plasmado con técnicas y materiales tradicionales. Además, reescribir la historia del arte debe ir más allá del feminismo y volverse un asunto de igualdad entre géneros y entre distintos estratos de la sociedad. Rescatar los rostros y la historia de las artistas populares también es un gran paso para dignificar su trabajo y reconocerlas como artistas.

### **2.3. La mujer en el arte popular latinoamericano, una mayoría ignorada**

*De sus manos salen lienzos, transparentes objetos  
del uso diario, cucharas, cántaros, mujeres sin prisa,  
por los mercados y la muerte paseándose con el  
canasto de maguey, con el almíbar y la albahaca.*

Marjorie Agosín, *Guillermina Aguilar*

Una vez establecido el concepto de arte popular, y la relevancia que tiene el observarlo bajo una óptica feminista, es importante aclarar por qué este tipo de estudios deben hacerse en América Latina. Como sabemos, en los distintos países que integran la región existe de manera muy arraigada la producción de objetos que hoy consideramos arte popular. La cerámica, la lapidaria, la metalurgia, la carpintería y los textiles forman parte de nuestras sociedades desde épocas prehispánicas, evolucionando con la conquista y transformándose continuamente hasta hoy, permitiéndonos conocer una gran diversidad de expresiones artísticas con mucho bagaje cultural.

En América Latina gozamos de una increíble variedad de objetos de arte popular creados por los sectores pobres y marginados de la población, que incluso los crean como parte de sus tareas domésticas, como lo hacen muchas mujeres. Eli Bartra señala que:

En México y algunos países de América Latina como Perú, Guatemala o Panamá la riqueza del arte popular es tan grande que ni siquiera se ha llegado a la necesidad de ampliarlo para abarcar a esas mismas labores domésticas que a veces resultan en obras de interesante calidad artística susceptibles de

ser estudiadas como formas de arte popular.<sup>79</sup>

Gracias a esta variedad y a lo poco que se ha escrito sobre el tema, ya no digamos con un enfoque feminista, sino con división genérica, el campo de estudio es muy amplio y tratarlo no podría ser más necesario para aprender a valorar estas expresiones artísticas. Como indica Eli Bartra, en países con poco arte popular como en Inglaterra o Francia, se han rescatado actividades femeninas como el bordado,<sup>80</sup> y sin embargo, existe un gran desconocimiento de la evolución de la alfarería en México o el resto de América Latina. Mientras que los objetos artísticos realizados en épocas prehispánicas hoy se encuentran en museos como patrimonio de las naciones, el arte fabricado por las mujeres y los hombres pertenecientes a los diversos grupos étnicos y mestizos de la zona está en su mayoría destinado a ser mal pagado por revendedores para comerciarse como *souvenirs* o, en el mejor de los casos, en tiendas especializadas que cobran cinco veces más de lo que pagan a la o él artista.

En mi búsqueda de información con respecto a la situación de las mujeres dedicadas al arte popular, me encontré con un panfleto titulado *Las Mujeres en la Cultura y las Artes* del Instituto Nacional de las Mujeres publicado en la Ciudad de México en el 2005. Éste señala que es importante rescatar el papel de las mujeres en todos los ámbitos de las artes; sin embargo, cuando habla sobre las artes plásticas se refiere únicamente a las artistas *cultas* e incluso muestra porcentajes de mujeres en escuelas de educación superior, quienes obviamente se encuentran casi en su totalidad en las ciudades del centro del país. Al final,

---

<sup>79</sup> Eli Bartra, *Op cit.*, p. 31.

<sup>80</sup> *Ibíd.*

después de enumerar cada una de las bellas artes, hay un apartado llamado *La artesanía*, como si se tratara de un asunto ajeno que engloba tanto al arte popular como a las artesanías; aquí de nuevo encontramos una visión simplificada, ya que ven la importancia de estas expresiones en su combinación entre “la creación, la poesía y la magia y en que muchas de ellas preservan en su elaboración técnicas tradicionales, en su mayoría de origen prehispánico”.<sup>81</sup> No nos hablan del dominio de la técnica, la aportación al arte o a la cultura. Indican también que al menos la mitad de estas creadoras viven en poblaciones rurales, reciben menos de un salario mínimo al mes, tienen 3 o más hijos y cuentan con nivel educativo de primaria o incluso menor. Esto nos muestra que la diferencia entre las “artistas” y las “artesanas” en México radica en su falta de educación formal y en su pobreza, y no en su lenguaje artístico, su expresividad o sus materiales. Aunque se refiere únicamente al caso mexicano, creo que es algo que podría aplicarse a otros lugares de América Latina debido a la gran desigualdad socioeconómica que padecen las mujeres de los distintos países de la región.

Similar al estudio que mencioné anteriormente, existen muchos que se refieren únicamente a las sociedades que realizan arte popular, dejando de lado la apreciación de los objetos como arte. En su libro *Drawing the Line*, Oriana Baddeley y Valerie Fraser indican que, en general, todo el arte de América Latina ha sido desvalorizado, no sólo por la crítica de arte, sino por toda la mentalidad europea o estadounidense dominante. Como ellas mismas recuerdan, André Breton (1896-1966) consideraba a América Latina como el “Continente Surrealista”

---

<sup>81</sup> Instituto Nacional de las Mujeres, *Las Mujeres en la Cultura y las Artes*, p. 8.

porque sus artistas eran surrealistas “naturales”, inocentes e inconscientes; y cuando Roberto Matta (1911-2002), pintor chileno, argumentó que en el continente existía un pensamiento consciente e independiente, Breton lo expulsó del movimiento.<sup>82</sup> Es decir, el problema de la falta de reconocimiento del arte popular realizado por mujeres de la región va más allá de su género y su nivel socioeconómico, y ha llegado también al llamado *arte culto* realizado por hombres. Sin embargo, anotan, los artistas suelen inspirarse en el arte popular en búsqueda de un sentido de autenticidad e identidad cultural. Para ellas Frida Kahlo, reconocida por Breton, fue quien llevó el arte popular a las expresiones vanguardistas del arte, recalcando que lo hizo porque identificó sus preocupaciones personales como mujer con aquello expresado en el arte de “los campesinos”. Ella plasmó su cuerpo basado en las características formales de los exvotos rindiéndole homenaje al lenguaje plástico del arte popular, en vez de parodiarlo.<sup>83</sup> Lo que considero interesante aquí es señalar que quizás esta identificación de la artista con el arte popular se debe a que ambos son íntimamente femeninos y por lo tanto llenos de sufrimiento y referencias a la salud y a la maternidad, temas importantísimos en la obra de Kahlo.

El arte popular ha sabido, sin una educación artística formal, plasmar la realidad de las distintas sociedades que se ubican dentro de América Latina que, como sabemos, están marcados por la desigualdad social y un ambiente generalizado de violencia hacia las mujeres. Linda Robbins señala que aquí muchas mujeres tienen que luchar en contra de factores como la violencia de

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*

<sup>83</sup> *Ibíd.*

género y de clase, e incluso hay quienes han tenido que soportar torturas,<sup>84</sup> como sucedió con muchas bordadoras en Guatemala durante la Guerra Civil (1960-1996)<sup>85</sup> y, sin embargo, no hay prácticamente información al respecto. También han existido casos en los que las mujeres utilizan el arte popular como parte de actividades subversivas, como fueron las creadoras de arpilleras en Chile, de las que hablé en el capítulo anterior. Algunas de estas mujeres llegaron a esconder mensajes para sus hijos en pequeñas bolsitas de la arpillera que llevaban a las cárceles, y las dejaban pasar porque nadie creería que esas imágenes creadas por mujeres podían tener algún dejo de subversividad.<sup>86</sup> Tiempo después, estas arpilleras fueron llevadas a Perú, donde mujeres desplazadas a las ciudades por la violencia que vivían en sus pueblos o en su hogar, se unieron en grupos como la *Organización Mujeres Creativas*, para denunciar en las arpilleras los sucesos cometidos en su contra y a su vez generar una fuente de ingresos; aunque claro, comerciando principalmente arpilleras con paisajes rurales idílicos.<sup>87</sup> En México, hoy en día se desarrolla un movimiento llamado *Bordados por la paz*, surgido en 2011, en el que tanto mujeres como hombres bordan sobre pedazos de tela testimonios sobre la violencia y frases de aliento, para así solidarizarse con las víctimas de la llamada

---

<sup>84</sup> Linda Robins, *Op cit.*

<sup>85</sup> Paola Ginaturco, *et al.*, *In Her Hands, Craftswomen Changing the World*, 2004.

<sup>86</sup> Roberta Bacic, "Arpilleras que luchan, claman, denuncian e interpelan", Hechos del callejón. Revista del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, <[http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras\\_chilenas.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf)> (1 de noviembre de 2012).

<sup>87</sup> Gaby Franger, *Arpilleras, cuadros que hablan: vida cotidiana y organización de mujeres.*

Guerra contra el narcotráfico”.<sup>88</sup> Aunque aún no podemos considerarlo un arte popular, es importante cómo movimientos pacifistas y de víctimas recurren frecuentemente a técnicas como el bordado para expresar su apoyo o denunciar desapariciones forzadas, injusticias, secuestros o asesinatos. Debo señalar que, en general, las mujeres son las que dominan las artes textiles, y eso les ha permitido tener cierto poder sobre el conocimiento y la narración de su historia y su cultura. En palabras de la reportera Edna Reyes, “es la mujer quien tiene que ver con la herencia, la identidad, la transmisión de las tradiciones”,<sup>89</sup> a lo que tal vez deba agregar que también son transmisoras de la historia desde el punto de vista femenino, que urge sea rescatado.

Estos factores hacen que el entendimiento de las expresiones de arte popular sea de suma importancia para el estudio de la historia de América Latina desde el pasado hasta la actualidad; además, si consideramos que las mujeres son sus principales artífices, podemos afirmar que estudios así nos permitirían conocer la historia desde la mirada femenina. Ante esto, existe una enorme necesidad de que las y los investigadores, volteen a ver al arte popular, en especial el hecho por mujeres, como un objeto de estudio serio, con un buen aparato crítico y sin caer en vicios paternalistas. Como Eli Bartra indica “no existe un cuerpo teórico estructurado sobre arte popular y género y mucho menos sobre América Latina”.<sup>90</sup> Ya he mencionado el método que propone para un estudio del

---

<sup>88</sup> Andrea Arzaba, “Los bordados por la paz llegan a Puebla”, *Animal Político*, <<http://www.animalpolitico.com/2012/10/los-bordados-por-la-paz-llegan-a-puebla/>> (5 de noviembre de 2012).

<sup>89</sup> Edna Reyes, *Op. cit.*, p. 27-31.

<sup>90</sup> Eli Bartra, “Introducción”, *Creatividad Invisible, Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe*, 2004, p. 20.

arte con mirada feminista; y en el caso de América Latina me parece que existen factores étnicos, territoriales, ecológicos, políticos y sociales que son necesarios para conocer a cada artista o a cada rama del arte popular, ya que todos ellos determinan los materiales, los factores de cambio, la simbología y la iconografía de los objetos.

Para el siguiente capítulo intenté aplicar estas pautas y complementarlas con mi preparación en Estudios Latinoamericanos. Con base en un trabajo de campo, investigué la vida y la obra de una mujer que ha sido reconocida como una de las grandes artistas populares latinoamericanas: la oaxaqueña Josefina Aguilar. Elegí a una artista mexicana porque creo que el ser del mismo país, me facilitó comprender un poco más a fondo su arte; además que la distancia me facilitó volver si me surgía una duda o para actualizar mi investigación. Creo que a pesar de ser un trabajo limitado a un espacio muy pequeño, como es el municipio de Ocotlán en Oaxaca, México, este trabajo me permitió acercarme al arte popular y a una de sus creadoras con un método que podría aplicar con cualquier mujer latinoamericana.

### Capítulo 3: Josefina Aguilar, alfarera oaxaqueña

Ocotlán de Morelos es un soleado pueblo ubicado en la región de los valles centrales de Oaxaca a 22 kilómetros de la capital del Estado de camino a la costa.<sup>91</sup> Es cabecera municipal del municipio del mismo nombre, que de acuerdo con las estadísticas del INEGI hasta el año 2010 contaba con una población de 21,341 personas, de las cuales 11,133 eran mujeres.<sup>92</sup> Es conocido principalmente por su mercado tradicional de los viernes y por ser el lugar de origen del pintor oaxaqueño Rodolfo Morales (1925-2001). Haber sido el hogar de este artista ha marcado la diferencia con otros pueblos de la región, ya que gracias a su esfuerzo, y por medio de la Fundación Rodolfo Morales, se han hecho múltiples trabajos a favor del rescate cultural y natural del municipio: se restauró y el conjunto conventual del siglo XVI de Santo Domingo de Guzmán, se habilitó un museo con muestras del arte popular de la zona dentro de su antiguo claustro, se plantaron jacarandas a la entrada del pueblo y ocote para la fabricación de alebrijes en el pueblo de San Martín Tilcajete y se creó un centro cultural en lo que fue su casa, donde la población tiene acceso a talleres, a un teatro al aire libre y a equipos de cómputo. Esto ha convertido a Ocotlán en un potencial destino turístico de la zona, aunque sólo unas cuantas agencias de viajes lo consideran dentro de las visitas guiadas por la ruta del barro negro y los alebrijes; además, pronto la carretera Oaxaca-Huatulco, que está actualmente en construcción, hará que los viajantes ya no tengan que pasar por ahí, cosa que

---

<sup>91</sup> Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, "Ocotlán de Morelos", *Enciclopedia de los Municipios de México, Estado de Oaxaca*, <<http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20068a.htm>> (28 de noviembre de 2012).

<sup>92</sup> INEGI, *México en cifras*, <<http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=20>> (16 de abril de 2012).

preocupa a los habitantes de la región, que se dedican principalmente al comercio, la agricultura y los servicios.

Pero además del mercado y su templo pintado de blanco, azul y amarillo, Ocotlán es el hogar de una familia de artistas populares que han logrado llegar con sus piezas más allá de las fronteras del país. Las hermanas Guillermina, Josefina, Concepción e Irene Aguilar abren las puertas de sus casas todos los días en espera de turistas y coleccionistas que llegan hasta ahí para comprar alguna de sus figuras, conocerlas, fotografiarlas o entrevistarlas. Mi primer acercamiento con el trabajo de estas alfareras se dio por medio del libro *Oaxacan Ceramics: Traditional Folk Art by Oaxacan Women* de Lois Wasserspring<sup>93</sup> en el 2001. Al ser una admiradora del arte popular mexicano desde niña, las fotografías que encontré dentro de este libro me despertaron curiosidad por ir a ver quiénes eran aquellas mujeres que con sus manos y unos cuantos instrumentos creaban estas figuras de vírgenes, mujeres de la noche y en su vida cotidiana: llorando en un velorio, besando a su novio en la banca de un parque, vendiendo flores en el mercado.

Años más tarde llegué a Ocotlán a buscar los talleres de las hermanas Aguilar. Después de recorrerlos todos, decidí comprar una Fridita y una sirena. Lo que primero noté fueron las diferencias entre estas figuras: la sirena, del taller de Concepción Aguilar, aunque no menos linda, tenía las facciones de la cara hechas con molde, mientras que la Fridita, de casa de Josefina Aguilar, sonreía espontáneamente, era menos estilizada, más natural.

Cuando tuve que escoger un tema para mi tesis, inmediatamente pensé

---

<sup>93</sup>Loise Wasserspring, *Oaxacan Ceramics, Traditional Folk Art by Oaxacan Women*, 2000.

en estudiar el arte de las mujeres, y que mejor que el arte popular. Elegir a una artista para ilustrar mi investigación fue fácil, ya que inmediatamente recordé a las hermanas Aguilar.

Decidí enfocarme en la vida y la obra de Josefina, la autora de esa Fridita con sonrisa moldeada con la punta de los dedos y una espina de maguey. Debo anotar que después de haber visitado a Josefina Aguilar por primera vez, encontré que Eli Bartra para su texto “Frida Kahlo de visita en Ocotlán: *Aparte es la pintura y aparte es el barro*” que forma parte del libro *Mujeres en el arte popular*, había elegido también a Josefina Aguilar afirmando que, aunque la consideró una decisión arbitraria, sus piezas le gustaron más y le parecieron más graciosas.<sup>94</sup> Dado que para mi investigación yo iba a seguir principalmente las pautas que da Eli Bartra para el estudio del arte popular, algunos datos pueden ser similares, pero la investigación de Eli gira en torno a la integración del arte de Frida Kahlo al arte de Josefina Aguilar, mientras que la mía es en general sobre la vida y el arte de esta artista. Finalmente, nuestra decisión había sido resultado de criterios similares, que fue simplemente el gusto personal por las obras creadas por esta artista.

En este capítulo hablaré de cómo fue mi contacto y mis primeras impresiones de Josefina Aguilar y su familia; del proceso y la división genérica en la creación de las piezas para ver cómo es el proceso creativo; haré un análisis de los temas principales en su obra; ahondaré en su biografía a partir de la narración que ella hace en una de sus piezas; estudiaré la distribución y la recepción de su

---

<sup>94</sup>Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*, p. 110

obra; y, por último, haré una conclusión sobre la situación actual de su taller y la importancia del estudio de su caso para una investigación de esta naturaleza.

### **3.1 Josefina, vida de una artista popular**

En julio del 2008 volví a Ocotlán con un cuaderno y una pluma a buscar a doña Josefina Aguilar Alcántara. Su casa resalta a la entrada del pueblo por su barda rosa con algunas figuras de barro y un letrero azul en el que se lee *Artesanías Josefina Aguilar*. Por dentro, tal como lo señala Eli Bartra,<sup>95</sup> las casas de las artistas populares suelen carecer del gusto que imprimen en su trabajo y la casa de Josefina Aguilar no es una excepción: consta de un patio de cemento y tierra con recámaras laterales repartidas en dos pisos en donde habitan sus hijos, su hija, sus nietas y sus nietos, sin gran decoración ni cuidado, lo que también hace evidente que se ha ido construyendo conforme ha crecido la familia y han tenido dinero. Su vida gira en torno a ese patio, que es el lugar donde todos trabajan y conviven.

Cuando entré por primera vez la familia no se inmutó y continuó trabajando. A diferencia de otros talleres de arte popular o artesanías que he visitado en México, la familia de Josefina Aguilar no intenta darle al visitante una gran bienvenida y se conforman con levantar un poco la vista de manera indiferente. Ella estaba sentada sobre el piso del patio moldeando una catrina frente a su marido, José García Cruz, quien estaba pintando una figura. El mayor de sus hijos, Demetrio García Aguilar, fue el primero en atenderme; le expliqué que era admiradora del arte de su mamá y que quería observar a su familia un

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*

mes para ver el proceso de trabajo y hacerles algunas entrevistas. Rápidamente me empezó a contar sobre ella y el reconocimiento que se le ha dado; después comenzó a platicarme sobre su propio trabajo, ya que él poco a poco se ha ido haciendo de una fama paralela a la de su madre y no repara en platicar sobre ello. Al parecer, es el más abierto de la familia, ha hecho algunos viajes a los Estados Unidos y algunas personas llegan a buscarlo para hacerle pedidos especiales. En ese momento era Regidor de Educación y Cultura en el Municipio de Ocotlán y tenía proyectos con fundaciones como la de Amigos del Arte Popular de Oaxaca. Durante mi estancia él fungió como mi informante y ayudó a que la familia me aceptara en su casa.

Una de las cosas importantes que Demetrio García Aguilar me señaló fue que ellos se identifican como parte de la etnia zapoteca, aunque no hablan la lengua. Me dijo que aún conservan las creencias en mitos y leyendas de la etnia, cosa que reflejan en su arte, además, pude observar que participan activamente en las celebraciones del pueblo. Sin embargo, dado que no hablan la lengua y a la composición social de Ocotlán, no parece haber un fuerte arraigo indígena, por lo que Eli Bartra señala que es un pueblo mestizo.<sup>96</sup>

Al escucharlo me enfrenté a uno de los primeros obstáculos de esta investigación: la familia de Josefina Aguilar ha dado tantas entrevistas, que cuentan una historia fabricada y ensayada. Demetrio me contó sobre su abuela, Isaura Aguilar (c 1925-1969), quien comenzó a hacer figurillas con candelabros para vender en el mercado, que enseñó a todas sus hijas el trabajo de la alfarería y fue tal su éxito que hasta el día de hoy todas se dedican a ello. Incluso cuenta

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*

que cuando Nelson Rockefeller (1908-1979) llegó a visitarlos a Ocotlán, compró todo lo que tenían en existencia, hasta las piezas rotas, historia que yo conocía gracias al libro de Lois Wasserspring.<sup>97</sup>

Josefina Aguilar, su madre, había combinado su labor de madre de ocho hijos y una hija con la de artista popular. En su pared están colgados algunos de los reconocimientos y premios que ha recibido, junto con fotos de algunas personalidades que han visitado su casa, como del mismo Rodolfo Morales, y algunas otras de sus viajes a los Estados Unidos al lado de su esposo; incluso está la letra de una canción que un visitante le compuso y un par de retratos que le hicieron a lápiz. Demetrio pronto hizo que su esposa sacara todos los libros en donde ha aparecido su madre, incluso algunos reportajes en japonés y un llamativo libro en inglés para niños llamado *Josefina* para aprender a contar.<sup>98</sup> Toda la familia está orgullosa de Josefina Aguilar y su trabajo, y creo que tienen muchas razones para estarlo.

Con respecto a Rodolfo Morales, es curioso señalar que mientras vivió no consideró artistas a las hermanas Aguilar. En una entrevista que le realizó Eli Bartra en el año de 1996, Rodolfo Morales expresó que aunque se veía cierta creatividad en los objetos elaborados por ellas, no existía un fuerte arraigo indígena y no dejaba de considerarlas artesanas.<sup>99</sup> Josefina Aguilar, por su parte, me indicó que él hizo la mayor parte de su trabajo fuera de Ocotlán y que mientras vivió no tuvieron mayor contacto con él. Pude observar que en el museo del Ex convento de Santo Domingo Ocotlán existen, además de obras de todas las

---

<sup>97</sup>Loise Wasserspring, *Op. cit.*

<sup>98</sup>Jeanette Winter, *Josefina*, 1996.

<sup>99</sup>Eli Bartra, *Op. cit.*

hermanas Aguilar, numerosas piezas firmadas por su hermano, Jesús Aguilar Alcántara. Josefina me señaló que éstas fueron donadas por un extranjero que reside en la ciudad de Oaxaca<sup>100</sup>, del que no he logrado averiguar el nombre. Cuando le pregunté a Demetrio acerca del que firmaba estas piezas, me indicó que en alguna época su tío, junto con sus nueras, se dedicó al barro, pero después de un tiempo abandonó el oficio y abrió un bar de desnudistas a las afueras de Ocotlán. En esta selección de piezas y en el comentario de Rodolfo Morales existen dos problemas: el primero, la idea de que los artistas populares tienen que ser “indígenas” porque sólo ellos crean arte popular y una marcada preferencia por las piezas supuestamente realizadas por el hombre de la familia.

Pero curiosamente, a pesar de vivir puerta con puerta, las hermanas Aguilar no mantienen mayor relación entre sí. Cada una se ha empeñado en sobresalir con galeristas y coleccionistas, por lo que ha surgido una especie de competencia que hasta el día de hoy las mantiene distanciadas. Cuando Josefina Aguilar hablaba al respecto, me decía que sus hermanas copiaban algunos de sus modelos y que ellas le daban comisión a los guías de turistas, pero ella no porque está orgullosa de su trabajo y considera que el precio que da es el justo, cosa con la que yo no concuerdo porque considero que es bajo – aproximadamente 100 pesos por una figura de pequeño formato y 4,000 por una figura de gran formato hecha bajo pedido—. Pude constatar que efectivamente los guías le piden dinero y como se niega, llevan a los visitantes a casa de alguna de sus hermanas. En entrevista, Josefina Aguilar también me indicó que por algún

---

<sup>100</sup>Josefina Aguilar. Entrevista realizada el 18 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca. Entrevistadora: Liliana Elvira Moctezuma.

tiempo su hermana Irene compraba piezas de su hermana Concepción, pero que ahora también están peleadas. Es difícil confirmar esto, pero lo cierto es que no hay mayor relación entre ninguna de ellas. También reafirmó la teoría de que sus hermanas utilizan molde para realizar las caras y que, aunque algunos clientes se dan cuenta, les gusta también su trabajo.

Cuando entrevisté a Josefina Aguilar en julio del 2008, ella respondía rápidamente a cualquier pregunta que le hacía de manera un tanto automática. Logré obtener algunos datos útiles para mi investigación, pero en su mayoría eran detalles que yo ya conocía. De nuevo me encontré ante un discurso ensayado para cada persona que llega a entrevistarlos, por lo que decidí que la información que me daban en las entrevista no iba a ser suficiente y que lo que quería saber lo iba a obtener observándolos de cerca.

Como les había pedido, me quedé un mes visitando a la familia todos los días para observar de cerca su forma trabajo y ver realmente cómo se dividía y cuál era la importancia de la mano femenina en la creación de sus obras. Es decir, no sólo quería ver la división genérica de las labores, sino ver qué valor y en qué intervienen las mujeres en el proceso de creación de las piezas, considerando que, aunque la mayoría de las piezas están firmadas por Josefina Aguilar, al final es un taller familiar y cada integrante de la familia tiene una labor específica en el proceso de trabajo. A su vez, podría observar la recepción que tenían sus piezas con la gente que llegara a su taller.

Hasta la conclusión de este trabajo, hice numerosas visitas a la casa de Josefina Aguilar, la última en junio del año 2011. Esto me sirvió, no sólo para conocerlos mejor, sino para ver la evolución de su situación dentro de un país

que ha sido víctima de la violencia y el desprestigio en los últimos años.

### **3.2. Y de la tierra surgió un universo de diablos y sirenas. Proceso y división genérica en la creación de las piezas**

La creación del arte popular es, en su mayoría, una labor colectiva, casi nunca individual, en donde interviene generalmente sólo el núcleo familiar, ya que normalmente es la principal fuente de sustento del hogar. Para este estudio es importante hacer una división genérica que nos indique quién está a cargo de qué y cuál es la importancia de la mujer durante el proceso de creación de las piezas. Hay que señalar que la familia Aguilar ha sido celosa con su trabajo y, por lo mismo, han evitado a toda costa tener empleados asalariados en su taller, porque de esta manera sucedería lo que ha pasado en el poblado vecino de San Martín Tilcajete, donde una gran parte de la población se dedica a la fabricación de alebrijes, algunos de muy poca calidad.

En el caso de este tipo de cerámica el proceso comienza con la extracción del barro. La familia García Aguilar tiene un terreno cerca de Ocotlán de donde extraen arcilla cada que se necesita, aproximadamente una vez al mes. Aunque las mujeres algunas veces los acompañan, ellos la consideran una labor exclusivamente masculina porque implica un mayor esfuerzo físico, ya que tienen que seleccionar el barro más limpio a tres metros de profundidad, recolectarlo, ponerlo en costales y llevarlo a la casa, actividad que conlleva algunos peligros en época de lluvias y puede durar todo el día.

Una vez en la casa, el barro se pone al sol sobre un lienzo de yute hasta secarse completamente. Después lo remojan y lo tamizan para quitarle cualquier

basura, piedra u objeto que pueda tener. Por último, se extiende sobre el patio para dejar secar el exceso de agua por tres o cuatro horas y se pisa para que absorba sólo el agua necesaria para darle una textura uniforme. Esta es una actividad que, aunque participan más los hombres que las mujeres, la puede hacer cualquiera y hasta resulta un momento de convivencia entre la familia: todos se ensucian hasta las rodillas y se suben los pantalones o la falda, por lo que parece que a todos les divierte. Una vez que el barro está uniforme, se pone en bolsas de plástico para guardar la humedad y está listo para ser utilizado.

El modelado es el paso donde se comienza a plasmar la creatividad, ya que es donde se le da forma a las piezas. En casa de Josefina Aguilar éste es un trabajo tanto de mujeres como de hombres. Todas las personas de la casa laboran de lunes a sábado desde las siete u ocho de la mañana hasta ya entrada la noche y los domingos descansan. Este trabajo se lleva a cabo con herramientas rudimentarias: un apaxtle –cuenco para agua–, espinas de maguey y un molde cóncavo. El método consiste en hacer una base hueca a base de cortes de barro y después agregar elementos a las piezas con la técnica del pastillaje, técnica con la que se pegan algunas decoraciones o elementos de barro a una pieza de mayor tamaño con ayuda de una pasta hecha del mismo barro pero con una consistencia más delgada. Eli Bartra señala que José García en algún momento buscó que su esposa comenzara a utilizar el torno para aumentar la producción, pero que a ella le pareció que eso le quitaría valor a su trabajo.<sup>101</sup> Ella me comentó que su esposo era alfarero y que usaba torno desde

---

<sup>101</sup>Eli Bartra, Entrevista con Josefina Aguilar, *Op. cit.*

antes de casados y que hoy en día la ayuda a hacer los cortes y a pintar.<sup>102</sup> Durante mi estancia, ella me recalcó la importancia de que cada obra fuera única y hecha a mano, y aunque es evidente que es él quien administra el dinero, parece que José ha aceptado el modo de trabajo de su esposa y ahora sólo la ayuda. La mayoría de sus hijos, su hija Leticia, su nieto Francisco y algunas de sus nueras se dedican a esta labor. Sus hijos, incluyendo a Demetrio, han desarrollado su propio estilo: el trabajo de los hombres se caracteriza por ser más oscuro, influido por leyendas y mitología de la región, o en el caso de Fernando, su hijo menor, me parece que por algunos cómics o ilustraciones de portadas de discos. Leticia, por su parte, hace figuras de mercaderas con elementos como alebrijes o gatos y colores más brillantes. Las dos nueras que trabajan en el taller, esposas de Luis y Demetrio García Aguilar, son las que se apegan más al estilo de Josefina Aguilar y elaboran la mayoría de las figuras pequeñas que se venden en la casa, de las demás nueras Josefina Aguilar afirma que no les gusta su trabajo, y justifica eso porque no han aprendido a hacer barro. A excepción de sus hijos Demetrio y Luis, todos los demás firman como Josefina Aguilar, ya que es el nombre que la gente y los coleccionistas buscan. Esto dificulta determinar cuáles figuras hace cada quien; incluso porque, aunque cada persona parece tener su estilo, entre ellos y ellas se copian algunos de los temas. En entrevista con Demetrio,<sup>103</sup> me indicó que las figuras pequeñas pueden modelarse en 15 ó 20 minutos, mientras que las grandes pueden tomar todo el día y, por lo que pude observar, incluso más de una semana.

---

<sup>102</sup>Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>103</sup>Demetrio García Aguilar. Entrevista realizada el 20 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca. Entrevistadora: Liliana Elvira Moctezuma.

Mientras todos trabajan, es común observar a las nueras hacer las labores del hogar dentro del mismo patio. En ese sentido todo es muy tradicional, ya que son ellas las que cocinan, sirven la comida y hacen la limpieza. Josefina Aguilar me indicó que en sus tiempos libres ella hacía también estas actividades, porque las considera labores que toda mujer debe realizar.

Sin embargo, Josefina Aguilar pasa la mayor parte de su tiempo trabajando en piezas de mayor formato, normalmente ordenadas bajo pedido por coleccionistas o galerías. Durante las tres primeras semanas que pasé ahí, estuvo modelando un pedido de treinta catrinas para un cliente de los Estados Unidos. A cada una de las figuras las adornaba y les agregaba diferentes elementos. Ella dice que para que las figuras tengan vida, tienen que ser diferentes; por eso conforme les da forma les agrega un cigarro, una estola o un collar y las coloca en diferentes posiciones.

El caso de su nieto Francisco me parece particularmente especial. Él es el segundo hijo de Demetrio y, al igual que su padre, está empezando a hacerse de un nombre dentro del arte popular de Oaxaca e incluso algunas de sus piezas han aparecido en libros y en exposiciones en el Museo de Arte Popular que se encuentra en San Bartolo Coyotepec. Fran, como lo conoce la gente, es homosexual y se identifica con los *muxes* de la región del Istmo de Tehuantepec. Cuando lo conocí él tendía a adoptar características consideradas propias del género femenino y conforme ha pasado el tiempo las ha desarrollado más. Al contrario de lo que se puede llegar a pensar en una familia tradicional como la de Josefina Aguilar, al parecer Fran, con algunas reservas, es aceptado en su núcleo familiar. La última vez que los visité en junio del 2012, Fran trabajaba en

una estética la mayor parte del día y dedicaba sus tiempos libres a la elaboración de figuras de barro.

A pesar de que el modelado es el paso donde el o la creadora comienza a plasmar su creatividad y su individualidad, a éste le sigue un largo y delicado proceso. Una vez que la figura de barro ha sido modelada, se pone a secar en una de las recámaras que rodean el patio de la casa por tres o más días, dependiendo del tamaño. Para el secado del barro es importante que la temperatura sea fresca y constante, porque de otra manera se puede quebrar.

Cuando las piezas están completamente secas, se queman por nueve horas en un horno de leña que está en un rincón del patio. Este trabajo también es realizado por los hombres, quienes van por la madera y entre toda la familia acomodan las piezas cuidadosamente dentro del horno, que se enciende todo el día. Durante este paso, muchas de las piezas se pueden perder, ya sea por su fragilidad o porque cualquier burbuja de aire dentro del barro se expande con el calor y puede hacer que la pieza explote en el horno. Las piezas que sólo presentan grietas son resanadas con cemento al enfriarse.

A diferencia de la mayólica o la talavera, que son policromadas con esmaltes cerámicos, este tipo de alfarería se pinta en frío. Josefina Aguilar me indicó que su mamá pintaba las piezas con colorantes naturales, pero tanto ella como sus hermanas actualmente utilizan pinturas acrílicas, lo que les permite tener una mayor gama de colores, que a su vez son más duraderos y brillantes. Esta etapa del proceso se divide en dos partes: en la primera, las nueras de Josefina pintan los colores sólidos de la pieza; mientras que en la segunda, Luis García, el esposo de la artista, y la autora o el autor de cada pieza dibujan los

detalles finales, como esfumados, facciones de la cara o la decoración de la ropa.

El barro a lo largo de la historia de la humanidad ha sido una labor del hogar y básicamente femenina, al igual que la mayor parte del arte popular. A pesar del trabajo que realizan sus hijos y su hija, la obra de Josefina Aguilar se ha dado a conocer gracias a su ejecución, sus colores y sus motivos. El arte de Josefina es un arte enseñado por su madre y adaptado a la realidad en su día a día. Es un arte femenino, creado e inspirado por mujeres, por lo que es importante para conocerlo estudiar también su temática.

### **3.3. De vírgenes y damas de la noche, análisis de su obra**

Aunque al momento de crear las piezas Josefina Aguilar no tiene una intención de hacer un arte feminista, sus piezas pueden ser analizadas bajo esta perspectiva. Las piezas en el taller de Josefina Aguilar en su mayoría son de pequeño formato (entre 15 y 20 centímetros de altura), de gran formato (hasta 1 metro de altura) y conjuntos, como son las escenas cotidianas conformadas por piezas de pequeño formato. He decidido hacer algunos apartados dentro de este capítulo para la explicación de lo que considero sus temas principales para hacer una breve explicación de los mismos y por qué éstos pueden ser vistos desde una óptica de género.

#### **3.3.1. Las mercaderas**

Como he mencionado antes, uno de los mayores atractivos de Ocotlán de Morelos radica en su tradicional mercado de los viernes. Ese día, habitantes de las poblaciones circundantes van a Ocotlán a vender sus productos. Ahí es

posible ver la venta o el trueque de animales, frutas, verduras, granos, comida, textiles y vasijas de barro, entre otros objetos. Isaura Alcántara, la madre de Josefina Aguilar, comenzó vendiendo sus piezas de barro ahí, añadiéndoles poco a poco imaginación, y les enseñó a sus hijas esta labor (página 115).

A primera vista el poblado tiene una fuerte presencia de las mujeres, ya que es fácil advertir que ellas son en su mayoría las que venden sus productos en el tianguis. En el mural pintado por Rodolfo Morales en el Palacio Municipal de Ocotlán pueden observarse mujeres trabajando en el mercado y en la recolección de flores. Por lo tanto, no es de extrañar que uno de los temas más antiguos y populares en el arte de todas las hermanas Aguilar sea el de las mercaderas.

Josefina Aguilar ha retratado con gran naturalidad a estas mujeres que se ven día a día en Ocotlán. Las protagonistas de estas piezas portan en su mayoría la vestimenta más tradicional entre las mujeres de la región: blusas o vestidos con cuello bordado de flores y falda lisa con rebozo de bolita. Aunque ya no es común observar que las jóvenes del pueblo utilicen ropa similar, las mujeres mayores lo hacen y cuando Josefina va a algún acto ceremonial suele utilizar blusas con bordados más profusos.

Además de la vestimenta, Josefina Aguilar agrega a sus mercaderas los productos que ahí se consumen y algunos que son temas populares entre los turistas: tortillas, mezcal, frutas, flores, animales y cerámica son los más comunes. Pero lo que encuentro más curioso de estas figuras es que, a pesar de trabajar y representar un papel de proveedoras, no se alejan de su papel de madres.

En las sociedades más tradicionales de México es común que la maternidad sea algo que se espera de la mujer desde muy joven y esto se ha plasmado con insistencia en la alfarería tradicional, y en la familia de Josefina Aguilar no es la excepción. La maternidad es algo que está presente en el día a día y es evidente en las figuras de las mercaderas. Muchas de ellas aparecen cargando o amamantando a sus bebés o embarazadas, mientras llevan algún objeto para vender.

Elementos que caracterizan la cerámica hecha por Josefina Aguilar son las narraciones que hace sobre la falda de la pieza con figuras pegadas al pastillaje, cosa que no he observado en la cerámica de sus hermanas. Aunque esto se hacía su taller desde hace algún tiempo sobre piezas de gran formato, desde el año 2010 comencé a apreciar cómo lo adaptaban a las mercaderas. En figuras un poco más altas de lo normal –de unos 20 centímetros–, sobre la falda de la mercadera retrata un escenario de su vida: su casa, el río, su puesto de verduras, su milpa, un altar del Día de Muertos. Aunque a mi parecer estas piezas podrían ser realizadas por alguna de sus nueras, el estilo de Josefina Aguilar en el tema y los colores es el que prevalece y considero que son piezas de gran calidad artística y plástica.

Las mercaderas son uno de los temas más típicos y, sin embargo, siguen siendo espontáneas y cambiantes en el arte del taller de Josefina Aguilar. La demanda que tienen estas figuras se debe en algunas ocasiones al tipo de público que busca en este arte un elemento tradicional. Y dentro de un pueblo conocido por su mercado, las mercaderas parecieran ser lo más auténtico. Pero más allá de eso, estas figuras son un reflejo claro de lo que para la artista ha

significado ser mujer: trabajar y ser madre en Ocotlán.

### **3.3.2. Las novias**

Aunque este tema pudiera parecer menor, decidí tratarlo por separado porque para mí es importante señalar el tratamiento que Josefina Aguilar le da a la manera en las mujeres viven su sexualidad. Y aquí debo indicar que con novias no me refiero a las de las bodas, sino a cualquier mujer que la artista representa interactuando de manera romántica con un hombre.

Una de sus interpretaciones más comunes es la de una pareja besándose en una banca. No es una de sus figuras más famosas, sin embargo, llamó mi atención por la naturalidad y la picardía que representa a las mujeres en una acción un poco erótica. Es una de las escenas más cotidianas que es la de las parejas en los parques o incluso en las iglesias, pero sorprende que Josefina Aguilar plasme a las mujeres con ese nivel de libertad y en un lugar público; aunque algunas sólo se estén besando, en otras ocasiones se puede observar al hombre con la mano sobre los senos de su novia.

La otra manera en que frecuentemente representa a estas mujeres es besando a hombres de sombrero y bigotes, vestimenta propia de las imágenes del hombre en la Revolución, seguro por ser uno de los temas favoritos de los y las turistas que llegan a comprar sus piezas. Pero más allá de eso, es de resaltar que este tema ayuda a afirmar que el arte de Josefina Aguilar es un arte femenino, en el que la mujer tiene un poco más de libertad incluso que en la vida real. En Ocotlán se espera que una mujer se case joven y empiece a tener hijos. Seguro una mujer que esté haciendo este tipo de escenas en el parque daría de

qué hablar en el pueblo, y Josefina Aguilar al representarlas desafiaba un poco esa mentalidad.

### **3.3.3. Las damas de la noche**

Las damas de noche hechas en el taller de Josefina Aguilar son figuras en pequeño formato de mujeres con vestidos llamativos cubiertos de brillantina, con grandes escotes y accesorios como: estolas, collares, aretes, cigarrillos y flores en el cabello. Las hay rubias, morenas y pelirrojas con labios rojísimos; algunas están besando a un hombre e incluso al diablo (página 115).

Al parecer la historia de cómo comenzaron a elaborar estas figuras es la misma que la de muchos objetos típicos del arte popular: algún coleccionista o amante del arte popular llegó pidiéndolas con fotografías de “mujeres despampanantes”<sup>104</sup> que estuvieran en poses seductoras con vestidos cortos, y las hermanas Aguilar continuaron reproduciendo el tema gracias a su éxito comercial. En lo particular, de nuevo, prefiero las figuras de Josefina Aguilar. En el museo del antiguo claustro de Santo Domingo en Ocotlán se pueden observar las damas de la noche hechas en los talleres de sus hermanas: son exageradamente voluptuosas, de piernas largas, caderas anchas y con menos ropa; tienen rasgos tristes, maquillaje exagerado y posiciones sugestivas. Desde mi punto de vista representan mujeres en estado de prostitución. Las de Josefina Aguilar, por otro lado, tienen de alguna forma las mismas características que sus catrinas: aunque son voluptuosas y pueden llevar ropa provocadora, también son elegantes, llamativas y alegres, un poco más como mujeres del espectáculo,

---

<sup>104</sup> *Ibidem.*

dejando atrás las faldas cortas que dice que le pidieron en un principio, pero mostrando pronunciados escotes y en ocasiones el torso. Al parecer con este tema se dan vuelo en explotar el *glamour* y la picardía de la que dan indicios en otras figuras, volviéndolas efectivamente “despampanantes”. Josefina Aguilar también me indicó que han elaborado figuras de estas mujeres bañándose con hombres “en la tina, en la regadera, donde sea”<sup>105</sup>, las cuales hoy en día se hacen bajo pedido.

En estos años que he frecuentado a Josefina Aguilar, me he hecho acompañar de mi familia, amigos y compañeros de la universidad. Ha sido un ejercicio importante que me ha permitido observar cuáles temas son los favoritos de la gente que recién descubre este arte y, sorprendentemente, las damas de la noche han sido de las más exitosas –sólo después de las friditas–. Algunas de las personas a las que les he preguntado me responden que es por el hecho de que en estas figurillas encuentran algo “diferente”, ya que las damas de la noche son sensuales y actuales, hasta un poco sorprendentes en este entorno tan tradicional. Lo curioso es que Josefina Aguilar me indicó que tras el éxito de las mujeres de la noche, la familia comenzó a hacer las Fridas y las Guadalupe, por lo que si esto es efectivamente cierto, es uno de sus temas más antiguos.<sup>106</sup>

#### **3.3.4. Las vírgenes**

El trabajo de barro que hacía Isaura Alcántara, madre de Josefina Aguilar, consistía, entre otras cosas, en sahumeros y otros objetos religiosos. Al comenzar a hacer sus figuras cuenta Josefina que su madre hacía ángeles,

---

<sup>105</sup> Ibídem.

<sup>106</sup> Ibídem.

nacimientos y “Marías”, todas ellas con candeleros. Aunque en el taller de Josefina Aguilar se siguen elaborando ángeles –algunos de ellos con candelero–, nacimientos y algunos santos, como Santo Domingo de Guzmán, popular en el Estado de Oaxaca, ninguna figura es tan popular como sus vírgenes. Ya sea por estampas que han llegado a sus manos o por pedidos, Josefina Aguilar elabora en pequeño formato a la Virgen de Guadalupe, a la de la Soledad, a la de Juquila –las tres más veneradas en el Estado de Oaxaca–, así como a la del Carmen, a la de San Juan de los Lagos o a la Virgen del Rosario.

En una entrevista con Lois Wasserspring, Josefina Aguilar le comentó sobre su devoción mariana que “la Virgen nos da consuelo, como si fuera una madre”.<sup>107</sup> Como la mayoría de la población en México, la familia de Josefina Aguilar tiene un fuerte arraigo a la religión católica y al culto a la Virgen, a quien le piden ayuda cuando necesitan un milagro. La familia ha hecho procesiones para ir a visitar algunas basílicas, como la de Juquila y la de Guadalupe. A unos pocos metros de su casa, se puede observar un altar a la Virgen de Guadalupe con una placa que indica que fue donado al pueblo por Josefina Aguilar. Lo que me parece más curioso es que la figura que se encuentra ahí adentro es de manufactura industrial, cuando podría ser una figura hecha en su taller; como bien ya han observado algunas personas que estudian el arte popular, el gusto que tienen los artistas en sus creaciones no siempre lo imprimen en sus objetos y una figura de este tipo puede haberles parecido más decorosa, aunque a todas vistas una hecha por ella hubiese sido mejor.

La representación que ella hace en sus piezas de pequeño formato es

---

<sup>107</sup>Lois Wasserspring, *Op. cit.*, p. 87. (La traducción es mía).

apegada en cuestión de iconografía a la representación de estas Vírgenes: sus vestidos, colores, el Niño –en caso de las que lo llevan en brazos–, coronas y otros elementos se representan con el cuidado que hace esta artista a su familia a una figura religiosa. Sólo en el caso que se de una representación de gran formato que hace de la Virgen de Guadalupe se aleja de la original: Josefina Aguilar narra la historia de sus apariciones a Juan Diego sobre la túnica de la Virgen. Pero sin importar cuál sea la advocación de la Virgen, Josefina Aguilar las moldea sonrientes y con la misma gracia que a sus demás figuras.

Es sabido que esa fuerte devoción que se tiene en México y en resto de América Latina a las diferentes advocaciones de la virgen proviene del papel de madre intercesora con el cual la ha presentado la doctrina católica. En el arte y en la vida de Josefina Aguilar, en los que la maternidad desempeña un papel importante, las vírgenes aparecen como una de sus principales protagonistas: para ella son madres y auxiliadoras en casos de necesidad, por lo tanto, parte esencial de su arte y reflejo de la importancia de lo femenino al momento de practicar su religión.

### **3.3.5. La sirena**

En este apartado mi objetivo es retratar la importancia que tiene la mitología de la región en el arte de Josefina Aguilar. Para ejemplificarlo retomé el tema de las sirenas, personajes que aparecen recurrentemente en el arte popular y en la imaginería latinoamericana: en leyendas, trabajos de cantera, madera, textiles y, en este caso, barro.

Eli Bartra indica que Josefina Aguilar hace las sirenas por herencia de su

mamá y su abuela, aunque ella las hace en diferentes posiciones y ellas sólo en una,<sup>108</sup> de frente y con la cola hacia un lado. Esto es una afirmación atinada desde mi punto de vista, ya que al preguntarle a Josefina Aguilar acerca de este tema, ella me contó la leyenda que le narraba su abuela desde que era niña, por lo que la sirena viene de la tradición oral y no se puede saber con certeza cuándo se originó.

Josefina Aguilar me explicó que, según la leyenda, existía una muchacha que para irse a bañar al río y por no hacer el quehacer, le decía a su mamá que iba a llenar un cántaro con agua. Cuando su mamá iba a buscarla siempre la encontraba nadando y algunas veces ni siquiera llegaba con el cántaro de agua lleno. Un día su mamá le dijo: “¿Sabes qué? De tanta agua que traes te vas a volver pescado”, echándole una maldición. La muchacha pronto volvió al río y ahí se convirtió en sirena.<sup>109</sup>

De esta manera, las mujeres de Ocotlán justifican una tradición que cumplen el día de San Juan. Según la leyenda, los días 24 de junio las sirenas salen a cantar para ver la luna. Ese día se cortan la mitad del cabello para que les crezca rápido sano y bonito, y la artista asegura que así es.<sup>110</sup> Para ella y las mujeres de su familia, el cabello de una mujer entre más largo, la hace más saludable, femenina y atractiva.

Esta leyenda también puede ser una manera de asustar a las niñas que pasan demasiado tiempo fuera de su casa, porque en la sociedad de Ocotlán esto está mal visto. Sin embargo, la representación que hace la artista de ellas

---

<sup>108</sup>Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular...*

<sup>109</sup>Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>110</sup>Ibíd.

dista mucho de ser reprobatoria. Las sirenas del taller de Josefina Aguilar están en posiciones muy espontáneas y rodeadas de elementos marinos: caracoles, tortugas, delfines, pescados y una que otra rana. Tienen el pecho descubierto y están sentadas o recostadas. A diferencia de la que compré en el taller de Concepción Aguilar, sus poses retratan mejor la intención de la historia que se cuenta en Ocotlán: son despreocupadas y juguetonas, justo como la protagonista de la historia. Sus expresiones faciales son similares a las de las damas de la noche, aunque sin maquillaje. Quizás porque la intención sea el de mostrar a las mujeres libres que tanto aparecen en el arte de Josefina Aguilar.

### **3.3.6. Las friditas**

A fines de los años ochenta del siglo pasado comenzó un boom de la figura de Frida Kahlo en el panorama nacional, pero de forma igualmente significativa fuera de México. De alguna manera sus cuadros llegaron a manos de las Aguilar, quienes rápido comenzaron a moldear figuras de la artista. En el taller de Josefina Aguilar, al igual que en los de sus hermanas, se elaboran friditas tanto en reproducciones de sus obras como en situaciones creadas por la artista; este es uno de los temas más exitosos entre los turistas, quienes encuentran muy llamativa la conjugación entre el arte de Frida y el arte popular de las hermanas Aguilar.

Pero la moda de Frida Kahlo también llegó a los estudios feministas. Entre éstos destacan los de Eli Bartra, de los cuales he retomado el artículo llamado “Frida Kahlo de visita en Ocotlán: *Aparte es la pintura y aparte es el barro*” que forma parte de su libro *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones,*

*monstruos y celebridades* acerca de la existencia de estas friditas hechas en el taller de Josefina Aguilar. El eje del artículo es precisamente el estudio de estas figuras como un arte híbrido surgido de una relación entre el llamado «arte culto» y el arte popular.

Sobre cómo y cuándo se empezaron a elaborar estas piezas, existen diferentes versiones. Eli Bartra indica que, aunque Lois Wasserspring señaló que fue Concepción Aguilar la que comenzó a hacer las friditas que copió de un libro, Josefina Aguilar afirma que ella las hizo primero aproximadamente en 1990; más tarde Wasserspring recordó que lo que ella observó a fines de los años ochenta fueron figuras con alcatraces, por lo que Eli Bartra indica que es posible que Concepción Aguilar empezara a hacer los alcatraces de Diego Rivera y, más tarde, las hermanas hicieron las friditas.<sup>111</sup> Lo cierto es que es difícil saber cuál de las hermanas Aguilar comenzó a modelar estas figuras y cómo surgió la idea. Eli Bartra propone una teoría que no podría ser comprobada, pero que hace aún más relevante el estudio de estas figuras: dice que es probable que la persona que llevó las imágenes de Frida tuviera cierta conciencia del feminismo, ya que se interesó tanto por esta artista como por las hermanas Aguilar; la época en que éstas empezaron a ser realizadas coincide con la recuperación de la figura de Frida alrededor del mundo.<sup>112</sup>

La historia que cuenta Josefina Aguilar es otra, aunque quizás sólo la diga por justificar la originalidad de sus figuras. Ella relata que cuando iba a la ciudad de Oaxaca a entregar mercancía veía la imagen de Frida Kahlo en una librería y

---

<sup>111</sup> Eli Bartra, *Op. cit.*

<sup>112</sup> *Ibíd.*

sus trenzas le llamaban la atención porque dice que en esa época su cabello era tan largo que se peinaba igual que Frida. Entonces le dio por sacar unas friditas con un perico sobre un hombro. Después dice que conoció sus cuadros y empezó a adaptarlos al barro. Josefina Aguilar cuenta que hacía unas friditas cargando un bebé; cuando uno de sus hijos estudió un poco la vida de Frida Kahlo le dijo que ella no había podido tener hijos a lo que Josefina Aguilar respondió: “Pues si no tuvo dígame que ahora yo se lo estoy poniendo ahora que está muerta.”<sup>113</sup> Su hijo le respondió que jamás vendería esa figura porque la gente sabía que Frida no tenía hijos, pero Josefina Aguilar dice que fue la primera en venderse y que a partir de ahí hizo friditas con bebés.<sup>114</sup>

Uno de los detalles que señala Eli Bartra es el proceso de sincretismo que se da con el arte de Frida Kahlo y el arte de Josefina Aguilar, cerrando un círculo entre el arte culto y el arte popular. Bartra apunta que el arte popular mexicano y las artesanías influyeron la vida y la otra de la artista, cuya ambición política era la de hacer un arte para el pueblo; además, tuvo una relación especial con la cultura oaxaqueña, ya que su madre era originaria del Estado y ella adoptó algunos de sus trajes regionales.<sup>115</sup> Indica también que este sincretismo en el arte lo empezó la propia Frida, con la presencia de estas expresiones artísticas en su obra, como lo vemos en la influencia de los exvotos de lámina.<sup>116</sup> Mas al considerarse su arte como «arte culto», no se juzgó negativamente la aparición de imágenes o del lenguaje plástico del arte popular en sus cuadros.

---

<sup>113</sup>Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>114</sup>*Ibidem.*

<sup>115</sup> Eli Bartra, *Op. cit.*

<sup>116</sup> Eli Barta, *Ibid.*, p. 119

Por su parte, Josefina Aguilar ha recreado innumerables veces las obras más famosas de Frida Kahlo con la premisa de que “es muy su pintura y esto es el barro, y es diferente”.<sup>117</sup> Es decir, como todo arte popular que tiende a ser repetitivo, Josefina Aguilar elabora una y otra vez los cuadros de Frida según su demanda. Pero su originalidad radica en la apropiación y en la recreación que ella ha hecho para adaptarlos a una figura de bulto y con su propia estética. Una de las diferencias más importantes entre el arte de estas dos mujeres, señalada por Eli Bartra<sup>118</sup>, es la reproducción de los autorretratos de Frida en donde sólo se muestra su rostro, los cuales Josefina Aguilar hace de cuerpo entero, completando a su gusto la posición de los brazos, las piernas y su vestimenta. También existen cambios en la composición y en las proporciones, los cuales van de acuerdo al gusto de la artista o a la practicidad del barro. El ejemplo que retoma Eli Bartra en su texto sobre el primer caso, y que me parece más simpático, es el del cuadro *Frida y Diego Rivera* del año 1931; ahí Frida se pinta pequeña al lado de un Diego alto y gordo; Josefina Aguilar, los moldea del mismo tamaño, sólo que Diego sigue estando panzón. Bartra afirma que la razón de esto debe ser que a Josefina Aguilar el cuadro de Frida Kahlo le parece demasiado fuera de proporción.<sup>119</sup> Yo podría agregar que su esposo, José García, es sólo un poco más alto que Josefina Aguilar y tal vez esa sea su referencia para la interpretación de esta obra. Acerca del segundo caso, habla del autorretrato *La columna rota*, en cuya reproducción la artista tuvo que utilizar clavos de verdad en lugar de hacerlos de barro porque se rompían; por lo tanto,

---

<sup>117</sup> Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>118</sup> Eli Bartra, *Íbid.*

<sup>119</sup> Eli Bartra, *Íbid.*, p. 119

la figura de unos 15 centímetros de Josefina Aguilar tiene clavos de mucho mayor proporción que los que se observan en la obra de Frida. De nuevo, al igual que con las damas de la noche o las sirenas, Josefina Aguilar moldea los senos de la figura en palabras de Eli Bartra “grandes y turgentes” enfatizando aún más la femineidad que plasmó Frida Kahlo en su obra.<sup>120</sup>

A diferencia de sus otros temas, Josefina Aguilar utiliza diferentes características en algunas de sus representaciones de Frida Kahlo. Influenciada de alguna manera por la técnica de su hijo Demetrio García, Josefina Aguilar pinta las friditas con tonos más oscuros y muchos esfumados, alejados del brillante colorido de sus mercaderes o sus sirenas. Lois Wasserspring asegura que también adoptó de Demetrio el moldear historias sobre la falda de la figura; en el caso de Frida, hace una figura grande y recrea algunos de sus cuadros sobre su vestimenta, figura que también hace Demetrio con su propio estilo.

En palabras de Eli Bartra:

El proceso de apropiación de la obra de Frida Kahlo que se está dando por parte del «pueblo» es algo que resulta tanto interesante como grato. Es como si su pueblo le rindiera, en cierta manera, tributo.<sup>121</sup>

Acerca de esto, otra cosa que llama la atención es que en el mercado municipal de Ocotlán existe una mujer llamada Beatriz que tiene un puesto de comida llamado “La cocina de Frida”. Ella asegura que la gente que la conocía le decía que se parecía a Frida Kahlo, por lo que decidió pintarse la ceja como ella y empezar a usar los trajes tradicionales. Todos en Ocotlán conocen a doña Betty y la llaman “la Frida de Ocotlán”, incluso es buscada por los turistas, quienes le

---

<sup>120</sup>Eli Barta, *Íbid.*

<sup>121</sup> Eli Bartra, *Íbid.*, p. 119

piden una foto y aseguran que son igualitas. Lo que considero interesante aquí es que la apropiación de Frida no se quedó sólo en los talleres de las hermanas Aguilar y en su barro, sino que se difundió por todo el pueblo y sus mujeres, al punto de volverse incluso un atractivo turístico. De nuevo, con tan sólo un peinado con trenzas y flores y una gruesa ceja pintada, esta mujer de Ocotlán interpreta a Frida Kahlo todos los días mientras cocina y atiende su fonda.

Cuando Josefina Aguilar habla de Frida Kahlo lo que expresa, más que admiración, es un intento de comprender y recrear la figura de una mujer cuya historia conoce y con la cuál en algunos aspectos se identifica. Para ella, Frida Kahlo no es sólo la autora de los cuadros que la han inspirado a hacer cientos de figuras, sino que es una mujer cuya vida y sufrimiento entiende. Ella intenta comprender el dolor que sintió Kahlo al no poder ser madre, ya que ella tuvo muchos hijos, pero el mayor murió en 1993 a los 26 años. Pero también se refleja físicamente en ella con sus trenzas y sus vestidos típicos; Frida Kahlo pintaba y Josefina Aguilar hace figuras de barro, y al transformar la pintura en barro, la artista se apropia un poco del dolor y la vida de la artista.

Es por eso que, a pesar de que pueden existir opiniones que desprecien estas figuras por ser una copia, las friditas tienen valor por ser una reinterpretación de obras de arte «culto» de una artista reconocida hechas por una artista popular. Las friditas de Josefina Aguilar de ninguna manera son iguales a las obras de Frida Kahlo: ella las adapta, las cambia y las moldea para que obedezcan a su propia estética y a su propio sentir como artista. Sobre la repetición, es una característica intrínseca del arte popular, pero que también se da en el «arte culto» en la escultura y el grabado. Las friditas de barro se pueden

tocar y mover de un lado para otro, por lo que son accesibles para todos y nos permiten tener un contacto más cercano con el arte de dos mujeres: Frida y Josefina Aguilar. Además, casi podría afirmar que, si Frida hubiera vivido para ver plasmada su obra en el barro hecho por Josefina Aguilar, no faltaría en su casa una gran colección de estas figuras, como lo hizo con los exvotos o los judas hechos por la artista de la cartonería Carmen Caballero. Y tal vez así existiría una mayor recuperación y valoración de este arte popular y de las mujeres que lo realizan.

### **3.3.7. Escenas cotidianas**

Josefina Aguilar cuenta que cuando se casó empezó a hacer objetos distintos a las figuras de animales, vírgenes o mujeres de vestidos regionales con candelero que hacía su mamá.<sup>122</sup> Entre esos menciona que comenzó a hacer escenas de bodas y bautizos pero de tamaño más pequeño. Ella afirma que un americano de nombre “Arturo Prano o Pranky” que estaba a cargo de un museo dentro de la escuela Benito Juárez de Ocotlán fue el que cada vez les pedía figuras de más cosas, lo que la llevó a inspirarse en el día a día.<sup>123</sup> Sobre esta persona y su proyecto no he podido encontrar información, pero lo que debe ser cierto es que puede haber sido él quien les encargó los conjuntos de figuras que representaran festividades o escenas cotidianas, ya que tristemente muchas veces son las personas que vienen de otros países las que están más interesadas en las costumbre de lugares como Ocotlán, así como en su arte popular.

Para la artista estas figuras marcaron la diferencia entre el arte que hacía

---

<sup>122</sup> Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>123</sup> *Ibídem.*

junto con su mamá cuando aún era soltera, y el que hizo después de casada y una vez fallecida su madre.

Las escenas cotidianas que Josefina Aguilar hace son conjuntos de figuras que representan alguna celebración o festividad que se lleva a cabo en el ámbito familiar o en el comunitario. Pueden ser bautizos, bodas o velorios, al igual que la Guelaguetza o el día de muertos. Por lo que he visto en libros y catálogos, los que buscan estas figuras son en general coleccionistas y algunas de éstas se encuentran en galerías, como es el caso del Museo Internacional de Arte Popular de Santa Fé, Nuevo México e incluso he visto algunas en el Museo de las Culturas Populares en la Ciudad de México, aunque en este último carece de una cédula con información de la artista e incluso se combinan con figuras de manufactura industrial.

Generalmente estos conjuntos se hacen bajo pedido; además, se necesita destinar un espacio para colocarlos en la casa, lo que los vuelve más difíciles de adquirir o revender y por eso suelen estar más presentes en colecciones especializadas.

Estas escenas cotidianas también son populares en museos o galerías con enfoque más antropológico porque son una muestra del modo de vida de Ocotlán y otros pueblos de Oaxaca. En este caso, Josefina Aguilar no se inspira en fotografías, estampas o dibujos, sino en lo que ella ve día con día. A pesar de ser una comunidad mestiza, conserva muchas tradiciones de manera arraigada: las bodas y bautizos son una gran celebración con mole de guajolote; los altares de muertos se ponen cada año sin falta con su cempaxúchitl y los platillos tradicionales de la región. En general, como muchas poblaciones en América

Latina, nunca les faltan motivos para celebrar.

Es por eso que, aunque de estas piezas no se puede hacer un análisis específico de cada uno de sus personajes, los conjuntos de escenas de la vida diaria son importantes si se ven como un reflejo de las costumbres de la sociedad de Ocotlán. Viendo cada uno de ellos podemos conocer su ropa, su comida, sus fiestas y el papel de las mujeres en todos esos eventos; además, por ser el reflejo de algo vivo, también se podría realizar un análisis de cómo va cambiando la sociedad y el rol que la mujer desempeña.

Evidentemente las mujeres tienen un papel indispensable cuando Josefina Aguilar trata estos temas: en los velorios siempre están llorando y se cubren con su rebozo; en las bodas las novias llevan un vestido blanco; y en el día de muertos son las que preparan la comida y muchas veces están cargando a su bebé. Es un reflejo de cómo ve y se refleja la artista como mujer en su familia y su comunidad; a partir de estas piezas podría concluir que las mujeres en Ocotlán, incluyendo a Josefina Aguilar, siguen teniendo un papel muy tradicional en su sociedad: son las que cocinan, crían a los hijos, las que siguen usando rebozos y a veces blusas bordadas; pero a su vez son parte importante del sustento familiar al ser las que trabajan, como Josefina Aguilar y todas las mujeres que se dedican al campo, a las actividades manuales y al comercio.

### **3.3.8. Josefina Aguilar: *Autorretrato***

Pero sobre todas las figuras y los temas del arte de Josefina Aguilar, la que más me gusta es una donde se representa a ella misma. Esta es una figura de gran formato con pequeñas escenas hechas con pastillaje; alrededor de la figura y

sobre su falda Josefina Aguilar nos cuenta su historia personal y familiar, por eso considero que esta obra es un homenaje y un reconocimiento que se hace a sí misma y, dada la intención de este trabajo, me corresponde en este apartado hablar más a fondo de su vida y su arte (página 116).

Josefina Aguilar Alcántara nació el 22 de febrero de 1945 dentro de una casa de alfareras y alfareros. Isaura Alcántara, su madre, y Jesús Aguilar, su padre, están representados trabajando en su taller en el extremo inferior izquierdo de la falda, se dedicaban al oficio familiar y vendían sus piezas en el mercado del pueblo. Los objetos que hacían eran apaxtles, burros, candeleros, sahumerios y “monos de chía”.<sup>124</sup> Cuenta Josefina Aguilar que ella empezó a ayudarlos desde muy niña, como a los 8 o 9 años. En esa época su familia sacaba el barro de una mina y los colores los obtenían de diferentes procesos naturales; sobre eso Josefina Aguilar recuerda que tenían “mucho imaginación para sacar las pinturas”.<sup>125</sup> Los colores que usaban eran blanco, rojo y ocre, los cuales obtenían de la tierra, de la grana cochinilla y de la raíz de un árbol y se fijaban con jugo de limón o cal. Más tarde su madre comenzó a utilizar anilinas de colores como azul y amarillo, pero tenían que hervirlas y disolverlas en cola para que no se despegaran. Hoy en día la utilización de colores industriales les ha facilitado el proceso y les permite contar con una infinita gama de colores que no se deslavan fácilmente.

Josefina Aguilar relata que fue cuando llegó al pueblo el americano, del que hablé en el apartado anterior, que su mamá comenzó a diversificar su

---

<sup>124</sup> Josefina Aguilar, *Op. cit.*

<sup>125</sup> *Ibíd.*

trabajo, haciendo muchas figuras con candeleros, como burros, ángeles, patos o mujeres con trajes regionales. Demetrio García afirma que durante esa época Josefina firmaba con el nombre de su padre, atribuyéndolo a que mientras una mujer viviera en casa de su padre, no tenía independencia.<sup>126</sup> Lamentablemente esto es común en muchos talleres familiares, ya que consideran que tiene más valor si está hecho por un hombre.

Josefina Aguilar se casó con José García Cruz, también alfarero, antes de cumplir los veinte años y fue ahí cuando comenzó a firmar las piezas con su nombre. Lois Wassespring relata que cuando Josefina Aguilar ya tenía cinco hijos, decidieron mudarse a la entrada del pueblo, para lo que rentaron un terreno que tenían que comprar o desocupar en un año. Todos los viernes ponían una mesa con sus cosas para que los vieran los turistas que llegaran a Ocotlán y así pudieron comprar el lugar, aunque en un principio vivían en una casa de lámina y cartón.<sup>127</sup> Como ya he señalado, la casa de Josefina Aguilar se ha ido construyendo poco a poco y hoy en día tiene suficientes recámaras para albergar a todos sus hijos y a su hija con sus respectivas familias. En su autorretrato, Josefina Aguilar se representa sobre su mano derecha trabajando al lado de su marido frente a su característica barda rosa. Esta es una escena que se repite todos los días, ya que don José siempre la está ayudando, y ella afirma que él también hace su propio trabajo, que consiste principalmente de vírgenes. En la mano izquierda de la figura se encuentra la Virgen de Guadalupe, que como ya he mencionado, es muy venerada por Josefina Aguilar y su familia, y me parece

---

<sup>126</sup> Demetrio García Aguilar, *Op. cit.*

<sup>127</sup> Loise Wasserspring, *Op. cit.*

que el lugar donde la ubicó indica la importancia que tiene para ella.

Demetrio García Aguilar cuenta que fue en la década de los sesenta cuando su madre comenzó a tener éxito y los coleccionistas llegaban a buscarla, como sucedió con Nelson Rockefeller quien se dice compró todas las piezas que doña Isaura Alcántara y sus hijas tenían en existencia. En sus palabras se nota una fuerte admiración hacia su madre y su obra:

Su trabajo ha sido reconocido a nivel internacional gracias a su esfuerzo y dedicación, entonces yo creo que es una de las pioneras al sacar adelante todo este trabajo, toda esta obra que se ha hecho de una forma paulatina, de primer lugar y categoría.<sup>128</sup>

Josefina Aguilar también admira y reconoce la labor de su familia. En el resto de su falda retrata a sus ocho hijos y a su hija al lado de su esposo, cada quien haciendo su trabajo. Al lado de la virgen, se encuentra su hijo policía, quien murió en un operativo en contra de unos narcotraficantes hace ya casi veinte años. Abajo, del lado derecho, se encuentra Demetrio vestido de negro y con una de sus figuras en colores ahumados entre las manos. Le sigue Leticia, la única descendiente mujer, trabajando al lado de su marido quien, al igual que José, apoya el trabajo de su esposa. En los demás recuadros representa a sus otros cinco hijos que trabajan en barro y a uno que se dedica a la computación. Sin embargo, junto a sus hijos jamás aparecen sus esposas, ni siquiera las que también son alfareras.

Josefina Aguilar, de acuerdo con el Sistema de Información Cultural del

---

<sup>128</sup> Demetrio García Aguilar, *Op. cit.*

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,<sup>129</sup> ha ganado cuatro premios nacionales por su trabajo: primer lugar en el Tercer Gran Premio de Arte Popular 1977, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes; segundo lugar en el Primer Concurso Nacional de Objetos Navideños Tradicionales, de FONART en la Ciudad de México en 1980; cuarto lugar en el Segundo Concurso de Arte Popular del Estado de Oaxaca en 1981; y el Galardón Pantaleón Panduro, en el Premio Nacional de la Cerámica en Tlaquepaque Jalisco en el 2004. La han invitado varias veces a los Estados Unidos a hacer demostraciones de su trabajo, entre los lugares que recuerda haber visitado están Chicago, Austin, Dallas y San Diego.<sup>130</sup> Además, ha aparecido en innumerables catálogos y publicaciones de arte popular, aunque pocos se han enfocado en el trabajo de ella como mujer y como artista. Para ella cada premio y cada texto que se escribe sobre su trabajo o sobre su persona –aunque ella no sepa leer– son un motivo de orgullo, pero no por eso se siente famosa y su actitud no ha cambiado.

El rostro de la figura es siempre sonriente y lleva una blusa bordada y un collar de colores. Este tipo de vestimenta es la que usa para asistir a algún evento o fiesta. Sobre sus hombros lleva flores, importantes por su cultivo y venta en la región y recurrentes en el arte de Josefina Aguilar. Al lado de sus orejas lleva un sol y una luna. Sobre su cabeza lleva figuras de barro con forma de animales similares a las que se ven en trabajos tempranos de su madre; al parecer tiene que ver con la creencia en el nahualismo y los orígenes de su trabajo con el barro. Esta figura engloba muchas de las características que hacen

---

<sup>129</sup>Sistema de Información Cultural, *Josefina Aguilar*, <[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=4398](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4398)> (12 de julio de 2012).

<sup>130</sup>Josefina Aguilar, *Op. cit.*

de la obra de Josefina Aguilar un arte tan especial. Su tamaño y su técnica son muy llamativos, con ese delicado trabajo de pastillaje sobre una base, el cual ni siquiera ha sido copiado por sus hermanas; además es una manera de reconocerse a sí misma como mujer: en la figura se refleja como alfarera y como madre, las cosas que parecen importarles más en la vida.

Es difícil llevar la cuenta de cuántos nietos y nietas tiene Josefina el día de hoy. Cada que llego me entero de que hay más en camino y lo sorprendente es que una gran mayoría son niñas. Uno de los mayores, Francisco, de quien ya he hablado, ha demostrado que tiene habilidad para el barro y algunas de sus figuras han aparecido en catálogos. Pero las nietas más pequeñas juegan todo el día en el patio rodeadas de cerámica y a pesar de siempre estar brincando y corriendo, no rompen nada. Algunas de ellas se sientan al lado de su abuela a ver cómo trabaja y una o dos empiezan a jugar con el barro, al igual que Josefina Aguilar y muchas artistas populares en sus inicios. Lo más probable es que algunas niñas de esa generación lleguen también a ser alfareras o artistas populares, aunque para ellas existe más presión para seguir estudiando.

### **3.4. Y las mercaderas venden sus flores del otro lado. Distribución y recepción de la obra**

Según la historia que cuentan Josefina Aguilar y Demetrio García, el arte de Isaura Alcántara y sus hijas ha estado marcado por el impulso que le han dado personajes extranjeros que han llegado buscarlas a Ocotlán. A pesar de que han pasado más de cuarenta años, esto no ha cambiado. Después de pasar un mes en el taller de Josefina Aguilar me pude percatar de que la gente que llega a comprar sus piezas es casi en su totalidad de origen extranjero, sobre todo de los

Estados Unidos. También es posible conocer a gente de Europa y Asia que llega a buscar a la artista, mientras que no observé, ni la familia pudo recordar, a mucha gente de América Latina. El público mexicano llega al taller como parte de recorridos, pero si compran es en casa de alguna otra hermana porque Josefina Aguilar, como mencioné, se niega rotundamente a darle comisión a los guías de turistas. Existe poca valoración de las expresiones artísticas y más si su origen es popular, por lo que se fijan más en el precio que en la preferencia por cierto estilo o figura. Estoy segura de que esta gente podría gastar los cien pesos que cuesta una figura pequeña en el taller de Josefina en alguna burda reproducción de una obra de Dalí o Van Gogh; restándole valor a una creación única y sumándolo a una copia de un original que forma parte del «arte culto». Monsiváis anotó que el público que compra arte popular “no es ya tradicional y no es todavía cultural”.<sup>131</sup>

En el año 2009 tuve la oportunidad de llevar a mi clase de arte contemporáneo de América Latina a casa de Josefina Aguilar, y todas las personas, sin excepción, compraron al menos una pieza y decían estar emocionadas por encontrar el arte de Josefina: en su mayoría llevaron friditas, damas de la noche y vírgenes. Sin embargo, se trataba de un público con ciertas nociones de arte e interés por lo hecho en América Latina y en México. Sí se percibe la falta de aprecio de la gente por el trabajo de las y los artistas populares, ya que rara vez aceptan pagar el precio justo, porque las piezas les parecen un poco caras y no ven realmente qué es lo que hay detrás durante el

---

<sup>131</sup> Carlos Monsiváis, *ibid.*, p.23.

proceso de elaboración ni existe una valoración como objeto artístico, mucho menos de quien lo realiza. Además, como hemos visto, existe un especial desdén si la artista es mujer y proviene de un estrato de la sociedad poco privilegiado. En este apartado intentaré justamente analizar la situación del arte de Josefina Aguilar con respecto a la aceptación que el público le da.

De los hijos de Josefina Aguilar, Demetrio es el que más ha tratado con clientes y público en general. Él ha sabido colocarse en el gusto de los galeristas y ha hecho numerosos viajes a ferias y demostraciones de arte popular en los Estados Unidos, donde promociona tanto su trabajo como el de su madre. Por esas razones, durante mi entrevista, quise profundizar acerca de su percepción de la gente interesada en las obras del taller de Josefina Aguilar.

Como he reiterado anteriormente, en México existe poco conocimiento y poca valoración del arte popular. Lo que llega a tener más éxito son algunos objetos artesanales utilitarios o los *souvenirs*, como son los alebrijes, si hablamos del caso de Oaxaca. La gran mayoría de estas figuras son fabricadas en serie por artesanas y artesanos, quienes los venden a precios bajos y, en ocasiones, no tienen buena calidad, por lo que, en general, no entran en la categoría de arte, aunque este límite pocas veces sea claro. En contraste, existen talleres donde se realizan estas piezas con gran calidad e imaginación, pero que por sus altos costos rara vez son consumidos por el público nacional.

Este tipo de hechos ha generado una percepción negativa sobre los y las consumidoras mexicanas en talleres de arte popular como el de Josefina Aguilar. Demetrio me indicó que él lo atribuye a una falta de valoración de las raíces mexicanas, porque él dice considerar su trabajo como la continuidad de la

alfarería prehispánica; aunque también culpa a la mala situación económica del país, ya que no considera las obras de su mamá como de primera necesidad.<sup>132</sup>

En contraparte, existe un mucho mayor interés de parte del público extranjero. En el caso de los Estados Unidos, Demetrio García lo atribuye a una constante búsqueda de identidad y de cultura ya que muchas personas tienen raíces latinoamericanas. Él dice que el reconocimiento que le han dado tanto al trabajo de su mamá como al suyo en aquel país lo hace sentirse lleno de orgullo. En este caso considera que para los y las compradoras el precio es lo menos importante, dándole más valor a sus obras, mas no menciona que lo consideren arte propiamente.<sup>133</sup> En los textos publicados acerca de arte popular, como es el caso del de Lois Wasserspring<sup>134</sup>, se nota un interés en el tema como un objeto del folclor. Considero que a pesar de dar más reconocimiento a las y los artistas y mostrar más a fondo su proceso de trabajo, la mayoría de los hechos que promocionan el arte popular en el país vecino se hacen como curiosidad por las culturas subalternas, ya sea latinoamericanas, asiáticas o africanas. Pero aún así el arte popular se percibe como un arte menor que, aunque en galerías se consigue a precios aproximadamente cinco veces más altos que en el taller de Josefina Aguilar, no llega a igualar en precios o apreciación a las piezas de «arte culto».

A pesar de que no se le da el reconocimiento debido, en el caso de Josefina Aguilar, el apoyo estadounidense ha sido parte determinante en el desarrollo y la evolución de su obra, ya sea por su apoyo económico o la

---

<sup>132</sup> Demetrio García, *Op.cit.*

<sup>133</sup> *Ibíd.*

<sup>134</sup> Lois Wasserspring, *Op. cit.*

aportación de nuevas ideas.

En México existen tiendas y galerías, sobre todo en lugares turísticos como Oaxaca y Chiapas, donde se pueden comprar las obras de Josefina Aguilar. En las tiendas de los museos del INAH se pueden adquirir piezas de pequeño formato de cualquiera de las hermanas Aguilar con un costo cuatro veces mayor que al que se consigue en su taller. Sin embargo, no se puede observar ninguna etiqueta o información que indique quién las hizo o de dónde vienen. Esto es un problema común en las tiendas donde se comercializa arte popular. Lo cierto es que, de nuevo, estas tiendas se enfocan más a la venta para el público extranjero y no para el nacional, aunque en ambos casos se ignora la procedencia del objeto.

El principal asunto con respecto a la comercialización y a la recepción del arte de Josefina Aguilar son los problemas que enfrenta en general el arte hecho por mujeres, y más si es por mujeres pobres y de países subdesarrollados: estas características lo tienen subordinado a la categoría de artesanía y, aunque los precios aumenten en galerías del extranjero y se llegue a valorar más a las artistas, sus piezas no llegan a tener el valor que tendrían las obras de arte culto ni en el extranjero, y mucho menos en México o en otros países de América Latina.

## Conclusión

El estudio con visión feminista, e incluso con división genérica, de la obra y de quienes se dedican a las artes plásticas populares en América Latina es, tristemente, un campo muy poco explorado a pesar de su enorme riqueza. Aunque algunas investigaciones que se han escrito logran profundizar plenamente en el proceso de creación y en la obra de las artistas populares, la mayoría de los libros que hablan de arte popular están marcados por el paternalismo, el pintoresquismo y rara vez llegan a mostrar a las mujeres que intervienen en la creación de este arte. Hice esta investigación con la intención de revelar esa inequidad al estudiar el caso de una artista popular mexicana, Josefina Aguilar Alcántara; esto con el afán de darle un poco de reconocimiento.

Gracias a la revisión bibliográfica que realicé para el primer capítulo de este trabajo descubrí que el principal obstáculo que se encuentra al buscar publicaciones donde aparezcan las mujeres creadoras de arte popular, es que éstas son prácticamente inexistentes o, las que hay, pocas veces cuentan con una buena investigación. En otras publicaciones, generalmente catálogos de exposiciones, me dediqué a observar la ausencia o la presencia de las mujeres entre las fotografías y algunos textos. Sin embargo, hay algunas excepciones que pueden marcar una pauta para quienes buscamos ahondar en el tema, como es el caso de los trabajos de Rozsika Parker, Marjorie Agosín o Eli Bartra. Debo aclarar que con mujeres creadoras me refiero a todas aquellas que participan en alguna medida en el proceso artístico y de fabricación de un objeto de arte popular, sin negar que la mayoría de las veces éste es un trabajo colectivo.

En algunos lugares de Europa o los Estados Unidos donde existe menor diversidad de arte popular, a diferencia de en América Latina, se han investigado las actividades que han realizado las mujeres en el hogar, tales como el bordado y el *quilting*.<sup>135</sup> Esta interpretación y ese rescate que se ha hecho se puede resumir en la frase “lo anónimo seguirá siendo anónimo, [...] pero nunca más invisible”.<sup>136</sup> Lo anterior responde a una nueva forma de escribir la historia del arte con visión feminista, propuesta por autoras como Griselda Pollock, quien sugiere que se ubique al arte y a las artista dentro de un contexto social, tomando en cuenta sus relaciones sociales, personales y culturales, y no sólo enumerando biografías o estilos por épocas.<sup>137</sup>

Aunque hay autoras y autores que han sabido plantear y abordar el tema del arte popular y el género afuera de América Latina, existen también algunos textos escritos por investigadoras estadounidenses quienes, al momento de intentar acercarse al arte popular latinoamericano realizado por mujeres, caen en lugares comunes, haciendo publicaciones muy llamativas visualmente, pero con poco contenido y sin aparato crítico. Tal es el caso del libro de la investigadora Lois Wasserspring, *Oaxacan Ceramics. Traditional Folk Art by Oaxacan Women*, y del de Paola Gianturco y Toby Tuttle, titulado *In Her Hands, Craftswomen Changing the World*. Ambos trabajos cuentan con excelentes fotografías, donde retratan a las artistas trabajando y a su obra, pero la investigación se queda a un nivel muy superficial y paternalista.

---

<sup>135</sup> Rozsika Parker, *Op. Cit.*

<sup>136</sup> Mirra Bank, *Anonymous Was a Woman*, 1995, p. 6. (La traducción es mía).

<sup>137</sup> Griselda Pollock, “Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, *Women's Studies Quarterly*, Vol. 15, No. 1-2, 1987.

En el caso de América Latina, hay algunos libros que sirven para indagar cómo y por qué es importante estudiar el arte popular realizado por mujeres. Una de las expresiones artísticas que más se ha investigado con atención especial en quienes lo realizan es la de las arpilleras, los lienzos con imágenes hechas de retazos de tela realizados en Chile y Perú. Me parece que este interés se debe a que este arte surge de un contexto feminista y con una intención de denuncia social, gracias a los períodos de opresión y violencia en el que este arte se dio. Sobre el tema el texto que me pareció más importante es el de Marjorie Agosín, quien relata el movimiento que se dio con este arte en Chile entre los años 1974 y 1994, desde su propia vivencia y tomando en cuenta a las mujeres que dedicaron su vida a hacerlas como medio de expresión y de preservación de la memoria. Considero que mirar hacia las arpilleras y hacia quienes las elaboran es en sí un trabajo feminista, ya que rescata del olvido a aquellas mujeres que buscaron plasmar sus sentimientos y su memoria en un pedazo de tela.

Por su parte, Eli Bartra ha tratado el tema del arte popular femenino en numerosos trabajos de investigación e incluso ha propuesto un método, el cual mencioné anteriormente. Considero que la importancia del trabajo que ella ha realizado va más allá de la base teórica que ha propuesto y del reconocimiento que le ha dado a las artistas sobre las que ha escrito, ya que ha denunciado reiteradamente la subordinación a la que se someten el arte popular y sus creadoras debido a que generalmente ellas provienen de una clase marginada, no cuentan con una educación artística formal y son mujeres, lo que lamentablemente las ha confinado a la invisibilidad. Además, en todos sus textos denuncia la carencia de investigaciones con respecto al tema a pesar de lo basto

que es el campo en América Latina y exhorta a las personas a ahondar y seguir estudiando este tipo de expresiones artísticas.

Como he insistido, aunque hay investigaciones sobre arte popular y género en América Latina, el campo de estudio está aún muy desolado, y sigue siendo rico e inexplorado. Estudiarlo significa recuperar y revalorar a muchas artistas y a su medio de expresión artística que, si bien es diferente al arte culto, no por eso tiene un menor valor artístico e incluso social. Si el arte culto latinoamericano aún lucha por ser reconocido en los países occidentales, el arte popular y sus autoras aún tienen un largo camino que recorrer para que se les valore y se les aprecie. La historiadora del arte Griselda Pollock indica que la historia se debe escribir con la consciencia de que la sociedad aún está estructurada inequitativamente, lo cual incluye la diferencia entre los sexos<sup>138</sup> y yo agregaría que también entre las sociedades de las diferentes regiones del mundo, como la latinoamericana.

Además, debemos tomar consciencia de que la historia del arte ha sido escrita en su mayoría desde la ideología dominante, dictando qué es arte y quién es artista, marcando aún más el sexismo de nuestra sociedad. Pollock señala que esta historia se ha escrito de manera monográfica, por lo que sólo integrar los nombres de mujeres sería continuar con esta misma práctica y propone una historia del arte que se acerque al arte y a sus creadores o creadoras como el resultado complejo de la relación entre historias, códigos, ideologías, formas de producción, clase social, familia y prácticas sexuales.<sup>139</sup> Tomando esto en cuenta,

---

<sup>138</sup> Griselda Pollock, *Woman, Art and Ideology...*, 1987.

<sup>139</sup> *Ibíd.*

puedo decir que tanto al feminismo como a los Estudios Latinoamericanos les corresponde investigar temas que han sido relegados, como del arte popular creado por mujeres, lo que implica darse a la tarea de conocer a las artistas, su contexto, su forma de trabajo y su ideología, cuyo conocimiento nos permite comprender mejor sus dificultades y las condiciones en las que viven y trabajan las artistas populares de nuestra región, a la vez que estamos contribuyendo a escribir una nueva historia del arte.

Pero ha sido precisamente la historia del arte la que ha contribuido a crear ese abismo que existe entre el arte «popular» y el arte «culto», ya que ésta se ha escrito en su mayoría desde una ideología de superioridad masculina.<sup>140</sup> Para Griselda Pollock y Rozsika Parker, aunque comenzó en el Renacimiento, fue hasta el siglo XIX cuando se hizo la separación tajante y definitiva entre el arte y la artesanía, algo que provenía directamente de la separación entre las clases sociales, gracias a la aparición de una fuerte clase burguesa.<sup>141</sup> Fue entonces también cuando se creó el mito del artista como un genio solitario, dotándolo del don de la creatividad, mientras que a la mujer le correspondían labores como el bordado, porque se decía que ellas poseían el don del gusto.<sup>142</sup> Más que por los materiales o las técnicas, estas autoras consideran que la separación también se debió al lugar en donde se crea el arte: el arte culto se realiza en la esfera pública y el popular en el hogar. Uno correspondía a los hombres y el siguiente a las mujeres.<sup>143</sup> Considero que esa misma separación que se hizo entre el trabajo

---

<sup>140</sup> Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 1981.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

artesanal y el trabajo artístico ha sido la que ha condenado al arte de la gente pobre de América Latina, en especial a las mujeres, al olvido y a una categoría inferior. Aunque también podríamos decir que estas dos expresiones artísticas son diferentes, es relevante ver en qué radican esas diferencias, las cuales no deberían dotar de más valor a una que a otra.

Hoy en día la caracterización del arte popular necesita ser revisada o, al menos, revalorizada. Como lo he mencionado, la mayoría de las veces llamamos al arte “popular” para contrastarlo del llamado arte “culto”. Es decir, se hace una diferenciación basada en quién, cómo y en dónde lo hace: mientras que el arte popular es el creado por la gente pobre oculta bajo el nombre de “pueblo”, con materiales tradicionales y en el medio rural, el llamado arte culto está hecho por los estratos medios y altos de la sociedad, con técnicas aprendidas académicamente y, normalmente, se lleva a cabo en el medio urbano. Esta clasificación afecta también la visión que se tiene del arte creado por las mujeres ya que, enfocándome a América Latina, la mayoría de las mujeres viven en condiciones de marginación y pobreza, por lo que el arte que crean algunas de ellas se considera trabajo doméstico y se ofrece poca remuneración por él. Yo utilicé esta caracterización de arte popular porque considero que, efectivamente, éste es un arte diferente por sus técnicas y su proceso creativo, mas éste no debe considerarse un arte menor, sino una expresión artística diferente.

Aunque frecuentemente el arte popular se engloba bajo el concepto de artesanía, incluso si los límites entre uno y otro pueden ser difusos y hasta subjetivos, es importante distinguir entre un objeto artístico y una artesanía. Ambos comparten muchas características, como el hecho de estar elaborados

con materiales similares, que ambos pueden ser utilitarios y muchas veces realizados en serie. Como he citado, “todo arte popular es artesanal, pero no todas las artesanías son arte popular”<sup>144</sup>, sin embargo, hay algo que los hace ser distintos, que tiene que ver con su calidad y su valor estético y simbólico. Considero que marcar esta diferencia es relevante, dado que separar el arte de la artesanía implica dotar al objeto de un mayor valor. Esta diferencia no se hace frecuentemente, y creo firmemente que lleva implícita una actitud paternalista hacia este arte y quien lo crea. Uno de los ejemplos más relevantes es el de Fomento Cultural Banamex, quien se refiere a los y las artistas como “maestros artesanos”, nunca como artistas y nunca en femenino. De acuerdo con Pollock y Parker, la historia del arte nos ha llenado de grandes maestros en masculino, en inglés, *Masters*, dejando a un lado a las maestras, cuyo femenino en dicha lengua sería *Mistresses*, palabra que quiere decir tanto maestras como amantes, por lo que se vuelve muy simbólico.<sup>145</sup>

Otra razón por la cual el arte popular se esconde bajo la idea de “arte del pueblo” es que se ha utilizado políticamente para afianzar la imagen de un estado-nación. Quizás por eso los intelectuales y las instituciones han buscado ocultar en el anonimato a las personas que se dedican al arte popular, resaltando sólo unos cuantos nombres, siendo éstos en su inmensa mayoría hombres. Por lo tanto, creo que al caracterizar al arte popular como un arte hecho por personas concretas y con características diferentes, podemos valorar a quienes se dedican a las diferentes ramas del arte popular, muchas de ellas mujeres. En el libro *Old*

---

<sup>144</sup> Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular*, p. 18

<sup>145</sup> Griselda Pollock, *et al.*, *Old Mistresses...*, 1981.

*Mistresses: Women, Art and Ideology*, Rozsika Parker y Griselda Pollock recuerdan un caso en el que un crítico de arte alabó el trabajo artístico de *quilting* de los indios navajos, haciéndolo automáticamente un arte creado por hombres, cuando los textiles eran una actividad básicamente femenina. Con esto ellas pretenden mostrar que esa misma ideología androcéntrica ha provocado que cualquier objeto que pueda ser reconocido en algún momento como artístico, cambia automáticamente de género, porque el arte, para la ideología dominante, es inherentemente masculino.<sup>146</sup>

Debido a lo anterior, es importante mirar al arte desde el feminismo. Aunque no todo lo que realizan las mujeres es feminista, sí es femenino porque no existe el arte neutro.<sup>147</sup> Al respecto, Parker y Pollock indican que es importante distinguir el arte hecho por mujeres, ya que ser mujer condiciona la forma en la que se ve y se discute su arte.<sup>148</sup> Como ya lo he mencionado, cuando dentro de la historia del arte buscan hablar de mujeres, les basta con rescatar algunos ejemplos que accedieron y han accedido a las esferas del gran arte, pero esto sólo significa seguir con los mismos paradigmas. Estas autoras señalan:

Las mujeres artistas siempre han existido. Han trabajado consistentemente y en números crecientes a pesar de la discriminación. El trabajo de cada mujer es diferente, determinado por factores específicos como sexo, clase y lugar en la sociedad y en la cultura. Pero debido a los efectos económicos, sociales e ideológicos de la diferencia sexual de la cultura patriarcal en el Occidente, las mujeres han hablado y actuado desde otro lugar dentro de esta sociedad y

---

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> Eli Bartra, *Frida Kahlo...*

<sup>148</sup> Griselda Pollock, *et al.*, *Old Mistresses...*

esta cultura.<sup>149</sup>

Puedo afirmar que esta investigación es feminista, ya que en ella pretendí denunciar la subalternidad del arte popular femenino frente al arte culto o arte creado por hombres, además de hacer visible la mano de la mujer en la creación de este arte. En el caso de América Latina, conocer el arte popular realizado por mujeres no sólo significa reivindicarlo frente al arte culto, sino también darle valor a su trabajo, plasmado de vivencias y de historias. Además, en la región existen factores como la violencia de género y de clase y numerosos hechos políticos y sociales que han hecho de la mujer víctima de torturas o desaparición de familiares. Por eso, hablar de este arte en América Latina nos permite recuperar la historia y la creatividad de aquellas que pocas veces han sido tomadas en cuenta y que han hablado desde otro lugar, como lo dicen Parker y Pollock. Al rescatar y situar a una artista popular en su contexto social y cultural, al hablar sobre su creatividad, su proceso y la recepción de su trabajo, estamos dándole voz y reconocimiento a aquellas hasta ahora prácticamente invisibles.

Para ilustrar lo anterior elegí hablar de la artista Josefina Aguilar. Su obra, como la de muchas mujeres, es un reflejo claro de su vida y de lo que las generaciones que la antecedieron le heredaron: mitos, leyendas, tradiciones, una educación tradicional y el arte de la alfarería. Si es considerado popular es porque ella proviene de un sector rural en México, porque no tiene una posición económica privilegiada, porque el material que utiliza es el barro que maneja con herramientas básicas, porque no cuenta con una educación básica, mucho

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*, p. 49 (la traducción es mía)

menos artística y por ser mujer, razón por la que algunas personas consideran que su labor está incluida en las labores domésticas, tan mal reconocidas.

Josefina Aguilar modela con gran habilidad en barro todo lo que se le pide. Ha innovado en cuestión de técnica y de temática, adaptándose a los cambios que trae consigo la modernidad, como las pinturas acrílicas, pero sin descuidar la originalidad y la calidad de su obra. Pero, sobre todo, ha plasmado en todas y cada una de sus piezas todos sus sentimientos y pensamientos como mujer y como artista. Si repite las figuras es porque esa característica es inherente al tipo de trabajo que realiza. En su arte, ella habla de su entorno: su familia, su pueblo, sus tradiciones, sus deseos y sus mitos. Es un arte femenino porque está hecho por una mujer, pero a su vez la forma de tratar muchos temas puede estudiarse desde el feminismo.

Si Frida Kahlo tuvo como gran inspiración de su arte su maternidad frustrada, Josefina Aguilar se inspira como madre de nueve hijos: en sus alegrías pero también en sus penas. Sin embargo, hoy en día el arte de Frida se estudia como tal, como arte, y el arte de Josefina Aguilar y de muchas artistas populares de América Latina y otras regiones en subdesarrollo, como artesanía y producto de la tradición.

Al escribir acerca de ella no pretendí sólo plasmar su biografía, sino ubicarla como una artista en su contexto y ver cuáles son las dificultades que enfrenta una mujer dedicada al arte popular en México o en América Latina: el olvido, la falta de reconocimiento, la desvalorización de su obra. Josefina Aguilar, a diferencia de otras muchas artistas popular, ha gozado de cierto reconocimiento nacional e internacional, pero eso no ha evitado que luche con

las crisis económicas, contra el machismo y contra la poca valoración que le puede tener el público que se acerca a su casa. Conocerla me permitió conocer los obstáculos a los que se enfrentan la mayoría de las artistas populares en América Latina: la falta de acceso a la educación, tanto técnica como formal, la falta de acceso a los servicios y el tener que trabajar todo el día junto con toda su familiar para tener lo básico para comer y enviar a la escuela básica a las nuevas generaciones; esas mismas características que hacen que su arte sea considerado por muchos simplemente como “artesanía”.

Aún falta mucho para que escuchemos la voz a esas mujeres que están hablando desde los lugares más alejados de nuestra región. Escribir acerca de Josefina Aguilar puede no ser más que un granito de arena en todo lo que falta de escribir acerca de la enorme cantidad de mujeres dedicadas a la creación de arte popular en América Latina. Sin embargo, creo que plantear este problema desde los Estudios Latinoamericanos y desde el feminismo puede aportar una visión diferente y denunciar esa necesidad que existe de recuperar el trabajo de las mujeres y el punto de vista que tienen ellas de nuestra historia a través del conocimiento de ellas y de su arte.

## Ilustraciones



Ilustración 1 Josefina Aguilar modelando su *Autorretrato*<sup>150</sup>



Ilustración 2 Figuras de gran formato<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Liliana Elvira Moctezuma, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México, 2009.

<sup>151</sup> *Ibíd.*



Ilustración 3 *Mercaderas*<sup>152</sup>



Ilustración 4 *Damas de la noche*<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Liliana Elvira Moctezuma, Ciudad de México, 2013.

<sup>153</sup> *Ibíd.*



Ilustración 5 *Autorretrato*<sup>154</sup>

<sup>154</sup> Liliana Elvira Moctezuma, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México, 2010.

## Bibliografía

- Agosín, Marjorie, "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Revista Iberoamericana*, Volumen LI (132-133), Santiago, Revista Iberoamericana, 1985, pp. 523-529.
- \_\_\_\_\_, *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*, Maryland, Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2ª edición, 2008.
- Arzaba, Andrea, "Los bordados por la paz llegan a Puebla", *Animal Político*, <<http://www.animalpolitico.com/2012/10/los-bordados-por-la-paz-llegan-a-puebla/>> (5 de noviembre de 2012)
- Bacic, Roberta, "Arpilleras que luchan, claman, denuncian e interpelan", *Hechos del callejón. Revista del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo*, Bogotá, 42ª edición, diciembre 2008, pp. 20-22, <[http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras\\_chilenas.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf)>, (1 de noviembre de 2012)
- Baddeley, Oriana *et al.*, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Londres, Verso, 1989.
- Bank, Mirra, *Anonymous Was a Woman*, Nueva York, Saint Martins Griffin, 1995.
- Bartra, Eli, (compiladora), *Creatividad Invisible, Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2004.
- \_\_\_\_\_, "Arte popular y feminismo", *Estudios Feministas*, Año 8, Florianópolis, primer semestre del 2000, pp. 30-45
- \_\_\_\_\_, "Más allá de la tradición: sincretismo, género y arte popular en México", UAM, <[http://tav.ac.il/eial/ix\\_1/bartra.html](http://tav.ac.il/eial/ix_1/bartra.html)> (5 de mayo del 2008)
- \_\_\_\_\_, "Negritud y feminismo. Arte popular brasileño.", México, UAM, 2006, <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mexico/xochimil/coloquio/Docs/Mesa5/Eli%20Bartra.swf>>, (1 de noviembre de 2012)
- \_\_\_\_\_, "Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular" en *Revista de estudios de género La ventana*, núm. 28, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2008.
- \_\_\_\_\_, *El arte popular, expresión femenina por excelencia*, en <http://jornada.unam.mx/1999/09/06/artesanas.htm>, 1999, (8 de abril del 2008)
- \_\_\_\_\_, *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria Editorial, 3ª edición, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Mujeres en el arte popular, De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

- Fomento Cultural Banamex, “Mujeres artesanas indígenas”, <<https://www.compromisosocialbanamex.com.mx/fomcul-template.php?secclid=159>>, (29 de octubre de 2012)
- Franger, Gaby, *Arpilleras, cuadros que hablan: vida cotidiana y organización de mujeres*, Lima, Taller de artesanía “Mujeres creativas”, 1988.
- Gianturco, Paola, *In Her Hands, Craftswomen Changing the World*, Brooklyn, Power House Books, 2ª edición, 2004.
- INEGI, *México en cifras*, <<http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=20>> (16 de abril de 2012)
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, “Ocotlán de Morelos”, *Enciclopedia de los Municipios de México, Estado de Oaxaca*, <<http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20068a.htm>> (28 de noviembre de 2012)
- Martínez Peñaloza, Porfirio, *Tres Notas sobre el Arte Popular en México*, México, Editorial Porrúa, Colección de Aniversario, 1980.
- Monsiváis, Carlos, *et al.*, *Arte Popular Mexicano*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.
- Oettinger, Marion Jr., *The folk art of Latin America: Visiones del Pueblo*, Nueva York, Museum of American Folk Art, Penguin Books, 1992.
- Pollock, Griselda, “Women, Art and Ideology: Questions for Feminists Art Historians”, *Women’s Studies Quarterly*, Vol. xv, No. 1 y 2, Nueva York, The Feminist Press at the City University of New York, primavera-verano 1987, pp. 2-9.
- \_\_\_\_\_, Rosika Parker, *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, Nueva York, Pantheon Books, 1981
- Reyes, Edna, “El espejo de los dioses”, *Día Siete*, número 494, México, El Universal, p. 27-31.
- Robbins, Linda, *Re-Covering the Body: Women Artists in Latin America*, Reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Chicago, 24 de septiembre 1998.
- Sistema de Información Cultural, *Josefina Aguilar*, <[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=4398](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4398)> (12 de julio de 2012)
- Suárez, Cristina, “El arte popular en México, una visión etnográfica”, en *Arte Popular Mexicano*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.
- Tower Hollis, Susan, *et al.* (comps.), *Feminist Theory and the Study of Folklore*, Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- Turok, Martha (curadora), *Living Traditions, Mexican Popular Art*, Nueva York, University Art Museum, University of Albany, State University of New York, 1992.

- Villegas, Liliana, *Artefactos, Objetos artesanales de Colombia*, Bogotá, Villegas Editores, 2ª. edición, 2000.
- Wasserspring, Lois, *Oaxacan Ceramics, Traditional Folk Art by Oaxacan Women*, San Francisco, Chronicle Books, 2000.
- Winter, Jeanette, *Josefina*, Singapur, Hardcourt, 1996.

## Otras fuentes

### Entrevistas

- Aguilar Alcántara, Josefina. Entrevista realizada el 18 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México. Entrevistadora: Liliana Elvira Moctezuma.
- Diario de campo. Primera visita: del 7 de julio del 2008 al 25 de julio del 2008.
- García Aguilar, Demetrio. Entrevista realizada el 17 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México. Entrevistadora: Liliana Elvira Moctezuma.

### Fotografías

- Elvira Moctezuma, Liliana, Fotografías personales, Ocotlán de Morelos, Oaxaca y Ciudad de México, México, 2009-2013.

### Exposición

- Fomento Cultural Banamex, Exposición *Grandes maestros del arte popular Iberoamericano*, Centro Cultural Banamex, México, 2011.

### Mesa redonda

- Vargas Lugo, Elisa *et al.*, Mesa redonda *Sobre la participación de Fomento Cultural Banamex A.C. en el terreno cultural nacional en sus distintas líneas de acción*, 15 de noviembre de 2011, Palacio de Cultura Banamex.