

19  
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



# LA PINTURA AL AJE

ESTUDIO SOBRE LA LACA DE CHIAPA DE CORZO

T E S I S  
que para obtener el título de  
LICENCIADA EN DISEÑO GRAFICO  
presenta  
SUSANA CASTELLANOS ALBORES  
dirigida por  
ADRIAN VILLAGOMEZ LEVRE  
Mexico, 1996.



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.



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.

## DEDICATORIAS

A MI PADRE Y A MI MADRE,  
por la oportunidad que me dieron.

A TODAS LAS MUJERES,  
por su persistencia.

## INDICE

PRESENTACION	7
1. LOS SISTEMAS DE PRODUCCION ESTETICA	11
1.1. Las artesanías	13
1.2. Las artes	15
1.3. Los diseños	16
1.4. La estructura artística	17
2. LA LACA Y EL SISTEMA DE PRODUCCION ARTESANAL	21
2.1. Antecedentes históricos de la laca	24
2.2. La laca de Chiapa de Corzo y su sistema de producción	26
2.2.1. La producción	28
2.2.2. La distribución	32
2.2.3. El consumo	33
3. LA LACA COMO PRODUCTO ARTISTICO-VISUAL	37
3.1. La estructura formal	38
3.1.1. Las superficies o material pasivo	38
3.1.2. Los materiales activos de la pintura al aje	39
3.1.3. El procedimiento técnico de la laca	42
3.1.4. La estructura morfológica y la sintáctica	44
3.2. La estructura significativa	45
3.2.1. El sentido simbólico del jicalpestle	46
4. LAS MUJERES EN LA PRODUCCION DE LA LACA	49
4.1. Las mujeres en la producción cultural	50
4.2. La producción artística de las mujeres	52
4.2.1. Las mujeres de la laca	55
5. LA LACA Y SUS ALTERNATIVAS VISUALES	59
5.1. ¿Existen alternativas de desarrollo para la laca?	60
5.1.1. Las propuestas concretas	60
5.2. Valoraciones estéticas y técnicas de la pintura al aje	63
5.3. Hacia nuevas relaciones sensitivo-visuales	65
5.3.1. Ampliación de los recursos materiales y técnicos	66
ANEXO A	73
ANEXO B	79
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	83

## PRESENTACION

La elección de un tema siempre está determinado por la historia personal o por el azar. Aquí sucedieron las dos cosas y, así, lo que fue un encuentro casual entre la laca o *pintura al aje* y algunas inquietudes pictóricas personales, se sumó a otros pequeños detalles para conformar este proyecto.

Como fenómeno sociocultural la laca constituye un sistema de producción artístico específico que determina la producción de ciertos objetos y no otros, que condiciona las formas de relación que hay entre los productores y sus productos y las formas de socialización de los productos, y que refleja o reproduce el orden simbólico particular en el que está inmerso. Desde este ángulo se construyeron los primeros objetivos:

- a) Analizar el sistema de producción artesanal de la laca, en Chiapa de Corzo, Chiapas, y los procesos y dinámicas de las partes que lo constituyen, es decir, las particularidades de la producción, la distribución y el consumo.
- b) Abordar los formatos y la iconografía de la laca como reflejos del orden simbólico en el que está inmerso el sistema productivo, un orden que diferencia entre lo femenino y lo masculino.

Como técnica pictórica la pintura al aje implica materiales y procedimientos específicos que debían ser potencialmente capaces de desarrollar "nuevas relaciones sensitivo-visuales", es decir poder ser alteradas sus relaciones tradicionales en beneficio de una ampliación de sus efectos en la sensibilidad y una mayor expresividad visual. Había que buscar cambios en la estructura artística de los objetos y se decidió explorar su materialidad, establecer nuevas relaciones con otras técnicas de pintura, limitadas hasta el momento al óleo, y proponer cambios morfológicos en sus superficies o soportes. Los objetivos para ello fueron:

- a) Recopilar la técnica en sus materiales y procedimientos tradicionales, para construir la memoria técnica desde donde partir.

- b) Explorar las capacidades técnicas a partir de un modelo de experimentación diseñado desde los materiales y soportes de la laca y los de otras técnicas.
- c) Proponer alternativas de aplicación, desde las conclusiones obtenidas en el punto b, en un proyecto pictórico concreto.

Desde aquí el trabajo se ha ordenado de la siguiente manera: En el primer capítulo *Los sistemas de producción estética*, nos aproximamos al orden conceptual que nos permite exponer la lógica desde donde será abordado el tema de la laca, su sistema de producción y las alternativas en el producto artístico, para ello se retomaron fundamentalmente los planteamientos teóricos de Juan Acha. En *La laca y el sistema de producción artesanal*, partimos de la situación general de las artesanías en México para desglosar el sistema productivo de la laca de Chiapa de Corzo, nos ubicamos desde los antecedentes históricos del fenómeno hasta la revisión de cada una de las partes que constituyen el sistema productivo. En el siguiente capítulo, *La laca como producto artístico-visual*, nos detenemos en la materialidad de la laca, es decir, los materiales, los procedimientos, los formatos, la iconografía, sin la intención de elaborar una manual, más bien para aproximarnos a una de las partes que constituyen la estructura artística de los productos, para más adelante poder cambiar estas relaciones y cumplir los objetivos de ampliar la vivencia sensible de la laca. Para ello nos basamos en el modelo de análisis estructural del producto artístico que Acha propone y lo vinculamos con el modelo semiológico de Erwin Panofsky para obtener en la interpretación iconológica, una aproximación al sentido simbólico del objeto más representativo de esta artesanía: el *jicalpestle*. Este último punto del análisis, vinculado estrechamente con lo simbólico femenino, dió lugar para desarrollar el capítulo *Las mujeres en la producción de la laca*. Aquí partimos de que la producción de laca está en manos de "fondeadoras" y "pintadoras", es decir de mujeres, y de que el imaginario colectivo diferencia entre las categorías de lo femenino y lo masculino; se verá como la participación social y artística de las mujeres ha estado marcado por esta diferencia, un caso particular es el de las mujeres de la laca.

Finalmente en *La laca y sus alternativas visuales*, último capítulo de este trabajo, se valoran y proponen, a manera de conclusiones, las alternativas técnicas, estéticas y artísticas para la laca o pintura al aje. Algunas propuestas se basan en la ruptura del sistema productivo o en el cruzamiento de sistemas, otras en las valoraciones estéticas y técnicas, así como en su exploración, cuyas pretensiones son ampliar la capacidad expresiva de la pintura al aje y sus relaciones sensitivo-visuales. Arbitrariamente se predeterminó el formato del cuadro como superficie de aplicación y una temática concreta.

Los *Anexos* están constituidos por:

- a) Las fotografías de la propuesta visual concreta realizada con la técnica de la pintura al aje.
- b) Un directorio de las mujeres artesanas "pintadoras", *fondeadoras* y *dibujantes*, facilitado por el antiguo Museo de la Laca.

Se espera que, una vez cumplidos todos los objetivos, este documento se constituya en memoria técnica de la pintura al aje, deseando así que esta técnica tan antigua no desaparezca, y en memoria del trabajo de un pequeño grupo de mujeres artesanas, desde donde pueda replantearse su participación social en la producción de objetos estéticos y la expresión de su sensibilidad subjetiva. Creemos que en un contexto específico la laca aún puede considerarse un recurso alternativo para la producción artística.

El trabajo es una actividad humana sobre la cual se cimienta toda forma de organización social. Estas formas de organización dependen del grado de desarrollo que presenta la organización de sus fuerzas productivas y generan relaciones sociales específicas que distinguen a las etapas históricas, así como a los personajes que interactúan en ellas.

El desarrollo, control y uso de las fuerzas productivas o estrategias tecnológicas, definen el modo de producción de un sistema socialmente organizado y está determinado por la estructura económica, pero incluye una interacción constante con aspectos como la supraestructura ideológica o cultura.

El término *cultura* se refiere aquí "a la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido"<sup>1</sup>. La cultura también se constituye como el instrumento para elaborar la ideología de cada clase y, desde aquí, se puede diferenciar entre la cultura hegemónica y las culturas populares o de sectores subalternos, esta última como resultado de la participación desigual en el capital económico y, por lo tanto, en la apropiación de los bienes culturales de que dispone la sociedad. En esta misma dinámica, aunque menos evidente, se verá que existe una participación social desigual de los sexos, que enmascara una diferencia genérica jerárquica y que permite diferenciar de la "cultura" una subcultura femenina.

Toda producción cultural requiere para su existencia de una organización material precisa, es decir, requiere de instituciones o aparatos culturales que administran transmiten y renuevan el capital cultural, esto es, establecen las condiciones sociales necesarias para el desarrollo de los productos culturales.

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor: *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Nueva Imagen, 1984, p. 41.

En este ámbito, la producción cultural de la sociedad implica la obtención de tres tipos de conocimientos o productos culturales: los *tecnológicos* que se refieren a estructuras práctico-utilitarias, los *científicos* a estructuras lógico-cuantitativas, y los *artísticos* a estructuras estéticas. Estos conocimientos coexisten en mayor o menor grado para dar origen a los objetos o productos culturales, dentro de los cuales en una lógica combinatoria siempre habrá de predominar uno de ellos sobre los otros dos<sup>2</sup>. Pero la producción cultural no sólo implica conocimientos y objetos culturales, no sólo es materialidad o *medios* de producción, también son *procesos* de producción y *relaciones* de producción, entre los procesos y de estos con los productores.

La producción cultural, pues, es un proceso del que se obtienen innovaciones y en el que intervienen el sistema productivo, la sociedad y el individuo<sup>3</sup>. Y cual sea el producto cultural debe examinarse no sólo como *representación* sino como *estructura social* de un campo específico, debe insertarse en el sistema de producción que le corresponde y que contiene tres grandes procesos: la *producción*, propiamente dicha (con sus productos y sus productores), la *distribución* y el *consumo* del producto, así como las relaciones entre estos tres procesos. Sólo una visión global puede explicar el sentido de una producción cultural en su trayectoria social.

El tema de esta investigación evidentemente está relacionado con la producción sociocultural de objetos *visuales*, de una naturaleza *estética* y que apelan a unos conocimientos o estructuras *artísticas*. Por lo tanto, debemos aproximarnos a los *sistemas de producción estética especializados* y a la *estructura artístico-visual* de los objetos. Detengámonos un poco para precisar desde los planteamientos teóricos de Juan Acha.

Desde ellos diferenciamos primero *lo estético* de *lo artístico*. En la dialéctica sujeto-objeto, nos dice Acha, lo estético se centra "en el sujeto, producto social y ejecutor de la producción y del consumo", y lo artístico se identifica "con el objeto, los sistemas productivos y la cultura que esto presupone como producto humano...". Son realidades diferentes pero complementarias: "lo estético entraña lo artístico e incumbe a todos los hombres... y los productos de lo artístico, contienen lo estético e interesa a muy pocas personas. Lo estético es una facultad humana inevitable y cotidiana que se centra en la sensibilidad. Lo artístico se sostiene por un cuerpo de ideas, conocimientos y teorías que son producto del hombre y se objetiva en productos, cuyos componentes estéticos inciden en la sensibilidad pero se dirigen de manera especial a la mente. En otras palabras, todo lo artístico es estético más no todo lo estético es artístico<sup>4</sup>.

2 Acha, Juan: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 38-43.

3 Acha, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 18.

4 Acha, J.: *Introducción a la teoría de los diseños*, México: Trillas, 1990, pp. 22-24 y p. 17.

Se verá más adelante que un objeto artístico se constituye como tal precisamente por su estructura artística y se precisará en qué consiste ésta.

Ahora pasemos a definir el *sistema de producción artístico-visual* o plástico, que de acuerdo con Acha es "un conjunto de operaciones manuales, sensitivo-visuales y teóricas, de que se apropia el productor mediante el aprendizaje... con el fin de poder conjugarlas según la lógica interna que el sistema ha venido transmitiendo... y de acuerdo a la trayectoria de cambios que tiene el sistema en ese momento"<sup>5</sup>.

De acuerdo con Acha, la historia de la cultura estética occidental ha desarrollado, hasta ahora, tres sistemas productivos con una naturaleza estética común: las *artesanías*, las *artes* y los *diseños*, cada uno corresponde a un momento histórico preciso, se suceden en el tiempo y coexisten en el espacio con características, diferencias y similitudes que pueden ser clasificadas en objetos, procesos y prácticas específicas. Los términos artesanías, artes y diseños se abordarán como fenómenos socioculturales interrelacionados, algo más que asepciones diversas, aisladas y espontáneas. Abordar estos conceptos como sistemas de producción y analizar los procesos de cada uno, parece funcional para calcular la viabilidad de nuestros objetivos, los cuales tienen la esperanza de rescatar la técnica de la laca o pintura al aje de la amenaza de extinción y tener los elementos precisos para desarrollar su capacidad expresiva-visual y renovar o ampliar las relaciones sensitivas que los individuos mantienen con ella. Creemos que para ello no basta con apropiarnos de la técnica e incorporarla o aplicarla sobre otros objetos, debemos analizar las relaciones que estos mantienen con la sociedad y el individuo para transformarlas creativamente, son los propósitos de este trabajo.

En los siguientes puntos se tratarán esquemáticamente las diferencias y similitudes en los procesos de estos tres sistemas, y se verá como el sistema de producción de las artesanías nace en los tiempos precapitalistas y se consolida en el feudalismo europeo, y favorecidos con el capitalismo, el de las artes surge con el Renacimiento, y el de los diseños con la revolución industrial, el surgimiento de las masas y la fotografía.

<sup>5</sup> Acha, J.: *Arte y sociedad Latinoamérica. El sistema de...* Op. cit., p. 27.

<sup>6</sup> Acha, J.: *Introducción a la teoría...* Op. cit., p. 49.

### **1.1. Las artesanías.**

Las artesanías no responden a un conjunto de rasgos típicos, sino que se definen por una combinatoria precisa de elementos, "entre estos elementos hállese las relaciones de las artesanías con las tecnologías y

con el pensamiento que se desarrolla de lo práctico de la magia a lo imaginado del mito y a los ritos de la religión"<sup>6</sup>.

Si se hace un seguimiento de las variantes históricas de los sistemas de producción precapitalistas encontramos el modo tribal, el asiático o precolombino, el esclavista y el feudal con su organización gremial. En un primer momento se registra una tecnología manual que se ocupaba de la producción material y satisfacía las necesidades básicas de la sociedad. Las creaciones de las tecnologías englobaban al mismo tiempo la agricultura, la caza, la construcción habitacional, la producción de herramientas y de utensilios y todas ellas dieron base a las artesanías. De las tecnologías se derivaron y dependieron de sus avances pero devinieron como artesanías en la medida en que entraron al servicio del pensamiento mágico, mítico y religioso, necesarios y convenientes para la organización social. Las artesanías nacieron, pues, con la religión que aparece en las sociedades clasistas y originaron una división técnica del trabajo; ésta separó lo utilitario de lo estético y, por supuesto, los productos bellos fueron destinados a la religión. Para Acha, y estamos de acuerdo con ello, el verdadero trabajo artesanal estaba en el ornamento, pues este diferenciaba los fines religiosos y señoriales a los que estaba destinado un objeto, producido con el mismo trabajo manual y simple y con los mismos formatos de otros objetos tecnológicos de uso popular no ornamentados. Así, el ornamento jerarquizaba el uso del producto y justificaba el dominio de una clase sobre otra<sup>7</sup>.

Pero de las tecnologías derivaron no sólo las manifestaciones tribales y tempranas del hombre que conocemos hoy como artesanías, también la pintura, la escultura y la arquitectura fueron artesanías, pero en el desarrollo histórico fueron principalmente éstas las que se desprendieron de las artesanías gremiales y devinieron como artes en el Renacimiento. En este periodo se modifica la conciencia artesanal y con ellas las relaciones que el productor tenía con su producto, las motivaciones y los fines variaron, así como los conceptos de belleza y de consumo de los productos.

- A. La *producción* es tradicionalista y empírica, el trabajo manual enaltecido y sujeto a normas.
- B. El *producto* se inserta en el medio religioso y permite prácticas de estructuración social, es ornamentado y en serie. En un inicio se produjeron utensilios, pero en las artesanías gremiales predominó la escultura, la arquitectura y la pintura mural.
- C. El *productor* es agremiado y de formación empírica.
- D. La *distribución* es por encargo y muy poco comercio.
- E. El *consumo* es cotidiano y religioso, ambos empíricos, y demandado por la feligresía como personaje histórico.

<sup>7</sup> Acha, J.: *Introducción a la... Op. cit.*, pp. 43-44.

## 1.2. Las artes.

En los países como México y otros de Latinoamérica la transición de las artesanías gremiales para devenir en artes y la de sus productores artesanos en artistas resulta clara y breve. España impuso el sistema gremial a las artesanías locales durante la colonia y a finales del siglo XVIII las artes se inician con la importación de una academia y conceptos definidos de arte, que durante las repúblicas se consolidaron a semejanza de los de París.

La formación sistémica, social e individual que ofrecía la academia hizo posible el surgimiento del artista como profesional, en contraste con la concepción de oficio del artesano. Esto trajo como consecuencia que en manos de los artesanos quedaran los trabajos menores y fueran desplazados de los más importantes y mejor pagados (la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado) por los artistas. Pero las artes no desalojaron a las artesanías, "en parte las artes más bien imbrican a las artesanías y, en parte, coexisten con ellas", las artes prolongan los procesos artesanales hacia una nueva dirección y un nuevo sentido: superar el pasado y satisfacer las nuevas necesidades estéticas de una cultura con una realidad económica-social naciente<sup>8</sup>.

El arte elimina y al mismo tiempo conserva elementos artesanales. Si para las artesanías la producción era sostenida por obras iguales, producidas en serie y desde una perspectiva tradicionalista, el arte se centrará en la concepción y creación de obras únicas y originales: la innovación marcará la pauta. Muchas veces los materiales, las técnicas, las formas básicas y los formatos serán los mismos en las artes y en las artesanías. Las operaciones manuales registran cambios leves, las operaciones sensitivas que "se ocupan de los modos de reproducción de bellezas naturales y de la confección de las formales" registran elementos comunes, pero en el cúmulo de conocimientos empíricos e ideas, es decir en las operaciones teóricas, las artes dispondrán de conocimientos artísticos, adquiridos "educación mediante" tanto para la producción como para el consumo y que giran alrededor de la excepcionalidad. Esta será la diferencia determinante entre las artesanías y las artes, entre la concepción creadora del artesano y la del artista: "Las artes elaboran todo un cuerpo de teorías que siempre servirán para tasar, incluso, lo estético de las artesanías y de los diseños, desde los intereses de estos mismos"<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 68. Con el desarrollo histórico, económico y social de occidente veremos que se llegará a un nuevo sistema productivo de cultura estética.

- A. *La producción* es antitradicionalista, el trabajo intelectual es libre y sobrevalorado, predomina la teorización.
- B. *El producto* se considera profano y puro, es antiornamental, las imágenes se erigen como obra única y predomina la pintura de caballete.
- C. *El productor* es libre y de formación académica, existe en torno a él un endiosamiento como innovador o creador.
- D. *La distribución* es predominantemente comercializada.
- E. *El consumo* tiende a la excepcionalidad de tiempo, lugar y persona, el cual requiere de conocimientos artísticos. El individuo aparece y se desarrolla como personaje histórico.

### 1.3. Los diseños.

Como las artes a las artesanías, los diseños son al mismo tiempo la ruptura y la prolongación de las artes. El fenómeno sociocultural de los diseños tendrá su origen a finales del siglo XIX y se consolidará durante el siglo XX, los dos factores principales para ello son el surgimiento de las masas como personaje social y el hallazgo de la fotografía, que permitió la reproducción mecánica, seriada y masiva de imágenes.

Con la revolución tecnológica industrial surge la demanda del abaratamiento y el consumo masivo de los productos industriales, para ello resulta necesario constituir nuevas divisiones técnicas del trabajo mecánico y tecnológico, pero también del trabajo estético, pues es también necesario introducir recursos estéticos en los nuevos productos. Así se cruzan dos desarrollos paralelos: el tecnológico y el artístico, y el resultado obtenido es que las innovaciones estéticas en la configuración del producto son subordinadas a la funcionalidad práctica y la viabilidad de una producción tecnológica industrial y masiva. Se separa entonces la configuración de la ejecución manual, unidas y realizadas por un mismo individuo en la producción de las artesanías y de las artes.

Esta separación ha dado origen a la confusión de la verdadera dimensión de los procesos y prácticas que implica este sistema productivo, y a la sobrevaluación del simple acto de diseñar o proyectar, como actividad única y fundamental de los diseños. Debe considerarse a los diseños no como proyectos sino como productos fabricados y con vínculos públicos, y aun cuando los diseños no ejecuten manualmente -ésta pertenece a la industria-, dirigen o supervisan la ejecución de la obra, porque sólo el acto de hacer visible un proyecto hace posible la apropiación de su verdadero sentido.

Los diseños se definen así como "actividades proyectivas y directoriales" que son organizadas por Acha<sup>10</sup>, partiendo de la naturaleza de sus productos, de la siguiente manera:

- a) Las que producen objetos o utensilios: diseño industrial.
- b) Las que cubren informaciones o productos tipográficos de la publicidad y la industria editorial: diseño gráfico.
- c) Las que construyen espacios de utilidad habitacional y los que organizan la vida urbana: diseño arquitectural y diseño urbano.
- d) Las que generan entretenimientos, modelos de imágenes y de informaciones: comprende a los diseños audiovisuales (cine y televisión) y los diseños icónico-verbales (historietas y fotonovelas, la prensa en general y la literatura de entretenimiento), estrechamente vinculados con el diseño gráfico.

Presente en la producción de todos los diseños está la demanda de innovación estética, misma que separó a las artes de las artesanías, y junto con ella el requerimiento de conocimientos teóricos y de un aprendizaje especial, universitario.

- A. *La producción* tiende al funcionalismo y a la teorización, el trabajo es proyectivo y enaltecido, sujeto a prioridades económicas y tecnológicas.
- B. *El producto* está dentro del medio industrial y masivo, es antiornamental, se producen utensilios y entretenimientos, es decir acciones, en serie y masivamente.
- C. *El productor* es asalariado y de formación universitaria.
- D. *La distribución* de los productos es social, industrial, tecnológica e ideológica.
- E. *El consumo* es espontáneo e inconsciente, utilitario dentro de la cotidianidad y estético empírico en el tiempo libre del hombre común. La masa se erige como personaje histórico.

#### 1.4. La estructura artística.

Después de haber revisado los sistemas de producción, pasemos a sus productos. De los tres sistemas obtenemos una gran variedad de productos artísticos y que pueden ser agrupados por su realidad matérica en: *cuerpo-objetos*, de naturaleza visual tridimensional; *superficie-objetos*, de naturaleza visual bidimensional; *superficies icónicas*, de

<sup>10</sup> Acha, J.: *Ibidem*, pp. 76-77.

naturaleza visual y lingüística; *superficies literarias*, de naturaleza lingüística; *espectáculos*, de naturaleza múltiple o mixta, y *audiciones*, de naturaleza auditiva. Sólo por mencionar una clasificación<sup>11</sup> que nos parece funcional, pero existen otras más tradicionales.

A nosotros nos interesan, principalmente, los objetos de naturaleza visual de los tres sistemas antes mencionados, particularmente los cuerpo-objetos y las superficie-objetos, pues los productos de la laca o pintura al aje se agrupan en ellos, también aquellos en los que se pretende introducir esta técnica. Pero también nos interesa la *estructura artístico-visual* de estos productos para encontrar los elementos precisos de esa materialidad que nos permitirán ampliar o renovar la capacidad expresiva y las relaciones sensitivas, ambas visuales, que hasta ahora a mantenido la laca y sus productos.

Aproximémonos más al concepto de estructura artística, en específico a la visual. Partimos de que todo el conjunto de productos de los tres sistemas contienen una estructura artística, y es ella la que lo constituye como *objeto artístico*. Un objeto artístico no es una cosa con un formato preciso ni una simple denominación lingüística, sino "cualquier producto humano capaz de surtir notorios efectos sensitivos"<sup>12</sup>. Sin embargo los objetos no sólo contienen a esta estructura, ella cohabita dentro del objeto con una pluralidad de estructuras internas, cualquiera de estas estructuras puede determinar el empleo o uso específico de dicho objeto.

La pertenencia de un objeto a cualquiera de los sistemas de producción antes mencionados, por ejemplo, dependerá de cómo estas estructuras, entre ellas la artística, están relacionadas. Veamos. En las artesanías la estructura artística se encuentra subordinada a la tecnológica o práctico-utilitaria; en las artes predomina la estructura artística sobre las otras estructuras que no son la práctico-utilitaria; y en los diseños, la estructura artística se encuentra junto a la tecnológica -y frecuentemente junto a la científica-, es decir, en el mismo nivel de importancia.

La estructura artística es de naturaleza sensitiva, a diferencia de la tecnológica y la científica que son racionales. Se dirige, entonces, a la sensibilidad, está contenida en la materialidad del objeto y sólo se activa en relación con el sujeto. Por eso para acercarse y comprender la estructura artística de los objetos cuya materialidad es de naturaleza visual, es necesario acercarse al soporte material, a los procedimientos y a los conocimientos que hacen posible su producción, caracterizada por la innovación y la utilidad, y su percepción visual, es decir, a las cualidades de su materialidad y a la organización específica de sus elementos materiales. Así llegamos a la estructura artística de Acha, que

11 Acha, J.: *Arte y sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura*, México: FCE, 1979, pp. 55-66.

12 Acha: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico...* *Op. cit.*, p. 373.

la define como "el conjunto de relaciones sensitivas que poseen los elementos materiales" y "que integran al objeto, cuyas innovaciones son esencialmente útiles"<sup>13</sup> y a su modelo estructural de análisis de la estructura artística del producto, que más adelante se aplicará en forma detallada en los cuerpo-objetos de la laca.

De acuerdo con este modelo, la estructura artística consta de dos estructuras indispensables, una formal que pertenece al objeto y se divide en subestructuras: la material pasiva, la material activa, la morfológica y la sintáctica; la segunda estructura es la significativa y se le atribuye al sujeto, intervienen en ella sistemas de significados o denotaciones, de la organización de la percepción y de significaciones o connotaciones. En realidad esta estructura es inmaterial, sin embargo la dinámica de sus relaciones singulares (sensitivas) se configuran a través de un "objeto" (producto) perceptible. Por eso la necesidad de revisar la *estructura formal*, estructura que sólo adquiere sentido cuando se enfrenta a la *estructura significativa*. Pero aclaremos: "la estructura artística del producto no tiene que ver exclusivamente con este ni con su productor; tampoco con su consumidor. Incumbe a las tres partes y su resultante es inminentemente relacional..."<sup>14</sup>, relaciones que se manifiestan en la *práctica de significar*, es decir en el proceso de significar los elementos visuales en significados y producir significaciones verbalizables y no-verbalizables, estas últimas específicamente sensitivas y específicas de la estructura artística. Es pues esta práctica significativa -la vivencia, sujeta a las más diversas contradicciones y arbitrariedades- el componente decisivo para que la estructura artística de un producto, de cualquiera de los sistemas antes mencionados, sea liberada y aislada.

Ahora bien, el modelo estructural de Acha, en este trabajo, ha sido vinculado con otro que es el de Erwin Panofsky y que está formulado desde una perspectiva semiológica, pues consideramos que dicho modelo aporta los elementos necesarios para aproximarse a las prácticas de significar y construir el sentido simbólico del producto artístico de la laca. Aparentemente insuficiente para algunos autores, por considerarlo más una "semiótica de la forma" y vinculado más a la práctica de "significar la subestructura morfológica y la sintáctica"<sup>15</sup>, nosotros creemos que este modelo proporciona una metodología precisa para descubrir e interpretar los "valores simbólicos" o "síntomas culturales" que se representan y reproducen en el mundo objetual, en este caso en las configuraciones visuales.

13 *Ibidem*, p. 54 y 374.

14 *Ibidem*, p. 393.

15 *Ibidem*, p. 443.

16 Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Argentina: Ediciones Infinito, 1970, pp. 37-47.

totalidad inseparable. El primer nivel consiste en una *descripción preiconográfica*, que tiene que ver con la experiencia práctica y nos permite aproximarnos al *significado primario o natural*, es decir a las formas. El segundo lo define como un *análisis iconográfico*, tiene que ver con el conocimiento de temas y conceptos y su articulación a las formas, nos aproxima al *significado secundario o convencional*. Y el tercero lo llama *interpretación iconológica*, que tiene que ver con la "intuición sintética" para descubrir los síntomas o tendencias esenciales de la mente humana expresados en los símbolos culturales y configurados visualmente en temas y conceptos específicos, nos acerca al *significado intrínseco o contenido*.

Esperamos que con todo lo antes dicho quede clara la lógica conceptual desde donde abordaremos el fenómeno sociocultural de la laca. Con la perspectiva del sistema de producción artística queremos aproximarnos a las prácticas particulares de producción, distribución y consumo del sistema artesanal de la laca, a sus productos, sus productore(a)s y sus ideologías. Con el modelo de la estructura artística del producto se pretende un acercamiento a los productos de la laca, para conocer la estructura artístico-visual específica de sus objetos y proponer nuevas alternativas que amplíen o renueven sus relaciones sensitivas. Con el análisis semiológico, explicar cómo las configuraciones visuales de los productos de un sistema de producción estética, son determinadas por circunstancias históricas precisas y están vinculadas a los sistemas simbólicos y culturales específicos.

Aquí partimos de que la producción de la laca se encuentra en un sistema de producción estética: el artesanal. Veremos pues sus especificidades y las dinámicas de las partes que lo constituyen: la producción, la distribución y el consumo.

Las artesanías como antecesoras de la tecnología industrial poseen una tradición artística que debe tomarse en cuenta pues desempeñan un papel importante en nuestras sociedades latinoamericanas. En ellos "no sólo se encuentra la artesanía como un conjunto de prácticas productivas pertenecientes a una tecnología detenida en el tiempo: la manual. También subsiste como actualidad tecnológica primaria en los grupos étnicos..., es decir, hállese en su contexto original. ...por último, una tercera forma artesanal que es actual y productiva, lleva el nombre arte popular urbano..."<sup>1</sup>. Esto es, que las artesanías utilitarias y las artísticas pueden ubicarse en tres grupos: las primitivas o tribales, las detenidas (folklore) o rurales y las nacientes (arte popular).

La laca pertenece pues a las artesanías regionales o rurales (provinciales), cuyo modo de producción está detenido en el tiempo y ha dejado de responder al autoconsumo local para devenir en un consumo esteticista minoritario; proviene, como muchas otras, de sociedades fundamentalmente agrícolas, y representa la mezcla de sus ideologías cosmológicas originales con las católicas. Pasemos a algunas consideraciones generales del contexto actual en que se mueve esta artesanía en nuestro país.

En México encontramos un número elevado de artesanos participando en la producción del país. En los años cincuenta los centros regionales de producción artesanal empiezan a declinar como fuerzas económicas, se suscita la migración del campo a la ciudad ocasionando con ello la transformación de los productos artesanales en objetos comerciables de consumo metropolitanos. Esta situación origina una pretendida

<sup>1</sup> Acha, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura.* México: FCE, 1979, pp. 302-303.

tecnologización e industrialización de los campos productivos artesanales. Así, en 1979 México contaba con el mayor número de artesanos del continente, esto significaba el 10% de la población total del país y una aportación del 0.1% del producto nacional bruto, cifras aparentemente insignificantes para la inversión que el Estado hacía en organismos destinados a fomentar este tipo de trabajo<sup>2</sup>. Acerca del surgimiento y desarrollo de estos organismos, las direcciones que han tomado y su influencia en la situación actual de las artesanías, destaca el trabajo de Victoria Novelo<sup>3</sup>. De ese estudio García Canclini<sup>4</sup> concluye que el desarrollo de las artesanías ha tenido tres grandes periodos. En el primero, ligado al turismo extranjero, se tiende a explotar comercialmente las artesanías para incrementar la reserva de divisas, y por lo que se busca la industrialización de los procesos artesanales. En este intento las artesanías sufrieron un proceso de modernización o tecnologización que provocó la sustitución de materiales de origen local por insumos industriales, cambiando en algunos casos los estilos y formatos de los productos artesanales y, principalmente, la organización del trabajo: de los sistemas de producción familiar a la manufactura especializada pagada a destajo, en los que el artesano se convierte en un asalariado<sup>5</sup>. En el segundo se busca incrementar la exportación para equilibrar la balanza comercial de importaciones. Y en el tercero, se promueve la producción artesanal en medios rurales para generar empleos e ingresos complementarios y así evitar desplazamientos poblacionales.

Los argumentos y motivaciones de este último, resultado del proyecto indigenista de los años cincuenta para implementar programas de desarrollo en zonas rurales, siguen considerándose determinantes para estimular la producción artesanal. Con ello en realidad no se han logrado cambios significativos en la elevación de los niveles de vida de las poblaciones rurales, campesinas e indígenas; sin embargo, en términos políticos, la producción artesanal parece ser el elemento cohesionador de las comunidades para retenerlas en su lugar de origen y evitar así un desplazamiento poblacional a zonas urbanas con su respectivo incremento de los problemas habitacionales, sanitarios y educativos. Imposibilitado para resolver las injusticias del capitalismo, el desempleo y la desocupación, el estado impulsa la producción artesanal como un recurso complementario o, en muchos casos, fuente principal de ingresos económicos.

Considerando las motivaciones del estado para fomentar el trabajo artesanal como actividad complementaria a las economías rurales y la necesidad de incorporar a estos sectores en la producción económica del país, resulta consecuentemente lógico pensar que este tipo de trabajo es delegado y asumido por las mujeres principalmente, sobre todo si se

<sup>2</sup> García Canclini, Néstor: *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1984, p.89-90.

<sup>3</sup> Novelo, V.: *Artesanía y Capitalismo en México*, México: INAH-CIS, 1976.

<sup>4</sup> García Canclini, N.: *Op. cit.*

<sup>5</sup> Nahmad, Salomon: *Tecnologías indígenas y medio ambiente*. México: Centro de Ecodesarrollo, 1988, p. 228.

toma en cuenta que los hombres sólo participan en periodos de inactividad agrícola. Tal vez como resultado de la pérdida gradual de relevancia social y económica y como una de las pocas alternativas de participación social y económica que las mujeres campesinas e indígenas tienen dentro del núcleo familiar o comunitario, se puede pensar que la producción artesanal se sostiene por el trabajo de las mujeres. La participación de las mujeres, aparentemente intrascendente, en la producción artesanal puede explicar su vigencia hasta nuestros días y se abundará en ello más adelante.

Pero si se sigue apostando a esta forma de producción es porque en un país de tecnologías dependientes, como el nuestro, en el que se ha mantenido empobrecida la producción agrícola y a los campesinos en condiciones de subempleo o empleo temporal, las artesanías constituyen una solución de emergencia, ya que no requieren de formación de mano de obra especializada ni de una gran inversión en materiales o maquinaria.

*El Camarin de San Jacinto, pintado al aje y fechado en el siglo XVI, es una de las joyas de la laca que se exhibidas en el antiguo Museo de la Laca de Chiapa de Corzo, hoy día parte del Centro Cultural Ex-convento de Santo Domingo.*



Se observa que muchas de las tecnologías artesanales de nuestro país siguen conservándose casi intactas, como detenidas en el tiempo y en el espacio, pero también que son cada vez más escasas pues con la penetración de la industrialización y el comercio los productos artesanales son paulatinamente remplazados por objetos industriales producidos por un nuevo sistema: los diseños. Son estas nuevas tecnologías y sus diseños los que satisfacen las necesidades primarias de las comunidades campesinas e indígenas y sustituyen a las artesanías: los utensilios de barro, los cestos de palma, los tejidos de algodón o lana por el peltre, el plástico y las telas sintéticas. En esta dinámica los objetos artesanales coexisten con los industriales y coexisten sus tecnologías y sus sistemas de producción estética. Coexisten también actitudes de menosprecio y de revaloración alrededor de los productos artesanales: por un lado se condena lo rudimentario de su nivel tecnológico y por el otro se le otorga un cierto sentido artístico al producto "hecho a mano", pero cualquiera que sea la perspectiva desde donde se enfoque, un producto artesanal implica realidades sociales específicas. Aproximarse a las especificidades sociales de la laca requiere entonces comenzar con una revisión de sus orígenes culturales para después comprender la dinámica de su sistema productivo. Por supuesto, este último ha sido alcanzado y modificado por los proyectos y políticas económicas y culturales que el estado ha implementado para promover y fomentar el trabajo artesanal, se verá pues que a partir de la intervención reguladora del estado se organiza el sistema de producción de la laca y es así como se sostiene, aunque con mucha dificultad, hasta nuestros días.

## 2.1. Antecedentes históricos de la laca.

La laca es una técnica artesanal de pintura cuyo origen se remonta, según parece, a las culturas antiguas de la América Precolombina. En diversas ocasiones se ha supuesto que la laca mexicana tiene una dependencia directa de la oriental, "lo han asegurado el señor Chao, Secretario de la Embajada China en 1820, y el doctor Atl, en sus artículos periodísticos publicados en *Excelsior* en 1921 y en sus libros sobre las Artes Populares Mexicanas...sostiene la tesis de que por el año 600 E.C. se registraron unas incursiones de navegantes chinos en las costas occidentales mexicanas"<sup>6</sup>, sin embargo es difícil probar tal afirmación por la falta de pruebas arqueológicas.

En este sentido, las pocas evidencias arqueológicas del origen prehispánico de la laca se han encontrado en jícaras pintadas con dicha técnica procedentes de un lugar llamado "La Garrafa"<sup>7</sup>, aparentemente en Chiapas, otros hallazgos son los de la Cueva de la Paila, cerca de Parras, Coahuila, y los de la Cueva de la Candelaria<sup>8</sup>. Dentro de las evidencias documentales, parece ser que los datos más antiguos se encuentran en la *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de los Predicadores*, escrita en el siglo XVI por fray Francisco Ximénez<sup>9</sup>, por las descripciones que hace este fraile, se deduce que la industria de la laca existía antes del asentamiento de los españoles en la región. También Bernal Díaz del Castillo menciona el uso de los "xicales" en su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* y Francisco Hernández describe "los géneros y variedades de calabaza '...como el axicalli o calabaza de agua del tamaño y forma de un escudo, corteza gruesa y ninguna pulpa y del cual dividido longitudinalmente, suelen formarse dos vasijas que hacen las veces de grandes fuentes'..."<sup>10</sup>. Otra fuente que menciona a las jícaras y explica su fabricación y sus usos es la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún; de igual manera se menciona el aje, la chía y la cantidad de jícaras que se entregaban a Moctezuma, en el *Códice Mendocino*<sup>11</sup>.

La laca es también llamada maque o pintura al aje. "La palabra *laca* viene del persa *lak*. La palabra castellana *zumaque* de donde deriva *maque* es de origen árabe: *sumac* de 'Sum(m)aca' significa encarnada, que alude al color de la fruta del árbol que produce la resina para el maque. Los japoneses llaman al maque *makie*, al que los portugueses convirtieron en *maquié*: barniz duro y brillante"<sup>12</sup>. La denominación de "pintura al aje", y encontrada únicamente en el texto de Duvalier<sup>13</sup>, se usa porque el medio aglutinante que sirve como vehículo para transformar las tierras y fijar los pigmentos en esta técnica es el *aceite de aje*, que se obtiene de un

6 Zuno Hernández, José G.: *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan*, Guadalajara, 1971.

7 Valverde, María del Carmen: *Chiapa de Corzo. Epocas Prehispánica y Colonial*, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992, p. 77 y 150.

8 Martínez del Río, M.: "Las jícaras de calabaza en el México prehispánico" en *Artes de México*, No. 153, año XIX, México, 1972.

9 Ximénez, Francisco: *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*. Guatemala, Biblioteca "Goathemala" de la Sociedad de Geografía e Historia, 1929. 3v., citado por Valverde y por Duvalier.

10 Martínez del Río, M.: *op. cit.*

11 Castelló Iturbide, Teresa: "Maque o Laca" en *Artes de México*, No. 153, año XIX, México, 1972.

12 Castelló Iturbide, T.: *Op. cit.*, p.33.

13 Duvalier, Armando: "La laca de Chiapa de Corzo" en *Acta Politécnica Mexicana*, No. 6. México: IPN, 1960.



Jícaras o jicalpestles prehispánicas, testimonios arqueológicos encontrados en "La Garrala": Valverde, *Op. cit.*, pp. 77 y 150.

insecto del mismo nombre: *aje* o *axim*, denominación que retomamos en este trabajo pues es la que puntualiza lo específico de esta técnica.

La laca, tanto en la tradición oriental como en la de los pueblos precolombinos o latinoamericanos, es una técnica que se usa para proteger del calor y la humedad a ciertos materiales como la madera y la corteza de ciertos frutos de los que se obtienen muebles o utensilios de uso doméstico y, en otros tiempos, ritual. Algunas veces los barnices o medios aglutinantes se obtienen de la sabia de ciertos árboles, en China y Japón del *Rhus Verniciflusa*, otras de la grasa animal de ciertos insectos, en India y Ceilán del *Lacifer*<sup>14</sup>. El origen de los barnices permite diferenciar dos tipos de laca: la laca vegetal "que forma una película espesa sobre los objetos" y la laca animal "que es transparente y sirve para dar brillo"<sup>15</sup>.

En la laca mexicana encontramos estas dos variantes, la animal que se obtiene del insecto *Llaveia axim* o *Coccus axim*, y la vegetal que se extrae de la semilla de chíca (*Salvia cham* o *Salvia hispánica*) o del chicalote (*Argemona mexicana*). El tipo utilizado depende de cada región, algunos aplican una mezcla de la grasa animal y la vegetal, otros sustituyen esta última por aceite de linaza pero aminora la calidad; también las maderas varían según el entorno ecológico, sin embargo dos constantes aparentes son la tierra blanca de origen mineral, con nombre y calidad diferentes en cada región, y la corteza del calabazo de los géneros *Lagenaria* y *Crescentia* que conocemos como: *pumpas*, *bules*, *guajes*, *jícaras*, *tecomates*, *bochos*, *toles* o *jicalpestles*. Todos estos elementos están sujetos a particularidades combinatorias y de uso según la región.

Parece que el ámbito de la producción de la laca en México fue amplio: a principio de siglo se encontraron jícaras en Santa María Guenagati, Oaxaca, y se dice que en Yucatán durante el siglo XVII y XIX fue una actividad propia del lugar<sup>16</sup>. Actualmente son pocos los lugares en los que la laca sigue siendo testimonio de las expresiones culturales y sensitivas de los pueblos de México; podemos encontrarla en Olinalá, Temalacacingo y Acapulahuaya, Guerrero; Uruapan y Pátzcuaro, Michoacán, y en Chiapa de Corzo, Chiapas. De los que sólo en los tres últimos se utiliza el aceite de aje. La recopilación de los datos técnicos, los materiales y procedimientos expuestos en el siguiente capítulo, así como las características del sistema producción que se abordarán aquí, son específicos de Chiapa de Corzo, por lo que no deberán tomarse como la única posible manifestación de la laca en México. Desconocemos las similitudes y/o diferencias técnicas precisas que mantiene esta región con las de Michoacán y Guerrero, por otro lado, en los objetos se aprecian diferencias considerables en la iconografía y el colorido, posiblemente

14 Nahmad, Salomán: *Op. cit.*, p. 227.

15 Castelló Iturbide, T.: *Op. cit.*

16 Nahmad, S.: *Op. cit.*, p. 228.

resultado de costumbres, recursos y necesidades de cada región. Un futuro estudio comparativo resultaría interesante.

## 2.2. La laca de Chiapa de Corzo y su sistema de producción

Chiapa de Corzo es la primera "ciudad real" fundada en 1528 por Diego de Mazariegos, después de la conquista, en lo que hoy conocemos como el Estado de Chiapas. Situada a 17 km de Tuxtla Gutiérrez, capital actual del estado, y a una altura de 443 m sobre el nivel del mar está incluida dentro de la zona tropical baja. Destacan hoy algunas de sus artesanías como el bordado de telas, el tallado de máscaras y la laca, cuyo mayor exponente es el *jicalpestle*.

Considerando el origen prehispánico de la laca, sería difícil hablar de los recursos y las técnicas decorativas usadas antes o después de la Colonia, pues se sabe poco de cuál ha sido su evolución y cuáles las transformaciones que ha sufrido esta técnica. "Cierto es que Fray Francisco Ximénez, importantísima fuente para la historia de Chiapas, dice que las jícaras y toles los *coloreaban al estilo mosaico*"<sup>17</sup>, pero llevarlo a la reconstrucción puede ser arbitrario y cometer el error de confundir el término antiguo con el de otras técnicas, ya que hay pocos o ningún testimonio en cual apoyarnos; por otro lado de haber sido usada ésta u otra técnica en el decorado, se han extinguido en el contexto de nuestro estudio, probablemente por razones importantes pero también desconocidas.

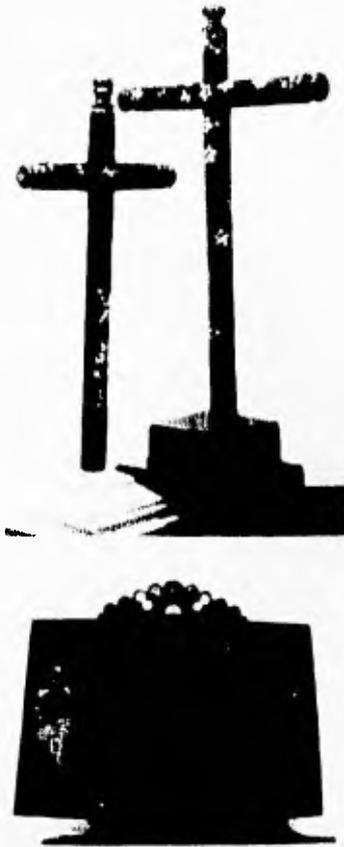
También es posible que los objetos prehispánicos de esta técnica tendieran a desaparecer, conservándose el *jicalpestle* como único testimonio de esa época, o que acrecentara su número en el periodo colonial: cruces, cofres, arcones, baúles, joyeros, camarines, y desplazara a los primeros. No podemos descartar también la influencia que los motivos orientales (la Nao de China) y otros importados en la Colonia tuvieron sobre los precolombinos usados para el decorado. Los objetos que perduran hasta nuestros días se pueden clasificar en grupos: de uso doméstico (*jicalpestles*, jícaras, bochos, bateas, arcones y cajas), de uso religioso (camarines, cruces, marcos), de uso decorativo (pumpas, platos), y objetos para juego (chinchines o sonajas, jicaritas de chirimá y pumpitos). Dentro de los de uso doméstico, el *jicalpestle* es de mayor importancia, desempeñando la función de canasta para el mercado o de contenedor de alimentos en el hogar, después le sigue el arcón guardarropa y caja fuerte de origen español; dentro de los de uso religioso es el camarín el más importante, nicho de origen español para imágenes religiosas<sup>18</sup>. Son estos también los de mayor auge comercial hoy día.

*Los objetos laqueados que han perdurado hasta nuestros días son, además del jicalpestle, el arcón o cofre, cruces y camarines exquisitamente decorados y usados con frecuencia en altares particulares.*



17 Duvalier: *Op. cit.*, p.715

18 *Ibidem*, pp. 714-715.



Pero más que construir las transformaciones del sistema artesanal de la laca, pretendemos una aproximación a las dinámicas actuales de cada una de sus partes. Dinámicas que han estado determinadas por las políticas económicas y culturales del Estado, entre las cuales se halla el Primer Congreso Indigenista (Pátzcuaro, 1942) en el que aprueban la "Protección de las artes populares indígenas por medio de organismos nacionales". Desde entonces los estudios socioeconómicos y técnicos trataron de resolver los problemas de producción artesanal, se crearon fondos crediticios y organismos regionales y nacionales para fomentar la producción y difusión comercial de las artesanías. En este contexto, en 1953 se forma el Museo de la Laca de Chiapa de Corzo, para ello designaron al maestro Armando Duvalier y participaron también el arquitecto Eduardo Pareyón, en la museografía, y la señora Elvira Tovar, técnica en lacas, quien preparó las piezas para su conservación y exhibición<sup>19</sup>. A partir de esa fecha la técnica de la laca cobra un nuevo impulso que, en su momento, tuvo un resultado indiscutiblemente positivo: evitar la extinción de esta técnica artesanal. La dirección General de Culturas Populares y el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), creados en los sesentas, complementan este esfuerzo. Sin embargo, en 1966 Suares Grajales escribía: "ninguna autoridad, ningún gobierno, se ha preocupado por robustecer y mejorar los principios artesanales"<sup>20</sup>.

La presencia de otros organismos como la Casa de las Artesanías del Gobierno del Estado ("El Ixcanal"), el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, el Instituto Nacional Indigenista (INI), entre otros de participación menos directa como el DIF y algunas tiendas privadas de artesanías, tendrá también incidencia en el sistema productivo artesanal: la demanda de productos y de una mejor calidad ha influido en el uso de materiales o en la sustitución de los mismos, y repercutido no sólo en los diseños sino también, como se verá, en la forma de organización del trabajo, en las relaciones de las artesanas con su producto y con los otros artesanos.

El sistema de producción artesanal de la laca se ha preocupado más por conservar y sistematizar su permanencia que por estimular una verdadera creación transformadora. Las medidas tomadas por las instituciones involucradas en él obedecen a esa preocupación más que a una necesidad real de las mujeres involucradas en la producción. Para comprender mejor esto y proponer los cambios, se tendrá que analizar el estado actual del sistema de producción que nos incumbe, en cada una de sus partes constitutivas.

<sup>19</sup> Duvalier, A.: *ibidem*, p. 717.

<sup>20</sup> Suares Grajales, C.: *Artesanía y pequeña industria de Chiapas*, B.Costa, AMIC, México, 1967. p.15.

### 2.2.1. La producción.

Esta fase implica más que el acto de producir un objeto, sus técnicas y sus procedimientos -para ver esto remitimos a la estructura del producto, en el capítulo tres-, se refiere principalmente a las relaciones que el productor establece con su propio producto, a las relaciones que organizan su trabajo y lo vinculan con otros productores, y a las relaciones que condicionan su apropiación del conocimiento para realizar su producción, aunque estas últimas también pertenecen a las formas de distribución que el mismo sistema determina.

Empezaremos por describir las dinámicas sociales a través de las cuales las productoras de la laca acceden al conocimiento y al aprendizaje de esta técnica. La laca es una de las pocas alternativas que se presentan a las mujeres del lugar para poder obtener ingresos económicos: "es algo que la gente pobre del pueblo aprende para tener algo de que vivir, los de fuera tienen otras opciones...", fueron las palabras de doña Rosalba Cameras, la instructora del Museo de la Laca desde 1974. Ser de "fuera" impide el acceso a la enseñanza, y esto se hace para garantizar que sea Chiapa de Corzo y sus alrededores donde se produzca la laca; se hacen excepciones con aquellos que claramente no impliquen una competencia.

Aprender la laca lleva tiempo. Cada año se abre un curso con una duración de uno o dos años, al cabo de los cuales se otorga un diploma o constancia de saber el oficio y sólo se otorga a las "lugareñas". El grupo se conforma por mujeres adultas y adolescentes de la localidad y aunque tienen la opción de instruirse como aprendiz de alguna artesana reconocida, pocas son las que recurren a ello, casi siempre se inician en el taller del museo; la segunda opción queda para las que quieren mejorar básicamente el "fondeado" y entonces recurren a doña Martha Vargas, la más experta artesana en el fondeado o laqueado propiamente dicho, se dice que ella tiene la técnica más fina de Chiapa de Corzo.

En el museo se aprende todo el proceso técnico de la laca, sin embargo se puede observar que se le da una importancia particular al "dibujo" o decorado, por lo menos a lo que a tiempos de entrenamiento se refiere. Para aprender el decorado, basado en flores, se trabaja sobre un vidrio en el que la instructora pone una "muestra" sobre el lado izquierdo y las alumnas tratan de copiarlo o reproducirlo sobre el lado derecho. Se practica con la yema de los dedos las veces que sea necesario hasta dominarlo y pasar a otros modelos. El trabajo con pincel es posterior y con él se realizan los contornos y el "menudito", es decir el trabajo de detalle. Después de todo esto, como ejercicio avanzado se decora un cofre o un jicalpestle.

*Una de las especificidades del sistema artesanal de la laca de Chiapa de Corzo es que la producción propiamente dicha se encuentra en manos exclusivas de las mujeres, que han conservado por transmisión oral esta técnica tan antigua.*



Como es de suponer, para la enseñanza no existe texto alguno que recopile la historia de la laca en Chiapa de Corzo o profundice en los aspectos técnicos de su producción. No hay un programa de contenidos y planteamientos didácticos específicos como pauta a seguir durante la formación de las artesanas, que se basa en la transmisión oral de los conocimientos empíricos. Así, desde hace más de veinte años el adiestramiento que el museo ofrece comprende: el dibujo o decorado, el fondeado o laqueado, la preparación de instrumentos y materiales como la confección de pinceles de pelo de gato, la limpieza y preparación de las calabazas, la obtención del tizate y de las pinturas oleosas. Parece ser que la factura del aje sigue siendo un monopolio de la zona de Venustiano Carranza y que en Chiapa, si bien se consigue esta materia prima, no hay una verdadera producción de calidad.

Concluido el aprendizaje las artesanas se enfrentan a un nuevo entorno. Considerando el número de mujeres que han aprendido la laca en el museo debería hablarse de 200 artesanas (10 alumnas promedio por año durante 20 años) ejerciendo este oficio, pero no es así: en 1992 el Museo de la Laca tenía registradas a 64 artesanas de la laca en su directorio y que en relación a la población total de mujeres<sup>21</sup> en Chiapa de Corzo, significa que el 0.66 % se dedica a la laca. Pero esto es relativo, en 1994 el Centro Cultural del Ex-convento de Santo Domingo manejaba un directorio de 93 artesanos con sus respectivos oficios de los cuales 71 eran mujeres y 22 hombres, 16 mujeres se dedicaban a la laca, es decir el 0.16 % de la población total de mujeres, y el resto a otras actividades como el bordado, la factura de piñatas, encurtidos, dulces y confitería; los hombres realizaban la talla en madera y la alfarería. La variación de cifras puede deberse a que el segundo se concentró en los artesanos de Chiapa de Corzo y el primero aparentemente registra a las artesanas de la laca de toda la región o, por lo menos, a aquellas que han pasado por el museo, ejerzan o no actualmente. Lo cierto es que son pocas porque muchas de las mujeres que se dedican a la laca apoyan sus expectativas en la posibilidad de cambiar a otra actividad menos "matada", más cómoda y mejor remunerada. Muchas abandonan el oficio al abandonar la región, otras cuando se casan. Y mientras cualquiera de estas cosas sucede, las artesanas organizan su producción, básicamente doméstica y domiciliaria, en pequeños grupos-taller o, escasamente, como productoras independientes.

La conformación del grupo-taller artesanal se encuentra muy diluida y los nexos familiares, fuertemente establecidos en los talleres originales, se han perdido; ahora funcionan como en una especie de subcontratación con pago a destajo que el mismo museo y la casa artesanal estimulan con la demanda de productos laqueados. Pocos son los que sobreviven,

<sup>21</sup> Población total de mujeres en Chiapa de Corzo: 9,582, según el XI Censo General de Población y Vivienda del INEGI, 1990.

en general se sostienen aquellos que conservan el vínculo con los organismos oficiales o aquellos que por el prestigio de la artesana-maestra tienen demandas de los particulares, las cuales son pocas. La organización interna del taller, es probablemente residual a la de los antiguos gremios<sup>22</sup>: desde niñas, nos cuentan las artesanas mayores, se acomodaban en un taller un poco para aprender el oficio y otro más a cambio de la comida; se realizaban "tareas" diarias (seis "almudes" o doce "bochitos") y se trabajaban jornadas semanales por cinco pesos; el proceso de aprendizaje en estos talleres se iniciaba con el fondeado y luego se pasaba al dibujo, privilegio de las más hábiles o avanzadas y en el que se requería hasta dos o tres años para realizarlo a la perfección.

Dentro de los talleres se puede observar que la preocupación por la autoría es casi nula. Existen algunos "estilos" en el dibujo que son reconocidos entre las artesanas o en la localidad pero pocas o ninguna firma su trabajo, quizá porque frecuentemente son obras realizadas entre dos o más artesanas (una fondea y otras decoran) o quizá porque, como dice García Canclini, la identidad de los artesanos se determina desde la colectividad y, más que una afirmación personal y narcisista, la firma representa para ellos "un paradójico refrendo de su identidad enajenada". La firma inicia la ruptura de la relación entre el productor y su producto, entre el productor y su comunidad, y construye individuos enfrentados en una competencia<sup>23</sup>.

Encontramos también que la producción doméstica de la laca algunos grupos o talleres trabajan la técnica tradicional y otros la comercial o "sapolín". Relativamente nueva, esta última es resultado de la demanda masiva de productos y de la incorporación de materiales industriales en la producción, así como de la mano de obra mal retribuida. Los talleres que hacen el sapolín son muchos y constituyen una enorme competencia a la técnica tradicional ya que por los materiales e instrumentos, lacas o esmaltes industriales y brochas para su aplicación, representan menos dificultad en los procedimientos, lo que también incrementa la posibilidad de una venta rápida a bajo costo; esta mayor rentabilidad resulta primordial, en un contexto capitalista, para que la laca persista o no. De los talleres tradicionales hay pocos, siendo el más grande el de la Ribera de Nandambúa, en el que además las mujeres mantienen nexos familiares. La mayoría de las artesanas de estos talleres se han formado en los dos grandes pilares de la Laca: doña Martha Vargas, una excelente fondeadora, y doña Rosalba Cameras, una excelente pintadora que sostiene la iconografía y la técnica del dibujo o decorado.

Inevitablemente se encuentra establecida una división técnica en producción de la laca. Por un lado vemos claramente separadas la función

<sup>22</sup> Nada se sabe de gremios artesanales de mujeres y muy poco acerca de su participación en ellos durante la Colonia -esto último se menciona superficialmente en González Angulo, Jorge: *Artesanado y ciudad a fines del siglo XVII*, México: FCE, 1983-. por ello sería interesante hacer un estudio de las ordenanzas de gremios en la Nueva España y en los de la Capitanía de Guatemala, para conocer las formas de regulación sobre este asunto, trabajo que prefiere dejarse en manos de un historiador.

<sup>23</sup> García Canclini, N.: *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1984, pp. 123-125.

del taller productor y por el otro las de las instituciones que administran la producción y la distribuyen, entre ellas la de los intermediarios privados. Pero existe otra, que se encuentra velada y por ello difícil de distinguir, que es la división entre el "fondeado" y el "pintado", "dibujo" o decorado. El dibujo siempre se ha considerado una habilidad de mayor prestigio por la dificultad que implica *saber dibujar*<sup>24</sup>, es pues el trabajo fino de la laca. El fondeado es, por el contrario, el trabajo rudo, se considera sucio, por el uso de las tierras minerales, y cansado, por el proceso de factura que exige un mayor desgaste físico; esta parte del trabajo es realizado por aquellas artesanas de menor habilidad dibujística, muchas veces contratadas por las artesanas que "pintan" o decoran. Esta división técnica fundamenta una división social dentro del mismo grupo, se reconoce como una jerarquía mayor el saber dibujar y en general son las artesanas que dibujan las que encabezan los pocos talleres que existen. Este reconocimiento al decorado repercute también en el costo económico, aparentemente una pieza decorada requiere "más habilidad" y se valúa más alto que una pieza fondeada solamente. Sin embargo, en términos reales, un buen decorado sólo puede perdurar sobre un fondo bien realizado, lo que también requiere habilidad, por esto las buenas fondeadoras son muy apreciadas. La revaloración del fondo, propiamente la pintura al aje, y su apreciación estética se verá más adelante.

Es interesante observar como esta división técnica que establece ciertas jerarquías sociales se ve acompañada por otra que se basa en la diferencia sexual. Si bien ambos sexos participan en la producción, lo específico de esta artesanía -aunque no la única- es que la producción, propiamente la factura de la laca, está en manos de las mujeres. Lo importante de esta exclusividad es que también es específica de Chiapa de Corzo, pues en otras regiones la participación de las mujeres en este trabajo se da de otras maneras. Volveremos a este punto en el capítulo cuatro para explicar la relevancia de este hecho. Pero lo que no debe perderse de vista es que esta necesidad social de división técnica y las formas específicas en que se establecen en la producción de la laca, determinan la relación del productor con el sistema productivo y hacen que pierda no sólo el control de su propio trabajo sino, principalmente, la comprensión de la dimensión global del proceso y las partes que este involucra. Enseguida se verá como la comercialización, distribución y circulación de la producción artesanal en manos de los intermediarios, propietarios de casa de artesanías privadas o responsables de las agencias del gobierno estatal o federal, incide en esta estructura.

24 La reproducción fiel de la realidad visible, la mimesis y el naturalismo, sigue siendo el ideal artístico.

### 2.2.2. La distribución.

"Distribuir significa dar acceso mediante determinados canales y según los principios constituidos por las relaciones sociales imperantes; vale decir, por las relaciones del distribuidor... con los diferentes grupos de su colectividad"<sup>25</sup>. Vista así, la distribución se refiere a los procesos y dinámicas que sigue un producto cultural dentro de las instituciones sociales y a las instituciones mismas, a través de los cuales se nos permite la apropiación y consumo del producto. Tiene que ver con el producto mismo pero también "con el acceso al aprendizaje del sistema de producción y a los medios de producción", y principalmente tiene que ver con las ideas que difunde el Estado y sus instituciones para influir y determinar en el consumo y la producción<sup>26</sup>. Es decir, la distribución es la responsable en gran medida de lo que deben ser los objetos, en este caso, los objetos artesanales.

La trayectoria espacial y social que siguen los objetos artesanales "permite captar la estrategia de descontextualización y resignificación que la cultura hegemónica cumple respecto a las subalternas", nos dice García Canclini<sup>27</sup> y nos demuestra cómo las instituciones sociales facilitan este proceso y cómo los objetos se refuncionalizan cuando son desplazados de sus espacios originarios: la vida cotidiana, la casa y el mercado rural, hacia espacios de la cultura burguesa: el museo, la tienda o boutique, la casa urbana, pues los espacios condicionan la relación objeto-sujeto y las prácticas de significar.

Pero veamos las formas de distribución espacial a las que se someten las artesanías. Fuera de ámbito del espacio doméstico, el primer nivel de circulación se establece en el mercado local o las ferias, y en ellos el productor maneja personalmente la distribución, relacionándose con otros productores en igualdad de circunstancias y directamente con los consumidores. Pero la influencia capitalista ha alterado esta estructura sustituyendo a los productores por los intermediarios, reorganizando los espacios y los mecanismos de distribución, en ello participan la demanda de la promoción estatal y el fenómeno del turismo. Así, los objetos son llevados a otros mercados urbanos o ferias de otras regiones, a la tienda urbana de artesanías, a las boutiques o, en sumo extremo, a los supermercados, donde los objetos se alejan de la vida diaria y la apropiación se transforma en un evento ocasional.

Un caso particular en los espacios es el museo. Hoy apéndice del Centro Cultural Ex-Convento de Santo Domingo, en Chiapa de Corzo, el Museo de la Laca es una de las principales instituciones cuya participación en el proceso de distribución es determinante. Primero porque, como se vió

25 Acha, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México: FCE, 1979, p. 64.

26 Acha, J.: *Ibidem*, p. 62-64.

27 García Canclini, N.: *Op. cit.*

en el punto anterior, es el principal organizador del conocimiento en torno a la enseñanza sistematizada de la técnica tradicional de la laca. Segundo porque ahí se inicia la organización del trabajo de las artesanas, que proveen de piezas laqueadas tanto para su venta como para su exhibición. Desde ahí se regula los recursos para la producción, se controlan los precios de las artesanías, se determina el control de calidad, la cantidad, los diseños y estilos y hasta los tiempos de producción. Incluso es ahí donde se establece "quienes" venden, pues los concursos organizados junto con otras instituciones sirven para "filtrar" a las artesanas.

En este control de la distribución ejercido directamente por el museo se encuentra la participación, en mayor o menor grado, de otras instituciones estatales y federales: la Casa Artesanal del Estado, el FONART, el DIF, el desaparecido ICCH (Instituto de Cultura Chiapaneco), el Museo de las Artes y Culturas Populares, el Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Aparentemente, la participación de estos organismos, aleja a las artesanías de la posible explotación de los intermediarios privados pero provoca otros fenómenos: la monopolización, el proteccionismo, el estancamiento o el saqueo de patrimonio local, y principalmente provoca la ruptura de relaciones entre el productor y el sistema productivo, en favor de intereses económicos y políticos de la ideología dominante. A la labor del museo se ha debido la preservación y conservación de la técnica de la laca y de sus objetos, es cierto, pero también la pérdida de "sus referencias semánticas y pragmáticas", esto es de sus significados y usos originales. En una actitud reduccionista que trata de unificar las culturas bajo el símbolo de lo nacional, la exhibición niega la verdadera identidad de los objetos, "las necesidades y conflictos que lo generaron"<sup>28</sup>. De esta manera el museo y los otros nuevos espacios urbanos, reducen a las artesanías a un eventual consumo esteticista, como se verá en el siguiente punto.

### **2.2.3. El consumo.**

Un objeto adquiere su razón de ser tan sólo cuando establece una dinámica relacional con un sujeto, es decir cuando el sujeto lo enfrenta subjetivamente en un proceso de recepción o consumo. El consumo de cualquier producto cultural también está condicionado por los espacios en los que se mueve ya que estos influyen para apropiárnoslo de una manera determinada y no de otra. Se ha visto como el desplazamiento de los objetos provoca que éstos dejen de ser leídos por la comunidad o que ésta tenga que aprender nuevos códigos y nuevas formas de consumo que se establecen lejos de su función y se construyen desde los significados. Es decir, en términos de la materialidad se trata del mismo

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 128 y 152.

objeto pero en términos sociales y culturales su significado se altera. Así, tendremos que cualquiera de los objetos de la laca se significará de una manera en el espacio doméstico y de otra en el museo o la tienda.

Para García Canclini existen cuatro tipos de consumo artesanal de acuerdo a la función que el objeto cumple en la vida del individuo: "el *práctico*, dentro de la vida cotidiana; el *ceremonial*, ligado a actividades religiosas y festivas; el *suntuario*, que sirve de distinción social a sectores con alto poder adquisitivo; y el *estético* o *decorativo*, destinado a adornar, especialmente las viviendas"<sup>29</sup>. Por el contrario, Acha<sup>30</sup> diferencia y clasifica los consumos a partir de las referencias cognitivas con las que el individuo se relaciona con el objeto, distingue también cuatro tipos de consumo: El *especializado*, en el que el objeto se somete a un proceso intelectual en el que la evaluación es cultural (se considera la unicidad y la historia de los productos) y es social (considera la carga estética, ideológica y cognoscente); este tipo de consumo es poco frecuente en el consumidor común. El *aficionado*, que consume la obra con algunas referencias históricas, pero se antepone la vivencia sensitiva o emotiva. El consumo *ingenuo*, "responde con pura emoción afectiva y a ratos razona los contenidos ideológicos de la obra..."; se encuentra en el "público" en general. Y, finalmente, el consumo *inconsciente*, es aquel que a fuerza de la "insistencia, efecto y repetición" educan y habitúan "paulatinamente a todos en la percepción de formas...".

No se cuentan con indicadores palpables para detectar y evaluar los consumos en forma precisa pero estos dos grupos pueden permitir tener una aproximación, podrían incluso interrelacionarse en algún momento, por ejemplo puede haber un consumo estético especializado o ingenuo, un consumo ceremonial aficionado o ingenuo, el consumo práctico frecuentemente es inconsciente. Pero veamos desde estas perspectivas los consumos específicos de los objetos de la laca.

Hasta hace pocos años los objetos producidos por la laca tenían un uso fundamentalmente práctico y cotidiano. El jicalpestle grande se usaba a manera de cesta o canasta, para ir de compras o ir a vender, como frutero o tortillero, y los pequeños eran destinados para beber; los baúles se usaron para guardar ropa, dinero o armas; los torcedores para cigarros eran laqueados y muy comunes entre los fumadores; sin embargo con la llegada de materiales que influyen en el diseño de los objetos (roperos, caja fuerte, etc.) y en los hábitos, desplazan a aquellos a un uso decorativo. Estas dos formas de consumo, uno práctico y otro estético, podemos encontrarlos en su forma inconsciente e ingenua en el espacio doméstico y cotidiano de la casa rural y la urbana, pero no son los únicos. La gente chiapacorcesa de cierto prestigio económico y algunos

29 *Ibidem*, pp. 148-149.

30 Acha, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema...* Op. cit., pp. 73-74.

campesinos prósperos siguen demandando el uso cotidiano de cofres, cruces y jicalpestles, últimamente se trata de volver a instaurar el uso de camarines para altares de casas particulares. Aquí se encuentra el consumo práctico entremezclado con residuos del consumo suntuario y ceremonial aficionado. El uso jerarquizado de algunos utensilios se demuestra con un ejemplo de Espejel<sup>31</sup>, cuando narra que de visita en una casa de Acapetlahuaya, se le ofreció una jícara "pintada de Olinalá" -sacada de un ropero- para beber en ella y no en un vaso de vidrio o jarro de barro.

En los espacios públicos como el museo y las boutiques se produce una apropiación básicamente estética, ingenua o aficionada, esporádicamente especializada. Pero el espacio implica también apropiaciones en términos de prestigio y jerarquía social. Aquí es el turismo, personaje principal que accede a estos espacios, quien sostiene estas formas de consumo; en este sentido los objetos de la laca son de los principales productos artesanales de mayor venta, pues considerados productos del mestizaje, tienen un sólido público o consumidor regional, además del nacional y el extranjero que sostienen la producción. Sin embargo, en la actualidad la producción y el consumo de la laca y otras artesanías se han visto ampliamente afectados por la situación de conflicto sociopolítico que vive Chiapas.

En el espacio comunitario encontramos también formas de consumo ceremonial y simbólico, que se da en el ámbito festivo. Así se encuentra el consumo de los jicalpestles: la "Fiesta Grande" o la "Fiesta de Enero" de Chiapa de Corzo, que se celebra del 17 al 23 de enero de cada año y donde se rinde culto a San Sebastián Mártir, principalmente, San Antonio Abad y San Jacinto. Resultado de hibridaciones entre el cristianismo y tradiciones prehispánicas, esta fiesta se relaciona con las actividades agrícolas de la zona, el calendario religioso y con eventos históricos de la conquista. Otros espacios festivos en donde se consumen los jicalpestles son las "tiradas" o convites de flores en Juchitán, Chihuitán y Tehuantepec, Oaxaca. Es interesante observar que en estas fiestas, como espacio ritual social y colectivo, el consumo específico de la laca (los jicalpestles) reproduce un imaginario simbólico en el que el objeto está estrechamente vinculado con el orden de lo femenino. En el imaginario colectivo el papel activo se asume por los hombres y el papel pasivo por las mujeres, posturas que se pueden observar claramente en muchas fiestas populares de México, sobre todo en las mascaradas o bailes de máscaras. La máscara es un evidente elemento cultural que pertenece a los hombres, su uso y su fabricación pertenece a artesanos y danzantes hombres en su totalidad<sup>32</sup>. De igual manera sucede con el jicalpestle, cuyo uso y fabricación está en manos exclusivas de mujeres.

31 Espejel, C.: *Las jicaras de Acapetlahuaya*, México: Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, INAH, 1973, pp. 11-12.

32 Bartra, Eli: *En busca de las diabras. Sobre arte popular y género*, México: Tava Editorial y UAM-X, 1995, p. 64.

Así en la fiesta de Chiapa de Corzo se observa que el imaginario se reproduce desde los géneros: el universo masculino está representado por los "parachicos" con sus máscaras y sonajas metálicas, en danza activa con "bajadas" y "salidas" constantes, y acompañados por los "chuntáes", varones vestidos de mujer, que danzan repartiendo verduras<sup>33</sup>. Las mujeres con sus trajes bordados de "chiapanecas" y sus jicalpestles participan en un desfile alegórico repartiendo flores pasivamente. En el análisis del producto que haremos en el capítulo siguiente se verán más detenidamente los vínculos entre el sentido simbólico de jicalpestle y el orden imaginario de lo femenino.

**33** Sobre las versiones del origen de estas danzas puede consultarse la obra de Ma. del Carmen Valverde Valdéz: *Op. cit.*, capítulo v, pp. 150-154.

Para poder acercarnos a la laca y entender las dinámicas relacionales con el sistema de producción estética y cultural que lo produce no sólo había que revisar el sistema artesanal y cada una de sus partes, también debemos tomar sus productos (cuerpo-objetos) y analizarlos, para ver cómo en la estructura del producto se producen y/o reproducen los "síntomas" culturales a través de las formas, de los temas y los conceptos, es decir, debemos detenernos y analizar su *estructura artístico-visual*, estructura que es una categoría de las teorías de Juan Acha y que se define en el primer capítulo de este trabajo. Ahí también se dijo que para hacer este acercamiento se tomaría el modelo estructural de Acha y se vincularía con el semiológico-estructural de Panofsky, y se precisaron las particularidades de ambos modelos.

Empezaremos pues, con el análisis propuesto por Acha de la estructura artístico-visual del producto, donde la estructura *formal* (conformada por una subestructura material, una morfológica y una sintáctica), propia del objeto, se interacciona con la estructura *significativa* (con sus sistemas de denotaciones y connotaciones, y de la percepción), que es propia del sujeto y se activa en su relación con el objeto. La estructura formal de Acha tiene nexos, sin ser equivalentes, con la *descripción preicónica* y el *análisis iconográfico* de Panofsky y la estructura significativa nos introduce a la *interpretación iconológica* o el *sentido simbólico* que sugiere el mismo autor en su modelo. Con este análisis se pretenden dos cosas: una, construir la memoria técnica de la laca e identificar los atributos específicos de la pintura al aje, para poder, más adelante, explorarlos y relacionarlos con otros materiales y técnicas, en un intento de ampliar sus cualidades sensitivo-visuales; la otra, construir *el sentido* que se obtiene al enfrentar el producto con los sistemas de significación culturales, que en nuestro estudio es el *jicalpestle* el producto más significativo, desde la perspectiva de su contexto originario.

### 3.1. La estructura formal.

Se inicia entonces con la aproximación a la materialidad del producto, presencia física que no puede eludirse ya que es la que lo configura como una totalidad individual, objetiva y tangible. Al abordar esta fisicalidad Acha destaca dos subestructuras materiales: una *pasiva*, constituida por "cualquier material que dotado de soporte sostiene la subestructura material activa", que es indispensable para que el objeto se venda, se exhiba, sea, transportado, etc., es decir, tenga existencia social<sup>1</sup>. La *materia activa* está constituida por aquellos materiales que conforman los componentes visuales (estructura morfológica) y se organizan de una manera específica (estructura sintáctica), estos materiales determinan la naturaleza del género artístico, "determina, incluso, ciertas propiedades sensitivas de la subestructura morfológica, pues hay diferente visión si el vehículo de los pigmentos es el agua, el óleo, el temple o el acrílico"<sup>2</sup>. La materialidad incide en la morfología y en la relación de los elementos visuales, es decir en la composición o sintaxis de los mismos, que constituyen la estructura formal del producto; su manejo y percepción está determinada y contenida dentro de los límites biológicos del ser humano.

#### 3.1.1. Las superficies o material pasivo.

Actualmente podemos encontrar dos superficies básicas sobre las que se aplica esta técnica: la corteza de frutos y la madera.

A. La corteza de la calabaza "amarga" (*Lagenaria ciceraria* o *vulgaris* y *Lagenaria leucantha*) es la que se usa con mayor frecuencia y a la que le llaman "tol" cuando aún está sin laquear. Esta planta de guía o de follaje por tierra se cultiva principalmente en Venustiano Carranza (El Rosario, Las Vegas, Río Blanco, El Carmen Grande), La Concordia, Vicente Guerrero, Flores Magón, Acala y Chiapilla, durante los meses de mayo y es cosechada en diciembre. Su diámetro va desde los 5 hasta los 50 centímetros, siendo los más grandes los más preciados. Para poder ser utilizada requiere de una particular preparación: la calabaza debe ser cortada cuando está madura y ponerse a secar al sol, o bien cortar cuando se ha secado en la planta, ya que esto permite mayor resistencia en su corteza; después ha de "desvenarse", el fruto abierto se pone a remojar en agua para suavizar la pulpa y poder limpiarlo por dentro; esto lleva hasta 10 ó 15 días pero puede reducirse a 4 ó 5 si previo al remojo se hace una primera limpieza de la pulpa seca, con una cuchara o similar, y con ello se evita el deterioro de la corteza por exceso de humedad. Una vez limpio se pone a secar al sol o en sombra si la pieza consta de dos partes que



1 Acha, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México: FEC, 1981, pp.379-380.

2 Acha, J.: *Op. cit.*, p.382.

deben mantener ensamble; nuevamente seco el tol se lija para "abrir el poro" y las irregularidades de su superficie, como picaduras<sup>3</sup> o grietas, se resanan con *sulaque*. El fruto se abre haciendo un corte con una sierra de punta o una segueta fina cuando se quiere hacer cortes de tapa con diseños especiales, forma de estrella por ejemplo, y debe hacerse antes de ponerlo a remojar. La corteza de calabaza también se obtiene de árboles: *Crescentia alata* L. o árbol de jícaras ("xicalcuahuitl") y *Crescentia cujete* L. o árbol de tecomates ("tecomacuahuitl")<sup>4</sup>.

B. *La madera* que se utiliza como superficie de la pintura al aje tradicionalmente ha sido la caoba, muy estimada para trabajos que se pretende que duren. Con la madera se realizan cofres, camarines, arcones, cruces, marcos, que se lijan y se resanan si se requiere, con *sulaque*, para después hacer el laqueado.

### 3.1.2. Los materiales activos de la pintura al aje.



Los materiales básicos de la pintura al aje: el tizate, los pigmentos en polvo y el aceite de aje. En la página anterior una de las superficies básicas sobre las cuales se aplica esta técnica: los calabazos de guía.

A. *El tizate* es una tierra natural blanca que se obtiene en las zonas circundantes a Chiapa de Corzo, también es llamada popularmente "caliche" y en minerología conocida como dolomía: carbonato doble de magnesio y calcio. El proceso tradicional y artesanal de obtención del tizate es el siguiente: en un recipiente se mezcla la tierra bruta con suficiente agua para facilitar su colado y poder separarla de la arena con la que viene mezclada naturalmente, esa tierra se hace pasar a través de una manta de algodón hacia otro recipiente obteniendo un lodo que se deja reposar para que asiente y se separe del agua, el agua se va tirando gradualmente hasta quedar una mezcla muy espesa con la cual se hacen "bolas" de tizate y se ponen a secar al sol. Cuando las bolas de tizate están completamente secas se pueden almacenar por largo tiempo hasta su uso. Cuando el tizate va a usarse para el laqueado, la bola se rompe para comprobar que esté completamente seca -la humedad es un factor que influye en el deterioro de la pieza-, de lo contrario el tizate se muele en metate y se pone nuevamente al sol, después se cierne en una malla o cedazo para obtener un polvo fino. Esto último asegura mayor calidad en el laqueado y puede repetirse cada vez que se considere necesario ya que la tierra tiende a generar grumos.

<sup>3</sup> Cuando la pieza tiene picaduras de comején ha de inyectarse dentro de ellas agua caliente o petróleo para que el insecto muera.

<sup>4</sup> Castelló Iturbe, T.: "Maque o laca" en *Artes de México*, No. 153, año XIX. México, 1971, p. 45.

a 500 metros sobre el nivel del mar. El aje crece pegado a las ramas de un arbusto llamado "timbre" (*Acacia angustissima*) que se da en Venustiano Carranza, Chiapas, en el "espino" (*Acacia cochliacanta*) en Huétamo, Michoacán, o en árboles como el "jobo", el ciruelo o el "palo mulato" (*Spondias*). Puede cocecharse una sola vez al año, en la temporada de lluvias, en el mes de agosto y septiembre cuando el insecto está lo suficientemente crecido (su talla es de 15 mm) para producir el aceite, es decir, en estado adulto y no larvario como algunos afirman. Su vida es corta y cuando muere (octubre), se dice que el animalito "cae y se entierra, se destruye y se hace huevecitos" que aparecen en el mes de mayo con las primeras lluvias.



Para preparar el aceite de aje, después de coleccionar los insectos aún vivos se echan a un jarro de barro con agua fría se ponen a cocer al fuego, al soltar el hervor deben moverse continuamente con una pala de madera para que no se peguen durante diez minutos o hasta que hinchen y se pongan "colorados", aquí se "puntea": debe considerarse que si la cocción es insuficiente el aceite no cuaja y si es demasiado la pasta se oscurece; aún caliente se cuele sobre una manta de 60 puntos y se "exprime" o se machaca con un pilón de madera para extraer todo el aceite posible, agregando poco a poco agua fría; una vez colado se deja reposar para separar la "pasta" (el aceite) del agua. En una cazuela o batea de madera la pasta se bate "como turrón" con una cuchara de madera hasta "cuajar", se dice entonces que la "maqueta" o bola está lista y comienza el proceso de lavado: agregando agua las veces que sea necesario y moviendo continuamente la maqueta irá limpiándose del "agua sangre" y de residuos de materia orgánica que contenga hasta quedar totalmente limpia. Una vez lavado se amasa hasta quitar la mayor cantidad posible de agua ("que salga la gota de agua"), de lo contrario el aje se pudre, y se pone a secar: se hacen pequeñas maquetas que se colocan sobre hojas vegetales de higuera o de almendro y se dejan reposar por varios días, con ello se forma una especie de costra por toda la superficie de la maqueta. Así el aceite de aje puede ser almacenado por largo tiempo, envueltas en papel y cubiertas en plástico para que se conserven mejor, hasta el momento de usarlo. El aje también es medicinal, se usa por sus propiedades curativas para la lepra, las llagas y la rasquina.



El aceite de aje puede usarse crudo o cocido. *El aje crudo* se puede usar en la consistencia de pasta en el que fue almacenado o, bien, se calienta al sol o a "baño maría" y se cuele con una manta para usarse en forma líquida. *El aje cocido* se usa sólo en el laqueado de la parte interior de la pieza o jicalpestle y se prepara, según la receta de doña Martha Vargas, de la siguiente manera: se mezcla una bola de aje crudo (0.5 K aprox.) con 200 ml de aceite de linaza doble

*En las imágenes puede verse parte del proceso de producción del aceite de aje. El "colado", el "batido" y el "lavado", este último proceso es muy similar al lavado casero de la mantequilla.*



Quando se ha eliminado todo el exceso de agua, se elaboran pequeñas "maquetas" para ponerlas a secar al sol sobre hojas de higuera.

cocido -que sustituye al aceite de chía-, se cuece hasta que suelta el hervor y se aplica tibia o calentado al sol; a esta mezcla también se le conoce como "sisa" en algunas regiones.

C. *El aceite de chía*. Se dice que en un principio se usaba el aceite de chía (*Salvia chian*) que es de mejor calidad que el de linaza, sin embargo el declive del cultivo de chía ha provocado la sustitución de este material en detrimento de la calidad técnica. Se considera importante anexar aquí la descripción que hace Nahmad del proceso de cultivo y obtención del aceite utilizados en Guerrero, donde se dice que Tenalancingo es el centro productor de aceite de "chiam":

"Primero se selecciona un pequeño solar, como los empleados para las hortalizas. Se prepara la tierra trillándola y haciendo surcos, labor que debe efectuarse a mediados de junio. Se siembra a principios de julio. La semilla debe ser volada sesgadamente, pues de otra manera no germina. Entre septiembre y octubre se limpia de la plaga del "jiguite" y se cortan las hierbas silvestres. En diciembre, cuando el follaje y la semilla adquieren un color anaranjado tenue, casi amarillo, se cosecha, y se hacen montones o gavillas de la chía ya cosechada.

En seguida, se procede a "varear" la planta (golpeada con varas) sobre un petate, luego se cierne para separar la semilla de la basura y, finalmente, se deja secar al sol. Ya seca la semilla, se tuesta en un comal. Cuando el color adquiere tonalidades doradas significa que ya está en su punto. La chía tostada se muele en el metate aplicando agua fría o caliente, de acuerdo con la temperatura prevaleciente en el momento del molido. Mediante este proceso se forma una masa y se deja reposar. Luego se exprime con una manta que funciona como coladera, así se extrae el preciado aceite de chía, y se guarda en frascos de vidrio."<sup>5</sup>

D. *El sulaque* es una pasta resanadora hecha a base de tizate y aceite de aje, que cubre las imperfecciones de la madera o de la corteza de calabaza. Se aplica presionando fuertemente y se deja secar para lijar los residuos o bordes.

E. *Los pigmentos* utilizados en la pintura al aje son los mismos que para cualquier otra técnica (acuarela, gouache, óleo, temple, acrílico). La paleta prehispánica de pigmentos contaba con blanco (piedra "chimaltzizatl" o tierra "tizatlalli"), azul turquí y celeste (flor "matlalixhuitl" y planta del añil, "xiutequili pitzahuac"), rojo (semilla de "achiote" o *Bixa Ovellana* L), amarillo (almagre), púrpura (grana de cochinilla), verde (azul y amarillo) y negro (tierra "tlalohxical" y hollín de "ocotl"); paleta de pigmentos que los tlacuilos mezclaban con el jugo glutinoso del "tzautili" o "amatzautili" (*Epidendrum pastoris* L o L) y con aceite de "chian" (*Salvia*

5 Nahmad, S.: *Tecnologías indígenas y medio ambiente*. México: Centro de Ecodesarrollo, 1988, p. 233. Ver también Castelló, T.: *Op. cit.*, p. 44.

*Hispánica L*)<sup>6</sup>. Aunque la paleta básica original de la laca había sido negro de humo, que se obtenía del encino quemado, y rojo grana (*Coccus cactli*) o carmesí, obtenido del palo del brasil, hoy se han sustituido por aquellos que son fáciles de encontrar en el mercado, como el rojo cadmio, y se ha ampliado un poco con el blanco de titanio, algunos verdes y amarillos para el decorado. La paleta ahora queda determinada parte por la elección o por la facilidad de adquisición. En el "fondeado" o laqueado propiamente dicho, los pigmentos se mezclan con tizate (Se obtubieron dos proporciones, 1 parte de pigmento por 5 de tizate y 125 gramos de pigmento por 2 kilos de tizate), moliendo en metate hasta integrarlos perfectamente; algunas veces el tizate se tiñe con anilinas en la concentración deseada. Una vez preparado el pigmento con su carga de tizate se usa el aceite de aje como aglutinante, que cuando seca sella el pigmento a la superficie.

En el decorado de la pieza o "dibujo" los pigmentos se mezclan con otro aglutinante que generalmente es aceite de linaza, el más común para los óleos y se usa como disolvente petróleo o trementina. En este caso pueden seguirse las recomendaciones sobre otros aglutinantes, medios y disolventes para pintar al óleo<sup>7</sup>, los cuales también pueden adquirirse en el mercado en varias presentaciones.

*F. El equipo necesario utilizado en la laca o pintura al aje es: algodón, pequeños pinceles redondos, manufacturados por las propias artesanas con pelo de gato y pluma de ave (en la cánula de la pluma se inserta el pelo de gato), y dos "trapitos", uno se usa a manera de mandil y el otro para limpiarse las manos cuando hay que "secar" el aceite; sin embargo las palmas de las manos son la clave de esta técnica artesanal, ya que con ellas se frota sobre el soporte hasta conseguir la aglutinación de los pigmentos, tizate y aceite de aje que constituyen la laca y con las yemas de los dedos se pinta o "mancha" en el decorado. Veamos más detenidamente los procedimientos.*

### 3.1.3. El procedimiento técnico de la laca.

El procedimiento técnico de la laca consta de dos partes fundamentales: el "fondeado" o laqueado, que no es más que lo denominamos "pintura al aje", y el "dibujo" o decorado, a veces llamado por las artesanas "pintado".

#### A. El "fondeado" o pintura al aje.

Con los materiales antes descritos se lleva el siguiente proceso que describe el laqueado de un jicalpestle, pero puede ser usado para



*En la fotografía superior vemos los "toles" o calabazos preparados y listos para la aplicación de la pintura al aje. En la de abajo, después de haber aplicado el "fondeado", propiamente la pintura al aje, que se deja secar un par de días para decorarlos en un proceso posterior.*

<sup>6</sup> Datos obtenidos en el Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de México.

<sup>7</sup> Hayes, Colin: *Guía Completa de dibujo y pintura. Técnicas y materiales*. España: Herman Blume Editores, 1980.

*Jicalpestles y otras piezas decoradas con la técnica tradicional de la laca. La botella está trabajada con "sapolín".*



*Los materiales que se utilizan para el "dibujo" o decorado: pinturas oleosas y pinceles finísimos de pelo de gato.*

<sup>8</sup> La palma de la mano tiende a engrosarse con la mezcla de tizate y aje, poniéndola áspera, y en algunos casos es necesario limpiarla constantemente con un trapo o raspar el excedente con un cuchillo para poder continuar trabajando sin dañar la laca.

cualquier superficie: Sobre toda la superficie de la pieza debe untarse un poco de aceite de aje, extendiendo parejo y perfectamente con la mano; la grasa se cubre con una "mano" de tizate, esto es, se espolvorea el tizate sobre la superficie y se frota con la palma de la mano para que se integren la tierra y el aceite, el frotamiento "humedece" la grasa y se prepara para una segunda mano de tierra, se vuelve a frotar para aplicar una tercera mano de tierra. Una capa es formada por tres manos de tierra y una de aceite de aje. A la pieza se le pone de tres a cuatro capas (de 9 a 12 de tierra por 3 a 4 de aje) antes de meterle el color, esas capas no deben ser ni muy delgadas ni muy gruesas y procurar que queden lo más fino y liso posible, hay que frotar con la palma de la mano todo el tiempo con la suficiente fuerza y presión para que las capas peguen entre sí y no se caigan en un futuro. Cuando la pieza tiene las tres capas de tierra terminadas se procede a aplicar el color o tierra coloreada (pigmento+tizate), formando también tres capas. Al iniciar la tercera capa del color y última de la pieza, el aceite de aje se unta y se alisa, limpiando regularmente la palma de la mano para quitarle el exceso<sup>8</sup>, así hasta que la capa de grasa se siente casi "seca" y sale el brillo; entonces se aplica nuevamente el color, esta vez con algodón y se frota con el mismo, reaplicando color y frotando nuevamente para terminar de secar y hasta obtener el mayor brillo posible. Si de las capas anteriores depende la finura y la resistencia de la laca de esta última depende su brillo.

Para laquear la parte interior del jicalpestle se sigue el mismo proceso que en la parte exterior, sustituyendo el aje crudo por el aje cocido, esto debido a la porosidad que tiene el interior de la calabaza y que absorbe más aceite. Otra versión de esta parte es que se aplican dos capas de tierra, la primera con aje crudo y la segunda con aje cocido, después se aplica color.

## **B. El decorado o "dibujo".**

Una vez que se ha hecho el fondeado o laqueado del jicalpestle le sigue el decorado, éste principia con el "manchado" o aplicación de pinturas (pigmentos y aceite de linaza) con la yema de los dedos y finaliza con el "dibujo" de contornos a base de pincel. En el decorado es el color blanco el que permite "sombrear", es decir, dar "volumen" a las flores, se aplica en degradación en un sólo movimiento de la yema de los dedos, y frecuentemente con este color se hace también el trazo fino del contorno, que se hace con pincel. El decorado se basa principalmente en flores: cavellinas, amapolas, dalias, margaritas, claveles, pensamientos, nubes, cartuchos (alcatraces), violetas, etcétera; frecuentemente se representan patitos en la boca de los "bochitos" a manera de cenefa,

pero son pocos los casos en que las pintadoras se salen de esta iconografía, veremos este aspecto en el siguiente punto.

### 3.1.4. La estructura morfológica y la sintáctica.

Una vez concluido el primer nivel de aproximación, pasemos a los elementos visuales y a su organización, esto es a la estructura morfológica y a la sintáctica.

El uso de los elementos visuales no siempre depende de la voluntad del productor, pues su empleo está condicionado socialmente, ya que son convenciones colectivas. En los cuerpo-objeto laqueados son el color, el dibujo, el trazo y el formato tridimensional los que contienen los modos en que se hacen visibles o perceptibles los elementos visuales: el "fondeado" y el "dibujo" o decorado, con la iconografía correspondiente. Modos en que la base biológica se evidencia en proporciones, ritmos, simetrías y direcciones, "características formales que están de acuerdo con la realidad somática del hombre y su formación social...".<sup>9</sup>

La corteza de calabaza y su formato singular, determinado por el crecimiento natural del fruto, evidencia la relación espacial y sensorial interior-exterior, cóncavo-convexo: una dualidad traducida en color, dualidad rojo-negro, sobre el cual el trazo o "manchado" con la yema de los dedos es sumamente gestual y expresivo, y que junto con el dibujo de los contornos de las formas florales, del "menudito", de las amapolas, "violetías", margaritas, ect., nos entregan visualmente al jicalpestle. La composición es intuitiva -aunque hay intentos de "academizar" a través de la copia de modelos deliberadamente impuestos-, la disposición de la ornamentación es de dos tipos: "primera, decoración de *bejuco* que consiste en pintar alrededor del jicalpestle una randa de flores sin interrupción alguna; segunda, de *ramo* pintando ramos florales dejando espacios considerables entre ellos"<sup>10</sup>, este último más usado en nuestros días, que suele repetirse a manera de módulos o bien manejarse en simetrías. Aunque la iconografía del jicalpestle, como hemos visto, es fundamentalmente floral, hay algunos motivos -ángeles, pájaros- que aparecen en la época de la Colonia y que pueden observarse en pocos objetos como el camarín de San Jacinto, otros que se incorporaron -la fuente, el río- pudieron estar relacionados con los simbolismos judeocristianos o con periodos históricos como la Independencia -armas, águilas, banderas- o el Romanticismo -corazones, paisajes-<sup>11</sup>. Por la presencia e influencia del Museo de la Laca, la iconografía conservada y transmitida académicamente siguen siendo las flores.

La iconografía básica de la laca de Chiapa de Corzo se basa en flores de la región. Escasamente se encuentran algunos modelos tan audaces como estos: la reproducción de la fuente mudéjar que se encuentra en la plaza de esa ciudad o el escudo del estado.



9 Acha, op.cit., p.395.

10 Duvalier, A.: "La laca de Chiapa de Corzo" en *Acta Politécnica Mexicana*, No. 6, México: IPN, 1960, p.716.

11 Duvalier, A.: *Ibidem*.

En el documento de Duvalier se menciona la referencia hecha por fray Ximénez, acerca de una técnica decorativa usada en los jicalpestles "como *mosaico*" y que durante todo el texto se refiere a ella de diversas maneras: "o sea la técnica del *incrustado*", "es decir, del *esgrafiado*" "es decir, que usaban la técnica de la incisión y esgrafiado así como la del corte oblicuo...técnicas que tienen gran semejanza con la de *incrustado* de la laca michoacana y que consiste en grabar a buril los dibujos...rellenando las líneas y superficies con aje que se pinta de diferentes colores"<sup>12</sup>. Desde nuestro punto de vista el autor padece una confusión en el manejo de los términos ya que la técnica del *incrustado* o "embutido", tradicional de Uruapan, difiere de la técnica del *esgrafiado* o "rayado", que al parecer se utiliza en Guerrero. Se dice que hay un "bochito de alacranes" y un "jicalpestle de soles" realizados con esta última técnica pero "muy primitiva y totalmente diferente a la empleada en Olinalá..."<sup>13</sup>.

De cualquier manera, la técnica que haya sido, en el contexto de Chiapa de Corzo se extinguió, quedando únicamente el "pintado" con un procedimiento ya antes descrito; por supuesto, si nos remitimos a los testimonios arqueológicos encontrados en "La Garrafa" y a los arriba mencionados, se puede observar un tratamiento y una iconografía diferentes a los que conocemos actualmente y que habrían que estudiarse para hacer afirmaciones más precisas.

### 3.2. La estructura significativa.

Cuando hablamos de estructura significativa, también se habla de significaciones o connotaciones (verbalizables y no-verbalizables o sensitivas) y de significados o denotaciones, que se descifran por la *vivencia* o las prácticas de significar que le atribuye un *sentido* al producto.

Para aproximarnos a ese sentido intentaremos con la "intuición sintética" una interpretación iconológica, es decir, una lectura del contenido simbólico del jicalpestle, objeto más representativo de la laca, pues pensamos que, siendo la laca una técnica artesanal prehispánica, este análisis podría dar suficientes razones para considerarlo el testimonio directo heredado de esta época cultural.

<sup>12</sup> Duvalier, A.: *Op. cit.*

<sup>13</sup> Castelló Iturbide, T.: "Maque o laca" en *Artes de México*, No. 153, México, 1971, p. 41. Para ver las diferencias entre las técnicas mencionadas remitimos a la misma fuente p. 37 y 42.

pensarse que la designación social de este trabajo a grupos de mujeres se debe la disminución jerárquica que las artesanías sufrieron con el devenir de las artes. La segunda, y no por ello menos posible e importante, es que en efecto la laca es una técnica artesanal prehispánica, que se encontraba vinculada con objetos de uso predominantemente jerárquico y mágico-religiosos, -que se transformarían durante la Colonia-, objetos que se relacionaban con rituales de fertilidad, por lo que su producción estaba en manos de mujeres exclusivamente, que gozaban de prestigio social dentro de la comunidad (este aspecto aún persiste en la organización de la producción de la laca, aunque las razones difieren). Los materiales de esta técnica también pudieron ser adaptados a las condiciones geográficas y ecológicas del lugar, adaptación que habría llevado un tiempo sin testimonios, pero preferimos pensar que son, precisamente, esas condiciones geográficas y ecológicas las que dieron origen a esta técnica, a sus materiales y a los procesos de fabricación de los mismos.

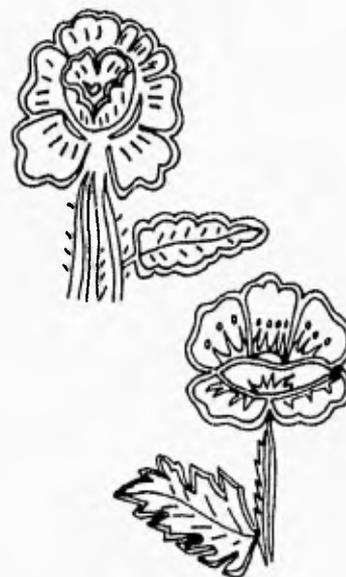
Dentro de todo el universo objetual producido por la laca, el jicalpestle debió haber tenido una relevancia particular, ya que ha podido sobrevivir y mantenerse a través de la historia y gracias a la transmisión oral entre mujeres, sin embargo, las motivaciones originales de su producción no son ya las mismas. Por otro lado, el uso de la corteza de calabaza, en sus múltiples formas, para la fabricación de objetos práctico-utilitarios o rituales, tiene una presencia constante en la cultura popular de nuestro país y parte de Centroamérica que nos obliga a pensar en un origen y concepción previa a los españoles. Lo mismo sucede con la iconografía en la que, desde las descripciones de fray Ximénez, se observa la tendencia decorativa con flores, elemento predominante en las fiestas y ofrendas a los dioses de todas las culturas mesoamericanas.

### 3.2.1. El sentido simbólico del jicalpestle.

Para la mujer "chiapeña" -para diferenciarlo del gentilicio del estado- el jicalpestle ha sido "el trasto predilecto para sus compras y para conducir sus ventas al mercado, fue el elemento de su entrañable cariño que la ayudó en sus faenas diarias" <sup>14</sup>. En la vida diaria actual desempeña aún la función de cesta o canasta, frutero, costurero, entre otras, y es probable que así fuera en la época prehispánica, pero estos vínculos con el mundo de "lo femenino", su producción en manos de mujeres, el apego de éstas a este "objeto de familia" (los jicalpestles son heredados por generaciones de las madres o las abuelas a las hijas), su existencia o posesión, casi obligatoria, en el interior del hogar, nos hacen pensar que su producción ha sido más para el consumo interno de las mujeres de la familia,



*Algunas variedades de flores frecuentemente representadas en el decorado de objetos laqueados: la amapola es la más común.*



*Estos son algunos de los diseños más elaborados que encontramos en la iconografía floral de la laca.*

<sup>14</sup> Suares Grajales: *Op.cit.*, p.10.

originalmente con motivaciones rituales y mágicas, que para la venta, por lo menos hasta antes de que entraran en la dinámica generada por las instituciones y sus políticas culturales de hoy día.

Estamos convencidos que el jicalpestle como los otros objetos de la laca pertenecen desde sus orígenes al orden de lo femenino. En el estudio de Zuno Hernández, que para demostrar el origen netamente prehispánico de este arte hace una descripción de las sociedad de esa época y la organización de sus artes, destacan dos detalles: el primero, cuando dice "el gran mayordomo llamado Urani Atari regía los servicios interiores del Palacio Imperial, con sus servidumbres y estancias, la atención de las despensas, cocinas y comedores y de los pajes y damas de cámara, teniendo para ello como auxiliar femenina a Atari. Esta cuidaba de las vajillas y menesteres de comidas y bebidas. De ella dependían lo(a)s laqueadore(a)s." El segundo, cuando más adelante puntualiza: "Debemos anotar aquí la importante circunstancia de que eran las mujeres las que realizaban las maniobras materiales de este arte", refiriéndose a la laca, "y en general, quienes hacían las labores decorativas, dejando solamante a los hombres los trabajos de adquisición de las materias primas."<sup>15</sup>

Poseer un jicalpestle, puede pensarse, representa la ofrenda a los dioses dentro de la cotidianidad del hogar, para obtener a cambio abundancia, alimento y fertilidad. No en vano la calabaza, en razón de sus semillas, se asocia a esos valores, así como con el "alimento de la inmortalidad, signo de la regeneración espiritual"<sup>17</sup>; quizá por ello, en muchas fiestas populares mexicanas de orden religioso, las sitúan amarradas y colgadas en maderos, a lo largo del recorrido por el pueblo de la imagen religiosa, o son utilizadas en ofrendas como las del Día de Muertos.

El jicalpestle como cualquier objeto que sirve para guardar o contener algo es símbolo de lo femenino: cuerpo o vientre materno, dice Cirlot<sup>17</sup>. Esta asociación simbólica es más estrecha si observamos la forma del jicalpestle, redonda y cóncava, que nos remite a la matriz femenina, sobre y en la cual se establece otra relación simbólica: la dualidad negro-rojo, "originalmente los colores mágico simbólicos del órgano femenino"<sup>18</sup>. Actualmente esta relación original del jicalpestle se ha alterado con el manejo de otros colores, sin embargo el rojo aún no ha sido substituido en su interior. El negro es por sí mismo la tierra, el tiempo, "el lugar de las germinaciones...antes de la explosión luminosa del nacimiento"<sup>19</sup>. El rojo es un color vital y genésico, es un color matriarcal: el color de la sangre, condición de la vida, privilegio de lo femenino, es también el color del conocimiento, muchas veces, esotérico. Así, el jicalpestle, negro en su superficie exterior, es tierra -también en su materialidad- y tiempo que encierra la vida, potencialmente contenida en el rojo interior. Y las

15 Zuno Hernández, J.: *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan*, Guadalajara, 1971, p. 11 y p. 13.

16 Pérez-Rioja, J.A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid: Tecnos, 1988.

17 Cirlot, J.E.: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Labor, 1982.

18 Chevalier, J. y A. Gheerbrandt: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1991.

19 Chevalier, J.: *Op. cit.*

flores, principio pasivo y receptáculo de la actividad celeste, expresa y mide la relación entre humanos y dioses, en nuestra cultura se ofrenda con flores. Por su forma y colorido puede individualizarse el sentido simbólico de las flores: "el simbolismo solar se acusa en las flores anaranjadas y amarillas, mientras que las rojas representan la sangre y la pasión amorosa"<sup>20</sup>; la amapola es símbolo de la fertilidad; la orquídea, símbolo de la fecundación; el nanúfar, símbolo de la leche materna<sup>21</sup>; representadas sobre la superficie de laca negra, las flores constituyen el ornamento y la ofrenda.

Con esto, se pretende sustentar que la estructura artística-visual del producto, el jicalpestle, fue concebida en un sistema ideológico, estético y cultural específico, el prehispánico; y el que su producción y sus consumos principales aún se encuentre en manos de mujeres, como se ha visto en el capítulo anterior, es un indicio de los motivos originales de su manufactura, así como de los valores y vínculos con lo prehispánico que en él se reproducen y manifiestan, a pesar del tiempo transcurrido.

No sabemos cuales fueron las circunstancias sociales que pudieron cambiar este orden originario, posiblemente la asimilación de los modelos gremiales venidos de España y toda la transformación cosmológica que con la conquista devino, pero de haber sido así, en el orden social y en el sistema productivo de la laca de Chiapa de Corzo son las mujeres quienes continúan elaborando este trabajo.

Podemos encontrar otros elementos sociales que determinen la actual forma de vivenciar o consumir la laca y el jicalpestle y que es completamente diferente a aquella que le dió origen, pero consideramos que la participación social de las mujeres es un punto importante en el que debemos detenernos para entender mejor las circunstancias en que producen sus objetos artesanales y la vigencia del modo de producción artesanal.



*Algunos diseños menores de flores que se utilizan en el decorado y que se agrupan en formas precisas para dar origen a diversas composiciones. En la parte inferior pequeñas flores que constituyen el "menudito".*

<sup>20</sup> Pérez-Rioja, J.A.: *Op. cit.*

<sup>21</sup> Chevalier, J.: *Op. cit.* Ver también Pérez-Rioja.

Ya se ha dicho que una de las especificidades del sistema de producción artesanal de la Laca de Chiapa de Corzo, es que la producción, propiamente dicha, y muchos de los consumos de los objetos laqueados está en manos de las mujeres, pero ¿por qué es necesario hablar del trabajo y la participación de las mujeres en un espacio aparte?

Aparentemente debería ser indistinto que los artesanos productores fuesen hombres o mujeres. Pero se considera que la concepción de neutralidad o universalidad de los productos culturales, sean estos tecnológicos, científicos o artísticos, resulta engañosa: baste con echar una mirada al pasado y preguntarnos ¿dónde está el trabajo de las mujeres?

Por supuesto, nos encontramos con un enorme vacío, porque la participación social e histórica de las mujeres ha estado marcada por la desigualdad. La presencia o ausencia de las mujeres en la producción cultural parece no tener importancia y se ha dejado de lado en los documentos y revisiones del pasado, en los que aparece y de los que se asimila una realidad "universal" sin considerar que es la realidad de un sólo sujeto y de un sólo sexo: una realidad contada desde la unilateralidad. Por la exclusión es que encontramos el vacío, y ambos hechos no son gratuitos, son el resultado de la desigualdad histórica y social, sostenida por unos y padecida por otras, fundamentada en la diferencia de los sexos o géneros.

La diferencia de los sexos como una categoría social se explica históricamente con un hecho concreto: apoyándose en las diferencias biológicas, la primera gran división social del trabajo fue la división entre hombres y mujeres, entre tareas productivas y reproductivas, entre espacio público y espacio privado. Natural o no es punto aparte, el hecho existe, y en esta lógica dualista que determina estrictamente los territorios de lo masculino y de lo femenino, es insostenible pensar en un sujeto

social indefinido y asexuado: el sexo se ha reconocido como una categoría determinante para la práctica en el ámbito cultural.

Definir al sujeto social considerando su sexo significa también definir sus representaciones histórico-culturales y los espacios sociales en los que se mueve, ya que también ellos se organizan apoyados en la diferencia sexual. Analizar desde esta perspectiva la posición de las mujeres en la producción cultural, particularmente la producción artística, servirá "para esclarecer la duplicidad de las prácticas y los discursos sociales, al mismo tiempo igualitario y discriminatorio"<sup>1</sup>.

Detenerse para revisar la participación de las mujeres en la producción cultural y artística es también importante para poder explicar que el lugar y la posición en los que se encuentran las mujeres artesanas en la producción de la laca no es casual, tiene sus razones en prácticas sociales específicas que se basan en la diferencia de los sexos.

No pretendemos con ello que este trabajo sea un estudio de género concluido, falta aún para ello, pero al igual que aquellos pretendemos introducir "el parámetro o criterio de lectura de la diferencia de los sexos" como un recurso para generar -sin prejuzgar sus efectos- un "saber diferente"<sup>2</sup>.

#### 4.1. Las mujeres en la producción cultural.

"... las mujeres son tan naturalmente culturales como los hombres. (...) Los hombres comparten con las mujeres la facultad de simbolizar que se tiene por característica de lo humano en general y que se autoinventa a través de sus producciones culturales."<sup>3</sup>

Aproximarnos a las circunstancias específicas en las cuales las mujeres han participado en los campos de la producción cultural es delinear la estructura social y encontrar una organización basada en la diferencia sexual, constantemente reproductora de las diferencias entre *lo que es ser hombre* y *lo que es ser mujer*. Y, como se ha dicho, esto significa la asignación social de espacios y prácticas delimitados y diferenciados. El problema radica en que los espacios asignados a las mujeres ofrecen pocas y limitadas posibilidades de desarrollo en cuanto sujeto activo de la sociedad; y, por ello, tener una mayor participación significa un largo proceso de luchas emprendidas y reivindicaciones logradas por los movimientos sociales de mujeres para incorporarse a los oficios y profesiones, a los sindicatos y a los partidos, es decir, al monopolio del conocimiento y del espacio social público.

1 Marini, Marcelle: "El lugar de las mujeres en la producción cultural" en *Historia de las mujeres*, t. 9, Madrid: Taurus, 1993, p. 324.

2 Collin, Francoise: "Diferencia y diferendo" en *Historia de las mujeres*, t. 9, Madrid: Taurus, 1993, p. 320.

3 Marini, M.: *Op. cit.*, p.329.

Sin embargo, aclaremos, feminidad y masculinidad son *categorías sociales* y no condiciones únicas y universales habitadas siempre de la misma manera, son categorías formadas y alteradas con los cambios históricos sociales y económicos, e intervienen en ello un conjunto de instituciones que van de la familia, la escuela y el espacio de trabajo, a las asociaciones culturales, legales, comerciales y civiles. Revisaremos brevemente como esta intervención conformadora de las identidades femenina y masculina pueden resistirse o facilitar la participación de las mujeres en la producción cultural artística.

La familia es una importante institución social en la formación de los deseos y aspiraciones de las mujeres: "...la feminidad burguesa fue generalmente definida en relación al hogar y la familia, y las niñas y mujeres de clase media no estaban esperando trabajar para vivir: la labor productiva y la práctica profesional pagada estaba apuntada hacia los parientes masculinos."<sup>4</sup>

En el contexto familiar se ofrecen identidades profesionales diferenciadas sexualmente. Sólo la necesidad financiera, la caída de los negocios de familia o la muerte del proveedor masculino, puede ser la razón principal para permitir a las mujeres tomar entre las manos un oficio o motivar la propia decisión. Sólo en estas condiciones, y en el contexto familiar, las mujeres ganan el acceso a la enseñanza, a los materiales y al espacio de trabajo, pero sin esta necesidad las familias prósperas no contemplaron la expectativa de hijas trabajadoras. En general las mujeres de clase media y aristócrata se instruían en casa en tanto se casaban adecuadamente: "Aprendían a leer, escribir, costura y bordado y -si quería ser esmerada- un poco de geografía, historia, música y, en algunos casos, dibujo y francés. Esta educación ha venido a denominarse de 'adorno' ya que trataba de dotar de un barniz cultural y dominar algunas habilidades con la única finalidad de alternar en los salones".<sup>5</sup>

En la familia y el hogar la educación de los varones irá progresivamente dirigida hacia afuera, hacia instituciones que proporcionen un entrenamiento especializado necesario para la práctica profesional y, en contraste, la instrucción de las mujeres se quedará restringida a la dimensión doméstica donde se encuentran pocos testimonios del tipo de enseñanza impartida pero que, sin embargo, para muchas será el único centro probable de su aprendizaje profesional. Únicamente "cuando se toma conciencia de que las mujeres tengan cierto conocimiento, se presentarán alternativas: el convento, la escuela elemental, el internado laico", nos dice Sonnet<sup>6</sup> en su investigación y desglosa estas alternativas. El convento será una alternativa poco asumida, excepto por las familias prósperas que podían cubrir las cuotas. La gran mayoría de la población

4 Cherry, Deborah: *Painting Women. Victorian women artists*, London and N.Y.: Routledge Inc., 1993, p. 19

5 Ballarín, Pilar: "La construcción de un modelo educativo" en *Historia de las mujeres*, t. 8, Madrid: Taurus, 1993, p. 296.

6 Sonnet, Martine: "La educación de una joven", en *Historia de las mujeres*, t. 5, Madrid: Taurus, 1993.

asistirá a la escuela elemental gratuita o de pago, rural o urbana. En ella se neutralizan un poco las prácticas educativas basadas en la diferencia sexual, frecuentemente mixta la educación no será radicalmente distinta para niñas o para niños; sólo en las urbes aparecerá, con un conocimiento radicalmente diferenciado, la escuela elemental específica para niñas. Sin embargo, tanto en el convento como en la escuela elemental, ofrecen conocimientos limitados a lo indispensable: leer, escribir y contar, los programas excluyen los conocimientos abstractos. Se teme que enseñar demasiado a las mujeres subvierta sus funciones principales: mujer, esposa y madre, pues una instrucción mayor se considera amenazante a la moralidad y a la feminidad.

Con esta perspectiva, las políticas educativas que apoyan como obligatoria la escolarización de las mujeres mantendrán vigente la diferencia sexual, desde donde se considera que la educación de las mujeres es un asunto "privado" que obliga a un currículum diferenciado y desde donde se entiende más como "formación moral" que como la "adquisición de conocimientos". También con esto, las instituciones escolares legitiman un sistema educativo que diferencia "entre el saber culto y los conocimientos vulgares" que "significa para los saberes femeninos y su forma de transmisión y socialización, la marginalidad"<sup>7</sup>, situación que aún persiste, pues aunque se ha conquistado gradualmente la igualdad educativa no existe una verdadera cultura mixta.

El acceso gradual de las mujeres a la educación para validar su acceso al campo profesional, implica la lucha persistente, más o menos organizada, de las mujeres contra un régimen patriarcal que facilita las oportunidades en algunas áreas por considerarlas "adecuadas" para mujeres y las obstaculiza o monopoliza en otras "propias" de hombres, una desigualdad de oportunidades que si ha abierto rutas para las mujeres pero que, durante largo tiempo, han consistido en ocupaciones pobremente pagadas, duramente trabajadas y socialmente devaluadas.

#### **4.2. La producción artística de las mujeres.**

Encontramos, pues, una separación entre una cultura que permanezca en el universal masculino y *subcultura* femenina -aún vigente en el siglo XX-, que agrupa a las mujeres en una categoría aparte y les otorga posibilidades de acceso a la producción cultural diferenciadas, por supuesto, también en el arte.

Hablar de la diferencia sexual en el arte puede parecer contraproducente, más si se considera la actual tolerancia de las instituciones hacia el trabajo de las mujeres, pero en realidad, a pesar de las reivindicaciones de los

<sup>7</sup> Ballarín, P.: *Op. cit.*, p. 294 y 299.

derechos de las mujeres, entre ellos el derecho al trabajo artístico, las producciones de las mujeres siguen confrontándose a un Arte que no es neutro, pues éste y sus criterios normativos se han conformado y constituido alrededor de la presencia y el trabajo por largo tiempo en manos exclusivas de los hombres y, por supuesto, sostenido por la ausencia involuntaria de las mujeres como productoras. Para comprobarlo revisemos la tradición, la historia de los movimientos de arte y sus mitos de la creatividad artística.

Por ejemplo, actualmente se piensa que la literatura es un dominio femenino pues un gran número de mujeres participan en ella, pero es un campo que ni está feminizado ni en manos de mujeres. Esto nos dice Marcelle Marini cuando examina la tradición literaria y en donde observa las clasificaciones de los autores según su género: "...para los hombres, un sistema de tres niveles: los genios, los escritores de talento y los fracasados... Por el contrario, para las mujeres, sólo habrá dos niveles posibles: la excepción del genio o la masa indistinta. En realidad quedan excluidas de la basta categoría del talento, es decir, del arte que es cuestión de aprendizaje, de trabajo, de circunstancias y de encuentros, esto es de escuelas"<sup>8</sup>.

Otra perspectiva frecuente de las opciones para las mujeres de un estatus profesional en el arte -pero no sólo en él-, es la que se moviliza entre dos categorías: las mujeres artistas "profesionales" y las "amateur", donde el *profesionalismo* se define desde la identidad masculina, y a la que habría que acceder para obtener respetabilidad, y el *amateurismo* como una práctica del arte poco seria, categoría asignada principalmente a las mujeres, particularmente a las casadas que, a diferencia de los hombres, han tenido que negociar diariamente entre la práctica del arte y las responsabilidades del hogar, el marido y los hijos: una dependencia doméstica que fácilmente desplaza o fragmenta la continuidad de su práctica; por supuesto, frecuentemente el arte no profesional de las mujeres está confinado a un estatus no comercial pues difícilmente traspasa los límites del hogar.

Como puede verse, en el arte también se le ha negado a las mujeres el derecho a la palabra, a las imágenes, a los sonidos... con la regulación de su aparición y su educación. Las escuelas de arte y las sociedades de artistas han distinguido entre hombres y mujeres, excluyendo a estas últimas, limitando su número o condicionando su acceso al entrenamiento o como miembros. Deborah Cherry, en su investigación sobre la participación de las mujeres en la pintura del siglo XIX de Inglaterra, demuestra como "las mujeres artistas fueron colocadas en relaciones asimétricas y desiguales con la educación, la administración y estatus

<sup>8</sup> Marini, M.: *Op. cit.*, pp. 336-337.

profesional en el arte."<sup>9</sup> Cherry distingue un tratamiento separado o paralelo para las mujeres artistas, que va desde los requisitos para ingresar a las escuelas hasta los currícula de los planes de estudio; de igual manera en los trabajos heterogéneos realizados por ellas, los que fueron envueltos en un "estereotipo femenino" para mantenerlas alejadas de otras categorías cuyo monopolio se veía amenazado por el incremento visible del número de mujeres artistas: los géneros, temas y materiales en el arte fueron separados y asignados desde esta perspectiva de la diferencia entre masculinidad y feminidad, por ejemplo, la pintura de paisaje y el trabajo al aire libre se deja para el entrenamiento masculino y se evita en las mujeres argumentando la delicadeza de su constitución corporal, o la naturaleza muerta, un género menor considerado apropiado para las mujeres por ser un arte basado en la destreza manual y no en el contenido intelectual<sup>10</sup>.

Podríamos continuar ejemplificando el tratamiento diferenciado que el arte ha mantenido hacia las mujeres, destacar estas diferencias, que no aluden a cuestiones de capacidad, o destacar lo específico del trabajo de las mujeres en el arte, que tampoco significa hablar de cuestiones estilísticas o una manera específica de pintar: tierna, suave o romántica, estereotipo femenino reconocido y, como se ha visto, frecuentemente exigido en el trabajo de las mujeres. Pero creemos que lo verdaderamente importante es reconocer que crear arte para las mujeres no es una realidad socio-histórica igual a la de los hombres: hablar entonces de la producción artística de las mujeres significa, en principio, hablar de una *experiencia* diferente de hacer arte<sup>11</sup>, la cual se intenta definir considerando fundamentalmente tres aspectos *específicos*:

1. La experiencia de las mujeres en la producción en general está estrechamente vinculada a la "doble jornada", es decir, compartiendo el tiempo entre la jornada doméstica -aún no considerada como trabajo productivo- y la jornada laboral.
2. La experiencia de las mujeres en el campo específico de la producción artística está estrechamente vinculada al espacio doméstico (por eso es la literatura donde hay una mayor producción si consideramos la compatibilidad del espacio doméstico y los requerimientos de este oficio; sin embargo no sucede lo mismo con la pintura o, aún más, con la escultura, disciplinas entre otras que requieren de otro tipo de espacios).
3. La experiencia de las mujeres en la conformación y la representación de su identidad de género está estrechamente vinculada a su cuerpo. La relación inmediata con el cuerpo se establece por experiencias *específicas* como la menstruación, el embarazo, el amamantamiento.

9 Cherry, D.: *Op. cit.*, p. 53.

10 *Ibidem*, pp. 24-25.

11 Rosario Ferre: *Sitio a Eros*, Barcelona: Icaria Editorial S.A., 1987, p. 31.



*La mayoría de las mujeres artesanas que participan en la producción de la laca de Chiapa de Corzo, han sido frecuentemente olvidadas en los estudios hechos acerca del tema o su participación se diluye en el anonimato, por esa razón consideramos necesario incluir un anexo con los nombres y direcciones de estas mujeres.  
Arriba: Soraya Colmenares*

12 Un análisis interesante al respecto es el de Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*; Barcelona: Icaria Editorial S.A., 1994.

Este último punto es el más evidente y lo encontraremos en las creaciones artísticas. Desde un orden simbólico cultural que otorga valores diferentes a cada sexo, y que se reproduce también en el arte, encontramos que las vivencias de las mujeres y la sexualidad femenina, con sus aspectos específicos como la sangre menstrual, el embarazo, el parto, los fluidos, las imágenes clitoricas, en fin, el lenguaje del cuerpo femenino, están ausentes en el arte masculino y empleadas por mujeres artistas con una conciencia de la diferencia sexual en el arte; como ejemplo baste citar a Frida Kahlo<sup>12</sup>.

Cada género se representará a sí mismo desde su experiencia específica y desde los valores simbólicos que lo constituyen como tal, y es aquí donde podremos encontrar diferencias, pero si nos referimos a la calidad conceptual y de factura o en las estructuras artísticas de las obras hechas por las mujeres y las hechas por los hombres no encontraremos ninguna; es en los criterios y patrones bajo los que han sido juzgados donde fundamentalmente ha existido la distinción entre el producto y su productor, como una manifestación del amplio campo de relaciones de poder en que se mueve la participación de las mujeres en la producción cultural y artística.

#### 4.2.1 Las mujeres de la laca.

El cuestionamiento de ¿cuál y cómo ha sido la presencia de las mujeres en el arte plástico de Chiapas? ¿cuál es la *experiencia específica* de las mujeres chiapanecas en la producción del arte? se topó con este hecho histórico y sociocultural en la que el trabajo y la producción de las mujeres es un punto importante: la laca de Chiapa de Corzo. Esta técnica es una de las pocas tradiciones pictóricas que ha sido sostenida por el trabajo y la persistencia de las mujeres. Ya hemos visto que los objetos producidos están vinculados con el universo doméstico femenino y nos referimos al jicalpestle como un ejemplo de la relación inmediata que las mujeres mantienen con su cuerpo; el análisis iconológico en el capítulo anterior pretende explicar esta relación y sus vínculos específicos con lo femenino.

Sin embargo, la diferencia sexual se evidencia en nuestro caso, y el silencio es el elemento que ha contribuido a la exclusión de estas mujeres, pues niega, más o menos directamente, su participación en la producción cultural. En el arte popular y las artesanías, trabajos con una condición de subalternidad social en cuanto al arte elitista y a los que están dedicadas muchas mujeres, resulta evidente que aún no se ha reconocido ni su participación ni sus aportaciones imaginativas en ellos, pues una actitud común es mostrar a los hombres artesanos como "maestros" de estos oficios.

Tal es el caso del trabajo de Marin de Paalen cuando habla de la artesanía de la laca de Chiapa de Corzo y menciona "los más sobresalientes artistas contemporáneos del maque"<sup>13</sup> de Olinalá y Pátzcuaro. Es interesante observar que los estudios sobre la laca, frecuentemente basados en una recopilación técnica, se ubican en grupos sociales en los que el trabajo está a cargo de los hombres: Acapetlahuaya y Olinalá, principalmente. Destacan el trabajo de Carlos Espejel<sup>14</sup> y el de Salomón Nahmad<sup>15</sup>, respectivamente; en este último se hace mención a la división genérica del trabajo de esta artesanía: (en 1948) "las mujeres se concentraban a la molienda de los colores y dejaban el resto en manos de los hombres...", y aunque en la actualidad las mujeres tienen mayor participación en la producción, la decoración ornamental la hacen los hombres como trabajo de mayor jerarquía, desde una perspectiva en que la mimesis y el naturalismo es el ideal artístico.

Así pues, en la mayoría de los documentos consultados para el presente trabajo, nos encontramos que se pierde de vista o se deja de lado la participación de las mujeres de Chiapa de Corzo. Una excepción es el de Duvalier que menciona detenidamente a muchas de las artesanas de esta región, sin embargo en otros como el de Castelló, el trabajo de las mujeres de esta región se reduce a la simple producción del aje en manos del artesano Ramón Hernández Constantino y su familia, en Venustiano Carranza, mencionando bastante superficial e indirectamente su verdadera participación: "de octubre a noviembre van las mujeres de Venustiano Carranza a Chiapa de Corzo, donde trabajan la laca, a vender el aje o a cambiarlo por jicaras ya decoradas que ellas usan como recipientes"<sup>16</sup>.

Se han olvidado que en Chiapa de Corzo existieron muchos talleres artesanos de mujeres, que en el barrio de San Jacinto, "a mediados del siglo pasado se hicieron famosos los nombres de 'pintadoras' como Soledad Vicente, Elena Nandayapa, Florencia Nucamandi Vargas, Angélica Mendoza, Rosa Solís, Ramona Torres, Angélica Flecha, Angélica Nandayapa, y, sobre todas, Ismaela Torres, creadora de un estilo característico por su artística pintura, colores que van desde el magenta al morado pasando por los diversos tonos de violeta, así como por la creación de rosas de cinco pétalos"<sup>17</sup>. De otros tantos, según las artesanas de hoy, que datan de los años cuarenta y de gran importancia: el de la viuda doña Adelfa Ruíz y el de doña Tránsito Gutú, principalmente, y como el de Vidalia Alegría, Lucinda Fonseca, María Santiago, Hermelinda Alegría, Ofelia Sobares, Gregoria Alegría de Díaz, Flor de María Araujo, Carmen Ruíz, Enriqueta Vargas, Venustiana Nandayapa, posiblemente entre más. En 1960 Duvalier escribía que "la pintura popular de xicalpestles está representada por Luva y Leonisa Macías, Rosalba

13 Marin de Paalen, I.: "Etno-atesanías y arte popular" II, en *Op. cit.*, p. 247.

14 Espejel, C.: *Las jicaras de Acapetlahuaya*, México: Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, INAH, No. 5, 1973.

15 Nahmad, S., et. al.: *Tecnologías indígenas y medio ambiente*, México: Centro de Ecodesarrollo, 1988.

16 Castelló, T.: "Maque o laca" en *Artes de México*, No. 153, México, 1971, p. 40.

17 Duvalier, A.: "La laca de Chiapa de Corzo" en *Acta Politécnica Mexicana*, No. 6, México: IPN, 1960, p. 717.

Balbuena y Gregoria Alegria"<sup>18</sup>, hoy en día se sostiene por la labor de Martha Vargas Molina y Rosalba Camaras Balbuena, principalmente.

Lo que se quiere enfatizar con esto es que, todas las artesanas que han trabajado la laca han tenido que enfrentarse a una problemática común en tanto mujeres: el sistema social ha determinado por largo tiempo una relación subordinada con una dependencia económica respecto a los parientes masculinos (padre, esposo, hijos), que junto con la poca instrucción escolar y las pocas ofertas de trabajo en el entorno social (el doméstico o el artesanal), son elementos que influyen al tomar entre sus manos el oficio de la laca cuando se pierde al proveedor masculino, un oficio de jerarquía social menor si se considera el nivel de ingresos que produce y el número de artesanas involucradas en ella; pero también se han enfrentado a un problema común del arte popular y las artesanías, la pertenencia a grupos étnicos específicos y subordinados a los intereses hegemónicos que los ignora, envilece o reprime<sup>19</sup>. Por eso pensamos que la fenómeno sociocultural de la laca en Chiapa de Corzo es más que un "fósil cultural" -adjetivo que en los tiempos de la modernidad puede sonar despectivo-, es una acción concreta y emergente de estas mujeres por existir (¿o sobrevivir?), es una forma de persistir, es el indicativo del modo de vida y de la participación de este grupo de mujeres en la sociedad, por supuesto, también de su subjetividad. Pensamos como Higonnet, que las artesanías, el arte popular y los géneros secundarios de pintura "no sólo proveyeron a las mujeres de ingresos económicos fuera del hogar, sino que afecieron una vía de escape a los dilemas de que les planteaba su subjetividad femenina"<sup>20</sup>, porque si se tiene poco acceso a los medios de expresión visuales *oficiales*, se buscará la manera de expresarse en otros, aunque sus materiales sean endebles y perecederos (los tejidos, los bordados...el jicalpistle).

Creemos que hablar sobre el trabajo de estas mujeres es encender sólo una pequeña luz en la inmensidad oscura, pero es probable que desde su experiencia podamos construir, no únicamente el camino probable a los orígenes de la laca, sino además un camino que nos lleve hacia las formas de participación de las mujeres en el arte actual de Chiapas. Un camino que nos lleve a entender algunos aspectos de la experiencia sensible y de la subjetividad femenina y desde donde podamos elegir medios de expresión o contruir otros, alternativos y diferentes. Pero sólo podemos lograrlo en el reconocimiento de la especificidad de los géneros dentro de procesos de socialización dispares.

Para el arte de las mujeres podemos pensar que la igualdad puede ser una alternativa, el acceso a lo "neutro" como la asimilación o imitación del modelo masculino para valorar el arte, pero estamos convencidos

18 *Ibidem*.

19 Anne Higonnet en "Mujeres, imágenes y representaciones", *Historia de las mujeres*, tomo 9, Madrid: Taurus, 1993, menciona algunas particularidades con las que se confronta el trabajo de las mujeres de color.

20 Higonnet, A.: "Mujeres e imágenes. Representaciones" en *Historia de las mujeres*, tomo 7, Madrid: Taurus, 1993, p. 304.

que la diferencia es la verdadera oportunidad. La diferencia entendida no como oposición sino como un modo paralelo de conocimiento. Reconocer la importancia de este hecho puede llevarnos a construir el verdadero ser humano que todos queremos ser y estar más cerca de un arte universal verdadero, es decir, verdaderamente mixto. La constitución de un espacio común a hombres y mujeres, en palabras de Françoise Collin, "debe dejar lugar al juego de las diferencias individuales o colectivas sin por ello predefinirlas".<sup>21</sup>

21 Collin, F.: *Op. cit.*, p. 318.

Hasta aquí hemos visto el sistema de producción artesanal de la laca, las especificidades de cada una de sus partes (la producción, la distribución y el consumo), las particularidades estructurales de los productos visuales (su materialidad, su morfología, su composición y las denotaciones y connotaciones que sus formas producen), y las relaciones particulares que las artesanas han mantenido con sus productos así como su participación específica en la producción artística; pero cuáles son las cualidades específicamente visuales de la pintura al aje que pueden ser retomadas para ampliar su capacidad expresiva y su vivencia sensible. Para llegar a ellas, nos detendremos en dos aspectos de la laca: el primero, tiene la intención de encontrar las alternativas de la laca, desde una perspectiva relacional entre el sistema de producción al que pertenece y las posibilidades de desarrollo que ofrece su entorno social; el segundo, tiene la intención de encontrar las alternativas visuales de la pintura al aje como recurso pictórico en la producción de objetos artísticos, desde un acercamiento al producto y sus particularidades estéticas, alternativas que se exploran técnicamente más adelante para proponer una solución visual concreta.

Se puede decir que interesarse por esta técnica tan primitiva resulta contradictorio en el contexto mundial de vanguardias tecnológicas -como las computadoras y la realidad virtual- para la producción industrial y masiva de imágenes. Pero si consideramos la condición de dependencia tecnológica e imperialismo cultural, si consideramos las condiciones consecuentes de un desigual y particularmente pobre desarrollo rural de nuestro país, donde la tecnología de punta y la mano de obra calificada no es sólo una posibilidad lejana sino incomprensible dentro de los hábitos y prácticas en ese ámbito, nuestras propuestas en torno a la laca cobran sentido. En un tercer mundo la laca es una pequeña opción que ofrece nuestra realidad concreta para desarrollar los valores locales. ¿Cuánto y cuál es el beneficio? Es difícil precisar cuando el camino está por hacerse.

## **5.1. ¿Existen posibilidades de desarrollo para la laca?**

El lugar en el que se encuentra la laca la subordina a funciones que la circunscriben en un territorio que limita su expansión y su potencial expresivo visual. Desde una posición que pretende devolverle a la laca su potencialidad sociocultural y estética y construirle nuevas alternativas, se considera necesaria la ruptura del sistema actual de producción que permita la ampliación o el cruce con los otros sistemas de producción estética, el de las artes y/o el de los diseños, porque para pretender innovaciones con la pintura al aje es necesario superar las variaciones formales de los objetos, es necesario provocar cambios en el ciclo completo de la producción, la distribución y el consumo. Se detectan posibilidades y creemos en su viabilidad, pero sabemos que es difícil lograr un cambio significativo si éste es un intento individual, es necesario generar e involucrar intereses de la colectividad para obtener verdaderas transformaciones lejos de la imposición de los modelos hegemónicos, modificaciones que deberían hacerse en todo el sistema de producción cultural de nuestro país.

Haber estudiado las especificidades del sistema artesanal nos permite conocer las instancias donde hay que pelear o demandar los cambios o, bien, dónde hay que crear las alternativas para generar hábitos y prácticas transformadoras. Nos permite saber que la crisis artesanal no puede resolverse separada del resto de las problemáticas sociales en el ámbito rural y agrario. Es necesario, entonces, liberar al sistema de la actitud conservadora que las autoridades y sus instituciones han venido ejerciendo hasta ahora con las artesanías. La custodia de las tradiciones, técnicas, formatos y diseños es una forma de marginar para asegurar el control político y la subordinación de la comunidad a intereses ajenos y hegemónicos. Es necesario crear las condiciones para la participación democrática y crítica de los artesanos en general y las artesanas de la laca en particular, para lograr los cambios que les permita acceder a mejores condiciones de vida.

Desde esta perspectiva que deja pocas alternativas para la laca que no sea su gradual extinción, es necesario buscar alternativas por lo que se ponen en consideración las siguientes propuestas.

### **5.1.1. Las propuestas concretas.**

Cuando se piensa en la posibilidad de un cruce de sistemas de producción estética, la primera opción sería intentar introducir la técnica de la pintura al aje sobre los productos, ideologías y prácticas de los diseños, ya que

este sistema representa, por la masificación, la posibilidad de incrementar la incidencia de la laca sobre la sensibilidad de los individuos. Para lograr esto la producción debe progresar técnicamente: es posible modificar la "tecnología" de la laca e industrializar su proceso, lo cual significa tener como referencia los procesos tradicionales para pensar en transformar aquellos que sean susceptibles. Valoremos: hasta ahora el único avance aparente se ha dado con la introducción de la técnica comercial del "sapolín", que sustituye los materiales originales por los industriales, pero no se han considerado otros aspectos como evaluar la posibilidad de cultivar los calabazos o el insecto del aje o considerar la viabilidad de tecnologizar los procesos en la producción, buscando también otros usos industriales, del aceite de aje y del tizate; podría pensarse en el desarrollo de sistemas industriales que pudieran preparar en serie y masivamente la superficie de los calabazos, cortarlos, con la expectativa de nuevos modelos, limpiarlos y dejarlos listos para la aplicación de la pintura al aje, o pensar en la construcción de modelos que pudieran desarrollarse industrialmente sobre la madera, donde el laqueado y decorado permitiera a las artesanas introducir en la serialidad diseños novedosos e individuales; el decorado es otro campo en el que se introdujo el uso, seguramente desde la colonia, las pinturas oleosas aplicadas con la yema de los dedos o pinceles (posiblemente un avance técnico que aligeró el proceso de decorado y que suponemos eliminó en la zona la técnica del "incrustado", considerando que algunos autores aseguran que existió), pero donde las variaciones ornamentales han sido mínimas; escasos también son los intentos de la aplicación de la laca en otras superficies que no sean las tradicionales, en algunas, como el vidrio o el metal, se ha usado el sapolín pero no hay ningún experimento con la técnica de la pintura al aje... y aquí tenemos que mencionar un aspecto que se contrapone a la industrialización: la técnica tradicional de la pintura al aje es *absolutamente manual*, con ello la producción queda sujeta a la habilidad y capacidad de rendimiento de las artesanas y al número existente de ellas, el cual ya vimos es mínimo, a menos que se encontrara un procedimiento diferente y capaz de sustituir o aligerar los procesos sin cambiar los materiales originales; no sabemos si en las otras regiones donde existe la laca podamos encontrarlo o los procedimientos conserven esa "pureza manual".

La tecnologización es un aspecto indispensable para el advenimiento de los diseños o, por lo menos, para una aproximación de las artesanías a los diseños, pero también lo es la introducción de recursos estéticos en los productos de un uso práctico en la cotidianidad. Los nuevos objetos construidos desde la perspectiva de los diseños deben tener un verdadero uso cotidiano y popular, lo que significa devolverle a los objetos laqueados la esfera social en la que estuvieron inmersos hasta hace poco:

la vida diaria, y ampliar sus efectos sobre la sensibilidad de sus consumidores, pues es en la vida diaria donde se construye nuestra sensibilidad. Esta tarea también implica nuevas divisiones técnicas del trabajo, con ciertos vicios: las artesanas pintadoras, fondeadoras y dibujantes, seguirán adornando y embelleciendo los objetos y utensilios, y el diseñador aportará los modelos e introducirá las estructuras artísticas, basados en la elementalidad de la forma y en la función práctica, una división que obliga a pensar en construir, directa o indirectamente, una identidad diferente para las artesanas.

De cualquier manera esto no resulta fácil, es necesaria la planeación de proyectos de industrialización y tecnologización en el medio rural, ausentes por parte del estado; necesaria entonces resulta la organización de cooperativas de los propios artesanos, y la búsqueda de financiamientos propios, bancarios o de capital privado, pero sabemos que de ser así, habrán muchos intereses de las actuales instituciones y organismos que administran esta artesanía que se verán afectados.

Desarrollar la capacidad creativa de las artesanas es un factor que debe tenerse en cuenta. Una nueva conciencia debe consolidarse con la sistematización del aprendizaje, debe entonces reestructurarse y ampliarse el sistema de enseñanza actual de la laca, de tal manera que no se limite al desarrollo de una habilidad manual basada en la repetición mecánica de un procedimiento y cuyo objetivo principal sea facilitar la expresión de la subjetividad de estas mujeres y satisfacer sus necesidades sensitivas, en otras palabras, se debe transformar el modelo educativo actual por uno más equilibrado que garantice el respeto por las formas de su participación social y su trabajo artístico.

La segunda alternativa para la laca hace aquí su aparición e involucra al sistema de producción de las artes. Con una parte del conjunto de las teorías y conocimientos de las artes hemos querido aproximarnos a la pintura al aje para detectar lo específicamente artístico, es decir, la estructura artístico-visual de los cuerpos objetos de la laca para desarrollarla hacia otras superficie-objetos. De hecho, cuando cualquiera de los objetos de la laca se decora, la pintura al aje se convierte en materialidad pasiva soporte del conjunto de imágenes florales que en ella depositan, es decir, en una superficie de naturaleza visual bidimensional, situación en la que queda aprisionada y pobremente relacionada con las pinturas oleosas y una iconografía limitada.

Es aquí donde pretendemos experimentar, y pensamos que es importante hacerlo, para encontrar y proponer cambios que amplíen o renueven la experiencia sensible de la pintura al aje. Al experimentar con la



*La anulación del ornamento permite apreciar los valores estéticos de la pintura al aje y el formato de la pieza sobre la cual se aplica.*

materialidad y los procesos de la laca y vincularlo con otras variables de materiales, herramientas y procedimientos, consecuentemente tendremos cambios visuales y una ampliación de las relaciones sensitivas. Al liberarla de sus procedimientos y soportes tradicionales y buscar en nuevas relaciones y superficies, creemos que es capaz de reconstruirse orgánicamente como una verdadera técnica pictórica de fuertes efectos visuales y sensitivos.

Por supuesto, esto trae consigo todos los riesgos del aislamiento, del consumo excepcional y comercialización de la obra, de cambios en las relaciones de ésta y su productor, en las dinámicas de su consumo, etcétera. Se puede también argumentar la inviabilidad del cuadro como un mundo cerrado en sí y como una opción completamente burguesa<sup>1</sup>, pero para nosotros, por el momento, sólo constituye un soporte experimental, desde donde quizá pueda partir a otros ámbitos: la escultura, los objetos industriales antes mencionados y resultado de las prácticas de los diseños, o la pintura mural ¿por qué no?...para ello hay que llegar al potencial sustancialmente pictórico de esta técnica, un intento modesto el nuestro que no pretende agotar todas sus posibilidades.

## 5.2. Apreciaciones estéticas y técnicas de la pintura al aje.

Cuando recurrimos al concepto estética lo primero en lo que se piensa es en la belleza, pero ésta no es la única categoría estética, lo son también la fealdad, el dramatismo, lo cómico, lo sublime, lo tribal, lo elegante... que todas o cada una ha sido privilegiada de una u otra manera en las diferentes épocas. Y con el término belleza englobamos a todas ellas como si la belleza fuera una constelación de valores.

Las categorías estéticas o lo estético, se dijo en un comienzo, no radican en el objeto sino que es el resultado de una situación relacional entre éste y el sujeto que lo aprecia, que es quien posee la capacidad de vivenciarlo estéticamente. El adjetivo estético "designa un determinado punto de vista, un tipo de apercepción", el del sujeto, que se complace en contemplar al objeto "con despierta y profunda sensibilidad" y lejos de todo interés o motivación de orden práctico. Las apreciaciones estéticas, pues, no pertenecen a la idealidad intelectual sino a una idealidad de orden sensible, por lo que la enunciación de la apreciación no tiene validez objetiva, pues no enuncia hechos sino expresa la sensibilidad subjetiva, es decir, sentimientos y sensaciones. De esta manera, nuestras apreciaciones estéticas de la pintura al aje se refieren a la apreciación subjetiva de una serie de valores que se consideran

<sup>1</sup> Arvatov, Boris: *Arte y producción*, Madrid: Alberto Corazón, 1976.

inductores de una experiencia sensitiva o sensible en el sujeto, valores que se objetivan en elementos concretos de la materialidad del objeto<sup>2</sup>.

Volvamos un poco al jicalpestle para puntualizar en los elementos que son objeto de apreciaciones estéticas. Recordemos que la pintura al aje constituye el fondo del jicalpestle y las flores realizadas con pintura al óleo son el ornamento. Durante largo tiempo el elemento de apreciaciones estéticas de la laca se basaron en el ornamento y la pintura al aje quedaba subordinada o nulificada por la estructura artística del decorado, su composición y su colorido. Esto sucede porque el ornamento es un recurso de embellecimiento que acentúa la superficie, en otras palabras, hace que en la apreciación del objeto se pierda su dimensión tridimensional (cuerpo-objeto) y se construya como superficie bidimensional (superficie-objeto) receptora de imágenes (el ornamento), provocando así la subordinación o nulificación de los valores estéticos de la laca. De esto deriva la sobrevaloración del trabajo de las "dibujantes" que decoran y el trabajo subvalorado de las "fondeadoras", con sus respectivas jerarquías sociales.

En la actualidad es interesante considerar la crisis de valores en el ornamento, pues se observan algunas tendencias contradictorias. Por un lado las artesanas tienden a trabajar el decorado "grande" y los consumidores a demandar un decorado "pequeño" o fino, esta situación empieza a tener influencias visuales sobre la pieza. El trazo grande y tosco, resultado del proceso rudimentario del trabajo con la yema de los dedos, es perfectamente apreciado y consumido en la localidad y los grupos sociales de Oaxaca, pero se cataloga como "no bello" en aquellos círculos que valoran la mimesis como única y legítima categoría de belleza y que prefieren el trabajo fino y pequeño de otras regiones por considerar "burdo" al de Chiapa de Corzo. Pero lo importante de esta "crisis de valores" es que en algún momento permitió la anulación total del ornamento<sup>3</sup> y, por lo tanto, permitió la valoración estética de la pintura al aje, que radica en el brillo y lo suave o terso (fino), "la laca debe quedar como espejo y lisita", contra lo opaco y rugoso o áspero (grueso), junto a un ascendente formalismo en la apreciación del objeto (el jicalpestle, principalmente), en la que forma y volumen devinieron elementos de apreciación estética. Esta nueva apreciación adquiere mayor consistencia con la reciente incorporación de todos estos valores en los concursos anuales de la laca y trae como consecuencia la ampliación de los criterios estéticos y de la sensibilidad. Desde nuestro punto de vista, encierran potencialmente diversas posibilidades:

a) el cambio en la iconografía decorativa, el geometrismo por ejemplo, y la exaltación del plano sintáctico de la imagen;



*Aquí se puede observar una pieza laqueada sin decorar, es decir, solamente pintada al aje, en la que resaltan el acabado de esta técnica pictórica y la forma de objeto. En la otra de la página opuesta, pintada al aje y completamente decorada, el ornamento resulta más atractivo a la vista, pero encubre los valores estéticos de la pintura al aje: el brillo y la tersura.*

<sup>2</sup> Sánchez Vázquez, A.: *Textos de estética y teoría del arte*, México: UNAM, 1972.

<sup>3</sup> Creemos que éste es un fenómeno local de Chiapa de Corzo pero nos faltan elementos para asegurar que no se haya dado ya en otras regiones donde se trabaja la laca.



- b) la introducción de nuevos modelos formales en los objetos práctico-utilitarios o los artísticos;
- c) la ampliación de los valores estéticos y de las relaciones sensitivas de la pintura al aje.

Las valoraciones estéticas de la laca o pintura al aje solamente pueden ser sostenidas por la habilidad en el manejo de los materiales y procedimientos específicos que la constituyen. Consideramos, entonces, que para mantener estos valores estéticos es necesario mantener intacto el aspecto técnico, es decir, dichos materiales con sus procedimientos tradicionales, sólo así la pintura al aje podrá seguir existiendo como tal, y por esto nuestras propuestas exploratorias se limitan a la ampliación o renovación de las relaciones sensitivo-visuales de esta técnica, como un recurso para la construcción de estructuras artísticas diversas, y no en cambios dentro de la estructura de su base material.

### 5.3. Hacia nuevas relaciones sensitivo-visuales.

Se dice que toda práctica artística que se propone revolucionar una estética se caracteriza por crear un lenguaje nuevo con sus códigos. Cierto, pero nuestra intención es más modesta, no hemos de crear un lenguaje visual nuevo, simplemente se introducirá la variable de la pintura al aje y sus posibilidades visuales, en la sintaxis de aquellos códigos y técnicas de la tradición pictórica. Lo nuevo, en todo caso, son las relaciones y la dimensión en las que se coloca a la pintura al aje.

De esta manera se han seleccionado una serie de elementos materiales factibles de ser soporte de esta técnica, aparentemente nunca antes usados con ella, aunque sí con muchas de las otras técnicas de las que nos auxiliaremos. Estas últimas se escogieron en forma arbitraria y limitada, se trataba de ver los efectos visuales que podían ofrecer junto a la pintura al aje y optar por aquellas viables para una propuesta pictórica final. De igual manera se hizo con la ejecución algunos procedimientos que podían afectar la visualidad de la pintura al aje. Se optó también por un campo de aplicación concreta: la superficie-objeto, o sea que optamos por el objeto bidimensional o "cuadro", tanto para la exploración como para la propuesta visual concreta, pues consideramos a este campo como el adecuado para resaltar la dimensión pictórica de la pintura al aje. Por supuesto, se dejó abierta la posibilidad al proceso azaroso con nuestras variables limitadas y, obviamente, con las que no se agotaron las posibilidades.

### 5.3.1. Ampliación de los recursos materiales y técnicos.

Como artista se tiene la obligación de ser creador o tratar de serlo. Creemos que en las nuevas relaciones de la técnica tradicional con los soportes y materialidades alternativos de otras técnicas se ampliarán los recursos y los efectos visuales y sensitivos de la pintura al aje. ¿Una innovación? No podemos atrevernos a asegurar tal cosa, sin embargo pensamos que esto puede ser una aportación importante en construcción de la estructura artística de objetos con la laca.

No detallaremos las técnicas de pintura a las que recurrimos para esta exploración, existen manuales específicos de cada una de ellas, y la que nos interesaba explicar paso a paso fue expuesta ya en otro capítulo. Así que aquí nos limitaremos a presentar el modelo de la secuencia experimental y sus resultados, a partir de los cuales se diseñó y elaboró la propuesta pictórica final.

#### A. Modelo de la secuencia experimental con la pintura al aje:

1. Materiales y procesos tradicionales sobre madera explorando:
  - 1.a. Proximidad de colores.
  - 1.b. Superposición de colores.
  - 1.c. Difuminado de colores.
  - 1.d. Transparencia del color.
2. Materiales y procesos tradicionales sobre madera explorando:
  - 2.a. Enmascarillado: rescatar color, zonas de tierra o material de soporte.
  - 2.b. Incisión o esgrafiado: rescatar color o material de soporte.
  - 2.c. Texturas.
3. Materiales y procesos tradicionales explorando:
  - 3.a. Soportes flexibles: tela, papel, plástico.
  - 3.b. Soportes rígidos: fibracel, conglomerado, cartón, metal.
4. La pintura al aje en relación con otras técnicas:
  - 4.a. Pintura acrílica, óleos y tintas.
  - 4.b. Medios de punta: lápices de color, grafito, pasteles, crayones, plumones, carbón.

*En la exploración técnica se buscaba, entre otras cosas, la ampliación de los recursos técnicos de la laca, para lograrlo se utilizaron nuevas superficies pasivas o soportes para la pintura al aje. Se usaron diversos materiales: tela, tela sobre cartón preparada, cartones y papel, fibracel, plásticos, madera y metal.*



#### B. Reporte de la exploración y valoración de los resultados.

La exploración en algunos aspectos de la materialidad de la pintura al aje, permitirá tener incidencia en la subestructura morfológica y sintáctica de la versión visual que se intenta proponer, versión en la que se verterán



*Una forma sencilla de emascarillar usando cinta adhesiva y papel, cuando se aplican colores en proximidad o para proteger ciertas zonas de la superficie soporte de la pintura al aje.*

los resultados de la exploración y que busca ampliar las propiedades visuales de la pintura al aje y su vivencia sensitiva. A continuación se exponen los resultados de la exploración técnica.

#### 1. Materiales y procesos tradicionales sobre madera explorando:

1.a. *Proximidad de colores.* La proximidad de colores es una relación relativamente sencilla cuando el objeto presenta una relación de planos posicionados en ángulos de noventa grados, porque el ángulo marca nuestro límite de aplicación, pero cuando tenemos un sólo plano en la proximidad debe considerarse dos aspectos: límites regulares y límites irregulares. Para controlar un límite regular, es decir, recto, es necesario recurrir al "enmascarillado", ya que en el proceso de aplicación de la pintura al aje la recta es un elemento visual difícil de controlar; después de aplicar el primer color hay que dejar secar un par de días para aplicar el siguiente, se sugiere enmascarillar de nuevo para garantizar la limpieza y el acabado. En el caso de los límites irregulares el resultado queda determinado por la habilidad y la gestualidad en la aplicación, los colores pueden superponerse de esta manera y obtener algunos accidentes matéricos interesantes y visualmente más espontáneos que los del caso anterior; de igual manera, hay que dejar secar el primer color un par de días para aplicar el siguiente. Cuando en la proximidad los colores llegan a superponerse en sus límites, se genera un espesor mayor en este punto por la acumulación de capas, esto puede provocar pequeñas "fracturas" visuales o reales de la pintura.

1.b. *Superposición de colores.* La superposición implica que hay que aplicar un primer color como base, sobre la cual se aplicarán los siguientes. Se deben considerar los mismos aspectos del punto anterior respecto al acabado visual de los límites, sin embargo aquí los puntos de contacto entre ellos no presenta los problemas de fractura, el problema puede radicar en el número de colores que se superpongan, por cuestiones de durabilidad, pues no estamos seguros si a la larga la cantidad de capas por cada color pueda generar un desprendimiento.

1.c. *Difuminado de colores.* El difuminado es un tratamiento un poco difícil de controlar por el procedimiento específico de la pintura al aje. Una gradación puede lograrse aplicando en un extremo el color A y en el otro el color B que con el frotamiento se han de mezclar gradualmente; cada zona debe secarse con el color que se aplicó: procurar que los colores mantengan una relación de gradación y evitar que se contaminen completamente, uno con el otro, es el reto. También se puede dar el efecto de una gradación tonal controlando la combinación de los pigmentos en su mezcla con el tizate, para aplicarlos después siguiendo alguno de los procedimientos arriba mencionados.

1.d. *Transparencia del color.* La pintura al aje es tradicionalmente opaca, por el número de capas de tierra y de color. Sin embargo se observó que

puede darse un efecto de transparencia cuando el aceite es coloreado ligeramente y se aplica una capa delgada del mismo sobre la superficie, se deja secar y se aplica otra de igual manera, esto da un efecto de transparencia o veladuras. El color del aceite de aje, que es amarillo, interviene en la obtención del color deseado.

## 2. Materiales y procedimientos tradicionales explorando:

2.a. *Enmascarillado para activar color, tierra o superficie soporte*. Este procedimiento consiste en recurrir a materiales (cintas y pantallas adhesivas) que puedan servir como "mascarillas" protectoras de ciertas zonas del trabajo para después rescatarlas visualmente, estas zonas pueden ser del material de soporte, del acabado de la "tierra" (la cual se aplica sin pigmento y se deja secar para poder enmascarillar sin dañarla), o de un color específico y previo al posterior. Es necesario considerar la naturaleza de la superficie soporte, algunos papeles pueden dañarse con ciertos tipos de enmascarillado.

2.b. *Incisión o esgrafiado*. Para el esgrafiado se requiere un instrumento punzante que permita "rayar" y crear formas específicas o efectos visuales particulares sobre la superficie de la pintura al aje. Este tratamiento también puede permitirnos rescatar o activar zonas de la superficie soporte o colores aplicados previamente. Puede hacerse cuando la pintura a rayar está totalmente seca o aún "fresca" (húmeda es más susceptible de daños), el resultado visual es lineal y más gestual que el del tratamiento anterior. Es necesario considerar la naturaleza de la superficie soporte para controlar la presión y no dañarla con el rayado.

2.c. *Texturas*. La textura puede ser un elemento interesante según el tema visual tratado. Se pueden crear texturas en el mismo momento de aplicar el aceite de aje, dejando ver las direcciones de la aplicación o aplicando el aceite de aje de manera irregular en zonas diversas. Las texturas que se logran aplicando la pintura al aje con diferentes espesores, puede hacerse aplicando gradualmente las capas en su procedimiento tradicional, lo que la hace más estable, o bien aplicando el aceite de aje a manera de *impasto* y posteriormente dejar caer la tierra, en este caso no estamos seguros de su estabilidad. Otras texturas pueden crearse en la pintura al aje cuando todavía está "fresca" y haciendo presión sobre la misma con cualquier elemento texturado o que pueda ser elemento generador de texturas, la intensidad de la presión puede controlarse dependiendo del efecto que se pretenda; después se debe secar y sacar el brillo suavemente para no eliminar la textura con el frotamineto del algodón. Las telas preparadas sobre cartón que se venden comercialmente y algunas superficies previamente texturadas, permiten una suave textura cuando se aplican pocas capas de pintura al aje, pero no se recomienda usar superficies demasiado rugosas y ásperas, pues en el proceso de aplicación se corre el riesgo de lastimar la palma de la

mano; por supuesto, con la precaución necesaria puede hacerse El esgrafiado es también una forma de generar texturas específicas.

### 3. Materiales y procedimientos tradicionales explorando:

3.a. *Soportes flexibles*. Con las superficies flexibles tenemos un problema: el procedimiento de la pintura al aje exige una manipulación lo suficientemente ruda para dañar aquellas superficies que no ofrecen resistencia, esto significa que casi cualquier superficie de poco peso y rigidez tenga que ser "sostenida" en otra que sí lo es, para facilitar su manejo durante la aplicación de la pintura. En el caso de la *tela*, se recomienda que esté montada en un bastidor o bien que se coloque sobre una madera rígida sostenida con papel engomado o algún otro accesorio suficientemente firme para hacer la aplicación cómodamente. La aplicación se hizo sobre la tela directa montada virtualmente sobre madera, sobre tela imprimada tensada en bastidor y en tela pegada sobre cartón de origen comercial, en ningún caso se observó problemas de adhesión de la pintura al aje. El *papel* y las *cartulinas* flexibles deben ser manejados con mayor cuidado, pues los de poco espesor y peso corren el riesgo de tener un doblez o quiebre no deseado durante el proceso de aplicación si no están debidamente montados sobre madera, tampoco presentaron problemas de adhesión. Finalmente, el *plástico*, del que existen muchas presentaciones en el mercado, presenta mayor facilidad de manejo mientras más rígido es, sin embargo en los delgados, que si deben tensarse, se pueden presentar algunos accidentes que resultan interesantes visualmente; en cuanto a la adhesión de los materiales en un primer momento parece no haber problemas, en los más gruesos se probó a bruñir un poco para garantizar la permanencia de la pintura.

3.b. *Soportes rígidos*. Por la exploración anterior era de suponer que las superficies rígidas resultarían más manejables que las flexibles, aunque no resultaron ser las mejores receptoras de los materiales. De todos ellos el *fibracel* es el más óptimo, después de la madera claro, pues como superficie industrial perfectamente lisa se asemeja mucho a la corteza de calabaza, se recomienda lijar suavemente, o también imprimir, antes de la aplicación de la pintura. También el *conglomerado* industrial imprimado previamente es bastante buen receptor. El *cartón* y las *cartulinas* rígidas tienen una aceptación similar a la del papel, con las ventajas de un mejor manejo. Por último, en el *metal* se presentaron algunos problemas de adhesión, a pesar de bruñir su superficie. Es probable que siendo la pintura al aje una técnica con vehículo graso, por cuestiones de conservación, resulte mejor aplicar en cualquiera de estas superficies exploradas una imprimatura previa.

### 4. La pintura al aje en relación con otras técnicas:

4.a. *Pinturas acrílicas, óleos y tintas*. De los óleos ya se sabe que pueden

aplicarse sobre la pintura al aje sin ninguna consideración especial, lo mismo sucede con los *acrílicos*, sin embargo con las *tintas* no sucede lo mismo, pues la consistencia de su materialidad exige un mayor cuidado en la aplicación; siendo una superficie lisa y pulida sobre la que se aplica, la absorción es más lenta y al mismo un factor que resulta interesante manipular, es más fácil aplicarlas sin diluir y con plumillas que aplicarlas a la aguada con pincel. Los efectos y tratamientos visuales (impastos, veladuras, texturas, pincel seco) con estos materiales pueden manejarse como en cualquier otra superficie. En la propuesta visual final estos factores se consideran para la composición.

4.b. *Medios de punta*. Sobre la pintura al aje se exploró la aplicación de los *lápices de color*, el *grafito*, los *pasteles* al óleo, *crayones* de cera, *plumones* de alcohol y el *carbón*, excepto los primeros, que pierden un poco su saturación e intensidad, todos los materiales son aceptados perfectamente.

*Algunas consideraciones técnicas sobre la pintura al aje*. Desde la experiencia de esta exploración y el trabajo constante con la pintura al aje se observaron aspectos que deben ser considerados por si se quiere pintar con esta técnica.

1. *Acerca de los materiales*: Fuera de las regiones especializadas en esta técnica, no hay lugares proveedores de los materiales básicos, el aceite de aje y el tizate, así que es recomendable tener una buena reserva de ellos.

2. *Acerca del aje*: Las condiciones del clima son determinantes en la aplicación del aceite de aje, las condiciones climáticas de la mayoría de los lugares productores de laca son cálidas y favorecen su aplicación, pero en clima frío el aceite se "cuaja" y no resbala. En este caso es necesario y se recomienda calentar el aje a "baño maría" y cuidar de no "quemarlo", pues en cada baño el aceite se va oscureciendo. Es recomendable colar el aceite de aje para evitar impurezas.

3. *Acerca del tizate*: La finura del polvo de tizate es fundamental para un buen acabado, así que, una vez molido, se recomienda cernirlo con una manta muy fina, de trama cerrada, y repetir la operación cada vez que sea necesario.

4. *Acerca del equipo y otros accesorios*: Se amplía el equipo y los accesorios de trabajo, pues es necesario adicionar una parrilla y un recipiente para el baño maría. También se recomienda el uso de gorro y tapabocas, ropa tipo overol y zapatos viejos, accesorios que deben ser "desechables", uñas muy cortas y el uso de guantes "especiales", el diseño se obtuvo recortando en ambos guantes las puntas de los dedos y, en su parte frontal, la palma de la mano; resulta un poco difícil adaptarse al trabajo con ellos pero protege de la costra de pintura que se forma sobre la piel de las manos, acumulativa en cada sesión de trabajo. Todo

esto porque la aplicación de la pintura al aje tiene un proceso verdaderamente sucio. Para limpiarse se puede usar el propio aceite de aje, una crema muy grasosa o petróleo, se recomienda no lavarse o bañarse inmediatamente después de una jornada de trabajo.

5. *Acerca del espacio de trabajo:* El espacio destinado para trabajar con la pintura al aje y sus materiales debe ser un espacio abierto, techado, protegido de corrientes de aire y dispuesto a ser ensuciado. Se sugiere que no haya objetos de cuidado o que en él se desarrollen otras actividades necesariamente "pulcras" de tierras y de polvos, pues durante el proceso de aplicación estos se volatilizan y se expanden por doquier.

### **C. Diseño y desarrollo de la propuesta visual.**

Basándonos en la exploración anterior y sus resultados se elaboró esta propuesta pictórica con la pintura al aje y otros materiales. Los materiales *pasivos* o soportes de trabajo seleccionados son el papel, la tela y el fibracel, funcionando como *superficie-objeto* o "cuadro". Junto con la pintura al aje, los materiales *activos* aleatorios son los acrílicos, algunos medios de punta (plumones, pasteles, lápices de color) y las tintas. En algún momento se recurre a los soportes como material activo.

El concepto trabajado es el *mar*, que simbólicamente se considera "principio y final de la vida", donde se renueva y purifica... El mar como *agua* es el lugar donde "toda historia queda abolida" y "representa la infinidad de lo posible". Considerando la impresión visual del movimiento del mar-agua, resultaba un reto representarlo con la pintura al aje, ya que por sus categorías visuales y estéticas (el brillo y la uniformidad) y sus cualidades técnicas de aplicación -en su perspectiva tradicional- se podía caer más fácilmente en una sensación visual de aquietamiento. Para reforzar este sentido de "animado" se utilizaron los recursos explorados como se creyó más conveniente para nuestra búsqueda, en algún momento el resultado visual queda alejado de su referente natural. Así se genera la propuesta visual que es presentada en el siguiente anexo. Se hizo una selección de algunas imágenes que forman parte de un proyecto personal de pintura al aje más amplio, titulado *A-mares y maritos*, realizado en formato pequeño y que se exhibirá en el Foro Cultural Universitario de la Universidad Autónoma de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez.

Se espera que esta propuesta visual, incida en el trabajo que han venido desarrollando las mujeres artesanas con la pintura al aje, que lo replantee y amplie en términos de la expresión de su subjetividad femenina y en términos de su vivencia visual y sensible, y que tenga repercusiones en la búsqueda y construcción de *nuevos paradigmas* para la pintura al aje.

Este anexo está constituido por fotografías del material pictórico propuesto como alternativa visual de la pintura al aje y producido como resultado de la exploración técnica que se desgloza en el capítulo 5.



*Pintura al aje y acrílico sobre fibracel (sin imprimir), se utilizó tela y tizate adheridos con base acrílica sobre una previa aplicación de pintura al aje.*



*Pintura al aje, acrílico y óleo sobre tela  
(algodón sin imprimir).*



*Pintura al aje, acrílico, óleo y plumines  
sobre tela (algodón sin imprimir).*



*Pintura al aje y acuarelas sobre tela  
(algodón imprimado con gesso).*



*Pintura al aje y acuarelas sobre tela  
(algodón imprimado con gesso).*



*Pintura al aje y lápices de colores sobre papel (corsican sin imprimir) y tela. antes de aplicar la pintura al aje se texturó con manta de cielo adherida al papel con base acrílica y/o acetato de polivinilo; con este último se generó otra textura que puede verse en la parte inferior izquierda. Se observó que en las zonas donde había residuos de alguno de estos adhesivos la pintura al aje se tornaba transparente.*



*Pintura al aje y lápices de colores sobre papel (corsican sin imprimir) y tela.*

*Pintura al aje sobre fibracel (imprimado con gesso). La intención en estos dos trabajos fue resolver todo el contenido visual únicamente con la pintura al aje.*



## RELACION DE FONDEADORAS Y DIBUJANTES EN OBJETOS PINTADOS AL AJE

Este directorio, facilitado por el antiguo Museo de Laca y actualizado al año de 1992, incluye exalumnas del taller-escuela del museo y los nombres de dos artesanos hombres, probablemente vinculados a la producción del aje y el tizate. La información se completó con un trabajo que alumnas de la Escuela de Trabajo Social hicieron en 1993. El trabajo, que consistía en una serie de semblanzas de los artesanos de Chiapa de Corzo, fue facilitado por el Exconvento de Santo Domingo. También se incorporaron los datos de tres artesanas que fueron encontradas, junto con otras que si estaban en las relaciones primeras, como participantes en el "Primer Encuentro Nacional de Artistas de Maque" (1993).

El listado ha sido ordenado alfabéticamente conservando, en algunos casos, la forma en que estaba escrito. Se recurrió a tres pequeñas marcas para identificar a las fondeadoras (\*), las dibujantes (+) y las productoras de aje (>), que se han añadido después del nombre sólo cuando se cuenta con esa información precisa. En el mayor de los casos esta información no aparecía en el directorio, ni si las artesanas están activas o no, ni se identificaba a quienes usan la técnica tradicional o la comercial. Por las direcciones es posible observar los asentamientos grupales de las artesanas.

### NOMBRE:

1. Amparo Abarca Robles y hermana
2. América Alegría
3. Carmela Alegría Torres
4. Mariana Alegría Torres
5. María Alfaro
6. Guadalupe Alvarado (\*+)
7. Zoila Balbuena Estrada
8. Ofelia Barrientos Pérez
9. Rosalba Cameras Balbuena (\*+)
10. Graciela Cervantes Escobar
11. Alba Soraya Colmenares Luna (\*+)

### DIRECCION:

- Calle 5 de Febrero (cerca del malecón)  
Av. Capitán Vicente López (cerca del río chiquito)  
Callejón Los manguitos  
Callejón Los manguitos  
Av. Capitán Vicente López 53  
Riviera de Nandambúa, 2a. sección, Municipio de Chiapa de Corzo  
Colonia Julián Grajales, Municipio de Chiapa de Corzo  
Carretera Internacional (Puentecito)  
Av. Domingo Ruiz (33) 219 (teléfono: 60031)  
Riviera de Nandambúa, 2a. sección, Municipio de Chiapa de Corzo  
Riviera de Nandambúa, 2a. sección, Municipio de Chiapa de Corzo

12. Zaira Chavarría  
Cahuaré (cerca del puente B.D.), Municipio de Chiapa de Corzo
13. Margeli Díaz  
Av. Francisco I. Madero 435
14. Belinda Díaz Alegría y hermanas  
Calle Juárez y Av. Capitán Vicente López
15. Esperanza Díaz Hernández  
Calle 5 de Febrero 692
16. Nely Díaz Macías  
Av. Francisco I. Madero 435  
*También:* Capitán Vicente López 485  
(No registra dirección)
17. Marbey Díaz Nafate  
Av. Capitán Vicente López (cerca del río chiquito)
18. Marta Díaz Trujillo  
Av. Domingo Ruíz 40
19. Sofía Díaz Vargas  
Calle Cenobio Aguilar 245
20. Vicenta Clory Díaz Vargas  
Av. Capitán Vicente López 495,  
Barrio de San Jacinto
21. Eugenia Domínguez Mendoza  
Calle Negrete 205, Barrio de San Jacinto
22. María Antonia Escobar  
Rivera de Nandambúa, 2a. sección,  
Municipio de Chiapa de Corzo
23. Amparo Escobar Díaz (\*)  
Calle Mexicanidad 25
24. Angélica Espinosa Interiano  
Av. Angel Albino Corzo 708, Barrio Benito Juárez
25. Verónica Espinosa Interiano  
Av. Capitán Vicente López 53
26. Virgelina Estrada  
Av. Capitán Vicente López 90
27. Lucinda Fonseca  
A. Domingo Ruíz 37, Barrio de San Jacinto
28. Francisca Hernández  
Av. Capitán Vicente López 100
29. María Elena Hernández Cameras  
Av. Domingo Ruíz 225 (Teléfono: 60115)
30. Alicia Hernández Domínguez  
Av. Cuauhtémoc 270, Barrio de San Jacinto
31. Laura Hernández Jiménez  
Calle Libertad 333  
(No registra dirección)
32. Lucía Hernández Núñez  
Av. Capitán Vicente López 399
33. María Cruz Hernández Pérez  
Calle 5 de Febrero 780
34. Irma Hernández Pinto  
Av. Alvaro Obregón 21
35. María Elena Hernández Sánchez  
Av. Francisco I. Madero 440
36. Candelaria Hernández Sánchez  
Av. Capitán Vicente López 750
37. Angellita Interiano Arca (\*)  
Calle Cenobio Aguilar 264 (Teléfono: 60344)
38. Maribel Jiménez Chacón  
Av. Domingo Ruíz (s/n)
39. Edith Enriqueta López Díaz  
Av. Domingo Ruíz (s/n)
40. Amparo López Hernández  
Av. Capitán Vicente López 89
41. Oralia López Hernández  
Av. Domingo Ruíz 219
42. Luvia Miriam Macías  
Av. Domingo Ruíz 219
43. Alba Marina Cameras  
Av. Capitán Vicente López 435
44. Elizabeth Marina Cameras  
Rivera de Nandambúa, 2a. sección,  
Municipio de Chiapa de Corzo
45. Martha Martínez Morales  
Colonia Bienestar Social, Tuxtla Gutiérrez
46. María Antonia Méndez (^)  
Av. Francisco I. Madero (s/n)
47. Mercedes Molina  
Av. Capitán Vicente López  
(media cuadra antes del malecón)
48. María Morales (\*)  
Av. Domingo Ruíz (s/n)
49. María (Marilyn) Nájera Escobar  
Av. Capitán Vicente López 415
50. María Angela Nandayapa Fonseca  
Rivera de Nandambúa, 2a. sección,  
Municipio de Chiapa de Corzo
51. Blanca Nangusé
52. Marina Guadalupe Navarro Alvarado

- |  |   |
|--|---|
| 53. Teresa de Jesús Pérez Cruz           | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 54. María Elena Pérez Díaz               | Callejón Los Manguitos  |
| 55. Clara Luz Pérez Hernández            | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 56. Leticia Pérez Hernández              | Av. Lázaro Cárdenas 1   |
| 57. María Antonia Pérez Hernández        | Calle 5 de Febrero 750  |
| 58. Sara Pérez Hernández (*+)            | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 59. Marcelia Pérez Penagos               | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 60. Auría Pérez Pérez                    | Av. Francisco I. Madero 435                                       |
| 61. Guadalupe Pérez Pérez                | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 62. María Angeles Pérez Pérez            | Av. Francisco I. Madero 435                                       |
| 63. Isidra Pérez Ruíz                    | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 64. Guadalupe Pérez Sánchez (*+)         | Rivera de Nandambúa, 2a. sección,<br>Municipio de Chiapa de Corzo |
| 65. María Elena Pérez Sánchez            | Av. Hidalgo 337, Barrio de San Antonio                            |
| 66. Carmen Ruíz (*)                      | Av. Domingo Ruíz y Calle Juárez                                   |
| 67. Lorena Tacías Flores                 | Av. Domingo Ruíz 24   |
| 68. Guadalupe Tipacamú                   | Av. Domingo Ruíz 51   |
| 69. María de Jesús Tipacamú Mendoza (*+) | Calle Tomás Cuesta 340  |
| 70. Martha Vargas Molina (*)             | Emiliano Zapata 1   |
| 71. Olga Vargas Molina (*)               | Calle Juárez 148  |
| 72. María de Jesús Vicente Gómez         | Callejón Emiliano Zapata  |
| 73. Lidia Villarreal de Ruíz             | Calle 21 de Octubre 43,<br>Barrio de San Pedro y San Miguel       |
| 74. Sara Zapata (*)                      | Av. Capitán Vicente López 400                                     |
| 1. Carlos Mario Balbuena Estrada         | Colonia Julián Grajales, Municipio de<br>Chiapa de Corzo          |
| 2. Francisco Javier Orozco Palavichini   | Coronel Urbina 750  |

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Acha, Juan: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México: FCE, 1981.

\_\_\_\_: *Arte y sociedad: Latinoamérica: El producto artístico y su estructura*, México: FCE, 1981.

\_\_\_\_: *Introducción a la teoría de los diseños*, México: Trillas, 1990 (2a.ed.).

Alcazar Aragón, Magdalena: *Chiapas y sus artesanías*, México: Museo Regional de Chiapas, 1988.

Anónimo: *Artesanías de Tonalá y Chiapa de Corzo*, Tuxtla Gutiérrez: SEPECH, 1977.

Anónimo: *La laca de Chiapa de Corzo*, Tuxtla Gutiérrez: Instituto de la Artesanía Chiapaneca, 1984.

Arvatov, Boris: *Arte y producción. Programa del productivismo*, Madrid: Alberto Corazón, 1973.

Ballarín, Pilar: "La construcción de un modelo educativo" en *Historia de la Mujeres*, tomo 8, dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Bartra, Eli: *Mujer, Ideología, Arte*, Barcelona: Icaria Editorial S.A., 1994.

\_\_\_\_: *En busca de las diablitas. Sobre arte popular y género*, México: TAVA Editorial S.A. y UAM-Xochimilco, 1995.

Bourdieu, Pierre: *El sentido práctico*, Madrid: Taurus Ediciones, 1991.

Borin, Françoise: "Imágenes de mujeres", en *Historia de las mujeres*, tomo 5, dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Castelló Iturbide, Teresa: "Maque o laca", en *Revista Artes de México*, No. 153, año XIX, México, 1971.

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Labor S.A., 1982 (5a.ed.).

C. Laorden: *La artesanía en la sociedad actual*, Barcelona: Salvat, 1982.

Cherry, Deborah: *Women Painting. Victorian women artists*, London and N.Y.: Routledge Inc., 1993.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, A.: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1991.

Collin, Françoise: "Diferencia y diferendo: La cuestión de las mujeres en filosofía", en *Historia de las mujeres*, tomo 9, dirigida por (Françoise Thébaud) G. Duby y M. Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Díaz, Gómez, D.: "El laqueado de tecomates en Chiapa de Corzo", *Revista México Desconocido*, No.103, México, 1985.

Duvalier, Armando: "La laca de Chiapa de Corzo" en *Acta Politécnica Mexicana*, No.6, México: IPN, 1960.

Espejel, Carlos: *Las jícaras de Acapetlahuaya*, México: Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, INAH, No.5, 1973.

Ferre, Rosario: *Sitio a Eros*, Barcelona: Icaria Editorial, S.A., 1987.

García Canclini, Néstor: *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Nueva Imagen, 1984.

González Angulo, Jorge: *Artesanado y ciudad a fines de siglo XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Higonnet, Anne: "Mujeres e imágenes. Representaciones" en *Historia de las mujeres*, tomo 7, dirigida por G. Duby y M. Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

\_\_\_\_\_: "Mujeres, imágenes y representaciones" en *Historia de las mujeres*, tomo 9, dirigida por G. Duby y M. Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Levin, Boris: "La laca negra", en *Revista Kukulkan*, año III No.4, México.

Maldonado, Tomás: *Vanguardia y Racionalidad*, Barcelona: Gustavo Gili, S.A., Colección comunicación Visual, 1977.

Marín de Paalen, Isabel: "Etno-artesanías y arte popular" I y II, en *Historia General de Arte Mexicano*, tomos VII y VIII, México: Editorial Hermes, S.A., 1976.

Marini, Marcelle: "El lugar de las mujeres en la producción cultural", en *Historia de las mujeres*, tomo 9, dirigida por (Françoise Thébaud) G. Duby y M. Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Martínez del Río, Marita: "Las jícaras de calabaza en el México prehispánico", en *Revista Artes de México*, No. 153, año XIX, México, 1972.

Nahmad, Salomon, Gonzáles, A. y Rees, M.: *Tecnologías indígenas y medio ambiente*, México: Centro de Ecodesarrollo, 1988, 263 pp.

Panofsky, Erwin: "Iconografía e iconología" en *El significado en las Artes Visuales*, Argentina: Ediciones Infinito, 1970, 300 pp.

Pérez-Rioja, José Antonio: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid: Tecnos, 1988.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Textos de estética y teoría del arte*, México: UNAM, Lecturas Universitarias 14, 1972.

Sonnet, Martine: "La educación de una joven", en *Historia de las mujeres*, tomo 5, dirigida por G. Duby y M. Perrot, Madrid: Taurus, 1993.

Valverde, María del Carmen: *Chiapa de Corzo: Epocas Prehispánica y Colonial*, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

Suares Grajales, Cuauhtémoc.: *Artesanía y pequeña industria de Chiapas*, México: B.Costa-AMIC. 1967.

Zebadúa, Francisco: *Boletines del Instituto de Artesanía Chiapaneca*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado, 1984.

Zuno Hernández, José G.: *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan*, Guadalajara, 1971.