

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COORDINACIÓN DE POSGRADO EN PEDAGOGÍA

AVANCES DEL PROYECTO:  
*Artisanos de la madera en Chiapa de Corzo, Chiapas. Historias de  
vida y formación.*

DOCTORA EN PEDAGOGÍA

DOCTORANDA: Julia Clemente Corzo (Generación 2002-2004)

COMITÉ TUTORAL:

Dra. María Esther Aguirre Lora

Dra. Patricia Ducoing Watt

Dra. María Isabel Belausteguigoitia Rius

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Enero 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
1. Hacia una comprensión histórica y cultural de la educación en el artesanado en Chiapas.	3
1.1 Despliegue de políticas culturales para el artesanado.	11
1.2 La real <i>Napiniaca</i> o Pueblo Grande de Chiapas.	18
1.3 Investigaciones sobre la formación de los artesanos: un campo en configuración.	24
1.4 Re-andar el camino: vía metodológica.	27
1.5 Ver y hacer ver: referentes teóricos y conceptuales	35
1.5.1 Perspectiva transdisciplinaria.	477
<b>PRIMERA PARTE. Procesos de formación artesanal de la familia de origen chiapaneca: El ritual mítico del <i>nbarenyhico</i></b>	62
1. Imaginarios interculturales y educación: prácticas tradicionales e identidades sociales.	62
1.1 Los rituales y los mitos: “parachico me pedís...”.	633
1.2 Las máscaras de parachico: entre lo antiguo y lo moderno.	72
1.3 El santero. ¿Manos para hacer o hacer manos?	80
1.4 La historia cultural en la formación de los talladores.	86
2 De la observación a la práctica. Una manera de hacer teoría de las prácticas educativas.	89
2.1 Saber ver: “al buen entendedor pocas palabras”	89
2.2 Materiales y herramientas: legados e innovaciones.	96
2.3 Gusto por aprender: ¿cómo aprende el aprendiz?	100
2.4 Cualidades de aprendiz: disciplina, obediencia y respeto.	109
2.5 La paciencia hace al maestro.	115
2.6 Lo que aprende el aprendiz.	118
3 Las prácticas educativas: dialéctica del método didáctico.	128
3.1 El tallado de la máscara: la transmisión oral en la enseñanza de pares.	129
3.2 Persistencia de tradiciones: el movimiento y la expresión.	140
3.3 El aceite de chía: antigüedad de la novedad.	143
3.4 El esófago de res: en la plenitud de la luna.	148
3.5 Los pinceles de pelo de gato: de aves y felinos hasta....	155
3.6 Los ojos: ‘iluminación del rostro’.	157
3.7 Las pestañas, arcadas de media luna.	161
<b>SEGUNDA PARTE. Procesos de formación de la familia de origen tzotzil: La senda del nagual</b>	167
1 La talla libre: otros mitos, otros orígenes, otros procesos de educación.	167
1.1 La selva, la tona, el nagual y el arte.	168
1.2 El discernimiento del estilo y el aprecio del sentir.	175

1.3	Implicación del sujeto en la figura y en la representación.	1799
1.4	El universo simbólico en la talla libre.	186
2	Aprender y enseñar en la familia: lo apremiante y lo lúdico.	192
2.1	Circulación cultural y prácticas educativas.	200
2.2	La retentiva: contemplación y memoria.	204
2.3	Sensibilidad, intuición y amor para educar.	209
2.4	La mirada: “ventana del alma”.	213
	<b>TERCERA PARTE. La formación artesanal: un modelo geódico.</b>	217
1	<i>Habitus</i> de maestro artesano. “El haber se acaba pero el saber nunca”.	217
1.1	¿Artesanos o artistas, talladores o escultores?	221
1.2	El vínculo de las lealtades.	229
1.3	Los conocimientos no son secretos.	236
1.4	La obra, la cuenta, el tiempo.	240
1.5	El taller, un lugar de formación y producción cultural.	246
1.6	La geoda: un modelo de formación artesanal.	258
	<b>CONCLUSIONES</b>	265
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	271
	<b>GLOSARIO</b>	281
	<b>ANEXOS</b>	283
1.	Artes y artesanos	
2.	Regiones geográficas	
3.	Localización Chiapa de Corzo	
4.	Ciudad de Chiapa de Corzo	
5.	Barrios precortesianos	
6.	Barrios católicos	
7.	Familia de origen chiapaneca	
8.	Familia de origen tzotzil	
9.	Perspectiva transdisciplinaria	
10.	Cronología 1950-2002	

## INTRODUCCIÓN

### 1. Hacia una comprensión histórica y cultural de la educación en el artesanado en Chiapas.

*A los niños se les enseñaba a ser humildes, a honrar a los otros. Se les decía que debían contemplarse, como en un espejo, en quienes vivieron en el pasado –los tatarabuelos, los antepasados, aquellos que hicieron méritos, que eran habilidosos y, sobre todo, aquellos que sabían que era bueno y correcto- y seguir su ejemplo.*

Miguel León-Portilla y  
Earl Shorris.<sup>1</sup>

El propósito en esta introducción es plantear fundamentos empíricos, metodológicos y teóricos de mi investigación procesos de formación de artesanos de la madera en Chiapa de Corzo. Para ello, mi punto de partida es señalar, como pedagoga, la importancia del tema, así como la liga que existe con mi propia historia de vida. Enseguida describo políticas culturales que se establecieron para promover a los artesanos y sus productos, principalmente a partir de la década de 1970. Situar a la ciudad de Chiapa de Corzo, bosquejar su historia cultural y la relación que guarda con la formación artesanal permite caracterizar a las personas de oficio y hacer algunas preguntas. Posteriormente, refiero investigaciones que sobre la formación de estas personas se han realizado. En la metodología, abordo la historia oral, en especial la historia de vida temática como vía para la comunicación con las dos familias que constituyen mi universo en estudio y describo a cada una de ellas. Finalmente, presento una perspectiva teórica que

---

<sup>1</sup> *Antigua y Nueva Palabra. Antología de la literatura mesoamericana. Desde los tiempos precolombinos hasta el presente*, 2004, p. 34.

intenta configurar una mirada transdisciplinaria, con sustentos de la historia cultural, la antropología simbólica, la sociología cultural, la educación y la teoría de las prácticas cotidianas. Con este planteamiento formulo otras interrogantes.

Nuestro interés particular por un determinado tema nos lleva a pensar en él con enorme fuerza, creemos que si lo estudiamos para llegar a conocerlo en profundidad vamos a encontrar solución a todos los problemas fundamentales que le hemos asignado. En esta idea subyace la idealización que con frecuencia solemos hacer cuando algo o alguien verdaderamente nos cautiva, y tan sólo vemos en ello el “lado bueno”, las cualidades y no sus vaguedades, parcializamos nuestro foco de atención y hacemos “como si” fuera la forma de adentrarnos en la investigación.

Contradictoriamente, cuanto más conocemos y nos familiarizamos con nuestro tema, más lo situamos y él nos pone los “pies en la tierra”, nos ubica en nuestras expectativas para pensar en un equilibrio entre sus diversas características, a veces desmesuradamente idealizadas, y otras, aunque nos cueste aceptarlas, excesivamente terrenales.

Ésta puede ser una manera de decir que los temas de investigación no son lo que parecen ser cuando comenzamos a trabajar en ellos; pienso que en ese momento nos estamos dejando llevar por el amor “a ciegas”, como en la luna de miel que se vive fuera de la realidad (que desde luego es parte del proceso de la relación de pareja), si bien al irse compenetrando durante la convivencia diaria, tema e investigador se van conociendo y apropiando uno del otro. Así, el “binomio” investigador-tema, deja de ser una generalización para convertirse en una relación tan concreta como la de una pareja, en donde los gustos y los disgustos, los

sueños y los insomnios, las indiferencias y las obsesiones, son el “pan de cada día”.

Pero no solamente es la idealización, y por ende la escisión del tema lo que nos hace ver a la investigación como una tarea difícil; también tienen peso nuestras propias limitaciones teóricas, conceptuales, metodológicas, lo que nos lleva a múltiples replanteamientos, a un ir y venir entre leer y escribir, re leer y volver a escribir para tratar de acercarnos a esa realidad que pretendemos estudiar. A fin de cuentas, es mi interés, basado en razones suficientes (Bourdieu, 1990) por explicar y comprender el tema, cuya fuerza me sedujo desde un principio, lo que posibilita que estemos en esa circulación del conocimiento, en donde nuestro punto de partida es, igualmente, nuestro punto de llegada.

Entre esos puntos, median otros: una formación disciplinaria y una práctica que, en mi caso, me orientan hacia una *manera de ser* en el oficio de pedagoga, me generan otras búsquedas como el de mi interés por indagar la educación de los artesanos en Chiapas, tema que pareciera caminar tangencialmente con la pedagogía porque hasta el momento su presencia como objeto de estudio dentro de esta disciplina aún es incipiente;<sup>2</sup> lo que además me despierta ciertas dudas, tal vez porque mi formación profesional anduvo por las sendas del positivismo y eso le da a una cierta seguridad; además, porque en las últimas décadas, la investigación en el campo pedagógico ha puesto el acento en los fundamentos psicológicos

---

<sup>2</sup> Las tesis de licenciatura y maestría revisadas en diferentes bibliotecas nacionales y estatales abordan el campo artesanal con perspectivas de la antropología, la sociología, la economía, la administración, la contaduría, la historia; solamente una, fue desarrollada con una mirada pedagógica.

conductistas y sociológicos funcionalistas antes que en las perspectivas culturales e históricas de lo educativo.

En efecto, conocer procesos de educación de los artesanos requiere situarlos en sus dimensiones histórica y cultural, pues “todo tiene una historia” que vuelve al pasado para entender el mundo en el que vivimos, ello a través de desentrañar las estructuras culturales, de hacer “traducciones culturales” (Burke, 1994). Por eso, la educación aborda procesos continuos y multiformes del desarrollo vital humano en su concreto histórico social en donde los espacios son múltiples y diversos (Santoni, 2001); en cambio, la pedagogía plantea procesos con intencionalidades educativas, con metodologías generales o particulares, rígidas o no, cuyo escenario por excelencia es la escuela. La educación no se aparta de la pedagogía, sino que ambas convergen como el barro al modelado, como la vertiente al pozo, como la montaña al árbol, como la salud a la medicina, diría el historiador de la educación Antonio Santoni.

Mi interés por investigar los procesos de educación de los artesanos tiene su antecedente más reciente en mi práctica como docente en la licenciatura en pedagogía de la Facultad de Humanidades de la UNACH, cuando me propusieron coordinar el seminario de educación informal hace ya algunos años, y acepté la oportunidad que se me brindaba para abordar la educación en su sentido más amplio, incluyendo ejes de análisis como: niños de la calle, “chavos” banda, educación indígena, educación familiar, educación ecológica y educación artesanal.<sup>3</sup> El quehacer no era sencillo, pues involucraba un conocimiento profundo

---

<sup>3</sup> El seminario de educación informal se encuentra situado en la línea de formación “investigación”, sexto semestre, del currículo 1992 de la licenciatura en pedagogía. Constituye el primero de tres



de los temas, al menos para compartir con los alumnos curiosidad por comprender los procesos que median en la construcción de conocimientos de estos sectores sociales. Una estrategia fue invitar a colegas cuya experiencia es vasta en algunas de las cuestiones, así como a un maestro artesano; ésta fue mi primera aspiración por investigar la formación artesanal.

Todo esto no tendría razón de ser si no se ligara con mi propia historia social y cultural, en donde la educación familiar era la trama de experiencias de la vida cotidiana compartida en un medio rural, en cuyo ambiente habían carpinteros, herreros, albañiles, mecánicos, alfareros, carniceros, jarcieros, panaderas, costureras, dulceras, cocineras, y demás, oficios éstos que eran enseñados en la cotidianidad de la práctica a los propios hijos o a los ajenos, y que muchos años después me hacen reflexionar en la existencia de una enseñanza sin elaboraciones teóricas y sin formas preestablecidas.

De tal modo, mi acercamiento con los artesanos procede ya de hace varias décadas, pues además de mi contacto con ellos en mi propio ambiente, también llegaban al pueblo durante las fiestas patronales los “coletos” para vender sus productos, entre los que estaban juguetes de madera: baulitos y roperitos, carritos y carretoncitos, caballitos y trépatemicos, baleros y trompos, entre otros muchos que llamaban la atención de niños y niñas por sus brillantes colores, por las

---

seminarios; el segundo, denominado “educación no formal”, séptimo semestre, aborda contenidos de investigación educativa para el trabajo; y el tercero, “educación formal”, octavo semestre, contiene temas de investigación de la educación escolarizada. La separación de los tres campos ha dado lugar para que los temas trabajados en el sexto semestre, se queden como meros requisitos para aprobar la materia, poquísimos son los alumnos que han persistido con los temas elegidos en este seminario. De 36 trabajos de tesis elaborados por alumnos del Plan de estudios 1992 hasta 1998, tan solo seis corresponden a la educación informal (Ver Julia Clemente Corzo y Gloria Guadalupe Andrade Reyes, *Las tesis. Productos culturales*, 2002).

réplicas minúsculas de objetos que sabíamos sólo usaban los adultos, sobre todo, por el placer que sentíamos al jugar con ellos.<sup>4</sup>

Estos recreadores itinerantes iban de pueblo en pueblo, de feria en feria, a lo largo y ancho de la región chiapaneca; se detenían en cada uno de los pueblos y ciudades en donde la vida cotidiana de la mayoría de los habitantes transcurría entre el trabajo doméstico y el cultivo agrario, por lo cual las celebraciones de las fiestas patronales con la consecuente llegada de los incansables viajeros que llevaban a cuestas una enorme confitería de alegrías para los niños y niñas, era esperada con gran alborozo.

En las ferias no solamente estaban los juguetes, asimismo había una gran variedad de objetos artesanales: ollas, jarros y comales de barro, “camisas” con “vuelo” bordado a la usanza zoque, petates, sombreros con barbiquejos tejidos de crin de caballo, jícaras y repisas pintadas, bateas y “butaques”, que daban cuenta del ingenio de los artesanos,<sup>5</sup> y que nos hacían sentir parte de ese mundo, pues generalmente nos quedábamos con juguetes para los niños y “camisas” para la abuela, aunado a que nos identificábamos con nuestra cultura mestiza.

Muchos de aquellos juguetes y utensilios desaparecieron, otros se modificaron o transformaron junto con sus *hacedores*, cuyas manos hábiles e imaginaciones despiertas, les permitió crear otros objetos con una tendencia más hacia lo decorativo que lo utilitario. Así, uno y otro se combinaron en el empleo que hicieron de ellos los consumidores, de modo que una tinaja de barro puede usarse

---

<sup>4</sup> Se trata del pueblo de Cintalapa de Figueroa, Chiapas, cabecera municipal, situado en la Región Centro del estado.

<sup>5</sup> Desde luego que hay muchísimas mujeres artesanas, baste nombrar a las que se dedican a los hilados, tejidos y bordados, a la laca, a la alfarería, a los dulces, entre otros, pero en este estudio me refiero a artesanos porque es con ellos con quienes realizo el trabajo.

para guardar agua o para adornar, un textil para embellecer una pared e igualmente para vestir, y así sucesivamente.

Quizá varios de estos productos artesanales también dejan de elaborarlos y en su lugar se inventan otros; pero nosotros nos quedaremos sin saber de aquéllos, qué nos querían comunicar y qué depositaban en ellos sus artesanos. Tal vez por esto, añorar aquellos juguetes y utensilios de trabajo que alegraban y hacían menos pesada la vida diaria de mujeres, hombres, niños y niñas, y que en las siguientes décadas se han substituido por artículos de plástico, desechables, acordes con los tiempos modernos en los que el consumo indiscriminado se convierte en la actividad enajenante de la cotidianidad, hace que me pregunte ¿cómo han sobrevivido los artesanos en Chiapas ante la modernización?

Estas añoranzas artesanales son del pasado reciente, no hace muchas décadas. De hecho, entre 1950 y 1970, la práctica artesanal se ejercía bajo condiciones económicas y sociales mínimas. Los artesanos ofrecían sus productos en las ferias, en los mercados, en sus propios talleres o en ocasiones en las calles, de casa en casa; lo cual daba lugar a que sufrieran dificultades económicas, amén de la segregación social, ya que habitaban en los barrios más pobres. Es probable que su modo de subsistencia, dado por las pocas y difíciles ganancias que obtenían por la venta de sus productos, no fueran el ejemplo ideal para que los jóvenes eligieran aprender un oficio de artesano al que no le veían futuro, pues difícilmente les iba a dar para comer. Por ello no había muchos interesados, como nos cuenta el maestro Antonio:<sup>6</sup> “él [refiriéndose a su maestro] no tuvo otros

---

<sup>6</sup> En esta investigación, cada una de las personas entrevistadas, indica nombre y apellidos, generación, nivel que ocupa en el proceso de educación artesanal; en caso necesario, otro trabajo o

alumnos, yo era el único, no le llamaba la atención a la juventud, [también] no habían apoyos del gobierno”.<sup>7</sup>

Acaso por esta falta de interés de los gobiernos y sus instituciones,<sup>8</sup> hay enormes vacíos del conocimiento en este campo;<sup>9</sup> desinterés que se refleja, además, en los censos generales de población de 1950 al 2000.<sup>10</sup> Aún en la actualidad, 2005, no existe un registro del número de artesanos en el Archivo General del Estado, y en Chiapa de Corzo, en el ex convento de Santo Domingo, sólo se cuenta con un directorio de los que participan en las convocatorias que se abren anualmente, por lo cual su número varía en cada lapso (Anexo 1).

A nivel nacional era otro el panorama, en 1955 el Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A. hizo los primeros estudios socioeconómicos en el campo artesanal, con el fin de apoyar económicamente a las artes populares. En 1961, se creó el Fondo para el Fomento de las Artesanías, que manejaba en Fideicomiso el

---

profesión y fecha de entrevista. Los artesanos entrevistados en más de una ocasión, se anotarán las fechas de las distintas entrevistas, aquellos que solamente halla sido una vez, se hará únicamente al hacer la presentación del artesano. Además, he considerado respetar su modo de hablar, como es: el uso de artículo masculino con sustantivo femenino, el empleo del singular junto con el plural y la acentuación de palabras graves como si fueran agudas, por ejemplo: “podés” por puedes, “querés” por quieres, y demás.

<sup>7</sup> Antonio López Hernández, maestro artesano de la primera generación. Entrevista el 11 de febrero de 2002

<sup>8</sup> En estos años no existían las casas de cultura ni las bibliotecas en los municipios; las cuestiones agrarias y de infraestructura en diferentes renglones de la economía, era lo relevante. No obstante que el Premio Chiapas se decreta el 11 de noviembre de 1950, con el fin de “estimular las realizaciones artísticas y científicas...”, se suspende 15 años de 1960 a 1974. Los premios otorgados entre 1950 y 1959, fueron por motivos de: conservación de la naturaleza, novela, poesía “Premio Chiapas” (<http://www.educacionchiapas.gob.mx>, 9 de abril de 2005).

<sup>9</sup> De treinta y siete estudios revisados en el campo artesanal, solamente tres corresponden a investigaciones de artesanías realizadas en Chiapas.

<sup>10</sup> Estos censos se encuentran sustentados en falsas premisas, ya que en la década de 1950 incluía a los conductores de vehículos; en 1960, abarcaba además a los obreros, jornaleros y a los ocupados en la producción de bienes y servicios. En 1980, englobaba a los supervisores y operarios industriales; y en el 2000, a empleados y obreros, jornaleros y peones, patrones, trabajadores por su cuenta, trabajadores familiares sin pago y no especificados, que no tienen nada que ver con las actividades artesanales (INEGI, *Cien Años de Censos de Población y XII Censo General de Población y Vivienda*, 2000)

Banco Nacional de Fomento Cooperativo, S. A. de C. V. El discurso político de Adolfo López Mateos, en 1958, señalaba su interés por mejorar el trabajo artesanal, para ello proponía instalar los medios técnicos y financieros necesarios (Victoria Novelo, 1997).

En las décadas de 1950-1960, la actividad comercial en Chiapa de Corzo era intensa, pues constituía el centro que proveía a todas las poblaciones que se asentaban en la riberas del Río Grande. Cuentan los viejos que las cosechas eran abundantes porque el Río semejaba al Nilo, por la fertilidad de las tierras. Con la carretera panamericana puesta en operación en 1950, el turismo comienza a despuntar, haciéndose más pujante a finales de los sesenta. Es en esta época, cuando la familia Jiménez Hernández establece comunicación con las tiendas de artesanías ubicadas en los portales, con el fin de abastecerles de las ahora famosas pequeñas esculturas de indígenas zinacantecos, entre otras minúsculas tallas.

### **1.1 Despliegue de políticas culturales para el artesanado.**

A partir de la década de 1970,<sup>11</sup> con el gobierno de Luís Echeverría,<sup>12</sup> se incrementa la edificación de instituciones para el apoyo de las culturas populares, mediante las cuales se asignan recursos a proyectos de los artesanos. Hacia

---

<sup>11</sup> En 1965 comienzan a fundarse las casas de las artesanías, siendo una de las primeras la del estado de Jalisco (Victoria Novelo, *op. cit.*, p. 196). En Chiapas, se decreta la apertura del Instituto de las artesanías chiapanecas, hasta el 4 de julio de 1980.

<sup>12</sup> El presidente desarrolla su régimen dentro de los lineamientos de una política “modernizadora” que surge como consecuencia de un periodo que ha sido conocido como “desarrollo estabilizador y sustitución de importaciones”, que pretendió establecer una corriente populista, cuyo fin era modernizar la economía y dar un nuevo enfoque a la educación orientada hacia el desarrollo de las zonas rurales del país, con todas sus implicaciones como pudieran ser el apoyo a los artesanos y sus productos (Discurso del presidente Luís Echeverría Álvarez durante la inauguración de la Universidad Autónoma de Chiapas, en Revista de la Universidad Autónoma de Chiapas, No. 1, enero 1976, pp. 4-14).

1974,<sup>13</sup> en algunas ciudades del estado conocidas por su variedad y riqueza artesanal,<sup>14</sup> como Chiapa de Corzo, a la sazón el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios) y la Secretaría de Educación Pública, a través de la entonces Dirección de Artes Populares, otorga el primer nombramiento como promotor cultural al maestro artesano Antonio López Hernández. La intención era promover y conservar las tradiciones del pueblo, por lo que dentro de las actividades del maestro se encuentra la enseñanza del tallado de la máscara de parachico,<sup>15</sup> objeto cultural de suma importancia en la región como lo describiré más adelante. Esto formaba parte de la política cultural del gobierno de Manuel Velasco Suárez (1970-1976), quien en 1975 decreta, otra vez, el Premio Chiapas, “para significar los valores de nuestra cultura y estimular y reconocer a quienes la fortalecen con su vida y su trabajo”.

En la década de 1980, las artes toman el rumbo de “bellas”, se reconoce y premia la poesía de Jaime Sabines, de Efraín Bartolomé en varias ocasiones; se cultiva y apoya la literatura de escritores que gozan de prestigio, se publican libros de poesía y narrativa. Pocas son las acciones dirigidas a las culturas del estado,

---

<sup>13</sup> Una de estas instituciones, fundada en 1974 por el gobierno federal, fue el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). Otra fue: el Museo Nacional de Culturas Populares en 1982 (*Ibid*, p. 200).

<sup>14</sup> En 1972, por indicaciones del entonces gobernador Manuel Velasco Suárez, se crea el Centro Artesanal de cerámica vidriada en Tonalá, municipio de la costa de Chiapas. En este Centro se producían trabajos artísticos de gran valor, además, era un espacio para la enseñanza de niños y jóvenes, cuyo director Disner Clavería, obtuvo el Premio Chiapas en el año 2000. Sin embargo, a decir de él mismo: “hace seis años que estamos en quiebra” pues se dejó de recibir apoyo institucional <http://www.heraldochiapas.com.mx> (10 de abril de 2005).

<sup>15</sup> La máscara de parachico es producto de una transculturación entre los chiapanecas y los españoles; el rostro de español que representa la máscara es todavía motivo de discusión para llegar a acuerdos de lo que simboliza; sin embargo, el ritual de la danza de parachicos expresa en todo su esplendor rasgos de ambas culturas.

entre ellas: la inauguración del Museo de Antropología e Historia, dependiente del INAH, y el comienzo de la construcción de bibliotecas públicas municipales.<sup>16</sup>

Una política cultural de apoyo para los artesanos, fue la decretada por el gobierno de José Patrocinio González Blanco Garrido, quien el 6 de junio de 1990, establece otorgar el Premio Chiapas en Ciencias y Artes, subdividida cada una en tres áreas de conocimiento, a saber: “a) Ciencias: Ciencias sociales y humanísticas, Ciencias exactas, Ciencias Naturales; b) Artes: Literatura, Música, Plástica”, cada campo, llevaba el nombre de alguien destacado (mujer o varón) en la materia, incluyéndose en Plástica, el distinguido natural de Chiapa de Corzo, ya fallecido, “Franco Lázaro Gómez”.<sup>17</sup> Ello, estaba en relación con lo asentado en el Plan de Desarrollo Estatal: “Los aspectos culturales no han recibido la atención requerida, debido a la falta de políticas acordes a la realidad estatal y nacional, [...]. Han sido insuficientes las acciones del Estado para promover y apoyar el quehacer artesanal, principalmente en cuanto a la producción, organización y comercialización, [...]”.<sup>18</sup> En 1995, el gobernador Julio César Ruiz Ferro, abroga este Decreto y en su lugar instituye el Premio Chiapas, dividido en Ciencias y Artes.

---

<sup>16</sup> Chiapas.com.mx – Ventana a la Frontera Sur. Quizá el peso que tuvieron las “bellas artes”, se debió a la preferencia del entonces presidente José López Portillo por la creación literaria, además de que en el estado de Chiapas existía inestabilidad política, representada por la sucesión de tres gobernadores durante un solo sexenio.

<sup>17</sup> Franco Lázaro Gómez (1922-1949), originario de Chiapa de Corzo, dedicó su corta vida a la pintura y al grabado en los cuales recreó leyendas, historias y episodios de su pueblo natal los que interpretó plásticamente (Museo Franco Lázaro Gómez, Ex Convento Santo Domingo, Chiapa de Corzo, Chiapas).

<sup>18</sup> José Patrocinio González Blanco Garrido, *Chiapas, Plan de gobierno*, 1988-1994

Acciones como éstas repercutieron, de alguna manera, en el campo artesanal, relata el señor Bersaín Barrientos Escobar,<sup>19</sup> presidente de la Asociación de Artesanos de Chiapa de Corzo entre 1992-1993, que fue difícil sostener la organización porque no tenían apoyos de ninguna institución, además, los mismos artesanos no cooperaban ni económica ni moralmente. En ese entonces obtuvieron créditos de la Dirección de Culturas Populares, solamente para las bordadoras.

Así, al entrar la última década del siglo XX, los artesanos avizoraban un panorama desolador, a pesar de las diversas instituciones culturales que teóricamente fueron instituidas para el desarrollo de las culturas populares del país, los presupuestos se reducen cada vez más;<sup>20</sup> comienza la época de los programas para el fortalecimiento cultural de las etnias, las convocatorias para otorgar recursos solamente a aquellos proyectos que cubran requisitos de “calidad”. Marta Turok (1994, p. 63), decía que: “no sólo ha habido un retroceso en el formal reconocimiento a la cultura popular, sino que se han dado varios intentos este sexenio por desaparecer La Dirección General de Culturas Populares”.<sup>21</sup> Ello significaba para los artesanos una fuerte presión que los obligaba a escalar una escabrosa pirámide en la que no todos podían alcanzar la cima: unos se quedaron

---

<sup>19</sup> El señor Bersaín Barrientos es hacedor de monteras de parachicos, no recuerda exactamente la fecha en la que dirigió la citada Asociación. Entrevista el 14 de diciembre de 2002

<sup>20</sup> No obstante que en 1991 entró en vigor en toda la República, La Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal, que tenía como propósito: “fomentar el desarrollo de la micro industria y de la actividad artesanal, mediante el otorgamiento de apoyos fiscales, financieros, de mercado y de asistencia técnica” (Victoria Novelo, *op. cit.*, p. 201)

<sup>21</sup> La cultura popular emerge como campo autónomo hasta la década de los setenta. A partir de entonces, comienzan a aparecer instituciones gubernamentales y centros de investigación que llevan esa marca en su nombre: la Dirección General de Arte Popular, en la SEP, luego convertida en Dirección de Culturas Populares; el Museo Nacional de Culturas Populares; talleres, seminarios y simposios que desarrollan esta área en la ENAH, en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y en algunas universidades. (Ver Néstor García Canclini, “La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular”, en *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, 1988, p. 69)



en los primeros escalones, regresaron a trabajar la tierra y como complemento de su exigua economía continuaron en el trabajo artesanal haciendo objetos para el consumo local; otros, consiguieron subir a los siguientes peldaños, combinaron la agricultura con las artesanías, aprendieron otras técnicas en las escuelas de artes y oficios, lo cual les permitió innovar su trabajo para el consumo local y turístico. Los menos, lograron destacar haciendo uso de su inventiva y de su impulso creativo para atrapar al vuelo las oportunidades que se les presentasen, como son participar en concursos y tratar de sostenerse en los primeros lugares, además de someter proyectos a convocatorias institucionales; ocupándose de tiempo completo a la labor artesanal.

En algunos casos, actualmente, sus productos no sólo circulan en el mercado turístico local, sino además forman parte de colecciones especializadas particulares tanto a nivel regional como nacional.

Esta promoción y difusión de la cultura artesanal, fue, en parte, resultado del movimiento zapatista de 1994. Roberto Albores Guillén, gobernador interino, en 1998, pone en marcha el Programa de Cultura, Recreación y Artes, como “una estrategia para difundir, preservar e impulsar el desarrollo de las manifestaciones y expresiones culturales, artísticas, arqueológicas e históricas, [...]”.<sup>22</sup> Este programa constituyó un importante soporte comercial para los artesanos. El maestro Pedro Jiménez, aún recuerda con beneplácito que en la época de Albores, “nos mandaba a pedir nuestras piezas para llevarlas a otros lugares como Monterrey, así era cómo él nos ayudaba”.

---

<sup>22</sup> Roberto Albores Guillén, gobernador interino del estado de Chiapas, Informe de gobierno, 1998

De esta manera, se dispusieron a entrar en la competencia, signo inequívoco de que también entraban al mundo de la modernización,<sup>23</sup> que ha impuesto el filtro de la excelencia para permitir el paso y la expresión sólo de algunos artesanos, ello no quiere decir que los demás se queden fuera del proceso modernizador, pues como señala García Canclini (1990, p. 200) “el *desarrollo moderno* no suprime las culturas populares”.

Esto coincide con el número de artesanos en el estado que se ha sostenido hasta la última década del siglo XX en una media de 9.5 %, <sup>24</sup> la cual es mínima si se considera la diversidad cultural de las nueve regiones geográficas y económicas de la entidad (Anexo 2). A pesar de este contraste, los artesanos siguen en el cultivo de sus objetos elaborados más por necesidad cultural que económica, como forma de vida para transmitir a las siguientes generaciones su legado de identidad; además, para decirle a los *otros* que su cultura no puede ser suprimida por las propuestas de la modernidad,<sup>25</sup> sino que vive con todas sus potencialidades en las formas pensadas por el artesano, ya que en éstas se resume un caudal gigantesco

---

<sup>23</sup> “La modernización podría definirse como la (rápida y masiva) aplicación de ciencia y tecnología basada en la fuerza motriz de las máquinas a esferas (total o parcialmente) de la vida social (económica o administrativa, educacional, y demás) implementada o puesta en práctica por la *intelligenstia* (técnicos, científicos, intelectuales) indígena de una sociedad”. (Ver Carlota Solé, *Modernidad y Modernización*, 1998, p. 198)

<sup>24</sup> En el Censo de 1950, la población de artesanos sumaba 25 204 personas correspondientes al 8.85% de la PEA, y en el Censo del 2000 ascendía a 122 782 equivalente al 10.17% de la población ocupada. (INEGI, *Cien Años de Censos de Población y XII Censo General de Población y Vivienda 2000*).

<sup>25</sup> De acuerdo con Habermas, “El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración querían usar esta acumulación de cultura especializada (...) para la organización racional de la vida social cotidiana”. (Ver Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard y otros, *La Posmodernidad*, 1988, p. 28)

de experiencias que van más allá del ciclo vital de las generaciones, pues el movimiento artesanal despunta desde la aparición de las sociedades.

En este sentido, cabe preguntarse: si el artesano asienta su existencia en esas dos grandes columnas, la ancestral, que lo arraiga más hacia lo antiguo, y la novedad de lo moderno, que lo ancla hacia los procesos productivos modernizadores ¿de qué manera ha asegurado su permanencia histórica entre la antigüedad y la modernidad?<sup>26</sup> Más que afirmar que una tiene más peso que la otra, me interesaría saber lo que sucede en esos procesos de intersecciones culturales y económicas, en los que hoy día el artesano se encuentra inmerso en una constante lucha y negociación entre la permanencia de su cultura,<sup>27</sup> y sus necesidades económicas, políticas y tecnológicas que lo sitúan más allá del horizonte de su localidad en redes económicas y culturales más amplias, diseminadas en operaciones que traspasan las fronteras nacionales.<sup>28</sup> (Anexo 3)

La coexistencia de lo aparentemente contradictorio parece posible, lo global y lo local operan como opuestos- complementarios, esto es, por un lado las culturas populares (incluye campesinos, obreros y artesanos) subsisten al interior de sus lugares de pertenencia, con sus tradiciones, valores, creencias, saberes, un modo de vida arraigado que se transmite entre generaciones.

---

<sup>26</sup> “La palabra ‘moderno’ en su forma latina ‘modernus’ se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. El término ‘moderno’, con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo” (*Ibid*, pp. 19-20).

<sup>27</sup> Investigar sólo lo cultural, sería visualizar el problema a nivel microsocioal, y estudiar únicamente lo económico, el interés se quedaría en lo macroestructural, lo cual derivaría en una parcialización del problema. (Ver Néstor García Canclini, “Cultura transnacional y culturas populares en México”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 431, Mayo 1986)

<sup>28</sup> El gobierno del estado apoyó a más de 6 mil artesanos en sus demandas de materias de insumos, cursos de capacitación, comercialización y participación en ferias y exposiciones nacionales e internacionales, pues “La actividad artesanal en nuestro estado es una de las más importantes generadoras de empleo (...)” (2º. Informe de Gobierno, 2000)

Por otro, las políticas neoliberales puestas en práctica desde las instituciones encargadas de apoyar a estas culturas, entran en lo local para abrir sus puertas en un abanico de propuestas que la necesidad hace a los individuos aceptarlas, y a la vez, combinarlas y articularlas a sus propias posibilidades, dándoles también un nuevo sentido. Esto nos conduce a señalar que los productores de objetos artesanales, como todos los que nacimos en el siglo XX, formamos el mundo globalizado.<sup>29</sup>

## 1.2 La real Napiniaca<sup>30</sup> o Pueblo Grande de Chiapas.<sup>31</sup>

Chiapa de Corzo es un pueblo milenario cuyo origen se pierde en la memoria de los tiempos.<sup>32</sup> Actualmente es una de las ciudades chiapaneca más mestiza y a la vez más tradicional que da al estado nombre, escudo, trajes, objetos culturales, artesanías típicas y música que nos identifican a todos los chiapanecos.

Desde la parte más alta de la ciudad, podemos admirar la extensión de la antiquísima ciudad: viejas calles que se entrecruzan dando la impresión de una red bien organizada, distinguiéndose la plaza central y los monumentos ubicados en

---

<sup>29</sup> García Canclini analiza acerca de que no hay una sola definición de lo que significa globalizarse: "la globalización más que un orden social o un único proceso, es resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos que implican diversas conexiones 'local-global y global-local' " (Ver *La globalización imaginada*, 2000, p. 47)

<sup>30</sup> *Napiniaca*, sustantivo que deriva de *Na'nbihihna yaca Námbue*, quiere decir pueblo grande de los chiapanecas o pueblo grande legítimo o real. "Napiniaca, antiguo barrio de Chiapa de Corzo, situado al poniente donde se encuentra actualmente el barrio San Jacinto, considerado como el asentamiento primario de los chiapanecas en la localidad y, por lo mismo, el más antiguo" (Mario Aguilar Penagos, *Diccionario de la lengua chiapaneca*, 1992, p. 250).

<sup>31</sup> De acuerdo con Gudrun Lenkersdorf, se utiliza "el término Chiapas en plural en un sentido netamente geográfico, mientras que Chiapa en singular señala la entidad política creada por la administración colonial; y Chiapan se usa para la antigua ciudad habitada por los chiapanecas que corresponde a la actual Chiapa de Corzo" (Ver *Génesis histórica de Chiapas, 1522-1532*, 1993, p. 21),

<sup>32</sup> Por decreto promulgado el 29 de diciembre de 1881 por don Miguel Utrilla, gobernador constitucional del estado de Chiapas, a Chiapa se le agrega el apellido Corzo, en reconocimiento del benemérito chiapaneco don Ángel Albino Corzo (Ver José Luis Castro Aguilar, *Cuadernos municipales: Chiapas. Decretos históricos municipales, 1813-1987*, 1988).

ella;<sup>33</sup> más allá, la loma se prolonga teniendo una segunda cúspide más alta, donde se localiza la iglesia de San Gregorio. De aquí que la loma pareciera un prisma triangular en posición horizontal cuyo vértice superior divide en dos partes a la ciudad (Anexo 4).

En esa intrincada red se encuentran los barrios, los que conservan el sabor de la tradición de las gentes que a través del tiempo han residido en ellos, hasta persisten los antiguos barrios habitados por los indios chiapanecas con sus nombres originales en su propia lengua,<sup>34</sup> (Anexo 5) y que más tarde, los frailes dominicos les asignaron nombres de santos católicos.<sup>35</sup> (Anexo 6). Barrios tradicionales que en su nombre denotan, en ocasiones, la ocupación a la que se han dedicado sus habitantes. Más tarde, primero con la Reforma y después con la Revolución, se intentó quitarles el nombre católico y en su lugar denominarlos con el nombre de los próceres locales o nacionales: por ejemplo el barrio de San Jacinto se le llamó Emiliano Zapata, al de San Miguel, Capitán Luis Vidal y al de San Antonio, Álvaro Obregón; sin embargo, los nombres que impusieron los frailes

---

<sup>33</sup> La organización reticular es prehispánica, identificada más con las ciudades arqueológicas mayas que con la disposición de las ciudades de Castilla, pues los pueblos indios estaban acostumbrados a ubicar en un lugar central los edificios religiosos y políticos (Ver Andrés Fábregas Puig y Concepción Santos Marín, *Artífices y artesanías de Chiapas*, 2000, p. 28). Lo cual quiere decir que los españoles no la fundaron, sino la re-fundaron

<sup>34</sup> En el primer cuadro de la ciudad, hay un barrio que se divide en dos partes: una, se llama San Antonio, y otra, *Shangouti*, que en lengua chiapaneca quiere decir *ombligo*, centro del mundo. En las sociedades tradicionales, para el hombre religioso, el espacio no es homogéneo, presenta rupturas o escisiones, por ello busca un espacio sagrado, significativo, el único que es *real* y en el que existe realmente. Éste constituye el centro del mundo, que le permite “obtener un ‘punto fijo’, orientarse en la homogeneidad caótica, ‘fundar el mundo’ y vivir *realmente*” (Ver Mircea Eliade, *Lo profano y lo sagrado*, 1967, p. 27). En el presente los habitantes de Chiapa de corzo consideran, el *Shangouti* como el centro del pueblo.

<sup>35</sup> Lo que hicieron los frailes fue *re crear* un territorio y un pueblo ya *creado*. Al levantar e imponer la Cruz ellos consagraban la comarca y equivalía en cierto modo a “un nuevo nacimiento”. Por esto, es probable que los frailes hallan seleccionado una fracción del mismo *Shangouti* para “renovarlo” y “recrearlo” por la Cruz (*ibid*).

siguieron vigentes, “así se conocen y así se localizan con mayor facilidad”.<sup>36</sup> Leyes escritas por la tradición, por el sufrimiento y por el progreso se entretajan en una urdimbre de identidades.<sup>37</sup>

Llama la atención que el centro del pueblo, como dirían los chiapanecas el *shangouti* u ombligo, se encuentra destacado por un árbol de ceiba,<sup>38</sup> reverenciado como el árbol de la vida, como el primer árbol del mundo para la mayor parte de las etnias chiapanecas, del cual sus raíces sirvieron de cuna, sus ramas de patíbulo y su sombra para cobijar a los trabajadores del brillante sol de las cálidas latitudes tropicales, seguramente bajo su sombra se bebió pozol mientras se descansaba después de una asamblea o se selló la relación que dio origen a una nueva familia. Este árbol, testigo de la historia de los indios, también lo fue de la llegada de los españoles y de los fieros combates de las dos culturas que llenaron de leyendas épicas el sentimiento y el alma de todos los chiapanecos, tanto de las viejas como de las nuevas generaciones.

A escasos metros de él, el orgullo castellano edificó uno de los primeros y más hermosos monumentos que hasta la fecha es insignia de Chiapa de Corzo: la

---

<sup>36</sup> Médico Alberto Vargas Domínguez, cronista de la ciudad de Chiapa de Corzo. Entrevista el día 14 de julio de 2002.

<sup>37</sup> Algunos barrios se identifican por el oficio de sus habitantes, entre ellos: San Jacinto, conocido por la presencia de artesanas de la laca y talladores de máscaras de parachicos; San Miguel, por sus artesanos de monteras y chinchines de parachicos, así como por la alfarería; San Antonio por sus pirotécnicos; y Benito Juárez, por sus talladores de esculturas de madera y de máscaras de parachicos. En la actualidad algunos oficios ya se han ido perdiendo, por ejemplo, el barrio de Santa Elena conocido hace tiempo como el barrio de las tortilleras, porque las mujeres se dedicaban al oficio de hacer tortillas para vender.

<sup>38</sup> Mejor conocido como la “pochota”. Voz de la cultura náhuatl en la que se cree que el árbol representaba al dios Tezcatlipoca (Dios de la noche), pues “pochota” proviene de *pochot*, que significa jorobado, tal como era el dios de la noche (Gustavo R. Cabrera, “Vamos a conocer Chiapa de Corzo”, Gobierno del estado, s/f).

fuente Mudéjar que es asombro y reconocimiento de naturales y foráneos.<sup>39</sup> Al lado de su belleza arquitectónica se adjunta el beneficio por el que fue creada como fuente de abastecimiento de agua para el consumo de la población.<sup>40</sup> Los portales del oriente, que sirven de marco a la fuente Mudéjar, albergan a la presidencia municipal y sobre la misma calle, en dirección hacia el sur, a unos doscientos metros se localiza la iglesia y el ex Convento de Santo Domingo.<sup>41</sup>

En la época colonial, el convento de Santo Domingo, primero en la provincia de Chiapa,<sup>42</sup> constituyó la fuerza que impulsó la fe católica, sus gruesos muros todavía parecen reproducir el eco de los pasos de los pocos frailes que caminaban por los anchos corredores para guardarse en sus pequeñas celdas o para asistir a las misas o rezos en la iglesia anexa de igual nombre: Santo Domingo de Guzmán, venerado por los dominicos,<sup>43</sup> quienes la resguardaban como verdaderos “canes del señor” solamente para los de su propia orden. De ahí que este importante templo no pertenezca a ninguno de los barrios y al mismo tiempo las fiestas patronales tienen alguna relación con esta iglesia.

---

<sup>39</sup> “La fuente es octagonal, en forma de una capilla, cuya bóveda, que sostiene ocho arcos de medio punto, recubre el brocal de la taza de agua. Fue trazada y edificada por fray Rodrigo de León y en ausencia suya le prosiguió un español hasta echarle agua en el año de 1562”. La bóveda es solemne y grandiosa, conocerla “vale un viaje a Chiapas” (Ver Francisco de la Maza, “Arte colonial en Chiapas”, en *Revista Ateneo-Chiapas* 6, 1992, pp. 68-69).

<sup>40</sup> Motivo por el cual la gente de otras épocas sembraron en la memoria colectiva de los habitantes el nombre con el que es más conocida: la “pilona”.

<sup>41</sup> En la actualidad convertido en Centro Cultural, en cuya planta alta se encuentra el Museo de La Laca y la sala del escultor Franco Lázaro Gómez; en la planta baja están: sala Alejandrino Nandayapa Ralda, auditorio fray Matías de Córdoba, sala de historia del mismo edificio, sala fotográfica, talleres y oficinas; en los corredores y patios se realizan frecuentemente actividades culturales.

<sup>42</sup> Los primeros dominicos que llegaron a Chiapa en 1545, promovieron la fundación del primer monasterio “en un sitio en lo mejor del pueblo y encima del río, donde hay una fuentecilla”, sin embargo, no es sino hasta 1554 con la llegada de fray Pedro de Barrientos que se construye (Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 62).

<sup>43</sup> En Chiapa, por indicaciones del obispo Bartolomé de Las Casas, empezaron el proceso de evangelización, los siguientes frailes: “Tomás Casillas, Rodrigo de Ladrada, Alonso de Villalba, Vicente Núñez, Pedro Calvo, Diego Calderón y Pedro Rubio (lego). (Ver Dolores Aramoni Calderón, *Los refugios de lo sagrado*, 1992, pp. 136-137).

Si bien los dominicos construyeron un templo en honor a San Sebastián, tuvieron a buen recaudo no establecer territorios físicos más amplios como llamar a un barrio con el nombre del mismo santo para las creencias de los indios, ya que éstos se caracterizaban por un sentimiento de territorialidad muy acendrado, hecho probado durante la conquista.<sup>44</sup>

La religiosidad de los chiapacorceños ha permitido la coexistencia de múltiples prácticas culturales: comidas, música, danzas y artesanías. El sentido de estas últimas adquiere otros significados al satisfacer necesidades de identidad,<sup>45</sup> no sólo de sus inventores sino también del grupo del que forman parte, puesto que los artesanos poseen características particulares, estilos propios, intereses, pertenencia a épocas y generaciones diversas. Por ello, tales objetos son verdaderas cápsulas de tiempo, cada una puede contarnos historias completas.

Es así como los grupos familiares,<sup>46</sup> que se dedican a la invención artesanal, han jugado un papel de suma importancia en la identidad del pueblo,<sup>47</sup> por ello, la formación del artesano no es fortuita, sino obedece a un proceso educativo articulado estrechamente con una cultura, en la cual están implícitos o explícitos

---

<sup>44</sup> La etnia chiapaneca fue la penúltima en ser conquistada por los castellanos. La última fue la de los lacandones que tardó 150 años en ser sometida (Ver Mario Ruz, *Savia india, floración ladina. Apuntes para una historia de las fincas comitecas (siglos XVIII y XIX)*, 1992).

<sup>45</sup> En este caso, la identidad entendida como la forma de pertenencia grupal que se construye en la acción social y en la cohesión del grupo (Jorge Luís Cruz Burguete, *Identidades en fronteras, fronteras de identidades*, 1998).

<sup>46</sup> El concepto de grupo familiar al que hago referencia está basado en la familia como un sistema abierto, pues intercambia energía e información con su entorno. Como sistema, está delimitado, organizado, estructurado y con roles y funciones establecidas. Esto no quiere decir que sea estática, sino que la búsqueda de cambios para su propio crecimiento la empujan a romper con lo establecido. Por esto, hay un constante ir y venir entre conservar su permanencia y la necesidad de cambiar y crecer (Ver Ludwing v. Bertalanffy, *Teoría General de los Sistemas*, 1980).

<sup>47</sup> En Chiapa de Corzo, durante los meses de diciembre y primeras semanas de enero, los talleres de artesanos se afanan por terminar los trabajos: maestros, compañeros y aprendices que tallan y restauran máscaras, bordadoras que unen los "vuelos" del traje de chiapaneca, tejedores de monteras dando las últimas puntadas. Todos fortaleciendo importantes tradiciones que cohesionan a toda la comunidad.



multitud de fenómenos humanos caracterizados por los rituales y los mitos, la confianza y el respeto, los conflictos y las avenencias, las complicidades y las rivalidades, los secretos y las lealtades.

Características presentes en la compleja dinámica de la enseñanza y el aprendizaje al interior de las familias de artesanos que se encuentran investidas de una alta influencia religiosa, de una necesidad de trascender no sólo en su individualidad sino fundamentalmente en su colectividad y territorialidad; ser identificadas a través de su obra, que ésta los integre con su entorno geográfico, social y cultural. Para ellos, el tiempo se marca en su obra, es la obra misma. De esta forma aseguran su permanencia dentro de su contexto.

Así, los artesanos de la madera, presentes en nuestra sociedad en una perspectiva de largo alcance, donde sus desplazamientos, rupturas, esplendores y declinaciones, su permanencia y fuerza vital, da cuenta de que son propietarios de creencias, saberes y valores que los ha situado en un campo de conocimiento de gran riqueza y fortaleza cultural, hace que me pregunte: ¿De qué manera construyen, transforman, conservan y transmiten sus saberes a través de las generaciones?, ¿cuáles son los cambios, modificaciones, transformaciones, continuidades y rupturas que han experimentado esos saberes en su historicidad?, ¿cuál es la relación entre la modernidad, la modernización y las formas de producción de los artesanos de la madera?, ¿cuál es la vigencia del modelo de educación artesanal?

Estos cuestionamientos dan lugar a otros: ¿qué se ha escrito acerca del campo artesanal y especialmente de procesos educativos de los artesanos? Si mi interés es recuperar y reconstruir tales procesos desde la perspectiva de la historia

de sus prácticas culturales, ¿qué se ha investigado al respecto?, ¿desde dónde se ha hecho?, ¿qué aportan los trabajos?, ¿quiénes son los investigadores?, ¿a qué instituciones representan? Es posible que a la luz de estos interrogantes podamos aproximarnos a una comprensión del campo de los artesanos en general y de los de la madera en particular.

### **1.3 Investigaciones sobre la formación de los artesanos: un campo en configuración.**

En México, el campo artesanal ha sido apenas estudiado por las instituciones académicas, pese a la pluralidad y diversidad de los artesanos y sus productos. No es sino hasta los años setentas, cuando la preocupación de los investigadores se enfoca en los artesanos como protagonistas de sus propios procesos, lo que provoca una diversificación en los abordajes de los estudios en los que prevalecen los de corte antropológico, enseguida, los históricos y finalmente, los educativos, los cuales son prácticamente inexistentes, aunque se reconoce la necesidad de su investigación, no se encontró más que un sólo estudio que plantea la relación educación-cultura-trabajo.<sup>48</sup>

El comienzo formal de investigaciones en relación con los procesos de producción artesanal, se encuentra a mediados de la década de los setenta, cuando Victoria Novelo (1976), abre una línea de trabajo que ha sido continuada y diferenciada por otros investigadores: (Guzmán, *et. al.*, 1977); (Guzmán, 1977); (Horcasitas, 1981); (Vallarta, 1984); (Alcázar, 1988); (Stolley de Gámez, 1992); (Cook, 1995); (Maspache y Morret, 1997); (Zaldívar, 1998); (Sánchez, 2000). Estos

---

<sup>48</sup> Abordado desde las perspectivas de la sociología del interaccionismo simbólico, la antropología cultural y la pedagogía, con el apoyo de la historia oral como recurso metodológico. Nuria Eulalia Roser Torres la Torre, "Alfarería, Organización de Mujeres Indígenas y Aprendizajes", tesis de licenciatura en pedagogía, UNAM, 1998.

estudios, desde perspectivas antropológicas, han sido apoyados por instituciones como el Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL).

A finales de la década de los noventa, investigadores del INAH como Gerardo Necochea (2000) y Mario Camarena (2000), incursionan en otra *mirada* de la investigación artesanal: la historia oral, como un enfoque para explorar el conocimiento de las culturas locales, comprender problemas de su vida cotidiana, de las familias y sus integrantes, de las comunidades y de sus trabajadores. El estudio de las identidades de los artesanos –objetos de los estudios- es un tema que aún empieza a estudiarse. El primero lo hace al sistematizar su experiencia de investigación de más de 10 años en la organización de museos comunitarios en Oaxaca; y Mario Camarena, al abordar la identidad de los tejedores de Santa Ana del Valle, Oaxaca, se propuso conocer los cambios y continuidades ocurridos en la identidad de una familia de tejedores en tres generaciones en las que compara el significado del oficio.

El abanico de posibilidades se despliega hacia los estudios históricos, cuando en los años noventa hay un renovado interés de historiadores que pertenecen a La Universidad Autónoma Metropolitana: Carlos Illades (1996) y Sonia Pérez Toledo (1996, 2001), cuyas investigaciones aportan al conocimiento del artesanado como protagonistas de su historia social.

Otros estudios explorados son de corte monográfico y aluden a la promoción, comercialización y consumo de artesanías; el más alto número de éstos han sido desarrollados dentro de dependencias gubernamentales, como el

Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA), el Centro Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios (CNDP) y la Secretaría de Educación Pública (SEP), en las que por sus políticas, el tipo de investigación responde a objetivos específicos de las propias instituciones, con el fin de que puedan tomar decisiones en los apoyos económicos y de difusión para promover a los artesanos y sus productos. Desde luego hay excepciones, como algunos estudios realizados bajo el auspicio de la Dirección General de Arte Popular, hoy denominada Dirección General de Culturas Populares.

En la presente década, la investigación generada ha ido en aumento en forma paulatina, según el incremento de publicaciones revisadas a partir de los ochenta.<sup>49</sup> Sin embargo, el campo artesanal se caracteriza por una heterogeneidad de la investigación institucional, no obstante la formación en áreas de conocimiento contiguas de los académicos, lo cual deja entrever el estado embrionario del mismo. Estos rasgos vislumbran, también, la incipiente profesionalización que la investigación de los artesanos tiene en las instituciones académicas. Por otra parte, es notable la ausencia de resultados de procesos de educación, así como desigual en relación con la predominancia de temas que se circunscriben en la indagación de los productos artesanales, por sobre aquellos que tienen la intención histórica de comprender la organización y permanencia de los grupos artesanales.

---

<sup>49</sup> Felipe Castro Gutiérrez (1986), Jorge González Angulo (1983), Glorinela González Franco, *et. al.* (1995), María Guadalupe Huacuz Elías (1996), Victoria Novelo (1993, 1997), June Nash (1994), entre otras.

#### 1.4 Re-andar el camino: vía metodológica.

Mi propósito es hacer una lectura interpretativa del lenguaje de las formas que subyace en el discurso del artesano, como un acontecimiento que dialoga con el sentido del ser y del hacer artesanal, mediante la palabra. Y es que en Chiapas, como sociedad agraria, la tradición oral juega un papel fundamental en la preservación de las culturas locales, ya que la vida cotidiana de las mayorías transcurre entre el cultivo de la tierra y el trabajo del hogar, por lo cual obtener la información necesaria, sucede principalmente a través de la comunicación oral de persona a persona.

De ahí que los saberes se construyen y se transmiten en la relación humana a través de la vivencia,<sup>50</sup> expresada en el relato, la narración, el recuerdo, la memoria, dando lugar a nuevos saberes que, internalizados, llegan a cimentar el cuerpo de la tradición, ya que ésta es “un sujeto vivo, dinámico, y temporal”,<sup>51</sup> cuyas marcas hacen otra vez historia; de tal manera que la transmisión oral se convierte en una vía de educación que va más allá de la postura de las manos, de la posición del golpe o de la rectitud del trazo, pues se transforma en una educación de la historia social y cultural propia,<sup>52</sup> en donde los mitos, los ritos y las gestas impregnan cada una de las fibras de la madera suavizada por el buril.

---

<sup>50</sup> “Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta” (Gadamer; *Verdad y Método; fundamentos de una hermenéutica filosófica*, t. II, 1999, p. 107). Es como si quisiéramos sustraer un lapso de la continuidad del tiempo, podríamos reconocer, podríamos comprenderlo, pero siempre permanecería en esa continuidad ligado a la sucesión de los hechos pasados.

<sup>51</sup> Ambrosio Velasco, “Universo y relativismo en los sentidos filosóficos de tradición”, en *DIÁNOIA, Anuario de Filosofía*, Año LXIII, Num. 43, 1997

<sup>52</sup> La transmisión de boca en boca a lo largo de varias generaciones nos introduce en “otra historia”, la historia de la cotidianidad (Ver Phillipe Joutard, *Esas voces que nos llegan del pasado*, 1999).

Por ello, el camino que me propongo seguir en esta investigación es el de la *historia oral*, como un enfoque que toma en cuenta el pensar, el decir, el actuar y el sentir, de la gente común; porque escucha las voces diversas y opuestas que son esenciales para hacer otra historia. Recurrir a la *historia oral* nos da la posibilidad de acercarnos al conocimiento de la cultura de los artesanos, comprender problemas de su vida diaria, de su grupo y de sus integrantes. No se trata solamente de recoger sus testimonios, sino de analizarlos al fin de interpretar los procesos de educación que subyacen en sus prácticas.

Un enfoque como la historia oral, estimula a incursionar en el terreno de los enfoques plurales, que a través de las historias de vida nos dan la posibilidad de entender en otra dimensión, y en otros ritmos, los acontecimientos sucedidos en torno a las vidas de los individuos, inmersos en el mundo de lo cotidiano. De acuerdo con la intencionalidad de la investigación, la historia de vida puede ser de dos tipos: uno, historias de vida completas; y otro, historias de carácter temático.<sup>53</sup>

He optado por la historia de vida temática, porque me interesa especificar e intensificar una dimensión de la vida de los artesanos: el proceso de su educación, ello no quiere decir, investigar ese aspecto desligado del todo humano que representa el arte de hacer artesanal, pues ambos caminos “no son excluyentes sino más bien complementarios”.<sup>54</sup>

Estas personas de oficio poseen un lenguaje propio, producto de sus acciones, comportamientos, maneras de hablar o de caminar, es decir de su

---

<sup>53</sup> “Habría también un tercer tipo, que sería la construcción de historias de vida, ya fueran ‘completas’ o ‘parciales’ pero que son ‘armadas’ o editadas’, o sea elaboradas por el investigador” (Ver Jorge E. Aceves Lozano, “Introducción: La historia oral contemporánea: una mirada plural”, en Jorge E. Aceves Lozano (Coord), *Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación*, 2000, p. 13).

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 11

conocimiento. Por esto, la historia de vida es fundamental, pues nos permite entender un lenguaje impregnado de intenciones, sentimientos y pensamientos; un conocimiento que, generado en la práctica, pareciera no ser reflexionado y por lo tanto, no legitimado por las teorías de la educación. No obstante, el lenguaje propio de los artesanos, es decir, sus maneras de hablar en relación con sus maneras de hacer en un lugar específico como son los talleres, producen conocimiento artesanal el cual no es inconsciente dado que los mismos artesanos tienen la capacidad de organizarse a sí mismos.

Mi universo en estudio está constituido por dos familias de artesanos, una de origen tzotzil, y la otra de ascendencia chiapaneca.<sup>55</sup> La importancia de contar con dos grupos de artesanos talladores de la madera con identidades étnicas diferentes y un concepto, también, distinto de la talla en madera en lo que respecta a las formas, a las habilidades, al conocimiento y al origen cosmogónico de su quehacer artesanal, estriba en tener referentes y contrastes dentro de mi investigación que me permita comparar procesos de formación de un mismo campo con una conceptualización diferente desde su misma raíz. Para ello, recorro a un enfoque comparativo como herramienta que proporciona una base amplia para analizar de cerca los procesos mencionados en contextos históricos, culturales y sociales heterogéneos, como lo son estas unidades familiares.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Hacia el año de 1520 el actual estado de Chiapas albergaba diferentes grupos lingüísticos, cada uno habitaba su propio territorio. Uno de ellos eran los chiapanecas que ocupaban los lugares del pueblo de Chiapan (hoy Chiapa de Corzo), sobre el río Grande (actualmente Grijalva), sus vecinos norteños eran los zoques. Con excepción de los chiapanecas y zoques, todos los pueblos de la región pertenecían a la familia mayense, entre ellos, los tzotziles, tzeltales y tojolabales. (Ver Gudrun Lenkersdorf, *op. cit.*, pp. 25-30).

<sup>56</sup> Este enfoque comparativo aplicado en la educación, se fundamenta en la autoorganización de las ciencias, es decir, la transdisciplinariedad, que “ofrece los recursos conceptuales necesarios para articular simultáneamente y por igual el sentido específico de los distintos campos de acción socio-

El primer paso fue acercarme a los maestros principales, representantes de cada grupo, explicarles mi proyecto y solicitar su colaboración. La respuesta fue excelente; ellos vieron la oportunidad de darse a conocer a través del producto de la investigación y me ayudaron a encontrar y a relacionarme con los artesanos de los diferentes niveles de aprendizaje. De esta manera dispuse organizar mi trabajo por generaciones tratando de iniciarlo con la generación más antigua posible.

El maestro de origen chiapaneca, Antonio López Hernández,<sup>57</sup> tiene cincuenta años de experiencia en el campo, y el maestro de ascendencia tzotzil, Francisco Jiménez Hernández,<sup>58</sup> cuarenta, es notable que ambos ejercieron el oficio de peón de albañil y tuvieron el mismo maestro de tallado de máscaras e imágenes religiosas: don Miguel Vargas, esta circunstancia hizo que mi intención, en un primer momento, considerara a este maestro como único miembro de la primera generación, no obstante, la dispersión en la información oral y la ausencia de documentos escritos sobre su vida y obra no me fue posible ahondar ni reconstruir su historia de vida.

El maestro Antonio, ha enseñado su arte a más de veinte artesanos, esto es porque en cada generación acepta a un máximo de seis alumnos, de los cuales

---

culturales y su interdependencia con el sistema global de la sociedad”, por lo cual considera “los dos elementos –sociedad y vida cultural-“ (Ver Jürgen Schriewer, “Comparación y explicación en el análisis de los sistemas educativos”, en *Revista de Educación Los usos de la comparación en Ciencias sociales y en Educación*, 1990, p. 92)

<sup>57</sup> El maestro Antonio López Hernández, obtuvo el Premio Nacional de Artes Populares en 1998; en este mismo año, CONACULTA, publica la obra *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*, en donde ocupa un lugar el maestro de Chiapa de Corzo. Asimismo, ha viajado a otros países como Japón y Cuba, así como a diversos estados mexicanos con el fin de intercambiar saberes con otros colectivos de artesanos.

<sup>58</sup> El maestro Francisco Jiménez Hernández, obtuvo el primer lugar nacional en los IV juegos deportivos y eventos culturales, realizado en San Luís Potosí en 1978, publicado en la revista *México Indígena*. Además, fue entrevistado para la revista *México desconocido* en 1987, a fin de dar a conocer “El tallado de madera en Chiapa de Corzo”. Se dedicó a la escultura libre, imágenes religiosas, máscaras de parachico; a la pintura de retratos y paisajes; ex maestro bilingüe del Instituto Nacional Indigenista.



terminan en promedio uno o dos, después de tres a cinco años de permanencia en el taller. Además, algunos de los que finalizaron se desplazaron a otros lugares, y otros ya no ejercieron el oficio porque se dedicaron a otro trabajo, o simplemente consideraron que no era redituable. Ello me orientó para organizar tres generaciones en esta familia en donde he seleccionado a trece integrantes, considerando a los artesanos que más frecuentan al maestro: don Antonio como representante y único componente de la primera generación, y seis artesanos más por cada una de las siguientes generaciones (Anexo 7).

Por lo anterior, he delimitado el estudio a un período de cincuenta y dos años, ubicando el punto de partida en la década de 1950. Así, la primera generación transcurre de 1950 a 1975; la segunda de 1975 a 1990, y la tercera, de 1990 a 2002. El lapso de veinticinco años para la primera, se debe a que los maestros primarios no habían tomado en cuenta que la enseñanza del arte del tallado de la madera fuera un proceso educativo ligado al tiempo de la práctica, es decir, el concepto de tiempo era diferente, ya que el tallado en ese momento no era el trabajo principal de ganarse la vida, sino de satisfacer las necesidades culturales que se expresaban durante las fiestas tradicionales obteniendo una ganancia, tanto en dinero como en prestigio. Parafraseando a Le Goff (1983), quien afirma que los tiempos en la Edad Media eran determinados por el tañido de las campanas y no por los relojes, en Chiapa de Corzo durante esos primeros veinticinco años, el tiempo se entendía y atendía en relación con las fiestas étnico-religiosas.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> En la actualidad todavía se toma en cuenta este criterio, es decir, la vida cotidiana de la mayoría de los habitantes de Chiapa de Corzo, gira en torno a las fiestas tradicionales.

Por otra parte, la familia tzotzil, unida por lazos de sangre, está integrada por seis miembros: el maestro Francisco Jiménez Hernández, cabeza del grupo; su hermano, que aprendió con él casi de manera inmediata, son los que constituyen la primera generación; dos hijos de cada uno, conforman la segunda. Aún cuando los maestros han formado a un número mayor de artesanos, éstos no pertenecen a su grupo cultural (Anexo 8).

Uno de mis primeros hallazgos, fue poner al descubierto que mientras la familia tzotzil se une por lazos de parentesco, en la chiapaneca éstos no existen; sí hay importantes vínculos afectivos, en los que el prestigio forma un punto clave de la liga a la familia artesanal, en donde puede vislumbrarse una estructura de tipo patriarcal que cohesiona al grupo en torno a los saberes del maestro.

La cultura chiapaneca es una de las más complejas en cuanto a su origen dentro de las etnias que conforman al estado de Chiapas, además de haber perdido su identidad lingüística a consecuencia del mestizaje. No obstante, la mayor parte de los individuos que habitan dentro de la geografía que arropó a este grupo cultural, conserva un sentimiento de identidad con sus ancestros indígenas, quizá alimentado por las gestas histórico-míticas de un pueblo que amalgama su carácter bélico con una creatividad asombrosa, que alimenta su expresividad dentro de un antiquísimo entorno en la práctica de sus tradiciones, las cuales nos pueden contar de la forma de ser y de sentir de este pueblo.

En contrapunto, la familia tzotzil, es de procedencia innegablemente maya, con características étnicas dominantes, identificada y ligada fuertemente a su cultura indígena de extraordinaria vitalidad, pues ha sabido enriquecer su propia

tradición sin rechazar los cambios sociales.<sup>60</sup> Etnia que lleva en sus entrañas la vena del arte del tallado de la madera, legado de los grandes sabios artesanos *Humbatz* y *Hunchoven*, a quienes todas las artes les fueron enseñadas: eran “flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros (...)”.<sup>61</sup> Herencia que va dejando vestigios en el camino de su historia, como lo demuestra el tallado de cabezas antropomorfas con espiga encontradas en una cueva del municipio de Chalchihuitán, pertenecientes a la cultura tzotzil, en el período postclásico de su historia (1200 d/C).<sup>62</sup>

Dos orígenes, dos culturas, dos grupos étnicos, que se identifican en un arte: el tallado en madera, saberes legados a través de sus generaciones y enriquecidos por los propios creados en cada generación; saberes que también se diferencian y se intercambian en el conjunto social de Chiapa de Corzo, unas veces para ser aceptados, y otras, para ser rechazados. En este sentido, lo interior creado en el taller artesanal y lo exterior recreado en el ambiente en el que se desplazan los artesanos entra en conflicto.

De esta manera, ¿desde dónde dar cuenta de tales procesos de formación? Los planteamientos expuestos dejan entrever varias dimensiones necesarias de analizar desde una perspectiva cultural, que integre la historia social, las prácticas cotidianas, los procesos de educación y la modernización, en el ciclo vital de los artesanos.

---

<sup>60</sup> En la actualidad los tzotziles sobrepasan los cien mil habitantes de los que el 52.8 por ciento son monolingües y el 47.2 por ciento es bilingüe. Por su número ocupan el décimo lugar de todos los grupos indígenas de México y representan el 2.73 por ciento de la población indígena de todo el país. Los municipios donde existe una mayor concentración de tzotziles son: Chamula, Zinacantán, Chenalhó y Simojovel (Ver Andrés Fábregas Puig, *Pueblos y Culturas de Chiapas*, 1992, p. 93)

<sup>61</sup> Del nombre *Hunchoven* se deriva *Ah chuen* que en lengua maya quiere decir *artesano* (*Popol Vuh*, p. 160).

<sup>62</sup> Objetos expuestos en el Museo Regional de Antropología e Historia de Chiapas.

Es oportuno señalar aquí que en cada una de las casas talleres, mi presencia fue bien recibida aunque de modo distinto. La primera ocasión que entrevisté a los maestros la grabación fue de más de dos horas, entonces percibí su deseo de comunicarme sus experiencias y me organicé para que nuestras conversaciones fueran en la tarde, al menos una vez a la semana, particularmente con el maestro Antonio, a fin de que él dispusiera de tiempo. Sin embargo, en las mañanas era otro el movimiento, por lo que me dediqué a observar mientras trabajaban, hacer alguna pregunta a los compañeros o tomar fotografías, y por las tardes proceder a las entrevistas en el taller y fuera de él con los otros artesanos que aprendieron con el citado maestro; además de observar a los jóvenes aprendices. La lectura de las entrevistas transcritas posibilitó que al sistematizar la información, me percatara de dudas e inquietudes que registraba para luego esclarecerlas en las siguientes conversaciones.

Los tiempos utilizados no fueron cronometrados, pues obedecían más a la concepción que los artesanos de la madera tienen de él, es decir, discurrían entre el trabajo del buril y las indicaciones del maestro; entre la admiración del aprendiz al tocar el terso terminado de la máscara y los comentarios del compañero ante mis preguntas; entre el seguimiento de artesanos, toma de fotografías y participación en procesiones y fiestas religiosas.

Con la familia tzotzil fue diferente, el número de sus integrantes y las ligas de parentesco, posibilitaron nuestros diálogos en su propio local comercial, o bien en sus casas talleres entre las que no existen grandes distancias. Las horas consumidas en las exposiciones de talla libre en museos y casas de cultura, así como en sus talleres; las entrevistas al maestro Francisco en la Casa de

Tradiciones y las visitas al lugar donde exponen sus productos para la venta, tampoco fueron contabilizadas.

En un principio, mi papel en el taller de la familia chiapaneca era de observación en una misma posición (sentada) y a distancia, como tratando de pasar desapercibida, pues mi condición de única mujer estaba presente, por ello, la relación había que cuidarla en la discreción de las preguntas y en el silencio. Poco a poco, la confianza fue ganando terreno, ya me desplazaba de un lado a otro, tocaba las tallas o los instrumentos, preguntaba con más soltura, la conversación se generalizaba. Cuando le llevé una revista en la que se publicaba un artículo en la que ellos eran los protagonistas, el trato fue de mayor acercamiento.

Después de todo, el trabajo de campo fue sumamente gratificante para mí y seguramente también para los artesanos, pues no sólo representó un constante aprendizaje, sino fundamentalmente establecimos una relación de afecto.

### **1.5 Ver y hacer ver: referentes teóricos y conceptuales**

Viéndolo bien, el campo de producción cultural de los artesanos es multiforme y policromo, siguiendo una pauta en su distribución en toda la geografía chiapaneca, matizado por las identidades étnicas y las tradiciones particulares de la pluralidad de los pueblos; en esa dispersión se reconocen los objetos artesanales por su lugar de procedencia. Así, sabemos que las ollas y tinajas de barro son de Amatenango, las cruces de hierro forjado de San Cristóbal, los pescados hechos de cáscara de coco de Tapachula, los aretes y collares de ámbar de Simojovel, la laca, el bordado en tul, el tallado en madera, de Chiapa de Corzo, los textiles de Zinacantán, San Juan Chamula, Venustiano Carranza, entre otros.

Es un campo enorme en el que caben muchísimos grupos: los ambareros (tal vez con más poder adquisitivo para la compra de materiales caros); los talladores en madera que hacen juguetes, máscaras, santos, esculturas indígenas, mestizas, de animales y vegetales; los herreros con sus cruces de hierro; los que hacen monteras de parachico; los marimberos, los talabarteros, y demás; asimismo, existen más y diferentes artesanías gracias a las manos de las mujeres artesanas, entre ellas: las bordadoras y tejedoras, las laqueadoras, las alfareras y las dulceras.

En el campo artesanal, como espacio de encuentros y de conflictos, todos los artesanos comparten intereses y dificultades comunes; entre los primeros se encuentran: vender bien sus productos, establecer comunicación directa con los compradores, fortalecer su grupo mediante la inculcación de su cultura en los hijos; aprender otras técnicas, participar en exposiciones nacionales; conformar organizaciones de artesanos por regiones, entre otros. Conjuntamente experimentan diversos problemas: no les queda ganancias porque no hay precios justos para sus productos debido a los “coyotes” que se aprovechan de los artesanos “pobres, marginados, se quedan allá en su pueblito”; hay desconfianza hacia las instituciones [casas de las artesanías] porque se quedan con la mejor mercancía, les compran barato y les pagan en abonos; así como el desconocimiento de saber comercializar sus productos, falta de recursos para la compra de materias primas y falta de capacitación técnica.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Estos y otros problemas fueron señalados en la Reunión de artesanos llevada a cabo en Jitotol, Chiapas, convocada por varias instituciones, entre ellas: el Instituto Nacional Indigenista, la Secretaría de los Pueblos Indios, la Secretaría de Desarrollo Rural, la Secretaría de Desarrollo

Los obstáculos que tienen que enfrentar los artesanos, desde los pequeños hasta los grandes grupos, coinciden en que su “arte es importante porque es su costumbre, su tradición, su cultura”.<sup>64</sup> Es decir, hay un sentimiento de *pertenencia* al grupo, los artesanos se apropian de su cultura, se identifican con ella y la internalizan; este proceso configura su *habitus*,<sup>65</sup> el cual les posibilita desplazarse en el mismo campo, satisfacer sus necesidades, las de los consumidores y las de las instituciones.<sup>66</sup> (Bourdieu, 1990).

¿En dónde y cómo se da este juego de relaciones? La vastedad y profundidad del campo orienta la brújula hacia un escenario más amplio las culturas populares. Antes de entrar en ellas, es necesario enfocar nuestra atención en el concepto cultura, como una dimensión social presente en todos los procesos históricos,<sup>67</sup> si bien han existido variaciones en tal noción a lo largo de la historia, no es mi intención profundizar en este debate conceptual, sino exponer algunos elementos teóricos que me permitan precisar un particular abordaje del término.

En la Antigua Grecia, la cultura se articula íntimamente con la educación en el sentido de que ambas procuran la formación del ser humano, la *paideia*, concepto que al desplazarse de la “crianza de los niños” a la educación de los adultos alcanzó un significado más extenso y profundo “exactamente del mismo

---

Social, el Sistema Estatal de Empleo, el DIF, el Ayuntamiento y la Casa de la Cultura de Jitotol, etc. 25 y 26 de abril, 2002.

<sup>64</sup> Palabras de una artesana de hilados y tejidos en la Reunión de Artesanos de Jitotol.

<sup>65</sup> El *habitus* sistematiza el conjunto de las prácticas de las personas y de los grupos sociales, ello les permite “sentir” como necesario elegir y realizar una determinada manera de hacer las cosas. Cabe decir que las prácticas no son meras ejecuciones del *habitus*, sino que éste se conforma en un tiempo y lugar específicos, lo cual permitirá reorganizar y transformar las prácticas. (Bourdieu, *Sociología y cultura*, 1990)

<sup>66</sup> En su estudio sobre las prácticas de la vida cotidiana, Michel de Certeau, cita que los consumidores no son pasivos, sino que “fabrican” mil “maneras de hacer mediante las cuales se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (Ver *La invención de lo cotidiano*, 2000, p. XLV).

<sup>67</sup> Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Itaca / UNAM, 2001

modo que nuestra palabra formación (*Bildung*) o la equivalente latina cultura pasó de designar el proceso de la formación a designar el ser formado (...); el mundo en que nace el hombre individual por el solo hecho de pertenecer a su pueblo o a un círculo social determinado”.<sup>68</sup>

Siguiendo la idealización griega del par conceptual,<sup>69</sup> Gadamer traduce el término formación como *Bildung*, cuyo significado también es cultura “que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, pues tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto”.<sup>70</sup>

Si Gadamer señala que la cultura es formadora de sentidos, algo de ello existe en Geertz que la propone como “una ciencia interpretativa en busca de significaciones”. El antropólogo norteamericano busca en la urdimbre cultural explicaciones, “interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie”.<sup>71</sup> La cultura como un sistema de símbolos creado por el hombre, compartido y aprendido dentro de las relaciones humanas.<sup>72</sup>

Me parece que estas perspectivas filosófica y antropológica se enriquecen con los aportes de Morín, cuya formación en ciencias naturales y sociales, lo motivan para estudiar a la cultura como poseedora de un doble capital: por una parte, un capital técnico cognoscitivo (saberes y las formas de utilizarlos) que

---

<sup>68</sup> Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, 2000, p. 277-278

<sup>69</sup> En la Edad Media, la cultura adquiere otros significados con relación al trabajo. Ya en el siglo XVI se utiliza como el nombre de un proceso que tiende hacia el desarrollo del hombre, significado principal durante los siglos XVII, XVIII y XIX. En el siglo XVIII, se le asocia a una clase media intelectual que vive con el patrocinio de la nobleza o de la burguesía.

<sup>70</sup> *Verdad y Método*, Tomo I, 1999, p. 338

<sup>71</sup> *La interpretación de las culturas*, 2000, p. 20

<sup>72</sup> En la perspectiva de la ciencia social norteamericana, el concepto dominante de cultura se identificaba con conducta aprendida (Ver Geertz, *op. cit.*, p. 14 y ss).



puede ser transmitido a la sociedad. Por otra, un “capital específico que constituye los rasgos de identidad original y sustenta una comunidad determinada por referencia a *sus* antepasados, *sus* muertos, *sus* tradiciones”.<sup>73</sup> En conjunto, el doble capital asegura el mantenimiento de la complejidad social.

En estas concepciones subyace la noción latina de cultivar, de cuidar, de hacer crecer; se trata de cultivar el conocimiento, las humanidades, las artes, los mitos y los ritos que afirman la identidad sociocultural individual y colectiva. En este sentido, podemos identificar una alianza entre las artes y las culturas cuando éstas ordenan de manera coherente los diferentes aspectos de la vida compartida y dan continuidad y profundidad a la existencia colectiva, constituyendo así un sistema Arte-Cultura.<sup>74</sup> Un objeto pertenece a este sistema cuando es auténtico, original, singular, colectivo y tradicional, además, porque tiene un valor moral y estético,<sup>75</sup> como son las máscaras de parachico y las tallas libres.

La cultura y el trabajo artesanal se entrelazan en las artes de hacer, puesto que la cultura constituye un doble capital que requiere ordenarse o sistematizarse, por lo que las prácticas cotidianas artesanales también necesitan desmenuzarse y voltearse, a fin de que el “cuerpo *extraño* de prácticas *invierta* su oscuro contenido en escritura luminosa”.<sup>76</sup> Ello está en relación con el arte en el antiguo sentido del término, *techné*, que incluía muchas y diversas actividades que hoy en día denominaríamos oficios, esto es, la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica, y así sucesivamente.

---

<sup>73</sup> *El paradigma perdido*, 2000, p. 196 y ss.

<sup>74</sup> *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 1995

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 257 y ss.

<sup>76</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 2000, p. 73

Las expectativas de totalidad, continuidad y esencia están integradas a las ideas occidentales de arte y cultura hasta el siglo XVIII. A partir del XIX, hay cambios en aquéllas, transformaciones que reflejan respuestas sociales a la industrialización, a la sociedad de masas, a los conflictos sociales y cambios acelerados. El concepto civilización viene a sustituir al de cultura (James Clifford, 1995).

Así, en el siglo XIX, la nueva realidad social induce para que los talleres artesanales se modifiquen incluso los procesos formativos, ahora la relación maestro-aprendiz, aún basada en el respeto, la obediencia y la disciplina, sigue otros senderos más ligados con el aprendizaje de un oficio; se explicitan los secretos, se usan herramientas modernas y los maestros comparten su propia experiencia a otras comunidades de artesanos mediante charlas y demostraciones de prácticas educativas; es decir, la formación artesanal se identifica más con la escuela de artes y oficios que con los talleres artesanales.

Ahora bien, la noción de culturas populares, es dramático, escurridizo, diverso, incluyente y excluyente, que designa las *posiciones* de los que se sitúan ante las culturas de la elite, las hegemónicas. Sería restringir el concepto de lo popular si lo reducimos solamente a que implica al “pueblo” como una aglomeración amorfa que avanza en diferentes niveles, en el mismo rumbo y ritmo que marcan las culturas dominantes.

Por el contrario, las culturas populares existen en sus contradicciones y ambigüedades, éstas padecen la historia y a la vez luchan en ella; la construyen y caminan, a veces con pisadas firmes y otras con pasos inseguros en sus búsquedas para hacerse reconocer; aprovechan las posibilidades que se les

presentan en los pequeños intersticios para crear y mostrar, recibir y dar (García Canclini, 1990).

Tal vez por ello, los artesanos se organizan en pequeños grupos unidos por vínculos afectivos y de parentesco, pues de entrada, aseguran su propio reconocimiento, de lo contrario se perderían en la espesa densidad de las culturas populares. De este modo, las familias artesanales establecen un sistema de relaciones con los elementos que conforman su campo: los consumidores y las instituciones. Con cada uno la relación es diferente, mientras que los clientes, llevados por su emoción, gusto e interés, llegan a los talleres para encargar algún objeto, o a los locales comerciales para adquirirlo; la relación con las instituciones sucede lo opuesto, los artesanos ofrecen sus productos después de horas o días de antesala en un ambiente de fría cortesía. Aquí también depende de quiénes sean los artesanos: si son de los que ya poseen prestigio social como maestros, muchas veces son representantes de las instituciones los que acuden a verlos, de no ser así, y es la mayoría, están expuestos y dispuestos a aceptar las reglas institucionales.

En esta red de relaciones se apuestan alianzas y compromisos; al interior del taller se reconoce la obra de un compañero (oficial) o del maestro y se valida al producto como patrimonio del grupo, como sucede en los concursos en donde los objetos concursantes representan y son avalados por todos los integrantes del círculo grupal.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> En la premiación de talladores de máscaras, realizada en Chiapa de Corzo el 21 de enero de 2003, fueron premiados dos artesanos cuya familia artesanal estuvo presente.

Entre el consumidor y el artesano se dan otras relaciones particulares que ponen el acento en el *gusto*, cuando el cliente reconoce el producto y lo elige quiere decir que el artesano hizo algo de su agrado generado por su capacidad de saber usar su sensibilidad y transformarla en objeto artesanal.<sup>78</sup> Bourdieu (1990), señala tres niveles de gustos: el burgués, el medio y el popular. El primero intenta imponer sus placeres a los que le siguen, aunque cada uno tiene los propios; la clase media consume generalmente objetos decorativos, y las clases populares objetos utilitarios. Tal parece que en Chiapa de Corzo estos niveles de gozos se manifiestan con intensidad en las prácticas rituales que reconstituyen redes sociales porque la gente comparte una cultura, es decir, participa de un sistema de significaciones (Geertz, 2000). Por ejemplo, en la celebración del ritual de parachicos todos los sectores sociales participan,<sup>79</sup> esto es, existe una *comunitas* ritual que “supone el reconocimiento compartido de la existencia de vínculos fundamentales entre los miembros de un grupo, sin los cuales dicho grupo no podría existir en cuanto tal”.<sup>80</sup>

Es probable que ello está en relación con la característica de volverse hacia sí mismos que poseen muchos de los pueblos chiapanecos,<sup>81</sup> es decir, pareciera

---

<sup>78</sup> El artista transforma su gusto en objeto cultural y si éste es elegido quiere decir que el cliente lo reconoce y en ello reconoce lo que él hubiese querido hacer de haber sabido cómo, de ahí que los gustos son una confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del cliente (Bourdieu, *op. cit.* 1990).

<sup>79</sup> Como sociedad tradicional, los habitantes de Chiapas son esencialmente religiosos. Durante las fiestas patronales toda la gente participa: profesionistas, artesanos, estudiantes, maestros, burócratas, en fin, pobres y ricos abren las puertas de sus casas, salen a las calles y se confunden en un río grande de parachicos.

<sup>80</sup> “Sin embargo, lo que realmente importa para la pertenencia social no es tanto el conocimiento como la práctica de la cosmología: compartir una ‘costumbre’ ritual identifica a los protagonistas más que el conocimiento de su sentido” (Ver Miguel Alberto Bartolomé, *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México, Siglo XXI*, 1997, p. 109)

<sup>81</sup> La vuelta hacia sí mismo, es una característica de las sociedades agrarias como Chiapas, en donde se presentan, además, otros rasgos que distinguen a estas sociedades: alfabetización

que se cierran a las formas de pensamiento que les llegan del exterior como advertimos en los artesanos agrupados alrededor de organizaciones, cuyo propósito fundamental es la conservación de su cultura tradicional, en donde la lucha consiste en tratar de preservar la “pureza” de los objetos culturales, o cuando menos con un mínimo de “contaminación”. Esto hace posible que los artesanos como parte de las culturas populares se cohesionen alrededor de sus tradiciones conservadas principalmente por la memoria colectiva, mediante la cual recrean el pasado en el presente: recuerdan cómo eran sus maestros y lo que les enseñaban, lo valioso de las técnicas antiguas y cómo podían conservarlas; relatan acontecimientos que se fueron enriqueciendo con las generaciones llegando a modificarse y a conformar mitos.<sup>82</sup> Los recuerdos están presentes en la vida social, la memoria retiene y recuerda lo pasado, esto es lo que se expresa en la tradición, a través de la cual lo recordado se convierte en un proceso social (Pérez Taylor, 1996).

Sería ingenuo pensar que una sociedad con predominio agrario que tiende hacia su industrialización,<sup>83</sup> en tanto comienzan a instalarse en la geografía económica del estado fábricas y maquiladoras,<sup>84</sup> edificios que albergan estudios de

---

parcializada, problemas de salud pública, conflictos por la tenencia de la tierra, centralización del poder, predominio de una religión, entre otros (Ver Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 1988)

<sup>82</sup> De manera particular, mitos que los ayudarán a comprender su ser y hacer como artesanos, mitos alrededor de símbolos religiosos como construcciones antiguas, ciertos árboles o animales que encierran grandes misterios y que se interpretan como enlaces con dioses y demonios; el bien y el mal presentes en todos los pueblos de gran religiosidad (Ver Mircea Eliade, *Lo profano y lo sagrado* 1967).

<sup>83</sup> La sociedad industrial se caracteriza por los rasgos siguientes: alfabetización total, la especialización del trabajo, el oficio no es hereditario, no importa la familia sino la productividad, la eficiencia del buen burócrata, hay una estrecha relación entre política y cultura (Ver Ernest Gellner, *op. cit.*, 1988).

<sup>84</sup> En el 2º. Informe de Gobierno (2000), se menciona que se instrumentarán 16 proyectos de agronegocios en la entidad, entre ellos: una envasadora de miel, una planta de tratamiento hidrotérmico, una planta pasteurizadora de leche, dos plantas para elaborar pasta de cacao, una

posgrado y especializaciones;<sup>85</sup> empleados y empleadores ansiosos por ganar más, tener más y gastar más; además de la apertura dada a proyectos culturales, no se insertara dentro del contexto de la modernidad.<sup>86</sup>

En este sentido, la tradición cultural provoca un fenómeno contradictorio: por un lado, los artesanos desean poseer objetos tecnológicos que les facilite ser efectivos y eficientes en su trabajo, y que también les brinden confort en su vida diaria;<sup>87</sup> por otro, persisten el interés y el gusto por los objetos que ellos mismos crean, que les recuerdan sus orígenes por lo que se convierten en símbolos de su identidad, a través de ellos, construyen y deconstruyen su historia, son objetos que cuentan devenires que los ligan con su cosmovisión o visión del mundo (Geertz, 2000).

No es casual que los artesanos sean un pasado vivo (Angulo, 1982) en las sociedades actuales a pesar de los pronósticos de algunos autores,<sup>88</sup> no es casual también que la mayoría de éstos se haya enfocado a los productos artesanales,<sup>89</sup> pues a fin de cuentas es lo que conocemos, es lo que de entrada nos llama la atención: objetos bellos para decorar; para usar en rituales colectivos o para utilizar

---

planta descorticadora de ajonjolí, etc. Asimismo, se consolidaron dos empresas: una, Trans Textil International, en San Cristóbal de Las Casas; y otra, Fábrica de ropa en Huixtla.

<sup>85</sup> En el estado existen 45 programas de posgrado en niveles de maestrías y doctorados y 64 programas en la modalidad no escolarizada (2º. Informe de Gobierno, 2000).

<sup>86</sup> Dentro de las políticas del gobierno estatal comienzan a explorarse mercados regionales, nacionales y fuera del país para la comercialización de productos y piezas de arte popular elaborados por mujeres artesanas, en especial de cooperativas de mujeres indígenas (2º. Informe de Gobierno, 2000).

<sup>87</sup> En algunos talleres ya existen máquinas para reproducir los objetos artesanales, así como molinos y prensas para triturar algunos materiales. De igual forma, modulares y televisores junto a bancas y butaques.

<sup>88</sup> Entre ellos: Felipe Castro Gutiérrez (1986) y Luis Chávez Orozco (1938), quienes auguraron la desaparición del artesanado.

<sup>89</sup> Victoria Novelo (1976) (1993), María Luisa Zaldívar (1998), June Nash (1994), María Luisa Horcasitas (1981), Néstor García Canclini (1989), María Teresa Ejea (1984), Antonio Mosquera (1993), Luz del Carmen Vallarta (1984), entre otros.

en el hogar, pero desconocemos qué conocimientos de sus creadores se guardan en tales objetos; de qué manera los artesanos transmiten esos saberes y cómo responden las siguientes generaciones a esos legados: ¿los reciben tal cuál son?, ¿los modifican, los desechan o los transforman?, ¿qué subyace atrás de las artesanías?, ¿qué habilidades prácticas se encubren en ellas?

La educación artesanal sugiere una formación holista que dura toda la vida, pues constituye un proceso con otro sentido, más integral en su propósito de *formar* que de *instruir*.<sup>90</sup> Esto nos hace añorar la educación artesanal, no en una postura romántica de pensar que todo pasado fue mejor,<sup>91</sup> sino reconocer esa educación *encarnada y simbolizada* en el maestro artesano, cuya enseñanza basada en una realidad compartida con el aprendiz, permite que éste se *forme*; pues el contacto directo con la obra, síntesis del imaginario social, posibilita que ambos, maestro y alumno caminen uno junto al otro, en donde los tiempos no los marca la prisa por las tareas *expres* del no importa qué y cómo se haga, sino el gusto y el placer de saber lo que se hace, por qué y cómo en un ambiente a ratos tranquilo, a ratos en conflicto; en el cual el interés primordial es *formar-formándose*.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> La *formación* es un proceso que “representa en sí mismo un entramado de vicisitudes intelectuales y emotivas, ideales y materiales que transcurren a lo largo de un arco temporal” (Ver María Esther Aguirre, *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, 2001, p. 25). A diferencia, la *instrucción*, está en relación con procedimientos educativos para aprender a hacer bien las cosas, principios metodológicos de la didáctica general (Antonio Santoni, “Escenarios: Una aportación dramática a la historia de la educación”, en María Esther Aguirre Lora (Coord.), *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, 2001).

<sup>91</sup> Cada generación es diferente. Cada una posee una *sensibilidad vital* que la hace crear pero también destruir; recibir lo vivido por la generación precedente, o bien innovarlo. Por esto, su actitud no puede ser la misma ante lo propio que ante lo recibido (Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, 1998).

<sup>92</sup> En realidad, fueron los griegos quienes vieron por primera vez que la educación es un proceso que “debe ser constituido convenientemente y sin falta, en manos, pies y espíritu [...] Sólo a este tipo de educación puede aplicarse propiamente la palabra formación, tal como la usó Platón por

Acaso este sentido integral de la educación artesanal nos hace no sólo añorarlo sino fundamentalmente *reconstruirlo*, a fin de hacer *visibles* los hilos que la unen a la pedagogía.<sup>93</sup>

Dentro de las investigaciones generadas en el campo artesanal analizadas, una de las características de los estudios, es su orientación predominante hacia los enfoques económicos y culturales de las artesanías o de los productores, pocos son los que abordan a los artesanos como protagonistas de su historia, y menos aún los que se refieren a ellos con la intención de conocer procesos por los que transitan como *sujetos de educación*, tema que me parece fundamental para comprender cómo ha persistido el artesanado con sus particulares procesos educativos a lo largo de su historia. Por ello, estos trabajos constituyen un punto de partida para una perspectiva conceptual más amplia, desde dónde *mirar* los procesos de formación que subyacen en las prácticas cotidianas de los artesanos de la madera.

La necesidad de esclarecer el presente: cómo son y qué son hoy los artesanos, nos obliga a recurrir al pasado; por qué son como son, a través del comprender que son como fueron dentro de un contexto diferente, con visiones distintas de su propia realidad; de tal manera que los artesanos, se podría decir, han sido como han querido y como han podido ser; autoimagen que se ha recreado en los tiempos largos y en los tiempos cortos de la historia. Esto supone que cuando su contexto cambia ellos varían su *forma de ser*, que se constituye en el

---

primera vez, en sentido metafórico, aplicándola a la acción educadora” (Werner Jaeger, *Paideia*, 2000, p. 11).

<sup>93</sup> Santoni (1994) usa la metáfora de *hilo invisible* para referirse a la formación artesanal que investiga bajo la perspectiva de la historia social del artesanado, desde el siglo XII hasta el siglo XIX en ciudades y pueblos europeos.



nodo de su historia, más no su *esencia de ser*, que se desplaza en los tiempos largos de la misma. Así, conocer esas *formas de ser y esencias de ser*, nos sugiere una configuración disciplinaria plural que nos aporte herramientas para la explicación y comprensión holista del proceso de indagación.

Si esta investigación pretende aprehender y sentir tal proceso, entonces sólo podemos lograrlo con una *mirada de totalidad* que esté dada por un abordaje circular del objeto de estudio, a fin de posibilitar un tejido reticular con un andamio unidisciplinario, en el que lo histórico, lo cultural, lo social, lo simbólico, lo educativo y lo práctico, se enlacen y se anuden en forma coherente para reconstruir el entramado de los procesos educativos y su trascendencia en un *modelo de formación artesanal*.

“Aterrizar” en esta perspectiva es el resultado de una amplia revisión teórica, durante la cual mis intereses dieron varios giros alrededor de teorías, conceptos y autores que me parecían importantes, pero cuando ya los pensaba para el contexto regional chiapaneco, consideraba que no encajaban en él. Así, de mi preocupación por teorías de autores latinoamericanos pasé a la atención por abordajes europeos, americanos y latinoamericanos, los cuales me ayudaron a precisar, a circunscribir y a configurar una *mirada* cultural y educativa para aproximarme a mi universo en estudio: la formación de los artesanos de la madera en Chiapa de Corzo.

### **1.5.1 Perspectiva transdisciplinaria.**

Con esta intención, a continuación planteo algunos elementos teóricos y conceptuales de autores que coinciden en la misma línea de pensamiento, divergen en su formación disciplinaria y en la particularidad de sus aportaciones. El

orden de presentación lo organicé en un esquema en donde sitúo como eje rector, en el centro, a la formación artesanal, la cual será sustentada por la teoría de las prácticas cotidianas y los tejidos culturales, educativos y sociales; así como, por la historia cultural y el lenguaje simbólico pensando que éstos últimos pueden estar trenzando todo el proceso (Anexo 8).

1. Peter Burke,<sup>94</sup> historiador contemporáneo, construye otras *Formas de hacer historia*, una nueva historia preocupada por casi cualquier actividad humana, pues “todo tiene una historia”, enfatiza el autor. Su interés por las ‘culturas populares’ deviene de la ausencia de ésta cuando estudia las ‘culturas altas’, por lo que se propone establecer una articulación entre ambas, es decir, una *circularidad* entre culturas, ello es posible si se busca un equilibrio entre la micro y la macrohistoria, entre lo concreto y lo abstracto, entre ideas nuevas y tradiciones culturales. La *clave* de su historia es “hacer la traducción cultural” entre gentes y grupos de diversas culturas, particularmente en estos momentos de resurgimientos de los nacionalismos y de cambios tan rápidos en todas las esferas, que se precisa cada vez más de una “traducción cultural” entre el pasado y el presente.

Para la comprensión de los procesos educativos de los artesanos, retomo el concepto *circularidad cultural*, como la relación y reconstrucción entre el pasado y el presente de una nueva historia, con base en que la realidad está social y culturalmente constituida.

---

<sup>94</sup> El historiador inglés Peter Burke, es profesor de historia cultural en la Universidad de Cambridge y miembro del Emmanuel College. Ha publicado numerosos libros y artículos, traducidos en más de veinte lenguas, entre ellos: *La cultura popular* (1978), *La revolución historiográfica francesa* (1990), *Formas de hacer historia* (1991), *Hablar y callar* (1996) (Claudia Moller, “Entrevista a Peter Burke”, 1996, tomado de la *Revista Clío* No. 17, <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/mod-his>, 1996).

2. El sociólogo francés Pierre Bourdieu,<sup>95</sup> ofrece una *sociología de la cultura* como una perspectiva teórica y metodológica en la que integra temas culturales y simbólicos. Su interés por cuestiones del arte, la institución escolar y la cultura, lo llevan a investigar articulaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, para lo cual rebasa el planteamiento original marxista, ya que explica la dinámica social a partir de una doble existencia; una, expresa las estructuras objetivas (estructuras independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes individuales, grupales, clases o sectores); otra, las subjetividades (esquemas de percepción, de pensamiento, de acción que constituyen socialmente nuestra subjetividad). Los conceptos de campo y de *habitus* permiten entender estos dos modos de existencia de lo social: el *campo* como lo social hecho cosa (lo objetivo) y el *habitus* como lo social inscrito en el cuerpo (lo subjetivo) (Bourdieu, 1990).

Son particularmente importantes para mi universo de estudio, los conceptos *campo de producción cultural y habitus*. El primero se define como un sistema de relaciones constituido por los productores, los productos y los consumidores, quienes determinan las condiciones específicas de producción y circulación de los productos; condiciones que no han sido siempre las mismas, sino que han dependido del contexto histórico y social de las distintas épocas. En este campo se fijan los precios y los valores de los objetos culturales, en el que también sus integrantes luchan por apropiarse de un capital cultural común.

---

<sup>95</sup> El perfil intelectual de Pierre Bourdieu (1930-2002), da cuenta de sus fructíferas reflexiones dentro de las ciencias sociales, cuyos aportes por varias décadas en distintos ámbitos temáticos: el arte, la ciencia, la literatura, la política, la filosofía, el campesinado, las clases sociales, la religión, el deporte, el parentesco, entre otros, lo llevan a construir metodologías rigurosas a fin de “trascender el antagonismo entre modos de conocer objetivistas y subjetivistas, (...)” (Víctor Manuel Caamaño, “Perfil intelectual de Pierre Bourdieu”, en *La Tarea, Revista de Educación y Cultura*, <http://www.latarea.com.mx/> 2003, p. 8).

El *habitus*, se entiende como un sistema de disposiciones para actuar, sentir y pensar de una cierta manera, internalizadas e incorporadas por los individuos a lo largo de su historia, las cuales se manifiestan por el sentido práctico, es decir, por la actitud de moverse y orientarse en la situación en la que se está implicado y esto sin recurrir a la reflexión consciente, gracias a las disposiciones adquiridas. Las prácticas culturales no son meras ejecuciones del *habitus*, sino que éste se ejerce en interacción dialéctica entre lo que se dispone y los obstáculos y oportunidades de la situación presente. Esto es, dependerá del contexto, del tiempo histórico, lo que permitirá reorganizar las disposiciones adquiridas, y por lo tanto, transformar las prácticas.

En el taller de los artesanos de la madera, como campo de luchas, de confrontaciones, también de solidaridad y complicidades, tal parece que existe entre ellos un juego de compromisos y lealtades, más que una relación laboral autoritaria; una dependencia más ligada al proceso educativo que a la explotación. Este proceso se estima dentro del ámbito de lo familiar con todo el juego de relaciones y conflictos que implica un trato de acercamiento y de amistad en el cual no tiene un papel importante el nivel de conocimientos teóricos o grados escolares, sino el beneplácito y la felicitación del maestro hacia sus alumnos.

3. En esta misma línea de pensamiento sociológico, me interesa los aportes del intelectual de la cultura, Néstor García Canclini,<sup>96</sup> de origen argentino y radicado en

---

<sup>96</sup> García Canclini (1939-), es uno de los intelectuales cuya obra se ha inspirado en Pierre Bourdieu. Entre sus reflexiones de varios temas relevantes se encuentran: las culturas populares latinoamericanas en el marco del capitalismo; las culturas híbridas en torno a la comprensión de las teorías de la modernidad y de la posmodernidad; los fenómenos de la globalización y el concepto de ciudadanía a partir del consumo masivo de bienes. Para abordar los procesos culturales, el autor utiliza un enfoque conformado por miradas desde diferentes disciplinas tales como la antropología,

México hace más de veinte años, ha destacado por sus estudios de las prácticas sociales y culturales en los grupos humanos, principalmente latinoamericanos. En su texto una *Globalización imaginada*, desde una posición que busca una racionalidad interculturalmente compartida, que organice con coherencia los enunciados básicos de las culturas, propone que la globalización no puede entenderse sin la interculturalidad, por lo que la cultura se visualiza como *adjetivo: lo cultural*, para hablar de las diferencias, contrastes y comparaciones culturales.

Discute los entrecruzamientos entre *lo local* y *lo global*, a partir de lo que la gente *imagina* según sus intereses particulares. De esto infiere que pocos imaginan una globalización *circular*; los más, imaginan globalizaciones *tangenciales*, porque las relacionan con procesos personales propios, como son las migraciones.

El rumbo hacia la globalización es irreversible; en este proceso las culturas locales y nacionales reconstruyen y modifican su identidad sedimentada en su historia, en donde lo étnico, lo regional, el patrimonio histórico y las culturas populares, que incluyen saberes, hábitos y experiencias organizadas a lo largo de varias épocas, permanecen gracias a las diferencias culturales que existen en lo *local-globalizado*. (García Canclini, 1999).

En este sentido, el concepto para mi investigación es el de lo *imaginario intercultural*, que abarca el conjunto de procesos a través de los cuales los grupos sociales representan e instituyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con los otros, con ello se diferencian mediante una delimitación que oscila entre el orden que hace posible la sociedad y los actores que la abren a lo

posible.

4. Antonio Santoni Rugiu,<sup>97</sup> es un historiador italiano, interesado por la explicación y comprensión histórica de los procesos de las prácticas educativas, tema que investiga en su obra *Nostalgia del maestro artesano*, en la que da cuenta de los procesos formativos de los artesanos dentro de la historia social y cultural de la Europa de la Edad Media hasta los albores del siglo XIX. Su investigación, reconstruye los *modelos de educación tutelares* de los talleres artesanales, los cuales se fundan en la estructura natural de la familia organizada en una relación jerárquica lineal, cuyos fundamentos esenciales son los afectos, los saberes y las lealtades, en donde predomina, además, la identidad ligada al objeto artesanal. Se trata de un *modelo* que recupera la experiencia y la habilidad práctica artesanal, motores puestos en marcha por la inventiva que nace de la observación del entorno social, cultural y natural y que se transmite por medio de relaciones educativas, basadas en intencionalidades conscientes e inconscientes, en donde la formación colectiva trasciende a la individual.

Fundamental para mi proyecto son los conceptos de: *formación artesanal, artesano, maestro, compañero u oficial y aprendiz*.

Antes de entrar en el abordaje de estos conceptos es necesario hacer algunas precisiones sobre los mismos. En algunas ocasiones la noción de

---

<sup>97</sup> Antonio Santoni Rugiu (1921-), educador e historiador italiano, es uno de los pocos intelectuales contemporáneos que investiga la educación desde perspectivas culturales y sociales. Su formación humanística se expresa en la autoría de numerosos libros, entre los más recientes, publicados en Italia, se encuentran: 1. *L'uomo fa l'uomo*, 2. *Ideología e programmi nella scuola elementare e magistrale*, 3. *Chiarissimi e magnifici; il professore universitario dal 1770 al 2000*, 4. *Scenari dell'educazione moderna europea*, 5. *Chi non sa insegna*. En México ha publicado: 1. *La participación estudiantil en el proceso de aprendizaje*, 2. *Nostalgia del maestro artesano*, 3. *Historia social de la educación* Vol. I y II, 4. *Milenios de sociedad educadora* Vol. I. (Cuartas de forros de los libros del autor).

*formación* se maneja en un sentido similar al de *educación*, en otras, se hacen distinciones en sus usos, aún sin argumentar sus diferencias. Esto sucede porque en las prácticas educativas, uno y otro término generalmente se encuentran juntos; tal vez pasamos por alto que, si bien su origen es distinto, sus significados son parecidos y hasta complementarios.<sup>98</sup> En este trabajo, de acuerdo con Santoni, empleo el concepto de *formación artesanal*, entendido como la gama de experiencias vitales para “instruirse y educarse, para devenir hábil con las manos y ágil con la cabeza, para desarrollar al mismo tiempo la precisión y la originalidad del proyecto y de la ejecución para proveer objetos bellos, recios y útiles”.<sup>99</sup> PATY

De acuerdo con el historiador social de la educación, pienso al *artesano*, como una persona que posee conocimientos de la naturaleza y sensibilidad para dialogar en ella; habilidad manual y agilidad mental; originalidad para hacer un proyecto e inventar su ejecución. Un artesano trasluce tradiciones y prácticas ancestrales a las que les va imprimiendo el sello particular de su época, en donde también se enfrenta con irresistibles embates y luchas, no exento de pasión y placer para formar-transformar sus saberes.

---

<sup>98</sup> *Formación* es un vocablo que proviene del alemán y significa construcción, por ello es un proceso mediante el cual “el sujeto se *compromete consigo mismo*, al tomar a su cargo su propio proceso de desarrollo con base en su mirar y en su actuar sobre sí” (Patricia Ducoing, “¿Dar forma o formarse?”, en *Lo otro, el teatro y los otros*, 2003, p. 240). En términos generales, *formación*, “designa en primer lugar, el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (George Gadamer, *Verdad y Método*, 1999, p. 39). Por su parte, *educación*, deriva del latín *educere*, que quiere decir conducir. *Grosso modo*, es un proceso que dura toda la vida, consciente o inconsciente, durante el cual se desarrollan formas de pensar, sentir y actuar que modelan el ser social y cultural a través de las generaciones, “que puede desenvolverse naturalmente, aun sin que medie algún enseñante (...)” (Antonio Santoni, “Escenarios: Una aportación dramática a la historia de la educación”, en María Esther Aguirre Lora (Coord.), *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, 2001, p. 23).

<sup>99</sup> Ver Antonio Santoni Rugiu, *Nostalgia del maestro artesano*, 1994, p. 39

Ahora bien, los niveles de educación por los que transita una persona para llegar a formarse como artesano, son tres: maestro artesano, oficial y aprendiz.<sup>100</sup>

Para esta investigación, un artesano se convierte en maestro, cuando posee una experiencia de más de veinte años en su propio taller; que goza de reconocimiento social e institucional; que establece una relación patriarcal con el aprendiz y el compañero (oficial) con quienes, además de enseñarles los secretos del oficio, les provee de ciertos valores entre los que destacan: la obediencia, la confianza, el respeto, la disciplina, el amor, la lealtad y la solidaridad, todo ello con una intención educativa.

En el estudio de los artesanos de la madera, propongo la noción de *compañero* en lugar a la de 'oficial',<sup>101</sup> para referirme al artesano que cuenta con más de diez años dentro de una relación de educación en el taller del maestro; relación que constituye un vínculo por la fuerte carga afectiva, matizada también, por el orgullo de compartir el prestigio del maestro. El compañero establece contrato directo con el cliente, el maestro lo orienta para mejorar la calidad de la obra o para precisar el precio de la misma. La dependencia del maestro, además de pedagógica y afectiva, es moral y económica.

---

<sup>100</sup> En estos niveles coinciden, entre otros autores: González Angulo (1983), Castro Gutiérrez (1986), Ariés (1988), Fargé (1994), Sewell (1992) y Perrot (1996).

<sup>101</sup> En lugar de usar el concepto de 'oficial' que me parece ambiguo en tanto se refiere al nivel intermedio entre aprendiz y maestro, de ahí su condición sumamente difícil y llena de conflictos, como señalan Illades (1996), Fargé (1994), Sewell (1992), González Angulo (1983) y Castro Gutiérrez (1986); pienso que el término *compañero* se acerca más al de *laborante*, el cual "designa más específicamente a aquellos trabajadores agrícolas que son los principales artesanos y beneficiarios de un progreso económico (...)". (Ver Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, 1983, p. 83). Esto es, el origen campesino de las familias de artesanos, o bien algunos de ellos que todavía combinan el cultivo de la tierra con la talla de la madera. Sin embargo, por obvias razones del uso más difundido del término 'oficial', utilizaré ambos vocablos.



El primer nivel en la relación de educación, lo constituye el *aprendiz*, quien es un joven de entre 12 y 15 años (puede tener hasta 20), que celebra un contrato verbal con un maestro artesano por un tiempo de tres, cuatro o hasta cinco años, al término de los cuales el muchacho obtendrá una constancia de aprendizaje. Durante este periodo el aprendiz está bajo la tutela del maestro, acepta las normas del taller; asume responsabilidades, obligaciones y derechos, compromisos y lealtades hacia el maestro y hacia los compañeros que lo convierten en un miembro del mismo.

5. El pensador francés Michel de Certeau,<sup>102</sup> construye una teoría de las prácticas cotidianas de los consumidores en su libro *La Invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*, para lo cual retoma la importancia de las prácticas pequeñas y singulares que pasan desapercibidas en la vida diaria. Su teoría se basa en “fragmentar” y “voltear” las prácticas cotidianas, esto es, descomponerlas primero en un tejido indefinido para abordarlas como una población aparte, que forma un todo coherente, a la vez extraño en el lugar donde se produce la teoría. Después “voltear” la práctica así fragmentada, la cual de ser oscura, tácita, lejana, pasa a ser elemento que ilumina la teoría y sustenta el discurso. Se dedica principalmente a lo que él llama *artes de hacer*, en las cuales se apoya para pensar las prácticas culturales (el consumo, la vida cotidiana, el juego, el mayo del 68, artes brasileños, entre otras) (De Certeau, 2000, pp. 72-73).

---

<sup>102</sup> Michel de Certeau (1925-1986), historiador, antropólogo, lingüista, psicoanalista y jesuita francés. Enseñó en varias universidades de Francia y América: fue un viajero incansable a través del mundo y de las ideas. Entre sus obras más importantes se encuentran: *La invención de lo cotidiano* (1996), *La fábula mística* (1993), *La escritura de la historia* (1993), *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción* (1995). Fue uno de los pensadores franceses más especializado en los escritores místicos del siglo XVII. Sus intereses en la investigación lo condujeron sobre distintos aspectos de la cultura contemporánea y popular en Francia (<http://www.metodista.br/unesco/>).

Los conceptos *artes de hacer, estrategias y tácticas y habilidad práctica*, son los que he considerado sugerentes para comprender las prácticas cotidianas de los artesanos.

En las *artes de hacer*, se conjugan maneras de pensar, maneras de hacer y maneras de decir, que implican múltiples y variados procedimientos populares, minúsculos y cotidianos, a menudo imperceptibles, que los usuarios o consumidores “fabrican”<sup>103</sup> en sus prácticas cotidianas, en tanto que existe una lógica, una *ratio* “popular”, en donde el saber es la suma de la racionalidad creativa del colectivo, saber que no necesita ser comunicado en forma verbal, ni escrita, sino que se transmite a través de los movimientos, los tiempos, las acciones y así sucesivamente.

Las *estrategias y tácticas*, son modalidades de la acción, es decir formas de las que nos valemos en las prácticas cotidianas. Las *estrategias* se disponen a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una institución, una ciudad), es susceptible de aislarse en un ‘ambiente’ (*idem*, p. XLIX). Es decir, la estrategia tiene un lugar *propio* desde el cual produce, cuadrícula e impone tipos de operaciones. Desde su lugar alcanza metas, victorias sobre el tiempo, poder de conocimiento. Por el contrario, las *tácticas*, no tienen más lugar que el del otro, por ello dependen del tiempo, atentan a “atrapar al vuelo” las posibilidades de provecho. Necesitan jugar con los acontecimientos para hacer de ellos ocasiones. Su discurso no es intelectual, sino que es la decisión misma en la ocasión oportuna (pp. 35-36).

---

<sup>103</sup> De acuerdo con Michel de Certeau (2000), el término “fabricar” se asocia con “usar”, por lo cual no hay práctica sin uso, es decir, no hay comportamiento sin operación de empleo.

La *habilidad práctica*,<sup>104</sup> se entiende como un *discurso* que organiza la manera de *pensar* en manera de *hacer*, por lo tanto, ya no separa más dos conocimientos: uno, especulativo, discursivo; el otro, aplicativo, sin discurso. Esta habilidad está compuesta de operaciones múltiples todavía salvajes, sin discurso, sin escritura, por lo que su condición exige conocimientos “ingeniosos”, “complejos” y “operativos” (p. 75).

Estos conceptos me sugieren los siguientes interrogantes: ¿cuáles son los usos del lenguaje de los artesanos que marcan con un sello particular sus artes de hacer?, ¿qué artes de hacer han inventado para apropiarse de lo que producen y consumen?, ¿de qué se han valido para defender, aquilatar, vender y preservar sus productos?, ¿qué acciones realizan para convertir sus tácticas (posturas más débiles) en estrategias (poder de conocimiento y lugar de poder)?, ¿qué hace del taller un lugar propio?.

6. El antropólogo estadounidense Clifford Geertz, es un intelectual contemporáneo que ocupa un lugar relevante dentro del pensamiento actual americano,<sup>105</sup> cuya teoría para la *interpretación de las culturas* plantea que el hombre como ser cultural se inserta en un mundo simbólico, por lo que es imprescindible *reinterpretar* lo real

---

<sup>104</sup> Habilidad práctica, es un concepto que propone Michel de Certeau ante la separación tradicional del binomio teoría – práctica. “En el fondo, sistematiza el *arte* que Platón ya colocaba bajo el signo de la actividad” (p. 75).

<sup>105</sup> Según críticos norteamericanos, Clifford Geertz ha trascendido los límites de la antropología sociocultural para extenderse, no sólo a la historia o la filosofía, sino a las ciencias naturales, lingüística, entre otras. Más aún, se le inscribe dentro de la “Antropología Simbólica” por su tesis acerca de que “el hombre como ser cultural predispone por naturaleza un mundo simbólico al que acogerse o al que hace ‘habitabile’ a través de la mediación simbólica de su acción en él”. Tres de sus obras se consideran piedras angulares de su pensamiento: *La interpretación de las culturas* (1973), *Conocimiento local* (1983) y *El antropólogo como autor* (1988). (Ver Enrique Anrubia, “De ¿Quién es Quién? o ¿Quién sabe Dónde? Juegos y Concursos introductorios sobre la figura desconocida de Clifford Geertz; *Nómadas.5; Revista Crítica de Ciencias sociales y Jurídicas*. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/2003>).

utilizando la metáfora de la cultura como *texto* a leer, en donde la narrativa toma la palabra, puesto que el *otro* tiene rostro, nombre y apellidos. La cultura se concibe como un *tejido* que tiene que analizarse e interpretarse para explicar y comprender acontecimientos, comportamientos, instituciones, entre otros. Geertz señala que el hombre existe en un entramado de significaciones que el mismo ha tejido, lo que constituye la densidad de las culturas que luego el investigador interpreta y sistematiza; en este proceso la línea de la cultura natural y la cultura como teoría tiende a borrarse.

De estos supuestos teóricos, he considerado sugerentes para el estudio de los artesanos, cinco conceptos: *tramas de significaciones culturales, sentido de modelo, ethos, cosmovisión y sentido simbólico*.

Las *tramas de significaciones culturales*, están compuestas por sistemas simbólicos que juegan un papel constitutivo de la realidad al hilar comportamientos, lenguajes, creencias, gestos, mitos y rituales, que, en suma, tejen la vida cultural.

Para entender el *sentido de modelo*, primero es necesario entender que el término modelo tiene muchos posibles significados, de acuerdo con la actividad o disciplina con la que se relacione, por ejemplo: un material dúctil que se intenta modelar a fin de que sirva de molde en otra materia; o un modelo reducido de una figura que se copia para representarlo en otra escala; o bien, aplicar un modelo teórico que se considera perfecto.<sup>106</sup> En general, un modelo se toma como punto de referencia para imitar o reproducir, es decir, son modelos *para* la “realidad”.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Diccionario Enciclopédico Grijalbo, Tomo II, 1986, p. 1248.

<sup>107</sup> El *modelo para la realidad*, no se genera en los sistemas simbólicos, sino que atiende a las relaciones expresadas en estos sistemas, sigue instrucciones surgidas de teorías. Este modelo implica la reproducción racional de un proceso (Ver Geertz, 2000).

Existe otro modelo que es el que me parece congruente con mi universo en estudio. Este modelo está basado en estructuras simbólicas las cuales modelan relaciones entre series de símbolos, que a su vez, modelan relaciones entre procesos. Esto es, solamente los modelos que generan teorías, rituales, melodías, sistemas lingüísticos, entre otros (dependiendo del proceso de que se trate: físicos, sociales, culturales, y demás), dan *sentido* a la realidad social al ajustarse a ella y al modelarla según las mismas estructuras culturales, por lo cual son *modelos de la "realidad"* (p. 91).

En sí, este modelo es un proceso que representa un *viaje* desde la dimensión de la imaginación hacia los espacios tangibles y prácticos en que el objeto imaginado, al tomar cuerpo físico, tiene una multitud de relaciones con todo el entorno. Es un *modelo de la realidad* en el que prevalece el proceso creativo, por lo que es único e irrepetible. Por lo cual, esta investigación se enfoca a la sistematización y reconstrucción de la práctica cotidiana tradicional de los artesanos, cuyos aportes históricos en el terreno de lo educativo han asegurado su permanencia. De tal manera, que para poder abordar este proceso se hace necesario recurrir a los conceptos *ethos* y *cosmovisión*.

El término *ethos*, no tiene la connotación tradicional clásica de 'costumbre', sino que dentro de la antropología simbólica de Geertz, adquiere una acepción más amplia en el sentido de que constituye "el carácter moral, la calidad de vida, la concepción estética y la disposición del ánimo de un pueblo" (p. 118).

Por su parte, el concepto de *cosmovisión* designa los aspectos existenciales; es la mirada que descubre a un mundo material y tangible con todas sus cadenas de multicausalidad, "es el retrato de la manera en que las cosas son en su pura

efectividad; es la concepción de la naturaleza, de la persona y de la sociedad". (p. 118)

El vínculo *ethos-cosmovisión* se entrelaza firmemente, de tal forma que dentro del mismo *ethos* se encuentra la *cosmovisión* y ésta no puede prescindir de aquél. Así, la demostración de una relación significativa entre los valores que un pueblo sustenta (*ethos*) y el orden general de existencia (*cosmovisión*) en que ese pueblo se encuentra, es un elemento esencial en todas las religiones, las que recurren a los símbolos como caudales de significaciones que, en forma paradójica, solamente pueden ser vistos o interpretados por los individuos que tienen conocimiento de los mismos.

Así, una máscara de parachico, un *nagual* tallado en madera, una escultura de San Sebastián, símbolos dramatizados en mitos, que trasladados a las manifestaciones sociales se convierten en ritos sentidos por aquellos para quienes tienen resonancia, como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, y sobre la cualidad de la vida emocional de un pueblo.

Los símbolos sintetizan la *cosmovisión* y el *ethos*, valores y visión del mundo, que un pueblo conserva en su dimensión religiosa, por ello, no pueden ser descubiertos a través de los sentidos, escapan de las sensaciones, a su vez, son "atrapados" en la red de la percepción que los impulsa hacia su interpretación, que implica lo experimentado y lo vivido.

Por esto, investigamos a partir de nuestras propias categorías culturales - señala Geertz- asumiendo que son relativas, pues es el único modo de entender lo extraño y lo cotidiano en su relación dialógica, es decir, el conjunto de sistemas simbólicos que componen una cultura.

Para comprender la articulación *ethos* y *cosmovisión* en la línea religiosa de los artesanos, retomo el concepto de *sentidos simbólicos*, entendido como la intencionalidad del acto creativo en el objeto artesanal, el cual implica un sentimiento humano de la visión del mundo de los artesanos, que se pone al descubierto al desentrañarse los mitos y rituales contenidos en sus prácticas culturales.

Es a partir de este planteamiento sobre el artesanado en Chiapas, sus políticas culturales, campo, metodología y referentes teóricos y conceptuales, como podemos acercarnos al conocimiento de la formación artesanal en dos familias de artesanos de la madera. En la primera parte abordaré conexiones determinantes entre las prácticas culturales de los artesanos de ascendencia chiapaneca y la configuración de sus procesos educativos.

## PRIMERA PARTE

### Procesos de formación artesanal de la familia de origen chiapaneca: El ritual mítico del nbarenyhico

#### 1. Imaginarios interculturales y educación: prácticas tradicionales e identidades sociales.

*Entró en el pueblo el padre fray Pedro Barrientos. Aprendió la lengua y súpola tan bien, o mejor que la propia materna. Diole el Señor gracia con la gente, y comenzáronle a mirar como padre (...)*

Fray Antonio de Remesal<sup>108</sup>

El presente capítulo está conformado por cuatro apartados que dan cuenta de la sedimentación histórica cultural del pueblo chiapacorceseño; de sus imaginarios que se fueron trenzando de manera lenta y persistente, principalmente con los hilos del catolicismo castellano y las creencias ancestrales indígenas.<sup>109</sup> El primer punto se refiere a dos prácticas culturales de enorme trascendencia para comprender el sentido de la formación artesanal: el ritual de parachicos y el mito de María de Angulo. El segundo, a las máscaras de parachico: posible origen, mitos, significaciones, tipos, usos, costos. En el tercero, se aborda el oficio de santero y su relación con lo indígena y lo castellano. Cierra el capítulo, rasgos de la historia cultural de los talladores para entender su formación y la persistencia de sus saberes.

<sup>108</sup> Antonio de Remesal (c.1570-1619), fraile dominico e historiador español. Es considerado el primer historiador de Centroamérica. Su obra: *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapas y Guatemala*, se publicó en 1619.

<sup>109</sup> Los imaginarios interculturales representan e instituyen en imágenes lo que a una sociedad le sucede en relación con otras. En esta perspectiva, *lo cultural* juega un papel clave para hablar de "diferencias, contrastes y comparaciones" (Ver Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, 2000, p. 62).



En Chiapa de Corzo, la talla de la madera es una práctica cultural enlazada estrechamente con las fiestas tradicionales, lo que ha favorecido que se hayan formado numerosos grupos dedicados a este oficio. De éstos, destaca una familia por la calidad de sus trabajos, cuyo maestro ha hecho de su arte una vía de educación artesanal para los jóvenes del lugar.

### **1.1 Los rituales y los mitos: “parachico me pedís...”.**

A menudo, los indios chiapanecas, ante la imposibilidad de representar su religión en sus prácticas cotidianas por la prohibición y el consecuente castigo que los frailes ejercían sobre los mismos, tuvieron que buscar otros caminos mediante los cuales pudieran recrear su cultura. Varios de estos senderos configuraron prácticas artísticas y artesanales, que se transformaron en tradiciones a través de la transmisión oral de los saberes.

Una de estas prácticas que perdura hasta hoy, fue la elaboración de objetos artesanales que los indios del lugar construyeron, al aprovechar los resquicios que los frailes dejaban, posiblemente con toda intención, para mezclar la religión cristiana y sus propias creencias.<sup>110</sup> Así, dos objetos culturales forman parte fundamental de este importante arte de hacer: la imagen de san Sebastián y la máscara de parachico, que constituyen la esencia de uno de los rituales más conocido y sentido de la sociedad chiapacorcesa:<sup>111</sup> la fiesta de san Sebastián que

---

<sup>110</sup> Los rituales espectaculares de los indios fueron cuidadosamente observados por misioneros, quienes se sirvieron de ellos “como instrumentos para la evangelización del nuevo ritual. Por supuesto, previa “limpieza” de elementos paganos”. (Ver Maya Ramos Smith, “Festividades religiosas, artes escénicas y diversiones populares: virreinato y siglo XIX”, en *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, 2000, p. 189)

<sup>111</sup> “(...) es en el rito – es decir, en la conducta consagrada- donde esta convicción de que las concepciones religiosas son verídicas y de que los mandatos religiosos son sanos se genera de alguna manera. (...) En un acto ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados por obra

se celebra del 15 al 23 de enero,<sup>112</sup> en la cual todo el pueblo participa con gran entusiasmo y fervor.

De manera que las fiestas religiosas más importantes del lugar se realizan en el primer mes del año, bajo la advocación de tres figuras religiosas que simbolizan los tres instantes fundamentales del aparente transitar del sol sobre la comba celeste, obedeciendo al movimiento de rotación de la tierra. Así, el 15 de enero, el pueblo se vuelca en la procesión dedicada al santo señor de Esquipulas, el cristo negro, que dentro de las fibras internas del sentimiento religioso, heredado de los indios, significa la oscuridad previa al nacimiento del sol, esa zona mortecina entre la noche y el alba, cuando los rayos del sol rompen victoriosos la impenetrable negrura. Después, al mediodía, el sol llega a su madurez y paulatinamente empieza a declinar por la tarde en la figura de san Antonio Abad, el santo viejo que curaba las epidemias con caldo de cerdo, el 17 del mismo mes.

El anuncio de la noche por los últimos rayos del sol en el poniente, crean en el espíritu del chiapaneca la necesidad de honrar nuevamente a su dios ancestral, de invitarlo a volver a beneficiar a su mundo, de hacerlo abogado y protector de su vida y de sus cosechas; por lo que de lo más íntimo de la sensibilidad religiosa, surge la figura del joven flechado, del mensajero de los dioses, que en el rito que

---

de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad (...) (Ver Clifford Geertz, *op. cit.*, p. 107).

<sup>112</sup> “[...] el calendario chiapaneca era muy similar al calendario maya, y precisamente los días de la feria son cuando se dan los días aciagos, los días muertos, lo que pasa es que los calendarios vigesimales están compuestos por 18 meses y 20 días, si nosotros multiplicamos nos da 360 días, pero tenemos cinco días que nos faltarían y esos son los días aciagos [...]. En Chiapa de Corzo es precisamente esos días de reconstrucción del universo [...]. (Mario Nandayapa, licenciado en Letras Latinoamericanas, entrevista el día 17 de julio, 2002).

amalgama la religión indígena con la católica se representa en san Sebastián Mártir.<sup>113</sup>

Dentro de las prácticas religiosas prehispánicas, los indígenas de Chiapan organizaban un importante ritual ofrecido al padre sol. Nos cuenta el cronista de la ciudad médico Alberto Vargas Domínguez:<sup>114</sup>

En los rezos que le llaman *nambujú* en Chiapa, aparece un personaje que se llama el 'mensajero divino'. [Según la leyenda] se trata de un adolescente que lo sacrifican mediante una ceremonia especial que hacían los antiguos. Un adolescente muy escogido dentro de los jóvenes [que] sacrificaban mucho muy antes que llegara la religión católica, que se tuviera conocimiento de San Sebastián, entonces durante esa ceremonia lo colocaban debajo de un palo de 'pitillo', que es un arbusto parecido al chile mira 'pa'rriba' pero no es picante [...]. Este 'pitillo' tiene muchas propiedades sobre todo hipnóticas, se decía que la persona que se colocaba bajo ese árbol, se adormecía, que incluso hasta podía perder el conocimiento [...]. Después de hacer una ceremonia, grandes danzas y todo eso, le pegaban un flechazo en el costado izquierdo, no con la finalidad de matarlo, sino con el fin de que se fuera debilitando, desangrando, una sangre que posteriormente le iban a dar otro significado, luego le metían otro flechazo en el brazo, luego le daban otro en el otro brazo y otro en la pierna, es decir, en los cuatro puntos cardinales más o menos. Una vez que quedaba en agonía y se moría, su espíritu se elevaba al cielo para que al llegar allá, al dios principal de los chiapanecas le pidiera que la tierra fuera capaz de dar todo lo que necesitaban de cosecha. Esta era la misión del mensajero, pedir porque la tierra fuera fértil, también para fertilizar la tierra servía la sangre derramada del adolescente. Esta imagen de ese personaje adolescente se parece mucho a la de San Sebastián, porque [también] fue saeteado y substituye a esta figura en un acto de sincretismo, y ya el pueblo lo toma como el santo principal y es el núcleo de la fiesta de enero.

Este sacrificio era para avisar a los cuatro puntos cardinales de una vida entregada al padre sol, y la sangre derramada por el sacrificado ofrecida para fertilizar a la tierra. Debido a la hemorragia, el joven se iba debilitando progresivamente hasta que fallecía, su 'alma', en las creencias chiapanecas, debía servir como mensajera ante el dios principal, para que éste fuera benévolo con abundantes cosechas.

---

<sup>113</sup> Joven mártir romano muerto en el año 288. Según una leyenda del siglo V fue militar, jefe de una cohorte pretoriana en Roma, ayudó a los cristianos por lo que fue denunciado y condenado por Diocleciano a morir desnudo y saeteado. <http://www.vallesnet.org/>

<sup>114</sup> El doctor Vargas Domínguez, es miembro fundador de la Casa Museo Ángel Albino Corzo, actualmente es presidente de la misma. Pertenece a la Asociación de Escritores de Chiapas. Entrevista el 23 de mayo de 2005

Los símbolos sagrados aquí reunidos: el árbol, las flechas, la sangre, el sol, la tierra, el adolescente, configuran el ritual agrario de los chiapanecas, el cual se realizaba, probablemente, en el mismo lugar del *Shangouti*, cuyo origen sagrado representa el tiempo y el espacio en una dualidad intangible, reconocido todavía en el centro de la ciudad de Chiapa de Corzo.

El adolescente, símbolo de juventud, belleza e impulso de vida para todos los grupos humanos, debería ser “un joven y viril muchacho doncel, virgen, hombre, todo adornado de piedras de jade y plumas del quetzal divino”.<sup>115</sup> Estos atributos fueron descritos por los frailes, en manuscritos basados en las observaciones que hacían de las prácticas religiosas y artísticas de los indios. Así, de acuerdo con el Canto chiapaneca “Nombre santo de San Sebastián”, eran “tres saetas de jade, tres nada más entraron en su cuerpo. Una en cada brazo. Y tal como dos plumas hermosas quedaron prendidas como flama”.<sup>116</sup> La solemne ceremonia comenzaba con la elección del flechador, quien incitado por los cantos y danzas chiapanecas, disparaba la primera flecha dirigida al corazón,

[...] coge tu arco y con veneración ponle el dardo de jade y apúntale en su corazón en el centro de su pecho. No es necesario que tu arco lo tenses demasiado para asaetearlo, sólo para herirlo en su corazón y así sufra lo suficiente, como lo quiere el omnipresente Dios todopoderoso. [...] Arrójale la segunda saeta de jade a su brazo derecho que señala la salida del sol [...] Arrójale la tercera saeta de jade a su brazo izquierdo que señala la puesta del sol; y para entonces ya habrá partido a la región celestial [...].<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Fragmento del canto “El flechador elegido”, *Canto sin fecha de inscripción, posiblemente escrito entre 1670 y 1690. Consta únicamente del canto sin procesión de exhortación.* (Mario Aguilar Penagos, *op. cit.*, p. 746)

<sup>116</sup> Fragmento del canto “Nombre Santo de San Sebastián”, *Canto sin fecha de inscripción. Consta de una exhortación antecedente y una “Per signa” al final.* (*Ibid.*, p. 749)

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 747

Según el Códice Vaticano,<sup>118</sup> que en forma alegórica, da a conocer “la posible conexión astrológica de las partes del cuerpo humano con los signos calendáricos”, el lugar que corresponde al corazón está señalado por un jeroglífico parecido a una flor de acanto. Tomando en cuenta que el origen más probable de los chiapanecas halla surgido de las migraciones de los toltecas,<sup>119</sup> quienes consideraban a tal víscera como la flor de la vida, el corazón del joven podría ser la flor más hermosa que los chiapanecas podrían ofrecer al dios sol y el tiempo en que debiera de sucederse el ritual del sacrificio, obligaba a una duración desde el nacimiento del sol en el oriente hasta su puesta en el poniente, por lo que las flechas en los brazos eran las que definían esa permanencia. Todo ello para que los rayos del astro rey, ávidos de la sangre del joven sacrificado, nutriera y fortaleciera a este dios principal, con el fin de que les diera los beneficios de un año agrícola productivo.

La imagen del ‘mensajero divino’, sin duda, empató con la imagen de san Sebastián, forjándose en ese momento el sincretismo que impulsa las fiestas del mes de enero, las cuales rememoran el antiguo ritual agrícola chiapaneca, pues se celebran en los primeros días del año que, de acuerdo con Eliade (1998, p. 299), se explica “con la expulsión del ‘año viejo’ y la llegada del ‘año nuevo’, con la ‘expulsión de los males’ y la ‘regeneración de los poderes”.

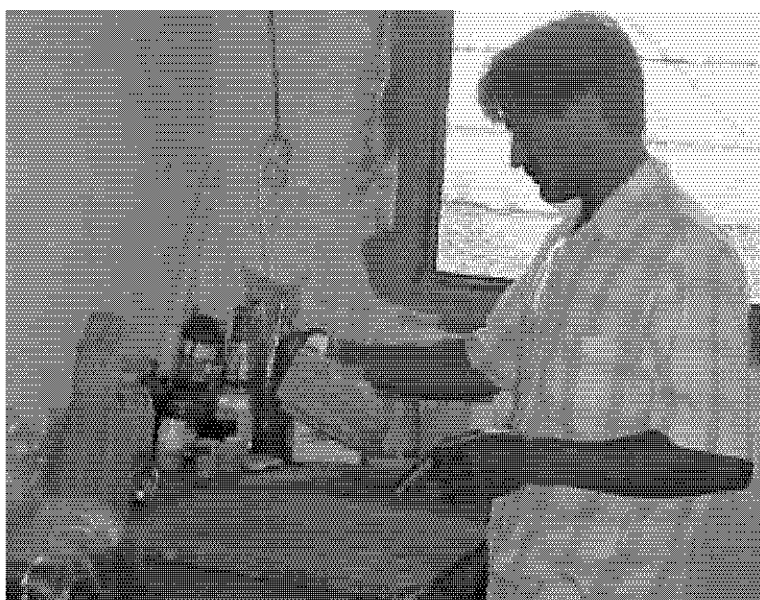
Los festejos de enero se ven animados por una riqueza inconmensurable de manifestaciones culturales: la música de marimba, la de flauta y carrizo, los

---

<sup>118</sup> Ver *Esplendor del México Antiguo*, Tomo II, p. 867

<sup>119</sup> “Se ha encontrado que el origen de los chiapanecas es tolteca. La segunda vez que ellos regresan hay una emigración que se da en Tula y Teotihuacan y bueno, salen en dos direcciones: una que se va a Veracruz-Yucatán, y la otra, sale a Oaxaca hasta Chiapas. Pero lo importante que encontré es que dice: ‘regresamos a donde están nuestros ancestros, o sea regresan a su tierra, no vienen a su tierra. (Historiador Heber Matus Escarpulli, Chiapa de Corzo, 7 de julio de 2002)

atuendos especiales, las comidas típicas, en fin, las fiestas se hacen en todos los hogares.<sup>120</sup> Dentro de estas festividades la presencia del parachico es una imagen consustancial, pues en todas las procesiones religiosas, más que enmarcar las celebraciones, es la expresión misma de la religiosidad chiapaneca, nos relata Álvaro: “Ese día que oí el tambor dije quiero salir de parachico, me voy a vestir anta’ el patrón porque el que va a salir de parachico nunca lo ven vestirse, esa es la tradición”.<sup>121</sup>



Álvaro Hernández Núñez

Como en toda hibridación cultural,<sup>122</sup> el ritual de parachicos es la representación

---

<sup>120</sup> “Ser miembro de una sociedad implica participar de sus símbolos; la trayectoria de una comunidad social es también una aventura simbólica en la que se va insertando la biografía de sus miembros. El eficiente manejo de los símbolos culturales compartidos es lo que hace a un individuo ser plenamente reconocido como miembro de un específico grupo humano” (Miguel Alberto Bartolomé, *op. cit.*, p. 99)

<sup>121</sup> Artesano y campesino de la segunda generación. Estudios de secundaria. Entrevista el 25 de abril de 2002

<sup>122</sup> La hibridación cultural amalgama simultáneamente valores y prácticas propias de la modernidad con otras que pertenecen a lo más profundo de las formas culturales tradicionales, agudizándose esto por un proceso peculiar de sincretización, en donde ni lo tradicional ni lo moderno se presentan químicamente puro. (Ver Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, 1990)

del mestizaje indígena-castellano.<sup>123</sup> cuenta la leyenda que en la época de la Colonia llegó de tierras lejanas una noble dama de nombre María de Angulo, quien estaba enterada de las portentosas curaciones que los médicos tradicionales de Chiapa realizaban. Esta mujer traía consigo a su hijo, quien en la transición hacia la pubertad había sufrido de enfermedades que se manifestaban en él como “melancolía” y una rara parálisis de sus miembros inferiores; al parecer, no obedecía a las enfermedades conocidas por los médicos de formación europea, por lo cual el objetivo de su llegada a los confines de la tierra colonizada era que los afamados médicos naturales del lugar lo sanaran.

La tradición nos dice que los curanderos, previamente al inicio del proceso curativo, le exigieron a la dama que interviniera ante las autoridades eclesiásticas del lugar, los frailes evangelizadores dominicos, para que les permitiera danzar con sus atavíos, cosa que tenían prohibida por ser considerado como un rito idólatra, ya que dicha danza, en forma ancestral era ofrecida a su dios principal, el sol. Cuentan los viejos que la señora consiguió el permiso y los médicos iniciaron el proceso de sanación, conduciendo al enfermo a los baños termales de *Cumbuyujú*,<sup>124</sup> en donde acompañados de sus ritos bañaron y friccionaron su cuerpo, y en poco tiempo, el paciente sanó.

Al regresar al pueblo, el séquito de curanderos, conocedores de la venia de la iglesia, iniciaron su baile en el *Shangouti*, uniéndoseles paulatinamente los

---

<sup>123</sup> “El proceso de mestizaje no ha sido sólo biológico sino sobre todo social y cultural; por ello personas racialmente indígenas pueden asumirse y definirse culturalmente como mestizas” (Miguel Alberto Bartolomé, *op. cit.*, p. 23).

<sup>124</sup> “Cumbuyujú, es una construcción colonial, está en Narciso Mendoza [lugar ubicado a pocos kilómetros de Chiapa de Corzo], son aguas termales y está arreglado muy bonito con cuatro tinas para que uno pueda meterse. Uno llega a la población y la gente le dice: ‘aquí se curó al niño de doña María de angulo’” (Historiador Heber Matus Escarpulli. Entrevista el 7 de julio de 2002).

demás habitantes, indígenas y mestizos, todos daban gracias al dios de los cristianos por la curación asombrosa del chico.

Dentro de la algarabía, aún en lengua chiapaneca, los danzantes lanzaban gritos de contento, en los que decían: *nbarenyhico*, que quiere decir “el júbilo o la alegría”. Pronto, los que no conocían la lengua indígena escucharon “parachico”, interpretando que la danza era ofrecida para devolverle la alegría al niño enfermo. “Los danzantes vestían máscaras de madera, cimera o penacho de ixtle, una capa corta de algodón en los hombros y una sonaja de morro que hacían sonar insistentemente durante la danza”.<sup>125</sup>

Ante la procesión, María de Angulo, contagiada por la alegría y en forma de agradecimiento por la recuperación de la salud de su hijo, abrió la despensa de su casa y distribuyó los víveres entre la gente que seguía a los danzantes, además, repartió monedas de oro de su peculio a los más necesitados. Relatan que años más tarde, cuando azotó una hambruna al pueblo de Chiapa, regresó la agradecida mujer llevando consigo granos, verduras y frutas, los cuales eran llevados en carreta tirada por bueyes, repartiendo los productos de la carga entre la gente. Dicen que el primer día, la gente se arremolinó alrededor de la carreta, haciendo muy difícil la entrega de los víveres, por lo que en los días subsecuentes, contrató a hombres jóvenes y fuertes para que abrieran el espacio en el cual debía transitar la carreta, lo que dio origen a los “abrecampos” del rito de María de Angulo.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> La danza se realizaba a finales del año formal durante el primero, tercero y quinto días de los cinco llamados *Mu* o *Nbu*, esto es, al finalizar el ciclo anual chiapaneca. (Mario Aguilar Penagos, *op. cit.* pp. 426 y 430).

<sup>126</sup> No se sabe a ciencia cierta el origen de María de Angulo, puede ser que haya llegado una sola vez a Chiapa o que no haya llegado nunca, -Fue un invento de los frailes-, nos dice el doctor Vargas, y agrega lo que también se sabe: “Llegó por ahí de 1750, todavía las viejitas hablaban de



Ahora bien, desde la óptica indígena, el nombre María de Angulo no es más que la castellanización del término chiapaneca *Nanyhela*.<sup>127</sup>

Deidad femenina, diosa de la fertilidad y de las cosechas (...). Se le representaba morando en el lucero de la constelación ecuatorial de Orión que es visible en el hemisferio norte en los meses de diciembre, enero y febrero, por lo cual se le llamaba también *Narianyhela* o estrella prodigiosa. Vocablo que después fue transformado en *Marianguela*, y posteriormente en forma de leyenda en María de Angulo.<sup>128</sup>

En este ritual podemos observar la confluencia y el entramado cultural de varios mitos y símbolos, que se entretajan y nos cuentan una historia de prodigios, en los cuales se van mezclando la imaginación creativa de los indios, siempre censurada y acotada por el pensamiento cristiano y el poder que los frailes ejercieron en la evangelización y el dominio del pueblo conquistado.

En el relato subyace un trasfondo de protesta, una exigencia de respeto a las tradiciones, nos dice, además, de una sabiduría antiquísima muy diferente a la que conocían los conquistadores, mostrándonos la importancia de las culturas indias y de los saberes de estos pueblos.

---

una María Anguela, una señora que tuvo propiedades como 'El caracol', un pozo a orillas del río". Entrevista el 23 de mayo de 2005

<sup>127</sup> "(...) se debe señalar la importancia que la mujer tenía dentro de la sociedad chiapaneca como ya lo ha indicado Dahlgren (1966, pp. 209-17), quien piensa que los chiapanecas pudieron haber tenido un sistema matrilineal de organización social" (Citado por Carlos Navarrete, *op. cit.*, p. 128)

<sup>128</sup> Mario Aguilar Penagos, *ibid.*, pp. 250-251

## 1.2 Las máscaras de parachico: entre lo antiguo y lo moderno

La máscara,<sup>129</sup> nos da idea de una variedad de ‘rostros’ que, si bien todas representan al parachico, cada una tiene características particulares que la hace diferente. Nos relata el doctor Vargas: “[...] la máscara se ha ido transformando de lo que nosotros conocimos como tal, ahora hay una gran variedad de máscaras, chiquitas, grandes, barbadas, sin barba, [...]”.<sup>130</sup> Además, señala el galeno: Yo no se hasta dónde la primera máscara, la original, pudo haber sido, incluso sospechamos que haya venido de Guatemala, porque era el lugar donde hacían máscaras y se tiene la sospecha que fueron los frailes los que meten las máscaras, meten todo el vestuario del parachico [...].

Es probable que las máscaras de Guatemala tuvieran influencia sobre las regiones cercanas, como lo muestran máscaras de El Salvador, Honduras y Nicaragua. En Chiapa de Corzo, “las conocidas máscaras usadas para el baile de los parachicos fueron realizadas por don Crisanto Molina,<sup>131</sup> según modelos provenientes de Totonicapán [Guatemala]”.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> “La máscara nace como un método de defensa importante, porque esconde o cambia las características de la propia identidad, como ocurre en la naturaleza con algunos animales y plantas que emplean el mimetismo de acuerdo con el medio circundante (...). El objetivo de la máscara es pues, cambiar la personalidad del que la porta, porque transforma su aspecto.” (Ver Lesbia Ortiz Martínez, *Máscaras y religión [Estudio antropológico]*, 1993).

<sup>130</sup> “[...] no se que artesano fue [que] cuando salió Jorge Negrete en las películas comenzaron a hacer las máscaras con bigote, esa fue la inspiración, comenzaron a ponerle bigote aparte de la barba donde se amarra el pañuelo y de esas vamos a encontrar muchas” (Dr. Vargas Domínguez, entrevista el 14 de julio de 2002).

<sup>131</sup> En realidad don Crisanto se llamaba Cristianes, más conocido como don Tano, controvertido y reconocido maestro por su manera de pensar la religión y como escultor y tallador de máscaras y de imágenes religiosas; compañero de generación del maestro Miguel Vargas (Entrevista maestro Antonio López Hernández, 12 de enero de 2004).

<sup>132</sup> En el contexto del proceso de mestizaje cultural en Guatemala, el doctor guatemalteco Luis Luján Muñoz, investiga las máscaras que se emplean en las danzas tradicionales de ese país. Para ello, en forma somera, expone antecedentes, usos en Mesoamérica, en la época colonial y en los tiempos modernos, deteniéndose en este último periodo para caracterizar las máscaras de las regiones del país centroamericano. Asimismo, se refiere a los talladores de máscaras y a

Es posible que, en un principio, la danza tradicional de parachicos, fuera más conocida entre la población prehispánica de Chiapan como *nbarenyhico*, en la cual se usaba máscaras antropomorfas, con caracteres indígenas de color negro,<sup>133</sup> y no fue sino hasta después de la conquista y de la educación recibida por los frailes, cuando los rasgos distintivos de las máscaras empezaron a copiar el biotipo de los españoles, quizá influenciados por el aprendizaje que tuvieron en la elaboración de las imágenes religiosas: “hasta la fecha las máscaras de hace cien años tienen otro color, semejando a la pintura de los santos [...]”.<sup>134</sup>

Si bien el origen de la máscara de parachico es ambiguo, desde el punto de vista simbólico trasmite un poder a quien la usa: “Una máscara está representando a otra cosa, ya no es el mismo, yo le digo por experiencia, cuando yo me puse la máscara, yo sentí que no era yo el mismo, de veras, yo sentí que era yo otro, [...]”.<sup>135</sup> Es un poder que está personificado por la misma forma de la máscara. A diferencia de las máscaras antiguas, zoomorfas, ligadas a la tradición totémica que transmitían el poder del espíritu vivo de los animales o de la naturaleza, las máscaras de *nbarenyhico* indígenas precortesianas, con sus gestos de fiereza, transmitían el valor y el poder de los guerreros chiapanecas a los indígenas que las utilizaban. Después, los rasgos españoles en las máscaras, otorgan a quien las porta toda la omnipotencia y el poder que ejercieron los encomenderos castellanos dentro del dominio colonial del pueblo chiapaneca sojuzgado.

---

instituciones denominadas “morerías”, lugares donde se alquilan máscaras y atuendos que se utilizan en las danzas (Ver *Máscaras y morerías de Guatemala*, 1993).

<sup>133</sup> Relata el historiador Heber Matus, que en documentos revisados de 1597, las máscaras de parachico ya las usaban, con la diferencia que “bailaban con una máscara con rasgos indígenas de color negro” (Entrevista el 7 de julio de 2002).

<sup>134</sup> José Arley Santiago Lara, artesano de la tercera generación. Preparatoria terminada y empleado federal. Entrevista el 21 de septiembre de 2002.

<sup>135</sup> Antonio López Hernández, entrevista el 19 de abril de 2002

Pero, atrás de esto, más fuerte que el miedo y el respeto a los dominadores, la figura del parachico, representa una trama cultural que constituye un sistema simbólico de la realidad (Geertz, 2000), oculto en otros objetos que usa: la montera, hirsuta cabellera hecha de ixtle dorado, lejos de significar el cabello rubio de los blancos, no es más que la imagen hierática de los rayos solares durante el sol levante, hecho que se repite en las cejas de la máscara del patrón de los parachicos, las cuales son dibujadas en forma de flamas solares. Nos cuenta el maestro Antonio:



Maestro Antonio López Hernández, Premio Nacional de Artes Populares, Talla en Madera, 1998.

La máscara del patrón para mí que simula la cara de un sol, porque los chiapanecas a quien veneraban era al padre sol, entonces yo considero que como él era el jefe y todo le hicieron la máscara en una forma de un sol, y precisamente las cejas es como si fueran unas llamas, hace las flamas de las cejas. El color de la máscara del patrón es más fuerte, un rojo medio quemado, [...]. Sólo la máscara del patrón representa al sol.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Entrevista el 18 de febrero de 2002

Testimonio que da a entender todo el origen del rito que une lo profano con lo sagrado, en una mezcla casi imperceptible de las verdades internas del sentimiento chiapaneca.

Estas son prácticas que tienden a reconstruir y reconocer una identidad social, a mostrar una manera propia de ser en el mundo; a significar en forma simbólica un estatus y un rango. Fundamentalmente a vivir lo más posible *en* lo sagrado, o en la intimidad de los objetos consagrados, esto se traduce en que por un periodo breve el pueblo posee una enorme fortaleza que lo hace *ser*, participar de esa realidad consagrada y saturarse de poder. Los parachicos en sus rituales de las fiestas de enero, ejercen un poder que les concede la tradición de su origen chiapaneca y su fervor en los santos católicos, ello se afianza en el anonimato que les da la máscara: “[...] se sufre una transformación tremenda al tener la máscara encima, uno se despersonaliza totalmente, se desinhibe uno porque tiene uno la libertad de hacer lo que le plazca: gritar, bailar [...], es una sensación muy hermosa, muy propia”.<sup>137</sup>

En este contexto, la modernidad ha jugado un papel importante, los tintes, las pinturas, los materiales y la tecnología, así como las vivencias del pueblo chiapaneca han ido modificando lentamente a las máscaras, a pesar de los grupos empeñados en conservar las tradiciones lo más ‘puras’ posibles. Así, dentro de la variedad de máscaras, sobresalen dos tipos: la tradicional y la barbada o moderna.

La máscara tradicional es la más antigua, sus rasgos han sido imitados por las generaciones de artesanos de la madera; encarna a un hombre joven, quizá haciendo referencia al ‘mensajero divino’, de allí que sus rasgos representan

---

<sup>137</sup> Dr. Alberto Vargas Domínguez. Entrevista el 14 de julio 2002.

bondad, tranquilidad y paz; tanto es así, que cuando los danzantes hacen su aparición, el pueblo lanza al aire el grito coloquial: “arriba los cara bonita”. Su boca pequeña dibuja una actitud de besar, como dicen los artesanos: “va aventando besitos a las muchachas”; su barba afeitada deja entrever la sombra de este atributo masculino en las personas de tez blanca; en cada mejilla presenta un lunar como señales de belleza; las pestañas largas y tupidas de cabello natural, de color negro, colocadas en forma de abanico, enmarcan los grandes ojos pintados de colores claros: azul, verde, miel, más nunca de color negro; las ranuras a través de las cuales los portadores de máscaras pueden ver, se encuentran por debajo de los párpados inferiores, simuladas por el reborde inferior de la órbita de los ojos.



Máscara tradicional

La máscara barbada, también llamada moderna, es de diseño actual, no hace más de cuarenta años que los talladores comenzaron a hacerla a solicitud de los clientes. Nos relata el maestro Antonio:

[...] En aquel tiempo estaba yo joven, bueno no tan joven, pero de todas maneras no sabía uno valorizar bien las cosas, y entonces viene un amigo y me dice: -Quisiera que me hagás, una máscara igual a la del patrón-, [...] entonces le dije, -Igual no, ¿cómo la querés pues?-, -La quiero con bigotes, con barbas-, le digo -Esperame, lo voy a pensar-, siguió insistiendo. -Bueno, le dije, te voy a hacer un modelito. Así fue que en esa forma hice una, posiblemente en la otra casa donde estaba yo se quedó [el modelo], allá está. Es una mascarita pequeña, bajita, con su barbita y bigote y todo, entonces se la enseñé, -Sí, me gusta, haceme una igual- y se la hice, pero nunca me imaginé lo que pudiera suceder, que tuvo aceptación, [...] y comenzaron a pedir ya: -Quiero mi máscara pero barbada y todo-, entonces yo cobraba más caro, hasta la fecha cobro más caro una barbada que una no.<sup>138</sup>

De manera que la máscara barbada se distingue porque tiene bigote, patilla, barba, una 'cara más real':

una expresión como de viejo, [...] la mayoría de los señores que ya son bastante grandes [...] piden la barbada, como es una fiesta grandísima la de enero, muchos piden la tradicional y muchos la barbada [...]. La moderna se ve más real, la boca es más normal, el pómulo es menos saltado [...].<sup>139</sup>

Las aberturas para los ojos están en los párpados superiores debido a que la barba al ocupar más lugar no deja espacio; resalta la "manzana de Adán" como rasgo de hombre adulto. Las pestañas son de pelo de pata de buey, porque a diferencia del abanico de pestañas de cabello de mujer de la máscara tradicional, los pelitos de la res ya están rizados, y le dan a los ojos una apariencia más terrenal, más mundana que la faz beatífica de la prima máscara.

---

<sup>138</sup> Entrevista el 18 de febrero de 2002

<sup>139</sup> Entrevista el 23 de abril de 2002.



Máscara barbada

Algunos alumnos del maestro Antonio decidieron hacer otras innovaciones con tal de darle gusto a los portadores. Cuenta un joven tallador que su papá le platicó de un maestro artesano que había sacado una máscara pequeña en la cara, pero grande en la entrada de la misma:

Ahí fue que cambié porque me vinieron a pedir este tipo, porque se le deja más la parte de los lados pero pierde la fisonomía de lo que es la máscara original [...]. El maestro [Antonio] me dijo: -Por qué andás trabajando esas máscaras de 'pichi- [recién nacido], porque trabajé una allá en su casa, -Es que me la encargaron- [le contestó]. A mucha gente le gustó la máscara [...] yo la hice para el hijo del patrón y les gustó, andaban preguntando que donde la habían hecho, [...] ya fue que me mandó un chingo de chavos que la querían así.<sup>140</sup>

Existen tendencias en modificar las máscaras, en innovarlas aunque no rompan con las tradicionales, como es el caso de las pequeñas máscaras que usan sobre todo los jóvenes, cuya apariencia infantil se trastoca con el cuerpo grande. Al parecer fue el maestro artesano Pedro Jiménez que introdujo en el mercado este

<sup>140</sup> Ricardo Hernández Rodríguez, artesano de la tercera generación. Estudios de primaria. Entrevista el 10 de septiembre de 2002



tipo de máscara, el cual tuvo muy buena aceptación entre los muchachos y algunos adultos.<sup>141</sup>

Otro artesano, dice: “Es la moda, [antes] las máscaras eran de patilla y con cabello hasta aquí [señala más o menos a la mitad de la oreja], ahora son de barbas, [...] uno mismo a veces nos estancamos un poco para que no vaya a ver muchas variantes, pero ha sido la moda”.<sup>142</sup>

Las máscaras tradicionales o modernas, simbolizan una relación particular entre la materia y el espíritu, lo natural y lo sobrenatural, lo tangible y lo intangible.<sup>143</sup> La máscara y el portador existen en una relación única, paradójicamente indiferenciada, me explico: por un lado, las máscaras son objetos materiales sin vida, por otro, los portadores, seres humanos creados de materia viva, al ponerse la máscara, el ‘soplo de la fuerza divina’ hace que cobre vida. Así, el parachico se convierte en alguien poderoso, temido y diferente para los demás. En el momento del ritual es quien anima a la máscara; al mismo tiempo, ésta expresa lo interno, su identidad espiritual.

El parachico no es más que la imagen viva de la transculturación indígena – castellana, donde los sentimientos de la pertenencia étnica se mueven en torbellinos encontrados con una piel de placidez, belleza y paz: “[...] no lo se explicar pero siento una sensación de que al ponerme mi máscara me puse a llorar

---

<sup>141</sup> Cuenta Ricardo que: “un señor Pedro Jiménez sacó un molde como en el 80 [1980] sacó una mascarita, me platicó mi papá, pequeñita en la carita pero grande la entrada” [...].

<sup>142</sup> Paulino Nangullasmú Alegría, licenciado en diseño gráfico y artesano. Entrevista el 19 de febrero de 2002.

<sup>143</sup> “Una máscara es un puente tendido entre el mundo espiritual del más allá y el mundo natural de nuestra vida cotidiana. El hombre que se coloca una máscara, se pone en comunicación con el otro mundo. Se convierte en otro ser, superior, poderoso, temible.” (Ver Víctor José Moya Rubio, *Máscaras: La otra cara de México*, 1990)

ver al patrón que estaba rezando en otro idioma cantado, ahí solito me puse a bailar y a llorar como loco”.<sup>144</sup>

En este sentido el parachico se transforma en un símbolo, puesto que “su propia vida queda considerablemente enriquecida y amplificada. El hombre no se siente ya un fragmento impermeable, sino un cosmos vivo abierto a todos los otros cosmos vivos que lo rodean”.<sup>145</sup>

### 1.3 El santero. ¿Manos para hacer o hacer manos?

Cuando nos referimos a los diferentes oficios artesanales, P. Burke (2001, p. 78), enfatiza que debiéramos ser más precisos y hablar de culturas artesanas, en plural, puesto que en cada oficio existe una cultura, “como el conjunto de habilidades y secretos de su trabajo, transmitidos de generación en generación”. Señala el historiador cultural que, podemos partir de indicios que nos sugieran cómo eran los antiguos artesanos, sus maneras de vestir, los instrumentos que utilizaban, y, en ocasiones, hasta la canción tradicional que existía.

Las características políticas, sociales, económicas y culturales de la región chiapaneca,<sup>146</sup> hace difícil encontrar documentos que nos permita recuperar legados educativos que los frailes españoles trajeron a esta tierra de los confines.<sup>147</sup> De ahí que me apoyo en la transmisión oral, a través de mis

---

<sup>144</sup> Álvaro Hernández Núñez, entrevista el 25 de abril de 2002.

<sup>145</sup> Mircea Eliade, *Historia de las religiones*, 1998, p. 407.

<sup>146</sup> De 1531 a 1821, Chiapas formó la parte extrema del llamado Reino de Guatemala. A partir de 1824 conforma el estado más sureño de la República Mexicana, lo cual “significó para ella vivir aislada de, y subordinada a, los intereses de los dos centros de poder que le tocaron sucesivamente: las ciudades de Guatemala y de México”. Entre 1821 y 1824 ocurrieron intensas luchas intestinas entre las ciudades más importantes de la época: Ciudad Real (San Cristóbal de Las Casas), Comitán y Chiapa, y la villa de Tuxtla (Jan de Vos, *El sentimiento chiapaneco*, 1998)

<sup>147</sup> Los documentos relativos a los artesanos son bastante escasos. Cuentan los viejos de Chiapa de Corzo que los archivos históricos se trasladaron del Convento de Santo Domingo de esta ciudad, al Archivo Diocesano en San Cristóbal, algunos otros dicen que la información la llevaron a los archivos de Guatemala y de España.

encuentros con los artesanos, así como en fuentes bibliográficas para interpretar esas herencias coloniales.

Los santeros son personas conocedoras de su oficio, de las técnicas, de los secretos, de su cultura que los guía en la talla de esculturas piadosas, puesto que las imágenes de la religión católica son representaciones de personajes divinos a quienes se les atribuyen fuerzas sobrenaturales y poseen el halo del carisma (Florescano, 2002). Para los artesanos descendientes de la etnia chiapaneca, este pensamiento es rebasado por la imaginación y por la necesidad de afianzarse en la magia de sus creencias, algunas de ellas capaces de inventar deidades que en el mismo momento de su creación les brinden los favores o la suerte, objeto fundamental de su materialización.

Un trozo de madera arrastrado por el río, un pedazo de raíz o un tocón, quizá tenga más fuerza espiritual que la madera de un aserradero de árboles asesinados por la mano de los hombres inconscientes del valor que éstos significan. Es así como el regalo de la madre tierra servirá para conformar todo lo que se representa en la vasta imaginación del tallador de la madera.

Estas ideas, heredadas de los antepasados, han animado la vida productiva de los artesanos que conservan en sus venas las palabras del código de la generación chiapaneca, las que constituyeron poderosas fuentes para ayudar a los frailes en la conquista espiritual del sureste mexicano, tendiendo puentes a través de los talentos de los indios y de su gran sentido del arte religioso,<sup>148</sup> capaz de

---

<sup>148</sup> Maquívar (1999), Mues (2000) Sten (1974), Gonzalbo (2000), Florescano (2000) entre otros, basados en cronistas europeos como Bernal Díaz del Castillo, Bernardino de Sahagún, Thomas Gage, y demás, señalan la sorpresa, admiración y alabanzas que los evangelizadores expresaron

convertir a un pedazo de madera en una rosa de piedad que se animaba con el movimiento del baile del color y de la interpretación poética y teatral, instituyéndose a partir de ese momento en un objeto con vida.

Estos deberes, arduos y lentos por los escasos predicadores así como por las pocas esculturas religiosas que éstos traían consigo, fueron motivos para que los frailes aprovecharan la gran habilidad y respeto que los indios tenían por sus propias imágenes, a fin de educarlos como artesanos en la reproducción de éstas. A la vez, este proceso permitió a los naturales representar a sus antiguos dioses, a través de las formas de los santos católicos que trajeron los europeos.<sup>149</sup> En este sentido, nos relata el doctor Vargas: “[...] la escultura siempre va ligada a la cosa del catolicismo en este caso los santos [...], la fiesta de enero gira alrededor de tres santos católicos: el Cristo de Esquipulas, San Antonio Abad y San Sebastián, pero en el fondo de ellos están los dioses de los indios Chiapa.”<sup>150</sup>

Ello no fue un proceso sencillo; los religiosos no podían admitir fácilmente que los indios tallaran representaciones de santos, la idea de que atrás del rostro de las esculturas religiosas estuviera la representación de los dioses de los indios, alertó a los españoles, pues en muchas de sus esculturas podían adivinarse algunos rasgos indígenas.<sup>151</sup> Por lo que los españoles tuvieron la necesidad de

---

ante las demostraciones de las habilidades de los indígenas mexicanos para el teatro, la danza, la música, la pintura, la escultura, en suma para el arte.

<sup>149</sup> “Después de la invasión los pueblos indios experimentaron un agudo proceso de pérdidas de significados. Por ello cuando lograron una cierta resignificación del mundo se aferraron a esas nuevas configuraciones (...). Una de las expresiones de esta reconfiguración es el culto de los santos patronos de cada pueblo, que construye una comunidad ritual colocada bajo la advocación de una divinidad tutelar” (Miguel Alberto Bartolomé, op. cit., p. 104).

<sup>150</sup> Entrevista el 14 de julio 2002.

<sup>151</sup> En algunas de las obras más antiguas que proceden de Chiapas, puede “rastreadse que el creador desconocía lo representado en los modelos gráficos o ejemplos escultóricos que debía copiar, siguiendo las indicaciones de algún fraile” (Ver Paula Mues Orts, “Cruces de caminos: el arte

buscar indios que tuvieran ciertas cualidades y si no las tenían, habría que recurrir a la educación y evangelización para que además de hacerlos hábiles, fueran piadosos católicos y practicantes devotos, lo que aparentemente los colocaría a la par de los artesanos de origen español.<sup>152</sup> Ahora sí con esas cualidades se les otorgaba la facultad de poder tallar la madera para la reproducción de las imágenes religiosas.

Todavía en la actualidad los artesanos tienen la idea de que los talladores “santeros” que no respetan los mandamientos de la iglesia, o bien tienen una vida disipada son castigados por los santos que ellos mismos tallan, produciéndoles pobreza, malestar y conflicto en su vida diaria.<sup>153</sup>

De cualquier manera, en un principio los desconfiados religiosos no permitieron que de primera intención los talladores indios diseñaran los rostros de las esculturas católicas, porque ellos consideraban que en la expresión de éstos radicaba los atributos de santidad; incluso es vigente escuchar dentro de los refranes y consejas del pueblo la frase: “los ojos son el espejo del alma”, por lo que tal vez a los indígenas talladores que iniciaban su trabajo en la construcción de imágenes de santos únicamente se les permitiera la talla de las manos de éstos; así mientras iban progresando en su adoctrinamiento, también tenían acceso a los procesos de elaboración del rostro y de las demás partes de la escultura.

De allí que en prácticas sedimentadas, los modernos maestros talladores comienzan por enseñarle al aprendiz el tallado de las manos de sus esculturas,

---

de pintar y esculpir en Chiapas, siglos XVI al XIX”, en *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, 2000, p. 26).

<sup>152</sup> María del Consuelo Maquívar, refiere que es probable que los frailes cuidaran que los indígenas dedicados a la “obra de Dios” “no tuvieran vicio alguno” (*op. cit.*, 1999, p. 32).

<sup>153</sup> Maestro artesano Antonio Hernández López, entrevista 11 de febrero de 2002

argumentando que es lo más difícil para hacer y que quien domina las manos puede reproducir en la madera cualquier parte. Nos dice el maestro Antonio: “Me dijo mi maestro [...] -Ahora te voy a enseñar, lo primero que vas a aprender son manitas, vas hacer unas manitas primero, para que vayás aprendiendo-, me dice [su maestro] -La más fácil, la extendida- [abre una mano para mostrarme], [...]”.<sup>154</sup>

Esto también puede interpretarse de otra manera, pues en el momento actual las instancias oficiales han establecido talleres para la enseñanza del tallado de máscaras, y cuando los iniciados en este arte quieren aprender la imaginería, el maestro los hace comenzar por el tallado de las manos, ya que la cara, con la práctica que tienen en la elaboración de máscaras es considerada aprendida. Nos cuenta Paulino: “[...] porque si uno sabe máscara ya se sabe el rostro, si uno aprende a hacer manos aprende a visualizar otras cosas [...]”.<sup>155</sup>

Lo cierto es que en todos los casos que se manejan en los talleres, el orden en el aprendizaje reviste un carácter de tradición, quizá anclado en el pensamiento educativo que los religiosos aplicaron en la enseñanza de los indios. Pensamiento que ha sobrevivido dentro del desarrollo urbano que gradualmente ha crecido en Chiapa de Corzo, como son los aspectos arquitectónicos del lugar que han cambiado,<sup>156</sup> mientras su estructura provinciana ha permanecido más en el sentimiento de sus habitantes, ello se refleja en las casas que todavía conservan los altares y los oratorios como una forma de supervivencia de la cultura mestiza.

---

<sup>154</sup> Entrevista el 11 de febrero 2002

<sup>155</sup> Entrevista el 19 de febrero 2002

<sup>156</sup> Relata el doctor Vargas que posterior a uno de los temblores más fuertes sufridos en la población en 1975, hubieron varios cambios, “el más notable fueron las construcciones que cambió toda la fisonomía [de las casas] después de ser de adobes y de tejas que le daban cierta característica a Chiapa de corzo, empezaron a usar el cemento armado, el concreto [...]”. Entrevista el día 7 de mayo de 2003.

En ellas se combinan las costumbres religiosas con las creencias prehispánicas: el olor a copal, ruda y albahaca se mezcla con los camarines que protegen y dan un marco de belleza a las esculturas de los santos venerados y con las imágenes de los mismos en cuadros que penden de la pared, que sirve de respaldo al mueble tradicional de madera, sobre cuya superficie descansan los floreros, las veladoras y los camarines, de tal manera que los altares son considerados una parte central del hogar, situados generalmente en las salas.

He querido recrear estas imágenes del hogar de los chiapacorceños, porque los altares han sido el punto de encuentro entre los católicos de esta ciudad y los artesanos de la madera que, al parecer, en su origen fueron enseñados como hacedores de imágenes religiosas.<sup>157</sup> Esculturas que no son más que la continuidad de lo aprendido por los artesanos indígenas y mestizos durante la Colonia, los cuales fueron guiados en la elaboración de sus obras por los frailes que evangelizaron el territorio chiapaneco y que fundaron la tradición en la representación artística de los santos en esculturas religiosas bellamente encarnadas.<sup>158</sup>

Imágenes que adquieren su condición divina al parecerse y representar al original (Florescano, 2000), cuya veneración por los fieles, se expresa en las diferentes fiestas y celebraciones que suceden durante casi todos los meses del año en las casas o en las iglesias y capillas de los barrios. La profunda religiosidad

---

<sup>157</sup> Al parecer, los frailes llevaban de la mano a los indios porque éstos no conocían las imágenes religiosas, sin embargo, pronto quedó atrás esta forma de enseñanza, pues los indios no solamente aprendieron a tallar santos, sino a *mirar* lo que hacían los españoles según su oficio. Así, un orfebre que no quería enseñar su arte a un indio, éste lo observó por un año al cabo del cual comenzó a hacer verdaderas obras de arte con el precioso metal (Victoria Novelo (comp.), *op. cit.*, 1997).

<sup>158</sup> La encarnación es la preparación y aplicación de color en aquellas zonas de las esculturas que imitan la piel, labor que, por su delicadeza “recaía en manos del maestro porque es lo más principal de su obra” (Consuelo Maquívar, 1999, p. 67).

de las familias del lugar, ha transformado a la ciudad entera en todo un templo dedicado al culto de San Sebastián,<sup>159</sup> como lo demuestran las fiestas de enero que se convierten en el motivo fundamental para la producción artesanal de las máscaras de parachico, de las imágenes religiosas y de los objetos que adornan el marco cultural de la devoción a los santos reverenciados por este pueblo.

#### **1.4 La historia cultural en la formación de los talladores.**

Para comprender la educación de los talladores es necesario reflexionar históricamente a partir de pistas, indicios, maneras de hacer, pensar, decir y sentir, expresadas en las prácticas del oficio actuales. Buscar prácticas culturales a través de la memoria colectiva y articularlas con el presente, es descubrir que los artesanos existen en un entramado de tradiciones que conforma su historia cultural.<sup>160</sup>

El proceso de formación artesanal engarzado con una historia cultural, no es una concatenación de hechos pasados que progresaron linealmente hasta llegar al presente, sino “es la implicación crítica del presente, que deja disponible, para su escrutinio y revisión, su producción de memorias colectivas”.<sup>161</sup>

Esto es, la historia del presente de los artesanos, quiere decir considerar la configuración de sus saberes y cómo éstos se modificaron o cambiaron a lo largo

---

<sup>159</sup> Hasta las primeras décadas del siglo pasado, San Sebastián se celebraba en el templo que lleva su nombre, hoy en ruinas. En la actualidad, la imagen es resguardada y festejada por familias de Chiapa de Corzo. La familia que así lo desee, tiene que solicitarlo a la administración del Templo de Santo Domingo (Entrevista con el Dr. Vargas, 8 de marzo 2005).

<sup>160</sup> Una historia cultural, no sólo se preocupa por el “conocimiento y la razón”, sino fundamentalmente, por el interés en una historia del presente que “disuelva las distinciones textuales, reales y culturales/sociales”. Es decir, “lo cultural se ve aquí como un término conveniente para pensar en las configuraciones y conexiones de aspectos colectivamente mediatizados del mundo y el conocimiento, en su más amplio sentido” (Ver Thomas S. Popkewitz, Barry M. Franklin, Miguel A. Pereyra (compiladores), *Historia cultural y educación*, 2003, pp. 16-49

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 16



del tiempo, en relación con otros conocimientos. Aquí, el conocimiento no se divide de la práctica, sino ambos se integran en un todo coherente que es el objeto artesanal, el cual significa un objeto libro que tiene gran penetración en la población indígena y mestiza, rural y urbana. Estos objetos, representados por esculturas religiosas o máscaras de parachico, entre otros, constituyen un lenguaje cifrado que da cuenta de los devenires, de las historias, de los relatos, que forman el complejo dominó de la identidad étnica de los chiapanecas. Así, detrás de los rasgos finos de la máscara que interpreta la faz de un hombre blanco, se encuentra el símbolo del poder del sol y del jaguar.

En este sentido, los artesanos se convierten en re-creadores de prácticas culturales, al codificar y decodificar el mensaje ancestral de ritos y mitos, que sustentan la configuración y transmisión de los saberes a las nuevas generaciones. En sí, podemos decir que en el trabajo artesanal se compendia su historia cultural, y a su vez, ésta nutre su proceso formativo.

Saberes que persisten hasta nuestros días, sin duda alguna, por la confluencia de dos fuerzas creadoras: el poder de observación y la habilidad práctica de los indígenas chiapanecas y las técnicas traídas por los evangelizadores españoles a estas tierras, las cuales se amalgaman y toman forma en los objetos culturales, teniendo como primeras intenciones el tallado de esculturas religiosas, y a partir de éstas, una conclusión de apropiación para el espíritu indígena en la creación de un objeto ritual más identificado con él como lo son las máscaras.

Proceso que se recrea en el transcurso de la historia cultural que contextualiza la tradición del *nbarenyhico* desde hace más de quinientos años, lo

que significa que el campo de los saberes de los artesanos en Chiapa de Corzo, nos habla de un proceso en el que convergen y divergen intereses culturales indígenas y cristianos como una continua marea en el océano social. Semejanzas y diferencias que se manifiestan en las fiestas y en la vida cotidiana respectivamente, en todo su carácter de dualidad paradójica que reproduce el espacio de los devenires.

## **2 De la observación a la práctica. Una manera de hacer teoría de las prácticas educativas.**

El título de este apartado anuncia la idea que nos servirá de eje en el desarrollo del mismo, pues la observación constituye un sólido anclaje que atraviesa las prácticas artesanales en el taller. Seis divisiones componen esta sección: el saber ver, como un instrumento de la mente, como un lenguaje que se aprende a lo largo del proceso formativo. Los materiales y herramientas, incluyen los tipos de madera, los utensilios antiguos de origen natural, los inventados y los adquiridos, así como la manera en que enseña el maestro a conocerlos y usarlos. El tercer aspecto, plantea que el aprendiz se interesa en aprender por el gusto de hacer su propia máscara y bailar de parachico en la fiesta Grande; además, la relación afectiva recíproca entre el maestro y sus alumnos. En los siguientes puntos se abordan cualidades indispensables que caracterizan al aprendiz, al maestro, y en general, a los artesanos: la disciplina, la obediencia, el respeto, la paciencia. Al término del capítulo, se presenta la valoración de lo que aprende el aprendiz; las habilidades prácticas que se van formando en el curso del tallado de máscaras y de imágenes religiosas.

### **2.1 Saber ver: “al buen entendedor pocas palabras”**

La observación es un proceso en el que se armoniza una multitud de sensaciones que salen del campo visual para potenciarse con los impulsos sensoriales de otros órganos de los sentidos, convirtiéndose entonces en un proceso sensoperceptivo. En este proceso, entran en juego también las representaciones sociales y la memoria colectiva; las primeras como formas de concebir la realidad en la vida cotidiana, puesto que toda realidad es representada, apropiada y reconstruida por

el sujeto o el grupo al que pertenece (Chartier, 1992). La memoria colectiva se encarga de diseminar los saberes individuales a los sociales, “al significar lo que fue el pasado trasponiéndolo en el presente”, según las necesidades de los que viven en el ahora. De allí que el proceso de observación es esencialmente un proceso humano.

Cuando construimos una pieza discursiva,<sup>162</sup> nuestro lenguaje interno se esfuerza en expresar lo que sentimos a través del lenguaje oral y después trabaja en traducirlo al lenguaje escrito, en forma coherente. Esta situación es especialmente observable si necesitamos esclarecer un discurso que dé cuenta del *saber ver* de los artesanos, toda vez que éste, tendría que explicar la subjetividad de la concepción del modelo y su traducción en el objeto artesanal, función particular y propio de cada persona, y aún más complicada, cuando expresa sentimientos e identidades colectivas transformadas a lo largo de su historia.<sup>163</sup>

Esto nos hace re-buscar palabras y conceptos, y al no encontrar otros que nos ayuden a lograrlo, sentimos que “falta el suelo del lenguaje verbal” como dice De Certeau (2000, p. 71). Por ello intentaré articular el *cómo* de la observación aplicada en las *maneras de hacer* extensas, profundas y permanentes de los artesanos, al *qué* de la misma, en donde subyace un discurso que requiere ser construido e interpretado. De aquí la importancia de escuchar las voces de los artesanos, atender a sus artes de hacer y sus modos de ser para darles la vuelta,

---

<sup>162</sup> La palabra discurso se refiere a lo que se dice y se escribe, a lo que pasa por ser un pensamiento más o menos ordenado y un intercambio de ideas. Incluye el discurso oral de toda naturaleza, pero también incluye los escritos que reproducen el discurso oral. (Ver Cleo H. Cherryholmes, *Poder y crítica. Investigaciones postestructurales en educación*, 1999)

<sup>163</sup> Entre los medios que tienen que ver con este proceso, como ya lo señalamos anteriormente, están fundamentalmente el sincretismo religioso y la imposición de la lengua castellana con la consecuente pérdida de la lengua chiapaneca, entre otros.

girarlas al revés, desandar lo andado para luego entramar de nuevo el tejido en una escritura que pueda darle luz a la teoría (*ibid*).

De esta forma, es fundamental prestar atención al observador desde sus propias palabras y construcciones, con sus mismas intenciones y concepto de la vida que él recrea a través de su trabajo en el taller; constituirnos en algo así como sus aprendices conceptuales e intentar describir, densamente, desde sus experiencias y vivencias, el hecho educativo.

En este sentido, relata el maestro Antonio López Hernández, que el 22 de febrero de 1952 llegó por primera vez al taller del maestro Miguel Vargas,<sup>164</sup> quien después de una breve plática, le indicó que lo primero que habría de aprender a hacer eran manitas [de esculturas religiosas], por lo que después de una somera explicación, le dijo:

[...] -Ahorita lo vas a ver como lo voy a trazar yo y así lo vas a hacer-, así que agarró su machete, un trocito y un pedazo de madera y lo comenzó tras, tras, tras, a hacerlo, después el formón y enseguida lo pulió, ahí empecé a ver, a observar como lo hizo, hizo la manita, y entonces me dijo: -Ahora aquí está tu pedacito de madera y ahora tú lo haces-, así, así, al somatón de una vez, y en lo cual yo no estoy de acuerdo, si hubiera sido yo otro cobarde me hubiera yo retirado al ver que no lo iba yo a poder hacer, y me trajo el pedazo de madera y él me dijo: -Aquí está, ¿ya lo observaste bien?-, -Sí ya lo observé- [contestó] y me dice: -Al buen entendedor pocas palabras-, yo lo sentí algo feo eso, por motivo de que me quería decir que no estuviera yo preguntando tanto porque ya una vez que le hubiera puesto cuidado pues lo agarraba yo, ya fue que empecé a tallar, sí, lo empecé duro, duro, duro, pero no, no me salió, ni por donde, era una manita pequeña, pero no me salió, lo eché a perder, pero mientras él se fue allá adentro [de su casa] a hacer otras cosas, agarré y lo tiré el pedacito de madera y agarré otro pedacito nuevo para practicar, pero yo digo siempre ahora de que ya enseño, de que no es así, para mí no es así, para mí que da mejor resultado que los chamacos observen unos días, unas semanas, unos meses, no se, que estén observando nada más, aunque la observación a veces es muy aburrida, sin hacer nada, [...] yo ya tenía 17 años, ya era un adolescente en ese tiempo, ya fue que entonces empecé a batallar, lo medio hice, no lo terminé, al otro día volví a la carga, a batallar, a trabajar, y así me pasé unos dos meses.

---

<sup>164</sup> El maestro Miguel "hacía santos, máscaras, fustes [para éstos] le tomaba medida al caballo [los hacía] con cabeza de león, de tigre; hacía marimbas pequeñas con toda la sonoridad de una marimba grande. Vestía muy elegante: pantalón de casimir, usaba leontina de oro, era un bohemio." (Ingeniero Mario Aguilar Penagos, entrevista el 10 de febrero, 2003)

El testimonio nos ofrece dos miradas para el aprendizaje, una de ellas se centra en el alumno y la segunda en el maestro, aunque ambas guardan la intencionalidad del cumplimiento con el proceso. La propuesta actual de la escuela del maestro Antonio, a pesar de sus tendencias que enfocan la práctica educativa sobre los saberes del maestro, en los que predomina la demostración con fines de imitación,<sup>165</sup> en muchas ocasiones se cubre con ideas eclécticas internalizadas a través de la experiencia que el maestro artesano ha ido acumulando a lo largo de su práctica y autoaprendizaje. De tal manera que a veces nos podemos encontrar con una práctica educativa basada en la heurística y, en otras, en la autodidáctica, por ejemplo, las ocasiones en las que el maestro Antonio ha descubierto herramientas para facilitar su trabajo, como ayudarse con corcholatas o cualquier tapa de metal que él mismo agujera para comenzar a lijar un objeto. O bien, su preocupación por aprender más acerca de su oficio, a través de enciclopedias.

La observación, como parte del proceso educativo de los artesanos, involucra a la imitación y va más allá, pues la observación implica un *saber ver* desde el todo hacia alguna de las partes, y en contraposición, ver el todo desde cada una de sus dimensiones, afirmación que podemos recuperar desde el testimonio de un joven aprendiz:

---

<sup>165</sup> Existen tres formas de imitación que van de menor a mayor complejidad y pueden estar relacionadas: la imitación de acciones, la imitación del comportamiento y la imitación evocativa. La imitación puede ser solamente de la actividad, pero también de la apropiación del comportamiento hasta la imitación que “despierta el recuerdo de actos o sentimientos concretos, provocando así un efecto sentimental y/o intelectual”. En este sentido se habla de una imitación surgida de una elaboración conceptualizada. (Ver Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, 1987, pp. 298-307)



Marcos Díaz Díaz

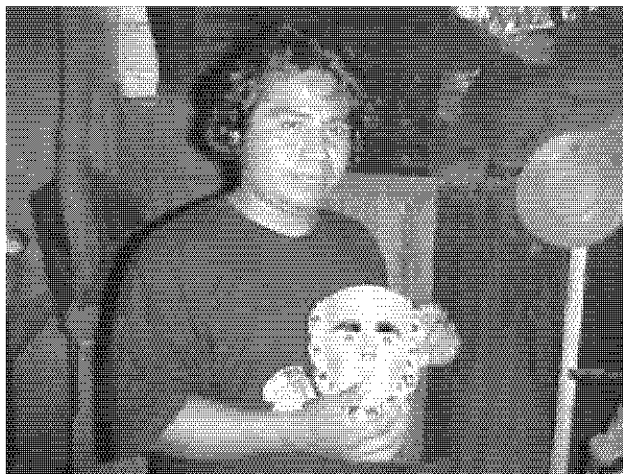
Enseñaba que uno supiera observar bien, que con la vista uno defina donde está una parte que está más alta de la que está más baja, con la vista uno tiene que darse cuenta para que no salga chueco. La vista es como un enfoque para captar donde está mal, porque nosotros ponemos la máscara de lado y así se enfoca bien, donde está alto, donde está bajo, ahí se mira por medio de una afinación, antes no me daba yo cuenta, hasta que él me enseñó cómo más o menos uno se da cuenta con la vista, después uno se acostumbra con la vista. Cuando miro la parte que se me dificulta como la boca, siento temor de echar a perder esa parte, no muy bien lo puedo hacer, que lo puedo echar a perder y ya no va a tener compostura, es la parte que más me ha costado hasta ahora, pero ya la miro y veo cuándo está mal. Me llevó como tres años para darme cuenta donde está mal.<sup>166</sup>

Esta manera de ver encierra una singular amalgama de experiencia personal intensa y de reflexión profunda, en un vaivén entre el “adentro” y el “afuera” de la observación, pues por un lado, hay que atrapar, empáticamente, el sentido del acontecimiento, por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios, como es la historia cultural del pueblo (J. Clifford, 1995).

Otro de los aprendices, manifiesta su preocupación por el tiempo que pasa entre el proceso de observación y el inicio del tallado de la madera. Nos comenta:

---

<sup>166</sup> Marcos Díaz Díaz, aprendiz de artesano, estudiante de secundaria. Entrevista el 21 de septiembre, 2002.



Ricardo Hernández Rodríguez

[...] empecé así nada más a ver, fueron cinco meses nada más viendo cómo trabajaba él [maestro], luego a los cinco o a los seis meses ya me dio a hacer mascaritas. Esos cinco meses yo sólo estuve viendo porque eso me decía el maestro y hay que respetarlo porque es el maestro, él me dijo que observara yo primero las medidas, como trazar la madera, mirara yo que no quedara un lado más [...] porque muchos lo dejaban con un cachete más abultado que el otro, me decía él que hay que aprender las cosas bien, los primeros días son aburridos porque como no hace uno nada, él nos decía que agarráramos una silla y nos pusiéramos atrás de él para ver cómo él trabajaba, él estaba tallando la madera y nosotros lo veíamos, estábamos a los lados de él [...].<sup>167</sup>

El “ver / hacer ver” (De Certeau, *op. cit.*, p. 82) en el taller artesanal, implica algo más que el observar / aprender los movimientos de las manos, los tipos de maderas o el uso de los instrumentos y de los materiales; es un aprender a utilizar las herramientas de nuestra mente, es viajar desde la sensación a la observación, y de ésta a la *contemplación*,<sup>168</sup> para entrar en un bucle de retroalimentación de nuestra propia forma de interpretar los objetos. Después, el aprendiz deberá recuperar todo lo meditado y ahora sí, poner en juego la habilidad de sus manos

<sup>167</sup> Ricardo Hernández Rodríguez, artesano de tiempo completo. No terminó el proceso educativo por motivos económicos. Entrevista el 10 de septiembre de 2002.

<sup>168</sup> Michel de Certeau (*op. cit.*, p. 82), afirma que en su significación antigua y clásica *contemplar o ver / hacer ver*, quiere decir *teoría*. Por esto el autor señala que en los talleres artesanales, “yace un conocimiento fundamental y primitivo que se adelanta al discurso ilustrado, pero al cual le falta una cultura propia”, es decir una teoría.



para crear el objeto ya impregnado de todo el proceso reflexivo, mismo que le dará cualidades particulares e irreproducibles. Es decir, es un paso del objeto al sujeto y de éste a la obra creada, la que envuelve un objeto con cualidades especiales.<sup>169</sup>

Al principio, la mayoría de los aprendices sienten hastío o ansiedad ante el transcurso del tiempo dedicado a la observación, ellos ansían tomar entre sus manos el objeto y comenzar a darle forma, pero no saben como hacerlo, ni son capaces aún de imaginar que la observación en silencio puede ser la guía esencial para la creación artesanal, es como si una oscura nube se interpusiera entre el deseo de ser y el hacer. Nos cuenta un joven artesano:

[...] la primera vez me sentí muy presionado porque me dijo vas a venir aquí pero vas a venir a ver, vas a estar como dos o tres meses sólo viendo, no vas hacer más que mirar, ahí voy a ver si vas a aguantar el trote, la puntualidad muy importante, entrábamos a las tres y salíamos a las seis o a veces nos quedábamos más tiempo hasta las siete. Comencé a llegar [...], miraba yo primero el trazo, bueno primero observar la madera porque aunque sea un pedacito se saca provecho, observar donde va ser la parte superior y la parte inferior [...].<sup>170</sup>

En el aprendizaje artesanal de nada sirve pensar en el hacer y en los merecimientos del ser, es mucho mejor pensar en el llegar a ser; el valor radica en la promesa más que en el cumplimiento, porque el camino del artesano es un camino solitario, ya que se basa fundamentalmente en su interpretación del entorno. El conocerse y conocer su propia interpretación se logra únicamente a través del silencio, el silencio hace que se encuentre consigo mismo, con su forma de comprender y de interpretar, de disipar esa nube del desconocimiento que impide que aflore su espíritu inventor, esa nube que al principio se encuentra entre

---

<sup>169</sup> Un objeto especial como las máscaras o las imágenes religiosas, son “objetos maravillosos por su rareza, belleza, esplendor, cualidades mágicas o milagrosas [que] aparecen con frecuencia en mitos, leyendas, cuentos folklóricos o libros de caballería [...]” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, 2002, p. 347).

<sup>170</sup> Felipe de Jesús Espinosa Hernández, artesano de la tercera generación. Pasante de ingeniero civil. Entrevista el 27 de octubre de 2002.

el aprendiz y el objeto, y hace que no pueda ver a través de los cristales de la razón y del entendimiento, ni que pueda sentir su belleza y su bondad, ya que en este nivel el pensamiento se vierte por el objeto material, más que por sus cualidades otorgadas por la creación a través del discernimiento que alcanza el aprendiz al convertirse en artesano.

## **2.2 Materiales y herramientas: legados e innovaciones**

Cuenta el maestro Antonio que allá por 1950, en las crecientes del río Grande (Grijalva), bajaba una de las maderas más adecuadas para el tallado de las máscaras e imágenes llamada raíz de álamo; también bajaba toda clase de madera: cedro, sabino, hormiguillo, guanacastle, pero la más valiosa era la de álamo por sus propiedades de suavidad y bajo peso, lo cual la hacía muy apreciada y de accesible manejo para los artesanos. Su valor era conocido por los lugareños, por lo que había algunos que recogían la madera que traía el río, la seleccionaban según su uso: la que servía como combustible en las ladrilleras o en los hogares por un lado, y la que servía para la talla por otro; así apartaban las raíces y las maderas preciosas, cargaban con ellas una carreta tirada por bueyes y la iban a ofrecer con los maestros artesanos a un precio de doce o catorce pesos. Ya en 1974, debido a la construcción de la Central Hidroeléctrica conocida como “La Angostura”, “dejó de bajar la madera por motivo de que cierran las compuertas, comienzan a llenar el embalse y entonces ya no baja la madera”. Motivo por el cual los artesanos buscaron madera de cedro, menos suave, pero era con “la que trabajaban en las primeras décadas del siglo XX, o quizá antes”.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Relata el maestro Antonio que es probable que en el siglo XIX los artesanos hallan usado la raíz de álamo, pero también utilizaron el cedro (Entrevista el 18 de febrero de 2002).

La madera y los instrumentos se complementan, se usan a la par, pues como les dice el maestro Antonio a sus alumnos “el fierro se apoya hacia fuera, deben hacerlo con cuidado para no astillar la madera”, mientras los jóvenes lo observan, todos en silencio, en ocasiones lo ayudan sosteniendo el tronco sobre el cual el maestro se apoya para tallar una máscara.

Las herramientas son tan antiguas como los hombres primitivos.<sup>172</sup> Usar las manos sin la participación de máquinas, no hace más que despertar admiración al ver cómo los artesanos pueden transformar unos rayos de bicicleta o armazones de viejos paraguas, en instrumentos útiles para su trabajo.<sup>173</sup> En Chiapa de Corzo, en la década de 1970 había un taller de herrería diferente a otros, porque:

cocían el trabajo, lo martillaban, aquí hacían todo tipo de herramientas, las que se usan en la albañilería, las que se usan en el tallado: los formones y las gubias con sus diferentes medidas, desde muy pequeñas que se sustituían con los rayos de la bicicleta, se martillaba de una manera casera, nosotros los fabricábamos, era de los instrumentos más pequeños. [...] Una etapa importante [del aprendizaje] era el reconocimiento de las herramientas y de las maderas.<sup>174</sup>

Es posible que en este mismo taller, el maestro Antonio, en 1952, haya mandado a hacer sus herramientas, pues cuenta que esa tarde cuando llegó por primera vez con el maestro Miguel, éste le dijo que tenía que comprar algunas herramientas porque “él tenía pocas y que siempre le servían, le dije [contestó] que estaba bien,

---

<sup>172</sup> Hace cuatrocientos mil años, en la reconstrucción arqueológica de uno de los asentamientos humanos se explicaba como uno de sus artesanos se dedicó a hacer nuevas herramientas, “con suma habilidad hizo saltar trocitos de sílex y caliza, propinando violentos golpes con un percutor de cuarcita duro formando cuchillos y herramientas, a su alrededor unos niños probaron su habilidad golpeando la piedra (...) (Edmund White y Dale Brown, “El primer hombre”, en *Colección Orígenes del Hombre*, TIME-LIFE, 1976, p. 11)

<sup>173</sup> Los artesanos de *joyo-naqué* [ramillete en lengua zoque], hacen de los rayos de bicicleta o de paraguas, largas agujas para tejer bellos círculos de flores, con el fin de ofrecerlos a las virgencitas de Copoya.

<sup>174</sup> Mario Aguilar Nandayapa, fue aprendiz de artesano, es licenciado en letras latinoamericanas y maestro en educación superior, docente de la Facultad de Humanidades de la UNACH. Entrevista el 17 de julio de 2002

me sacó unos moldecitos para encargarle al maestro herrero, por cierto me los hizo uno de los viejos herreros [...]” que habían en ese tiempo en el pueblo.

Algunas de estas antiguas herramientas se han cambiado por otras modernas en aras de hacer menos dura su labor, eso sí conservando las técnicas originales, a decir de don Antonio cómo trabajaban la madera y cómo lo hacen ahora:

En vez de cómo lo hacíamos antes la vaciada de la madera con puro empujón porque la madera se prestaba, era madera suave, de raíz de álamo, ahora lo hago con berbiquí, me ahorro bastante tiempo y no solamente eso sino también el sacrificio de las manos, del hombro que también se me pelaba del esfuerzo, todo eso se evitó al haber agregado que se haga con berbiquí.<sup>175</sup>

No cabe duda que los artesanos no pueden quedar a un lado de la modernización, ellos saben echar mano de utensilios que, si bien todavía son manuales, les ayudan a aligerar los procedimientos más pesados del tallado. Pero además su inventiva los ha llevado a hacer sus propios instrumentos, aunque rudimentarios también les ha aminorado tiempo y esfuerzo en la elaboración de objetos artesanales. Continúa el maestro:

La pulida se hacía con pura lija, entonces yo a través de mi mamá que la veía que los jicalpextles los raspaba adentro con unas ‘charrascas’, [...] hechas de metal de tapa de crema de zapatos, unas grandes [que] les hacía agujeritos, no se si tenía idea mi madre o qué, pero también yo lo utilicé pero ya de corcholata, comencé a agarrarlo con la yema de mi dedo y entonces iba yo usándolo en la parte rústica e iba afinando, afinando, entonces ya usaba yo la lija, llevaba poca lija y me molestaba menos en las manos, porque [antes] me hacía ampollas y callos en las manos.

El hecho de que el modo de vida de los artesanos esté íntimamente ligado con sus tradiciones, no les impide que hagan uso de nuevos materiales e instrumentos, indicio de que no pueden permanecer al margen de la modernización. Sigue don Antonio:

---

<sup>175</sup> Entrevista el 9 de julio de 2002

[...] También cambié el agua cola por el Resistol que es una de las cosas modernas y que en verdad es bueno para poner ese tipo de pastas, en este sentido de que en tiempo de agua el agua cola no se puede trabajar porque se humedece y el Resistol, aunque sea tiempo de agua, seca, por eso se quedó ligado a este trabajo el Resistol, ya no utilizo el agua cola, sólo la uso para pegar, por motivo de que la cola no la puede superar el Resistol en cosas de pegar.

Hay materiales y herramientas que no han sufrido menoscabo alguno, legados de generaciones anteriores que se han conservado porque fundamentalmente son de origen natural, como las semillas de chíá, el esófago de res, el cabello de mujer, el pelo de buey o el de gato; los instrumentos básicos como las gubias de todos tamaños y los formones. Estos cambios y conservaciones son los que los aprendices valoran en su formación, por lo que es frecuente escuchar entre ellos la importancia de “estar viendo como se agarra la herramienta”, lo cual implica diferenciarlas y saberlas usar porque si no “nos cortamos, hasta un poco de sangre queda”, dice uno de ellos. Por esto, menciona Ricardo Hernández: “él [su maestro] nos enseñó a cortar, a afilar los fierros, a conocerlos.”<sup>176</sup> A su vez, don Antonio sabe lo que dice cuando enfatiza:

[...] para mí mejor es que observen, pues así como que van conociendo la herramienta, les enseño cómo se agarran los fierros, con cuantos dedos se agarran, les decía yo a ellos [sus alumnos] con tres dedos es todo, es como agarrar el lápiz, nada más que en diferente posición el efecto que se le va a dar a la herramienta, pues todo eso no me dio [su maestro]. Por cierto una ocasión que entró su sobrino [al taller] me dijo: -Qué hay Antonio-, -Aquí trabajando- le digo, estaba yo haciendo una máscara creo, y dice: -No, pero por qué agarrás así el fierro-, -Porque así estoy trabajando-, -No-, agarró y llamó al tío: -Papá- -Le decía-, -Qué pasó papá, a Antonio no le has enseñado ni siquiera a agarrar bien el fierro, no le has enseñado-, -No Antonio, miralo, así se agarra-. Él como ya había observado más a su tío cómo agarraba la herramienta [...].

El maestro Antonio reconoce que la enseñanza de su maestro Miguel era más de entrar de lleno en la acción y no en la observación, por lo cual recuerda que no fue enseñado a usar la herramienta en forma explícita, tal vez por la avanzada edad de

---

<sup>176</sup> Entrevista el 10 de septiembre de 2002

su maestro, esto le costó en su período de aprendizaje innumerables frustraciones para conseguir terminar un objeto tallado. Situación que lo ha hecho reflexionar para poner el acento en la enseñanza de sus aprendices,<sup>177</sup> mayor atención y dirección en los instrumentos usados en la talla de la madera, tanto así, que él lo considera parte fundamental en el inicio del proceso de aprendizaje de sus alumnos, como nos dice el aprendiz José Arley:

[...] su forma de enseñar es primero observar, no nos deja que entremos de lleno por los fierros que uno se puede lastimar porque no los sabe usar, nos pone a ayudarles a los que ya saben, nos pone a lijar, a empezar a usar los fierros, a hacer trabajos sencillos usando maderas suaves [...].

### 2.3 Gusto por aprender: ¿cómo aprende el aprendiz?

La historia cultural del pueblo de Chiapa de Corzo, configura la educación de los artesanos, los jóvenes, deseosos de saber tallar su propia máscara para salir en la fiesta de enero y danzarle a san Sebastián-Matoui,<sup>178</sup> buscan un lugar como aprendices en diferentes talleres, siendo el más solicitado el taller del maestro Antonio, tal como dice Ricardo: “[...], quería yo aprender a hacer máscaras porque no tenía yo, eso fue lo que me animó a aprender para que yo saliera de parachico, hacer mi propia máscara, eso es lo que lleva a los chamacos a aprender”.<sup>179</sup>

Algunos hasta tienen que esperar varios meses para que sean aceptados por el maestro. Relata Álvaro, que llegó a sus oídos la buena enseñanza del maestro Antonio, por lo que fue a hablar con él, pero “ya estaba cabal el cupo, lo

---

<sup>177</sup> El maestro tiene el propósito de hacer un tratado de enseñanza, para lo cual desde hace años lleva un diario en el que registra cuando comienzan los aprendices y cuando terminan, no de manera ordenada porque los jóvenes entran y salen en diferentes fechas; las técnicas del tallado y de la pintura, entre otros. Esto quiere decir que don Antonio se interesa por sistematizar su experiencia como formador de artesanos.

<sup>178</sup> *Matoui*, “Deidad masculina chiapaneca que se desprende de *Nombubi*. Dios de la lluvia y las tempestades. Espíritu creador. Dios del sol” (Mario Aguilar Penagos, *op. cit.*, p. 200).

<sup>179</sup> Ricardo Hernández Pérez, artesano y campesino de la segunda generación. Entrevista el 16 de septiembre de 2002.

máximo que pedía el maestro eran seis o siete muchachos, entonces le dije: -Mire usted yo quiero aprender- -Ya están completos mis muchachos, espera para el otro periodo, para febrero dentro de ocho meses- [le contestó don Antonio]”.<sup>180</sup>

El deseo de Álvaro por aprender era también llegar a hacer su propia máscara:

[...] le decía yo a mi papá que yo quería salir de parachico [pero la máscara] costaba como seiscientos pesos, ahora cuesta mil, y no me la compraban, como agricultores carece uno de dinero. Yo recuerdo que con unos ‘tajitos’ de segueta empecé a tallar unos pedacitos de madera, se me vino a la mente, tal vez ya lo trae uno por aprender a tallar [...].

El gusto de los jóvenes está condicionado por sus tradiciones legadas por sus antepasados, por lo que no varía entre las tres generaciones de artesanos, si bien los tejidos de la experiencia de cada una son distintos. Los dos testimonios anteriores se sitúan en la década de los setenta, cuando en Chiapa de Corzo los talleres de los artesanos estaban abiertos para recibir aprendices de diversos oficios, entre ellos: laqueadora, marimbista, sastre, peluquero, reparador de bicicletas y tallador de máscaras, distinguiéndose los dos últimos por su mayor demanda.<sup>181</sup>

En este periodo, la mayoría de los muchachos llegaban acompañados de su papá o de su mamá para hablar con el maestro, puesto que solamente tenían entre 11 y 13 años. Nos cuenta Antonio: “Yo tenía 12 años cuando me interesé en tallar máscaras. Me gustó como se veían las mascaritas bonitas, así fue que dije voy a

---

<sup>180</sup> Entrevista el 25 de abril de 2002

<sup>181</sup> Cuenta Mario Nandayapa que el taller de bicicletas “era el preferido porque era un pueblo de bicicletas [Chiapa de Corzo], y el otro era el taller de tallado de máscaras que impartía el maestro Antonio, todo era gratuito, no eran clases propiamente, sino que entraba uno como aprendiz [...]”.

preguntar con mi mamá, ya ella me acompañó con el maestro Antonio”.<sup>182</sup> Aunque hay otros interesados que comienzan a la edad de 16 años. Un denominador común en el rango de edad es la combinación entre la escuela y el aprendizaje de un oficio, los más chicos cursan la primaria y los adolescentes la secundaria y preparatoria. De manera que los que alcanzaron una educación superior, hoy son licenciados o ingenieros y talladores de máscaras y de imágenes religiosas.<sup>183</sup>

Otros de estos jovencitos decidieron aprender a ser artesanos de la madera y dedicarse de tiempo completo, a pesar de las dificultades económicas que pudieran pasar:

Yo tenía como trece años, estudiaba en la primaria [...] después que salía me iba con el maestro Antonio y me enseñaba, ya cuando mi papá me dijo que si me gustaba ese trabajo le dije que sí, entonces mi papá me dijo –No, pues si te gusta le voy a hablar al maestro para que te enseñe- [...]. Me gusta mucho este trabajo, [pero] he sufrido tanto, tengo mis hijitas, me las veo negras pero no he querido buscar otro trabajo porque si yo busco otro trabajo ya no le voy a dedicar tiempo a esto [...].<sup>184</sup>

Otros más, combinaron dos prácticas artesanales: el tallado de máscaras y la agricultura, tal como lo hacían los artesanos de los años cincuenta. Nos dice el doctor Vargas: “se es artesano pero como actividad secundaria, la actividad principal siempre, siempre fue la agricultura, ellos [los artesanos] iban a su terreno y ya regresaban y se dedicaban a la artesanía [...]”.<sup>185</sup>

De tiempo completo o de tiempo parcial, profesionista o campesino, existe un elemento integrador en todos ellos: el gusto por el tallado de la madera que

---

<sup>182</sup> Antonio Cortés Nangusé, artesano de la segunda generación, hoy es ingeniero en comunicaciones. Entrevista el 27 de octubre de 2002

<sup>183</sup> Llama la atención que la carrera predominante entre los jóvenes artesanos es la ingeniería, ello no es casual, pues la palabra ingeniero proviene de “ingenium, que equivale a inventiva típicamente artesanal para ‘cosas ingeniosas de arte y de mano’ (Santoni, *op. cit.*, p. 146).

<sup>184</sup> Julio César Díaz Náfate, entrevista el 23 de abril de 2002

<sup>185</sup> Entrevista el 15 de julio de 2002



deviene de su historia cultural, la cual les ha configurado una identidad,<sup>186</sup> como lo demostraron en la fiesta de enero posterior al desastre sufrido por los temblores de 1975. Nos narra el doctor Vargas:

[...] esa fiesta tradicional no se modificó, al contrario, a la par que se consolidó fue floreciendo más, a tal grado que ese año que nosotros suponíamos que no se iba a hacer la fiesta, fue una de las fiestas más emotivas que se hayan visto en el enero del '76, [...] de ahí surgen algunas modificaciones: se hicieron concursos de parachicos, cosas que no se hacían antes pero tenían su motivo para atraer a la gente que se había dispersado, que volviera a retomar la cosa tradicional y se logró, a tal grado que ahora salen [parachicos] el triple de los que salían antes. Al mismo tiempo toda la artesanía que salía antes de [ese] enero también se triplicó.<sup>187</sup>

Si los aprendices de la segunda generación fueron con sus padres, los chicos de la tercera, ya de mediados de la década de los noventa, fueron solos a pedir su entrada al taller, motivados porque algunos de sus maestros de primaria los llevaban a visitar el taller del maestro Antonio, quien les platicaba no sólo del tallado de máscaras, sino de su relación con la leyenda de los parachicos y de María de Angulo. Esto despertaba gran interés e ilusión en los estudiantes como para desear entrar al taller. José Leonardo nos cuenta entre risueño y nostálgico:

Cuando estaba en la primaria los maestros nos llevaban a los talleres [...] me gustaba ver como el maestro tallaba la máscara, las maravillas que hacía, cómo lo elaborará, me preguntaba yo [...], eso me nació a través de cómo veía yo al maestro Antonio porque ahí escuchaba las pláticas que él daba. [...] Fui a su casa, le hablé para que me enseñara, esa fecha fue un 27 de enero, acababa de pasar la feria, fui a verlo para decirle si me recibía porque él tenía muchos alumnos, me dijo que esperara, que había que ver si dejaban de llegar algunos porque a él le gustaba que llegaran puntual [sic] a sus clases, esperé y estuve yendo así como 'metidito' para estar viendo, hasta que él me dijo –Está bien, ya puedes quedarte- ya me sentí contento.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> En los diferentes barrios, casi todos los meses del año, se celebra alguna fiesta tradicional, entre ellas: el Señor del Calvario en el barrio de San Miguel; la del Cristo de Esquipulas en San Jacinto; Tres de mayo y Corpus Christi en Santa Elena, Santa Cruz y Cruz de Obispo en San Pedro y Benito Juárez; San José en el barrio de Santo Tomás y la virgen de Acapetahua en el barrio de San Antonio. La comida y bebida tradicional son el "tasajo con pepita", conocida también como "comida grande" y el "pozol de cacao o blanco".

<sup>187</sup> Artesano y pasante de ingeniero civil. Entrevista el 14 de julio 2002.

<sup>188</sup> Entrevista el 26 de octubre de 2002.

Con tal de aprender no importan mucho las horas de permanencia en el taller, regularmente el horario es de tres horas por las tardes, pero generalmente los aprendices se quedan más tiempo o llegan por la mañana, más aún cuando se acercan las fiestas de enero.<sup>189</sup>

A diferencia de la relación familiar que existía entre maestros y aprendices durante la Edad Media,<sup>190</sup> en Chiapa de Corzo la participación de la familia cada vez es menor en su intervención para que sus hijos elijan un oficio, como hemos visto, los jóvenes son más independientes para llegar solos con el maestro a solicitarle un lugar como alumnos. Sin embargo, hace más de medio siglo la relación era distinta, la familia llevaba a su hijo con el maestro de su preferencia.

Nos relata el doctor Vargas:

[...] si yo quería aprender música o ser artesano, o ser cohetero o tallador de madera, mi familia me enviaba hacia un profesional, así entre comillas, un maestro, este tipo de enseñanza no era así nada más, era como un trabajo, era uno como meritorio o más bien como pupilo, uno empezaba en la casa y el maestro mandaba en mí en todo lo que fuera, entonces yo era una especie de servidumbre para él, pero era mi maestro, entonces durante mucho tiempo ese fue el mecanismo de aprendizaje. [...].<sup>191</sup>

En esos años, más o menos en la década de los cuarenta y seguramente desde antes, hasta la de los sesenta, el hecho de que el aprendiz viviera bajo el mismo techo que el maestro, le permitía a éste amplia libertad para determinar la duración y las formas del aprendizaje; disponía las reglas del juego, horarios, permisos, actividades, también alguna remuneración mensual por la enseñanza del oficio,

---

<sup>189</sup> En diciembre y las primeras semanas de enero, el taller del maestro Antonio está lleno de aprendices y compañeros que en medio de un ambiente festivo algunos pulen, otros pintan, otros más colocan pestañas, todos preparando y preparándose para el gran acontecimiento de la fiesta de enero.

<sup>190</sup> Phillipe Ariès (1998), Arlette Farge (1994) y Michelle Perrot (1996), destacan la fuerte presencia de las familias en la relación de sus hijos con las familias de artesanos, para que fueran aceptados como aprendices. Afectos positivos o negativos matizaban esas relaciones.

<sup>191</sup> Entrevista el de 14 julio 2002.

como le sucedió a don Antonio, cuyo maestro Miguel le dijo: “te va a costar treinta pesos mensuales”, él aceptó con “la ilusión de aprender”, así fueron pasando los días y las semanas, después de algunos meses:

analicé que estaba atrasado [en los pagos] entonces le dije a mi maestro [albañil] – Quiero dejar de trabajar, me voy a dedicar más de lleno al aprendizaje- [...]. Ya hablé con mi papá que iba yo a dejar de trabajar, que quería yo aprender mejor [...]. En esa forma entré de lleno, no le dije al maestro que iba a llegar en la mañana, no, llegué así y comencé a trabajar. Llegó el primer mes, el segundo y ya para el tercer mes me dice mi maestro: -Ya son tres meses y con éste cuatro y no me vas a poder pagar [...], vamos a hacer una cosa, te voy a enseñar, vos querés aprender, y nada más cuando ya sepás me vas a dar un año de servicio- con eso le iba yo a pagar, un año de servicio, -Está bien, le dije-.<sup>192</sup>

Este contrato maestro-aprendiz constituye una relación peculiar, no se trata solamente de enseñar las particularidades del oficio, sino de establecer condiciones para hacer que el aprendizaje no sea algo forzado, difícil o impuesto, que posea características realmente humanas, en donde el núcleo central, desde el principio del encuentro maestro-alumno, era el intercambio de un servicio (conocimientos) por otro servicio (asistencia y apoyo), si tomamos en cuenta que el maestro Miguel Vargas era ya una persona de edad (más o menos 80 años), quien necesitaba de un muchacho verdaderamente interesado en aprender la talla en madera, alguien a quién heredarle sus saberes, puesto que al cambiar la condición del alumno que paga por unas horas a la de aprendiz de tiempo completo, el proceso didáctico da un giro de ciento ochenta grados, toda vez que el maestro Miguel ya no le enseña a tallar esculturas religiosas, sino a pintar las mismas, necesidad derivada de limitaciones físicas propias de su edad, tal vez por ello y siendo su único alumno, le transmite los secretos del oficio.<sup>193</sup> Rememora don

---

<sup>192</sup> Entrevista el 18 de febrero 2002

<sup>193</sup> En los talleres artesanales del medioevo, cuando los aprendices habían avanzado “se les ponía en compañía de otros laborantes antiguos y no del maestro en persona, para evitar que pudiera

Antonio que al dedicarse a las pinturas, “se quedó rezagada la cuestión de la madera, tenía que suceder, no podía yo atenderlo, me ponía a pintar cejas, a practicar [...], tal vez sí me ha gustado mucho, me gustó, me sigue gustando [...]”.

Este gusto por aprender se acentúa aún más cuando el joven Antonio, después de tres años, se fue a vivir con su maestro más o menos cinco años, durante los cuales él no sólo se encargaba de adelantar los trabajos pendientes, sino además, del quehacer de la casa, por lo cual comienza ya a recibir una remuneración de treinta y cinco pesos semanales.<sup>194</sup> De esta manera, va dándole forma a su propio aprendizaje el cual constituye un proceso de internalización,<sup>195</sup> que a lo largo de muchos años le ha permitido valorar métodos y técnicas aprendidas de su maestro.

Si bien aprender a hacer imágenes religiosas fue el motivo que lo llevó al taller del maestro Miguel, en el fondo de su interés anidaba el deseo de hacer máscaras como parte esencial de su identidad configurada en la antigua cultura de Chiapa de Corzo, no para que él danzara de parachico, sino porque “uno está preservando lo que se ha ejecutado durante cientos de años,” esto lo llevó a aprender el tallado de las máscaras:

Francamente como yo le digo, yo entré hacer imágenes religiosas entonces mi maestro no se interesó para que yo aprendiera hacer máscaras, ya de mi motivo comencé a batallar y comencé hacer una mascarita pequeña, [...]. Me puse hacer la mascarita, no me salía bien, y mi maestro no me corrigió, quien sabe que sería el motivo de porqué el no se interesó en enseñarme, estaba relacionado con eso y era su obligación una vez

---

descubrirle otros secretos que, por el contrario, debían permanecer absolutamente como tales”. (Ver Antonio Santoni, *op. cit.*, pp. 71-72)

<sup>194</sup> Es probable que el hecho de que el joven aprendiz se alojara en la casa del maestro le permitiera a éste compartir con su discípulo los conocimientos del oficio, en una atmósfera afectiva pero también con reglas precisas para el trabajo.

<sup>195</sup> La internalización consiste en un proceso que comienza con la identificación del ‘otro’ en una constante interacción mediante la cual se internalizan afectos, prácticas, conocimientos, experiencias, y demás. (Otto Kernberg, *La teoría de las relaciones objetales y psicoanálisis clínico*, 1979).

que se había comprometido a enseñarme a tallar la madera y no fue así, entonces yo me puse a trabajar nada más así, lo ví de las otras máscaras para hacer la mascarita, y así lo hice, yo [la] pinté porque ya para ese tiempo pintaba las máscaras de mi maestro, entonces no me fue difícil, la hechura sí me fue difícil, ahí él falló porque no me supo enseñar pues, [...] se puede decir que casi yo sólo fui aprendiendo a tallar, pero eso a través de observarlo a él [...].<sup>196</sup>

No cabe duda que el interés del aprendiz se desarrolla en íntima relación con su entorno cultural, pero también gracias a “las capacidades individuales de adivinar, inducir, deducir y relacionar por iniciativa propia” Santoni (*op. cit.*, p. 72); de observar con todos los sentidos, cualidades éstas que distinguen a algunos aprendices que los hace superar al mismo maestro.

Así, cuando don Antonio se convierte en maestro de tallado de máscaras él ya tiene un punto de partida para la enseñanza: la observación, el conocimiento de los instrumentos y de las maderas, las relaciones familiares en el taller. Toma como táctica su propia experiencia de comenzar a tallar máscaras pequeñas para que los aprendices miren y sientan entre sus manos la suavidad de la madera, la finura del tallado y comiencen a desbastarla acorde con la delicadeza del tamaño de los pequeños objetos.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Entrevista el 18 de febrero 2002

<sup>197</sup> En una de mis visitas al taller encontré a tres jovencitos-aprendices, cada uno tenía entre sus manos pequeñas mascaritas que más que trabajarlas, uno la acariciaba, otro se la ponía jugando y el otro, la miraba.



Enseñanza de talla de máscaras en miniatura.

En este sentido, todos los aprendices del maestro Antonio guardan recuerdos gratos de cómo comenzaron a aprender. Nos cuenta Mario:

Hay una madera que especialmente trabajan los aprendices porque es muy pequeña, se llama roncha, los aprendices hacen trabajos en miniatura, la roncha es parte de la corteza del árbol del jobo que tiene unas bolitas por eso se llama roncha, es una madera muy suave, de color muy bello, porque es un color caoba, muy fácil de trabajar. Eran los primeros ejercicios del tallado de madera.<sup>198</sup>

Mario, aprendiz de la segunda generación, recuerda con placer aquellos días de la década de los setenta cuando en compañía del maestro iban de día de campo: “siempre estaba con nosotros, le gustaba divertirse con nosotros, la odisea de ir al río..., él era nuestro guía”. También el maestro Antonio rememora y dice: “en mi tiempo conocíamos los árboles, íbamos a cazar pajaritos; los niños de ahora no conocen los árboles [...]”.<sup>199</sup>

Es una relación maestro-alumno que va más allá de los espacios de la institución escolar, que se construye y reconstruye en los ambientes naturales donde el alumno es capaz desde sus primeros contactos con la naturaleza, de

<sup>198</sup> Entrevista el 17 julio 2002.

<sup>199</sup> Entrevista el 18 de febrero 2002.

identificar los materiales de los cuales podrá aprender a distinguir sus cualidades y características, aplicando conocimientos de la botánica tradicional de los árboles maderables regionales como es el árbol de jobo, cuya madera es “más suave, no tiene hebra, es lisa”, como nos platica Ricardo:

Se empieza primero con pedacitos de roncha de jobo, así nos enseñó el maestro Antonio. Al principio nos dio un pedacito de madera, él se puso a un lado de nosotros enseñándonos cómo debíamos agarrar la madera, los fierros, le pedíamos que nos diera una idea de cómo empezar, él nos orientaba, él nos seguía los pasos, siempre nos tenía observando, y si no podíamos le preguntábamos cómo lo íbamos a hacer, eso es lo que se aprende allí.

En este espacio de formación, el aprendiz le va dando forma a la madera y él va *formándose en la acción* y en el conocimiento que le genera la misma a través de la palabra del maestro. Es andar abriendo surco, es “comprometerse consigo mismo, al tomar a su cargo su propio proceso de desarrollo con base en su mirar y su actuar sobre sí”.<sup>200</sup> Éste es un encuentro educativo.

#### **2.4 Cualidades de aprendiz: disciplina, obediencia y respeto.**

En el proceso de educación de los artesanos sobresalen tres cualidades que distinguen a los aprendices: la disciplina, la obediencia y el respeto; desde luego no son las únicas, puesto que también los jóvenes aprendices hablan de responsabilidad y tolerancia, pero incluidas en las tres primeras. De manera que en el taller estos valores no existen en forma aislada, sino que se entrecruzan constantemente en el entramado de las prácticas artesanales, llegando a constituir un fuerte anclaje en las interacciones entre el maestro y los alumnos.

---

<sup>200</sup> Patricia Ducoing, “¿Dar forma o formarse?”, en *Lo otro, el teatro y los otros*, Patricia Ducoing (coord.), 2003, p. 240

Estas cualidades, más que abordarlas desde su acepción etimológica, habrá que explicarlas, fundamentalmente, desde la óptica del *ethos*,<sup>201</sup> pues mientras el respeto y la disciplina emergen, el primero, de los valores morales,<sup>202</sup> y la segunda de los valores laborales,<sup>203</sup> la obediencia es, en sí, una consecuencia del ejercicio del poder disciplinario sobre un individuo o grupo de individuos subordinados, que se manifiesta por la ejecución sumisa de instrucciones dictadas.<sup>204</sup>

Los procedimientos disciplinarios han existido desde largo tiempo atrás: en los conventos, en los ejércitos, en los talleres, como fórmulas generales de dominación (Foucault, 1993) que se vinculan al poder, en donde los sujetos se subordinan por un ordenamiento muchas veces cultural, en el que prevalece un conjunto de creencias filosóficas, éticas, políticas, familiares, entre otros, en los cuales la obediencia y el respeto fortalecen tal poder.<sup>205</sup>

En este sentido, la disciplina en el espacio del taller artesanal es aplicada por el maestro, cuyos conocimientos, experiencias y valores morales le otorgan una jerarquía, toda vez que “La disciplina no está en el territorio, ni en el lugar, sino

---

<sup>201</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2000, p. 118

<sup>202</sup> El respeto consiste en comprender a los otros y ayudarles a llevar adelante sus planes de vida en un mundo de desigualdades. A través de la educación, el respeto fomenta la tolerancia y la solidaridad (Adela Cortina, *El mundo de los valores. Ética mínima y educación*, 2000).

<sup>203</sup> Michel Foucault, llama disciplinas “a los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”, misma que se encuentra en los principios administrativos del trabajo bajo la acepción de tiempos y movimientos (*Vigilar y Castigar*, 1993, p. 141).

<sup>204</sup> Si bien este tipo de relación disciplina-obediencia se dio particularmente en los monasterios (*ibid.*), el estrecho vínculo entre disciplina y cultura, ha posibilitado que grupos sociales considerados como subalternos, entre ellos las mujeres, deben sujetarse a normas dictadas por la religión como son: respetar, honrar y obedecer, producto de una educación específica vigente en muchas sociedades del mundo.

<sup>205</sup> El poder disciplinario consiste en la forma en que la sociedad ordena y controla adiestrando los cuerpos, los gestos, la mentalidad y el comportamiento de los sujetos, con las modificaciones que tienen lugar en la administración del espacio, el tiempo y las actividades, esto para formar sujetos útiles y dóciles (Julia Varela, “Conocimiento, poder y subjetivación en las instituciones educativas. Sobre las potencialidades del método genealógico en el análisis de la educación formal e informal”, *op. cit.*, pp. 127-144).



en el *rango*: el lugar que se ocupa en una clasificación, (...)” (Foucault, 1993, p. 149). Así, el maestro ejerce un poder disciplinario, un poder subjetivo, porque los que se encuentran sujetos a él, no se percatan de sus mecanismos y lo aceptan de la mejor manera posible. Nos dice José Arley:

Me llevó como dos años o dos años y medio para hacer una máscara grande, hacía yo máscaras pequeñas, el maestro me decía que yo la hiciera, que no tuviera yo miedo de hacerla, que él me iba ayudar. Ya después ya hacía yo mis máscaras, pero él me corregía, me decía aquí está más abultado, aquí está más metido, ya las fui haciendo yo sólo.

La disciplina, como observancia, constituye al sujeto disciplinado, mismo que persigue los créditos que legitiman su estatus, consiguiendo de este modo el reconocimiento y el respeto para ascender en la escala jerárquica que soporta el paradigma social, conforme su estructura de creencias. Así, el maestro se comporta como el modelo jerárquico a seguir, la sociedad le ha otorgado prestigio social, lo cual le da capacidad para influir en el comportamiento de sus subalternos por medio de la persuasión, el cultivo de creencias y el ejercicio de liderazgo. Cuenta el maestro Antonio que hace algún tiempo lo invitaron para que impartiera un curso de tallado de máscaras en una población de Tabasco, y entonces:

[...] les dije que no era como en la escuela que les íbamos a poner tarea en el pizarrón y ya, o a través de los libros y ya, no, aquí es la práctica les dije yo, y sobre la práctica no se puede porque es casi individual [...]. En una ocasión que estábamos cortando madera yo los trataba duro, les hacía yo ver las cosas y todo, tienen que aguantar, el que quiera aprender va a aguantar les dije, yo soy bastante estricto [...].<sup>206</sup>

El grupo de discípulos, con quienes compartió conocimientos en aquella situación educativa en Tabasco, respondieron a una funcionaria de la Dirección General de CONACULTA, al preguntarles cómo se habían sentido: “nos ha tratado duro a

---

<sup>206</sup> Entrevista el 18 de febrero 2002.

veces, hasta nos ha “cocoteado” (sic), pero consideramos que es por nuestro bien”.<sup>207</sup>

Esto quiere decir que el comportamiento del maestro, la seguridad en sus movimientos, su capacidad de organización, llevan al grupo subalterno a idealizarlo como líder, ello genera un gran respeto a su persona y establece a la vez un profundo sentimiento de obediencia, en el cual el razonamiento y la lógica pierden el contacto con las estructuras del comportamiento del subalterno, obediencia que termina por definirse como una respuesta disciplinada que se rinde al superior jerárquico.<sup>208</sup>

En las relaciones de los aprendices con el maestro, se evidencia una situación de poder matizada por el afecto, nos relata Ricardo:

él es como un papá porque recuerdo una vez que hasta me pegó porque estaba yo moliendo la pintura y se me pasó la piedra, y un chavo me hizo burla y lo tiré, porque mi papá le había dado permiso: -No si éste no le quiere obedecer dele usted- y recuerdo que me dio un cocotazo, -Por esa pintura que estás tirando- porque tenía un carácter... ahorita él ya cambió bastante, yo creo que me lo gané el cocotazo, porque él se dio a respetar con su trabajo porque no es juguete aprender con él [...].

Es la corrección en la enseñanza, es la repetición de la actividad para evitar el error, es mejorar el aprendizaje, es disciplinarse a una manera específica de hacer las cosas:<sup>209</sup> “como dice el maestro”, es la tonada de los aprendices, ellos están a la espera de la aceptación y confirmación de su maestro. Nos cuenta José Leonardo:

---

<sup>207</sup> Cuenta el maestro Antonio López Hernández que escuchó a uno de los alumnos, decirle a la funcionaria. Entrevista el 18 de febrero de 2002.

<sup>208</sup> “El momento histórico de la disciplina es el momento que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés” (Foucault, *op.cit.*, p. 141)

<sup>209</sup> De acuerdo con Foucault la corrección de las desviaciones ya no se hace con castigos físicos o materiales, sino con “castigos del orden del ejercicio: del aprendizaje intensificado, multiplicado, varias veces repetido” (*ibid.*, p.184)

Ya cuando me dio mi primer trabajo que yo hiciera me salió bien pero tuve un error en el momento de vaciar la parte de adentro de la máscara, ahí fue que tuve un error, sí me llamó la atención, pero dije yo, está bien porque me va a servir la experiencia. Le empecé a poner más ganas, [...]. Después ya comencé a pintar más, me fallaba el pintado de los cachetes, el maestro me decía que estaba muy redondo, no le gustó, me dijo que parecía 'cascabelito', que yo lo volviera a hacer, él se puso a hacerlo, me habló, me dijo que yo practicara más [...].

La historia del maestro Antonio está presente en las muestras de reciprocidad hacia sus alumnos, porque él, a su vez, también fue aprendiz y su maestro lo "trataba bien, con respeto me decía "-No, aquí no está bien, dale otra pasada-". De igual modo, Don Antonio exige de sus discípulos "obediencia, que sean dóciles, honrados, para que en el taller puedan moverse como quieran". Él sabe reconocer los méritos y los errores, les da todo su apoyo y las facilidades para que se sientan contentos, satisfechos y deseosos de aprender: "como dice mi maestro: viendo se aprende, porque mi maestro no es egoísta, desde que yo llego veo que está haciendo unas manitas y me acerco, cómo se hace, cómo se traza, todo lo puedo ver [...].<sup>210</sup> O bien, Marcos recuerda lo que le manda su maestro: "Él me dice lo que voy a hacer, si hay que renovar yo lo hago [...], él es tolerante y nos respeta". De la misma forma, impone medidas correctivas en el momento preciso:

[...] nunca lo hagás así, la nariz nunca se hace así, nunca, nunca; ahora ya no tengo donde... todo debe ser parejo hasta el último cuando ya le vas a hacer la comisura, esto nunca se hace, es un error grande, ahora hay que componerle aquí, hay que meterle la gubia así [el maestro comienza a hacerlo], mira, esto se adelgaza un poquito porque esta parte siempre está más abultadita, ahorita lo componemos.<sup>211</sup>

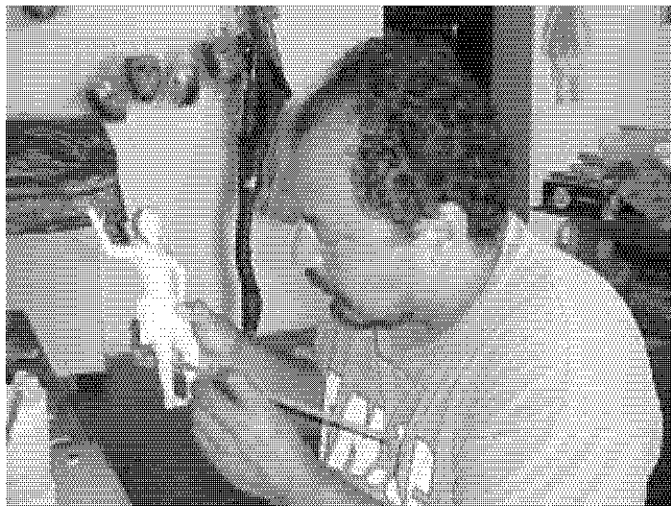
El maestro, basado en su experiencia, sabe de las habilidades y capacidades de los aprendices, los conoce y los ubica en un nivel de aprendizaje; los integra en una misma práctica al mismo tiempo que los diferencia según los avances o

---

<sup>210</sup> Entrevista el 27 de octubre de 2002.

<sup>211</sup> Esto sucede cuando un aprendiz le enseña al maestro una máscara que está tallando. Entrevista el 20 de febrero 2003.

detenciones que encuentre en su proceso de formación. Esto es, los supervisa y normaliza antes que los reprima o castigue.<sup>212</sup> En este sentido nos cuenta Fabián:



Fabián Camas Blanco

[...] aquí todo es supervisado, tenemos la costumbre de hacer una crítica constructiva entre todos, si tenemos un error lo ve el maestro o lo ve otro compañero, y así vamos aprendiendo juntos todos, y esa es la base con la que agarramos nosotros el trabajo, es supervisado por todos nosotros.<sup>213</sup>

Este aprendizaje colectivo es un rasgo que diferencia la forma de supervisar y normalizar conductas en dirección vertical, puesto que en el taller artesanal los “medios del buen encauzamiento”,<sup>214</sup> son aplicados más con la finalidad de promover alianzas y trabajo común, antes que provocar competitividad e individualismo.

<sup>212</sup> “La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (*Ibidem*, p. 188).

<sup>213</sup> Fabián Blanco Camas, artesano y empleado federal de la segunda generación. Entrevista el 19 de abril 2002.

<sup>214</sup> Los “medios de buen encauzamiento” son: la vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen (Foucault, *op. cit.*, 175-198).

## 2.5 La paciencia hace al maestro.

El sentido de la paciencia en los artesanos, está ligado a la organización cósmica, pues la medición del tiempo se basa en el día y no sobre la hora.<sup>215</sup> Por ello, los talladores no usan relojes, sino que su unidad de medida son los días alrededor de los festejos tradicionales, de ahí que el calendario es también un objeto cultural y religioso.<sup>216</sup>

La paciencia se cultiva en el taller artesanal desde el momento en que un aprendiz permanece tranquilo, en silencio y estoicamente hora tras hora, semana tras semana, mes con mes, durante un lapso de varios meses, sin hacer otra cosa, aparentemente, más que observar lo que hace el maestro, esto es, el alumno no se come la fruta antes del tiempo de maduración, o más aún, antes de saber cultivarla. Por esto, no todos los muchachos que entran a aprender terminan, como nos relata Ricardo:

---

<sup>215</sup> Ver Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, 2004, pp. 184-185 y siguientes.

<sup>216</sup> Desde el punto de vista de la religión católica la paciencia es una virtud, como tal se le confiere al que sabe sufrir y tolerar los infortunios y adversidades con fortaleza; también se dice de una persona que es paciente cuando sabe esperar con calma una cosa que tarda. ("Paciencia", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* Diccionario Actual de la Lengua Española, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos).



Ricardo Hernández Pérez.

De mi generación entramos como unos quince y sólo tres aguantamos y terminamos porque es algo aburrido, que no todos tienen esa paciencia para estar tallando la madera, mirando, eso es aburrido, por eso no aguantan, hay algunos que son nerviosos y no tienen esa paciencia, yo sí aguanté por las ganas que tenía de aprender.<sup>217</sup>

La paciencia está íntimamente unida al gusto por aprender, de otra manera se haría insoportable para el alumno hacer prácticas tales como la del esófago de res, el aceite de chía o las finas pestañas de cabello natural, en donde no sólo se requiere de conocimientos, sino de una enorme paciencia para que de cada procedimiento se obtenga un excelente resultado. Nos expresa Álvaro:

[...] a los muchachos que quieren aprender yo les diría que tengan deseos de aprender, que le dediquen tiempo, no aburrirse porque es... cómo le dijera, me iba yo del diario, del diario, me decían -Cuándo vas a salir pues-, yo decía ya mero, -Y no te aburrís-, dijo mi maestro Antonio -Como todos tus compañeros que viven cerca de tu casa salieron, se aburrieron, vos también te vas a salir, como tres meses estuvieron y se salieron, solito te vas a ir, no vas a aguantar, te vas a ir porque la mayoría se va, llegan bastantes

<sup>217</sup> Entrevista el 16 de septiembre 2002

y se van- yo le dije: -No, yo quiero aprender-, y digo no he aprendido, hasta que yo me muera voy a dejar de aprender.

La paciencia del maestro es una de las cualidades que más admiran sus aprendices. Nos comenta Marcos: “un maestro debe tener paciencia porque yo he observado que mi papá [el maestro] es tolerante, porque hay veces que ellos [los alumnos] no llegan y mi papá los está esperando.” O como refiere José Leonardo: “una cualidad de maestro, más que nada es la paciencia”. Una paciencia que el maestro Antonio labró en sus años mozos de aprendiz, cuando su maestro le exigía que debiera aprender bien la pintura:

Y entonces así me decía, -Hay que darle otra vez-, yo era paciente a pesar de que era yo muy nervioso, porque estaba yo en la edad en que tiene uno muchos cambios, entre 16 y 17 años, yo era rebelde también, pero a pesar de eso como yo quería aprender tenía yo paciencia, [...].

Hay procedimientos como este de la pintura que requieren de una paciencia a toda prueba. El legado de la técnica, con su dosis de paciencia, ha pasado, a su vez, a las jóvenes generaciones de artesanos. Nos relata Ricardo:

Terminé el curso después de cuatro años, [entonces] me invitó el maestro que fuera a su casa porque tenía yo que aprender la pintura que es otra cosa delicada, y el que es aburrido no lo aprende porque quiere paciencia, ahí es donde empezó otra etapa de nuevo porque la pintura, la pintura que utiliza es muy especial, [...].

Sin duda, la *patientia*, unida a la esperanza, educa a los artesanos en el deseo, en la serenidad y en la constancia para hacer de su práctica un arte; herencia de siglos que los llevó de la contemplación a la sumisión ante la autoridad de los frailes, momento en que toda la admiración por las formas y los colores se trocaron en actos reflexivos, para después activarse en una serie de habilidades prácticas que culminan por estructurar una obra artesanal, y en ocasiones, un objeto de arte. Productos que no tienen símil, a pesar de ser elaborados por las mismas manos,

debido a que en su construcción varían los tiempos, las intenciones, los saberes y la paciencia.

## **2.6 Lo que aprende el aprendiz.**

Para valorar el aprendizaje del discípulo, es necesario traer a cuenta varios recursos del trabajo artesanal, es decir, los medios de los que se valen maestro y alumnos, algunas veces a disposición y otras a la imaginación, que no existen de manera ordenada o arreglada, sino dispersos en el tiempo y en el espacio del proceso: pinturas, pinceles, formones, machetes, gubias, pulidores, trozos de madera; revistas, libros, diccionarios; figuras para restaurar, para terminar o para comenzar; los integrantes inmersos en una dinámica educativa imprimen en sus artes de hacer un código de comportamientos, de conductas, de actitudes y de controles: “vas a medir de aquí a aquí”, “este fierro es un gavilán”, “pregúntenme lo que no entiendan”; “cómo le hago aquí, maestro”; todo esto aderezado con risas, pláticas, llamadas de atención o de exhortación; es un orden desorganizado en “el desgranamiento de un tiempo inventado, diseminado en repeticiones y diferencias de goces, en memorias y conocimientos sucesivos” (De Certeau, 2000, p. 187).

Durante el proceso de su formación, el aprendiz realiza el curso de tallado de máscaras de parachico por un periodo de tres años, al término de los cuales la Dirección de Culturas Populares le extiende una constancia que lo acredita como tallador de máscaras. En 1974, cuando don Antonio fue contratado por dicha institución como promotor cultural siendo una de sus funciones la enseñanza, el maestro comenzó a trabajar con alumnos a quienes este organismo les otorgó una beca por un año, incrementándose después a dos, con la intención, desde los ojos



institucionales, que en este lapso los aprendices terminaran el curso. Don Antonio se opuso, tuvo la oportunidad de hablar con el gobernador, cuyo apoyo fue decisivo para que él, como maestro, estableciera en qué tiempo aprenderían los muchachos el tallado de máscaras. Así, él dispuso tres años como mínimo para la enseñanza básica que puede prolongarse hasta cinco, por la práctica supervisada que requiere el aprendizaje de los diferentes materiales e instrumentos, así como las diversas técnicas.

Una particularidad de la organización del proceso didáctico es el ingreso de muchos alumnos y el egreso de muy pocos por generación, según el maestro en más de 25 años ha enseñado a más de 20 jóvenes, casi uno por año, lo cual habla en contra de las estadísticas de la educación formal.<sup>218</sup> Esto se debe, por un lado, a que don Antonio sólo acepta aprendices, cuando menos, cada tres años, hasta que sale una generación; por otro, remarca él mismo: “es una enseñanza difícil, son grupos pequeños, dos o tres alumnos nada más”. En este sentido, Julio César nos cuenta:

---

<sup>218</sup> En una década (1988-1998), terminaron la licenciatura en Pedagogía de la UNACH, aproximadamente 850 alumnos, es decir, 85 egresados por año. (Julia Clemente corzo y Gloria Guadalupe Andrade Reyes, *Las tesis. Productos culturales*, UNACH, 2002)



Julio César Díaz Náfate

Cuando no hay muchos alumnos el maestro los recibe en cualquier época del año, pero cuando hay varios, conforme van avanzando van saliendo, y entonces el maestro va recibiendo a otros, así sale una generación y entra otra. En mi generación entramos tres y después entraron otros dos. Salí como de 17 años de la casa del maestro [...], me retiré un rato pero ahora sigo con él, ya tengo 34 años y como 15 años aprendiendo el trabajo. En este trabajo nunca se deja de aprender, todo el tiempo está uno aprendiendo, nunca dice uno que ya es maestro, no me siento que ya soy un maestro, día con día se aprende más cuando quiere uno superarse.

Por razón del proceso formativo, la valoración de las habilidades prácticas de los aprendices, reviste una complejidad que se resuelve en toma de decisiones que parecieran llanas y simples cuando surgen de las palabras y las acciones que el maestro tiene para con sus alumnos; es como lo que en su dicho da a entender el maestro Antonio acerca de lo que él enseña, es decir, todos los “contenidos” no los escribe en un pizarrón,<sup>219</sup> ni se los dicta a sus alumnos, ni les califica las tareas o les revisa los cuadernos, y éstos tampoco están sentados oyendo, “recibiendo la lección”, sino que se desplazan en los espacios y en los ambientes del taller;

---

<sup>219</sup> Un día de noviembre de 2003, al llegar al taller me sorprendí al encontrarme con un pizarrón de acrílico colgado sobre una pared, a decir del maestro lo utiliza en las primeras lecciones para explicar los trazos en la máscara.

escuchan las palabras del maestro y de ellos surge la propuesta que más tarde cristalizará en una pieza bellamente tallada. Nos relata José Arley:

El maestro nos enseña a hacer la máscara como él sabe, así lo dice él -Yo te voy enseñar la máscara que yo sé hacer, pero cada uno la va a modificar porque ya no es la misma mano-. Aparentemente parece que fueran iguales, pero ya viéndola bien, se ve una nariz más grande, más alta, más baja, más gorda, las cejas más marcadas, la quijada más delgada, la boca más chica o más grande, labios más gruesos o más delgados, pero como dice el maestro que uno lo hace como lo aprendió, -No puedes hacer lo que yo estoy haciendo porque sería ilógico, es como si agarramos un molde a la medida y lo hiciéramos igual, cada quien se crea su forma de hacer-.

A mi modo de ver, aquí radica la forma de valorar el aprendizaje y el trabajo, proceso lento que va modelando las habilidades prácticas de los aprendices, a la vez que éstos van formándose; el maestro, al detectarlas, les va confiriendo nuevos trabajos y obligaciones de mayor dificultad y delicadeza. Así, los artesanos de la segunda y la tercera generación, coinciden en que comienzan por aprender a “hacer mascaritas como de 10 cm. de esas que se usan para lapiceros”. Por algunos años el taller estuvo situado en el ex Convento de Santo Domingo, “ahí ellos nos daban el material y a ellos les vendíamos las mascaritas a un precio accesible y ya ellos les ponían precio para el público”, nos relata Antonio Cortés.<sup>220</sup>

El hecho de comenzar por diminutas mascaritas, y en sí, por una manera de aprender y de enseñar diferentes,<sup>221</sup> tiene que ver con la formación del maestro Antonio, con una manera de apropiarse del caudal de saberes de su maestro,<sup>222</sup> don Miguel Vargas; sin embargo, es suya la propuesta de que los aprendices

---

<sup>220</sup> Entrevista el 27 de octubre 2002

<sup>221</sup> Es una interacción ‘cara a cara’, dentro de una realidad interpretada por ellos, los artesanos, por lo cual “tiene el significado subjetivo de un mundo coherente” (Ver Peter Berger y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, 1991)

<sup>222</sup> La apropiación consiste en la manera de adueñarse o de hacer suyo los entrecruzamientos de saberes eruditos y populares producidos por cada generación y como estos legados transmitidos a través de las generaciones, se modifican, transforman y se enriquecen con cada una. (Chartier, 1992). Por ello, dice Bourdieu (1990), la apropiación está en relación con lo que a uno le gusta; y de Certeau (2000) afirma: la apropiación es de la lengua por el acto del habla.

comiencen a tallar mascaritas como una vía para una práctica educativa lúdica, pues los chicos de entre once y doce años, acunan entre sus menudas manos los minúsculos objetos, sienten la madera, se van apropiando poco a poco, con amor, de lo que más tarde, para la mayoría, será su fuente de trabajo. Les dice el maestro: “así lo vas a hacer, hay que tener respeto por la obra que uno hace, amor, cariño, si no, no sale bien”. Es un respeto y cuidado también con la madera, pues en cualquier pequeño trozo, generalmente sobrantes de otros trabajos, puede ser utilizado para empezar a practicar, sin tanto temor como cuando ya pasan al siguiente nivel de tallar máscaras de tamaño natural. Mientras tanto, algunos aprendices toman notas, otros confían más en su memoria, entre los primeros nos narra José Leonardo:

Cuando yo llegaba a mi casa empezaba a tomar nota de lo que yo recordaba que había dicho el maestro, anotaba todo lo que decía el maestro, qué es lo que llevaba, cómo se elaboraba, si me explicaba el maestro las dudas que yo tenía, yo pensaba que él tal vez no me lo iba a explicar porque todavía no lo veíamos [pero] él nos preguntaba y me ponía a pensar.

Entre los que confían en su memoria, basándose en que ya lo aprendido después se busca en aquélla, Álvaro nos refiere: “[...] ahora si a la persona le gusta..., de mi parte nunca lo anoté en el cuaderno, no es como una receta que lleva éste, lleva esto, no, sólo en la cabeza lo anota uno”. De esta manera, cuando los aprendices tienen ya las primeras habilidades prácticas, don Antonio les enseña el tallado de máscaras, después los procedimientos de la pintura, las técnicas de la restauración de objetos artesanales; a través del paso de los meses y los años, él comparte con

ellos los secretos del oficio,<sup>223</sup> valora sus avances; llegado el momento, que puede ser al término del tercer año, les solicita el tallado y pintado de una máscara como una forma de decirles: ¡ya estás listo!, ¡ya puedes trabajar por tu cuenta!;<sup>224</sup> nos relata Marcos:

El maestro dice que son tres años que ya sabemos hacer máscaras, o sea toda la elaboración desde conocer la madera hasta pintar la máscara, que ya lo sepa hacer uno bien todos los pasos quiere decir que ya terminó el curso. Para terminar el curso el maestro nos pone a hacer una máscara sin la supervisión de él o sea que ya uno tenga más trabajo, como el 90% es trabajo de uno y el 10% del maestro, yo ya hice ese trabajo y me fue bien [...].

No es precisamente un examen preestablecido que aplica el maestro en una fecha determinada, sino que éste valora el aprendizaje de cada uno de los jóvenes, la realización de la obra marca el conocimiento adquirido, como nos refiere Felipe de Jesús:

Cuando hice una máscara el maestro me dijo la vas hacer pero yo te voy a revisar lo que vayas haciendo, cada vez que hagás una cosa yo la voy a revisar. Así, cuando hacía una parte de la nariz se la enseñaba al maestro, cuando hacía un ojo se lo enseñaba al maestro [...].

Es buscar la aprobación, el estímulo y el reconocimiento del maestro, lo cual posibilita que ellos también aprendan a apreciar su trabajo; nos dice Paulino:

---

<sup>223</sup> El historiador de la educación Antonio Santoni (1994), plantea que en la Edad Media el maestro artesano se guardaba secretos del oficio, a diferencia del maestro Antonio que no sólo los comparte con los compañeros, sino también con los aprendices. Sobre esto discutiremos en el capítulo siete.

<sup>224</sup> Esto coincide con lo escrito por Santoni (*ibid*), cuando señala que en la Edad Media, el maestro artesano le encargaba una obra maestra al aprendiz, para que pudiera obtener el reconocimiento del gremio y de la sociedad en general como artesano.



Paulino Nanguasmú Alegria

Pues solito el trabajo, como lo vamos haciendo por etapas uno mismo va viendo su calidad, el maestro nos va observando nuestra calidad, si uno ya puede dar el paso sólo más adelante, sin estar ya dependiendo de él. Es el trabajo bien terminado, más que nada, aplicándole toda la técnica que ya se sabe, y uno hace su máscara hasta que tiene la calidad, se puede decir que esa es la pauta, más que nada para que el maestro nos dé de alta, porque si no se llega a esos requisitos de calidad, él también se siente obligado a tenernos otro año para que nos vaya corrigiendo en ese sentido.<sup>225</sup>

Los muchachos saben y están de acuerdo en que el maestro los apoya, los guía, aún después de concluida la formación,<sup>226</sup> por lo que continúan asistiendo al taller cuando menos uno o dos años más, algunos se han quedado y han llegado a integrar un sólido grupo unido por sus intereses artesanales, pero además por lazos afectivos. Nos sigue narrando Marcos:

[...] pero ya después de tres años ya no me he dedicado a las máscaras, sino al trabajo que él me ha dado: renovación, compostura, igualación de color, cualquier tipo de color

<sup>225</sup> Entrevista el 19 de febrero 2002

<sup>226</sup> En el sentido marcado por la institución para la obtención del diploma. De otra manera, ellos continúan asistiendo porque la formación, como proceso humano, dura toda la vida. El hombre se vale de numerosos y diversos medios para estar en interacción con otros hombres, lo cual le posibilita constituirse como sujetos (Patricia Ducoing, *op. cit.* 2003).

ya puedo igualar el color ya lo sé, no me cuesta pintar los santos, nada más él le da el último acabado porque yo no alcanzo a hacer eso, él le da la última pasada.

En la relación educativa con sus alumnos, la historia de la formación del maestro Antonio está presente, también a él su maestro Miguel le encargó una obra especial que marcó un 'antes' y un 'después' en su proceso de formación. Cuenta que después de cinco años de aprendizaje, don Miguel Vargas le pidió que se fuera a restaurar unas imágenes a una zona del estado llamada Ocotepéc. Don Antonio describe la gran aventura de su viaje:

[...] Fue una fecha inolvidable, también porque por primera vez volé en avión, ahí en Copainalá no muy entraban los carros, se iban por aquí por Ixtapa, llegaban a Soyaló, pasaban Bonbaná y luego un río y bueno era toda una odisea para llegar allá, pero había una ruta para llegar en avión, era un bimotor, por primera vez volé, lo que sí recuerdo es que era carnaval, era como este tiempo mes de febrero, a finales, dilaté ahí en Copainalá, [...] en la iglesia pinté un niño, el 'Niño Perdido' me parece, grandecito como de unos 70 cm., ya era como 1950. [...]. Salimos de Copainalá en lomo de mula, rumbo a Coapilla, como a las 6 de la mañana y llegamos como a las cuatro de la tarde, ya casi estaba la puesta del sol, en aquel tiempo era selva, era ... el terreno que pasaban las mulas... y había mucha fauna, tucanes, ardillas, fue una experiencia muy bonita [...]. Para esa época ya tenía yo 20 años, entonces fue que me enseñaron las imágenes y todo y trabajé en una ermita, dilaté 20 días, y ya me pagaron [...].<sup>227</sup>

A partir del momento en que el aprendiz le demuestra al maestro lo que ha aprendido, entra en otro periodo de su formación, la relación cambia, el joven se transforma en un compañero más del taller, adquiere otras responsabilidades como es la de encargarse de supervisar, en ausencia del maestro, a los nuevos aprendices. En palabras de José Leonardo:

En ocasiones ya me quedaba yo a cargo del taller, me decía el maestro -Ahí te encargo-, de que estuviera yo con los niños que comenzaban aprender, -Hay los cuidás, que no vayan estar jugando-, ya les llamaba yo la atención, el maestro decía -Si los regaña, es como si yo los estuviera regañando-. El maestro me apoyó mucho, el año pasado en enero ahí estuve con él ayudándole porque se amontona mucho el trabajo, me siento contento de trabajar con él.

---

<sup>227</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.

El aprendiz, además de las habilidades prácticas que constituyen sus herramientas en el arte de hacer las máscaras, también aprende historia de su cultura y valores morales, don Antonio es un hombre trabajador, responsable, con una rica experiencia de vida, por lo que les platica de fiestas, comidas y bebidas,<sup>228</sup> mitos y leyendas que circulan en torno a las máscaras de parachicos; además les da consejos, como nos relata Rigoberto:

El maestro Antonio López es para mí una gran persona, se puede decir un padre para mí porque me dio muchos consejos, me hablaba muy bonito, aparte de que me enseñaba, también me inculcaba ser buena persona, porque estábamos trabajando y estábamos plática y plática, y yo la verdad me sirvió de mucho, porque es un maestro..., bueno ahora ya no tengo mucho contacto con él, casi no lo veo, pero en aquellos tiempos, cuando yo aprendí en su casa, me enseñó cosas buenas, muy buenas, tanto en la escultura como en la vida, sí, me enseñó cosas buenas, muy bueno el maestro, muy humanitario, existen pocas gentes como él.<sup>229</sup>

En el espacio del taller se percibe un ambiente tranquilo y agradable, en ocasiones yo también formaba parte de él, escuchaba las amenas pláticas en torno a las fiestas que acababan de pasar o a las que se avecinaban; parecía que siempre había un motivo para estar contentos o satisfechos de su trabajo, cuando menos en los ratos de ocupación y preocupación por los encargos pendientes, por igualar la pintura o por algún incidente con los aprendices que habían desbastado la madera más de lo conveniente. En esta atmósfera apropiada para las historias de María de Angulo, los parachicos, San Sebastián, entre otras, a don Antonio se le ve como maestro 'tradicional', no en el sentido de las características pedagógicas ya

---

<sup>228</sup> En una de mis visitas al taller, platicando con don Antonio, me preguntó si sabía yo del "punchi", al contestarle que no, me explicó en que consistía: "es una bebida preparada con café, huevo y 'trago', todo revuelto con el molinillo, los campesinos [la] tomaban para ir al campo ya que es una bebida reconfortante. En el presente son pocos los que la consumen".

<sup>229</sup> Rigoberto Vicente Gómez, artesano de la segunda generación. Profesor de educación básica. Entrevista el 16 de septiembre de 2002



conocidas,<sup>230</sup> sino porque le gusta mucho hablar de sus tradiciones, como nos narra Rigoberto:

La verdad yo lo veo como maestro tradicional, pienso que no debemos perder lo que es la tradición, [...] esto se inició hace muchos años, el maestro platicó con su maestro, y él [a su vez] con su maestro, así es la tradición, [...]. La tradición son costumbres que nosotros vamos aprendiendo de nuestros abuelos, pienso que no debemos perderlo, es una cultura bastante bonita para perderla, al contrario hay que darle más realce a la tradición, yo pienso que nunca se va a perder, vemos que cada año salen más, los niñitos que apenas nacieron y ven a los parachicos empiezan a bailar, como decía mi maestro Antonio: el parachico nace no se hace, [...]

Así pues, el aprendizaje de los muchachos no se limita sólo a las maneras de hacer bien las cosas, aisladas en un espacio acotado por los utensilios de trabajo, sino que su tarea es construir el sentido de su práctica, reencontrar los gestos olvidados, las costumbres desaparecidas; conservar sus tradiciones y aceptar sus modificaciones; además, comunicar esa intencionalidad al grupo social más amplio para compartir esas construcciones, conformando así, una comunidad de sentido, la cual se apropia de esas prácticas.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> *Grosso modo*, un maestro tradicional se considera como el único que sabe, el centro del conocimiento, el que guarda una relación vertical con sus alumnos, distante del proceso educativo.

<sup>231</sup> Construir el sentido de las prácticas es encontrar nuevos significados y significaciones a la explicación y comprensión de la realidad. Es considerar que “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio. (Roger Chartier, *op. cit.*, p. 51)

### 3 Las prácticas educativas: dialéctica del método didáctico.

El presente capítulo reúne, en seis partes, un conjunto de prácticas educativas que se caracterizan por antiguas y nuevas técnicas, las cuales se describen como parte fundamental del proceso de formación artesanal. En la enseñanza del tallado de máscaras, se da cuenta del proceso del “aprendizaje de pares” como la relación que existe entre los diversos componentes del rostro humano. Enseñanza que se prolonga en los que quieren aprender a tallar imágenes religiosas, cuyo centro de atención es el movimiento y la expresión del cuerpo, especialmente de las manos. En las siguientes cuatro divisiones, se detallan las siguientes prácticas: el aceite de chía, legado prehispánico; el esófago de res, los pinceles de pelo de gato, los ojos de vidrio y las pestañas de cabello natural como herencias coloniales. Se enfatiza en el interés de los artesanos por recuperar, conservar y transmitir estas prácticas a las siguientes generaciones.

En las habilidades prácticas de los artesanos se articulan dos maneras de conocer: una, reflexiva, intelectual, teórica; y la otra, útil, aplicable, funcional. Entramado que se va tejiendo en una doble entrada entre el maestro y los aprendices, basado en “una forma de inteligencia siempre inmersa en una práctica, en la que se combinan el olfato, la sagacidad, la previsión, la agilidad de espíritu, el fingimiento, la astucia, la atención vigilante, el sentido de oportunidad, habilidades diversas, una experiencia adquirida a lo largo del tiempo”,<sup>232</sup> en donde la dialéctica

---

<sup>232</sup> Estas características pertenecen al pensamiento griego construido como la *mêtis* que engloba, además de las habilidades prácticas, las estrategias y tácticas, y el arte de la memoria que “desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esta alteración, aunque sin perderse”. (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 97).

obedece más bien a “una red de intercambios profesionales y textuales sobre el trabajo en curso”.<sup>233</sup> Paulino nos explica:

El método es más viable, es de ida y vuelta, así como aprendemos de él [maestro], a veces él aprende de nosotros, hay ciertas cosas que de repente uno ve en otro lado, pone en práctica y resulta que no era así, así uno va intercambiando ideas con los otros compañeros, [...] es una experiencia que se va viviendo, si uno comete errores, ahí mismo se compone, es un poco ¿cómo dijera? más efectiva creo yo, porque uno sirve para criticar otros trabajos, pero esa crítica es constructiva, a la vez sirve para que uno se vaya formando bien [...].<sup>234</sup>

En este sentido, las prácticas educativas consisten en las diversas actividades que los artesanos realizan principalmente en el taller, con el fin de formarse como talladores de máscaras y de imágenes religiosas, bajo la guía de un maestro.

### **3.1 El tallado de la máscara: la transmisión oral en la enseñanza de pares.**

Durante los primeros encuentros con el maestro Antonio, la diversidad de temas abordados giraban en torno al uso del compás, la pulida y la pintura, el laborioso tallado de las manos y el ‘movimiento’ de las imágenes religiosas; la observación de la armonía del ‘rostro’, las técnicas antiguas y modificaciones de las mismas, los tipos de madera y de instrumentos, las cualidades de los aprendices y de los maestros, entre otros, matizados con anécdotas y narraciones de fiestas, costumbres y creencias de la cultura del pueblo de Chiapa de Corzo. Dentro del grato y alegre ambiente del taller, transcurrían nuestras conversaciones generalmente seguidas por los compañeros y los aprendices; en ocasiones, solamente por unos u otros, y algunas raras veces, con la ausencia de ambos.

En estas pláticas, con frecuencia escuchaba al maestro hablar de la *enseñanza de pares*, yo me preguntaba qué quería decir con eso, hasta que él me

<sup>233</sup> Michel de Certeau (*op. cit.*, p. 51), remite a la *dialéctica* entendida en el siglo XVI como “los movimientos de las relaciones entre procesos de pensamiento diferentes en un mismo escenario, y no al poder asignado a un sitio particular para totalizar o ‘superar’ estas diferencias”.

<sup>234</sup> Entrevista el 19 de febrero de 2002

lo explicó: “todos tenemos dos partes iguales: una fosa nasal, una ceja, un ojo, [...]”, que se complementan con los del lado opuesto formando pares. De ahí que, si el maestro hace un ojo de una talla, el aprendiz, como una constancia de su aprendizaje, debe hacer el par, conservando la mayor similitud posible en relación con la forma y la técnica que el maestro empleó. Así, algunas veces, el maestro se encarga de hacer la mitad de la escultura, mientras que el que aprende hace la otra mitad, éstas pueden variar de izquierda a derecha para que los aprendices se vayan acostumbrando a manejar las formas inversas. Nos relata José Arley:

El maestro siempre talla la mitad de la máscara y nos deja a nosotros tallar la otra mitad, como la máscara es una figura simétrica, eso nos enseñan en la escuela que si nos ponemos frente a un espejo la mitad de la cara es simétrica a la otra mitad, nos da las medidas del tamaño de la máscara, se puede decir que es una medida rectangular.

En este *arte de hacer*, hay una forma de aprender que trenza un saber, un hacer y un sentir; no obstante que los mismos aprendices, como resultado de la educación escolarizada recibida por largos años, siguen viendo y viviendo su proceso de educación artesanal puramente empírico, aunque reconocen que hay algunos elementos intelectuales. Nos sigue contando Arley:

[...] entre más practiquemos es más fácil para uno, aquí es más práctico que teórico, la teoría es lo que el maestro nos va comentando, mientras él está trabajando nos está diciendo que este lado mide tanto, las medidas más que nada, la manera de usar el compás porque se usa mucho el compás para ir marcando la altura de los ojos, la quijada, igual la boca, las cejas, en la parte media como se traza la madera de la frente para abajo para sacar lo que es la barba. Es lo simétrico, es como dicen en la escuela: una mariposa si dibujamos la mitad es la misma que la otra mitad, en la cara lo mismo pasa, el maestro dice: tenemos dos ojos, dos cejas, dos fosas nasales, lo que es de un lado es del otro lado.

De manera similar, pero en el ejercicio de la función de enseñante, nos relata el artesano y maestro de educación básica, Rigoberto Vicente:

Aquí enseñamos lo que es pura práctica. En la escuela hay una planeación, hay un programa, y aquí no trabajamos nada, no se planea, sólo al momento yo voy a enseñar

lo que yo sé, nada más, pero puro práctico, nada teórico, ahora el alumno que lo anota es para que no se le olvide, pero pienso yo que no se olvida, sino que es la preparación y la cultura de lo que son los trazos de la madera, de lo que es la fisonomía de lo que se va hacer, de tanta práctica no creo que se olvide. Aquí el tipo de enseñanza es muy diferente a la educación primaria, aquí es puro práctico. Los conocimientos que se aplican están en las medidas.<sup>235</sup>

En realidad, los artesanos son el reflejo de una educación escolarizada en donde se les instruye para que aprendan que la teoría está en los libros, que la ciencia es una y el arte otro, por lo tanto, en el taller aprendices y maestro conciben su práctica ajena a la teoría, distante de que en aquélla se halla depositado un esfuerzo intelectual.<sup>236</sup> Rigoberto, desde su procedencia como docente de educación básica, reconoce que hay conocimientos “teóricos” en sus actividades, aunque los separa de la práctica; sin embargo, existe una integración de conocimientos que, aparentemente, sólo están “verbalizados”.<sup>237</sup> En el diálogo entre el que enseña y el que aprende hay preguntas y respuestas, es decir, hay una reflexión constante, hay un intercambio de nociones, ideas, percepciones, motivado por el objeto artesanal, aunque no sea consciente quien los produce, como nos dice Ricardo: “[...] todo eso lo aprendí solamente al verlo, con la práctica, no está anotado en ningún papel”.

---

<sup>235</sup> Entrevista el 16 de septiembre de 2002

<sup>236</sup> Son “saberes sometidos”, señala M. Foucault; “prácticas ordinarias”, dice M. de Certeau.

<sup>237</sup> Hay un problema cuando se intenta aventurar la teoría sobre una región donde ya no hay discursos. “Desde Kant ninguna investigación teórica ha podido eximirse de explicitar actividades sin discurso que constituyen la mayor parte de la experiencia humana” (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 71).



Observar para aprender

En efecto, el maestro Antonio enseña sólo a través de la palabra oral para explicar a sus aprendices cómo tallar máscaras, por lo que él tiene una pequeña máscara entre sus manos sobre la cual les va diciendo dónde van a desgastar la madera, cómo van a usar el compás, las proporciones que debe tener la misma en ambos lados del rostro, dice el maestro:

Échale una lijadita en esta parte, está cuadrado aquí, tiene filo, hay que redondearlo bien, son detallitos nada más, con los chicos hago las mascaritas para que ellos aprendan, yo les voy enseñando y al mismo tiempo me sirve para sacar algunos compromisos que tenga.<sup>238</sup>

En ese momento llega un alumno a enseñarle una mascarita que está tallando, el maestro le indica:

-Éste está más parejito, tiralo un poquito más para acá ¿viste?-, -Éste va bien- [le dice a otro alumno, a otro le señala]: -afilalo bien tu fierrito- [a otro más]: -Ahi la llevás, de aquí le podés tirar hasta por acá [señalando en el trozo de madera una raya], ya cuando hayás tirado eso, no me lo enseñés, agarrás y le tirás los filos a ambos lados. Cuando le hayás tirado el filo bien a ambos lados que quede bien boleado, entonces tirás tu raya de nuevo ya para que dividás-

<sup>238</sup> Entrevista el 20 de febrero 2003

La exactitud matemática está presente en todo el proceso del tallado, pues si no hay precisión en las medidas los rasgos de la máscara no son simétricos, por ello la importancia de que los aprendices sepan observar antes de trazar, practiquen en máscaras pequeñas antes que en máscaras de tamaño natural, posean agilidad mental para las operaciones matemáticas básicas, como observa el maestro Antonio:

Aquí es pura resta, pura resta, entra la matemática, no es como la pintura, por eso en una revista de monos, ahora sí de monos, de Walt Disney, del pato Donald, salió un número 'en la ciudad de las matemáticas', parece, y hacía la comparación que en todo está la matemática, ahí daba la explicación y todo eso.<sup>239</sup>

Para saber si sus alumnos aprendieron las medidas, el maestro les aplica:

análisis oral, les pregunto cuánto van a llevar aquí, cuánto va a ser la media, les hago [examen] pero verbal, no por escrito. Al principio si lo utilicé también, hicimos trazos sobre el cuaderno, ahí se los mostraba yo, ponía el pedazo de madera cilíndrico y cómo se cortaba también. Les pedía yo su cuadernito de 20 hojas o de 10 hojas nada más, así que en esa forma, y sí ha dado resultado, no me quejo.<sup>240</sup>

Éstos son conocimientos no escritos en ningún libro, es la palabra oral que lo reemplaza,<sup>241</sup> no porque exista una falta de alfabeto, sino como una práctica cultural construida socialmente, por la diversidad de las trayectorias generacionales que recrean en la palabra otros modos de aprender y de enseñar, otras maneras de darle sentido a la palabra, de vivificarla en la obra como vehículo de apropiación de conocimiento, de desatar las palabras del maestro para reinterpretarlas con otras, no por estar en desacuerdo con él, sino para "seguir pensando el

<sup>239</sup> Entrevista el 18 febrero 2002.

<sup>240</sup> Entrevista el 20 febrero 2003.

<sup>241</sup> Escribe Jorge Luis Borges: "Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro (...); veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral" (*La palabra oral*, 2000, p. 10).

pensamiento inicial del maestro”,<sup>242</sup> bajo un modo de ser y de hacer particular, atravesado por un estado de ánimo propio. En este sentido, nos relata Paulino:

Cada máscara [para hacerla], depende cómo uno esté de sus sentimientos, porque hay días en que uno está afectado, tiene una presión de ciertas cosas, hasta las cosas no salen bien, no marca uno su trabajo, no me convence, pero el estado de ánimo no está bien. Cuando uno está bien, agradable todas las cosas, solitas se vienen dando, las cosas y los sentimientos son otros también, expresar todo lo que uno puede en las máscaras es lo máximo para nosotros.<sup>243</sup>

Las máscaras de parachico, elaboradas en el taller de don Antonio, se cotizan en un precio mayor que en otros talleres, a menos que sean de ex alumnos del maestro que tienen su propio taller. Esto es porque la disciplina, el esmero, las técnicas antiguas, los diferentes ingredientes en la pintura y demás, hacen que el acabado de estos objetos sea sumamente fino, producto de un cuidadoso proceso.

En los días previos a la fiesta de San Sebastián, el trabajo en el taller es muy intenso, los aprendices apoyan a los compañeros y éstos al maestro, pero cada quien encuentra un resquicio en la jornada para ir haciendo su propia máscara, a fin de congraciarse con el santo patrono a través de la danza. Yo, como siempre que los visito, me invitan a sentarme en uno de los tradicionales taburetes. En esa ocasión, entre ruidos de machetes, cepillos de carpintería, formones, gubias, y como telón de fondo música de marimba que proviene del interior de la casa, Paulino, nos narra la manera en que comienza a trabajar una máscara:

Primero se selecciona la madera, que esté limpia, que esté buena que no esté picada, que si tiene algunos reventados... por eso hay que hacerle un estudio para ver que no esté dañada, por ejemplo este corte, en esta parte está quebrado [me enseña el trozo que está trabajando], si yo le hago el corte sobre este lado me queda el daño donde va a ser la máscara, pero en este caso como tenemos espacio me recorrí para este lado

---

<sup>242</sup> Borges (*ibid*, p. 11), señala que aquella frase *Magister dixit* (el maestro lo ha dicho), no significa que los alumnos estén atados porque el maestro lo dijo; “por el contrario, afirma la libertad de seguir pensando el pensamiento inicial del maestro”.

<sup>243</sup> Entrevista el 19 de febrero 2002



[señalando la parte buena de la madera], de hecho aquí había un trazo pero como no va a servir por eso hice un nuevo trazo, le busco el lado para que pueda funcionar toda la madera. Las medidas de una máscara grande son de 18 cm. de ancho por 20 de largo, con un grosor de 12 cm. En este trozo pequeño vamos a usar el serrucho, cuando son trozos grandes entonces usamos la ‘sardina’ [la sierra que se usa entre dos personas]. A veces que son piezas más grandes rentamos motosierra.<sup>244</sup>

Advierto que el artesano utiliza el machete para desbastar el trozo de madera en tres de sus lados, anteriormente, él ha marcado con lápiz y escuadra las líneas correspondientes, a fin de darle una forma de cuadrado. Llama la atención la rapidez dada por “un conocimiento que no se conoce”,<sup>245</sup> en el oficio para no cortar más allá de lo señalado. Continúa Paulino:

Entonces teniendo este cuadrado se le hace un estudio más minucioso para que si tiene algún detalle la madera podamos ver por donde lo sacamos. En este caso tiene un ‘ojo’ acá [señalándome], en vez de ponerlo arriba lo vamos a poner abajo, porque al hacerle el óvalo [la forma de la cara] va a salir con el corte, ya queda limpia la máscara. La base es lo fundamental para toda máscara, si no tenemos una superficie plana como son las construcciones de la casa, pues va quedar hueco todo, tenemos que delinear bien para que quede lo más plano que se pueda y nos quede una máscara bien delineada [se refiere a los lados del trozo que ha estado desbastando primero con el machete y después con un cepillo de carpintería que usa para desgastar la parte posterior de la máscara y los lados de la misma]. Mediante la experiencia y la vista también que nos ayuda para que podamos delinear la máscara, esto lo hacemos con puro machete, ya es la práctica, igual los trazos con puro machete, es lo básico, pero a mí me gusta pasar el cepillo para que quede bien fino.

Una vez que tiene delineada la forma del rostro, así como muy bien afinada la parte posterior del mismo, el artesano ajusta sus medidas, las rectifica que sean dieciocho por veinte centímetros, para lo cual utiliza escuadra y lápiz porque:

es un corte bastante cuadrado y queda muy bien. Aquí se utiliza compás para sacar la mitad exactamente para que tenga el centro nuestro corte. Al compás se le da una abertura para que quede exactamente en la mitad y le podamos hacer una circunferencia aquí arriba [mostrando la parte superior del trozo]. Se le saca la mitad para que la máscara no vaya a quedar hueca, sino simétricamente bien definida, se le saca también el centro arriba en tres lados de la madera.

<sup>244</sup> Entrevista el 8 de enero 2004

<sup>245</sup> En la práctica, estos conocimientos no se conocen por sí mismos. “Se trata de un conocimiento que los sujetos no reflexionan. Lo presencian sin poder apropiárselo. Son finalmente los inquilinos y no los propietarios de su propia habilidad práctica” (Ver Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 81).

Esto es, sacar el centro a la máscara, es asegurar la proporción de las partes de la cara: cejas, ojos, nariz, boca, frente, mentón, mejillas y orejas, de una manera armoniosa:

Las medidas principales: la nariz, frente y parte de la boca hasta llegar a la punta de la barba se divide en tres tantos, si la máscara admite 18 cm, quedaría seis de frente, seis de nariz y el resto sería complementario. Lo básico también para las medidas es la barba, en máscaras estándares son 6 cm el grosor de la barba, ya teniendo esto, con el machete se puede desbastar hasta un 40%. Ya teniendo definido el rostro, listo para hacerle las comisuras de los ojos y de la boca, entra el compás. El compás se utiliza para medir de la altura de la quijada a la altura de los ojos; el otro punto es la mitad de la frente para medir la distancia de la barba para ambos lados, y el otro sería entre la esquina de la boca y la mitad de la nariz. [...] Teniendo este compaseado, viene la definición de la comisura de la nariz, las fosas nasales, los ojos, la boca. [...]. Ya se empieza a lijar la máscara [...], la barba podemos hacerla muy finamente, [...] ahí vuelve a entrar el compás para medir exactamente del otro lado donde van a quedar los 'chorros'. [Hasta aquí] ya está terminada la máscara en la parte de enfrente.

Como dicen los artesanos, en el "peleteado" de la barba, cada uno le imprime su propio sello según su imaginación y conocimiento de otras épocas, otros estilos en el uso de la barba. Nos cuenta José Arley:

Lo que llamamos el peleteado de la barba era más sencillo antes, ahora se le pone sus cairelitos, sus churritos, antes eran nada más dos o tres rayitas... ya es el gusto de uno. Al menos yo me hice una porque ví un libro donde estaban los romanos, y en las estatuas ví que la barba tenía sus churritos, luego un tal Voltaire que trae sus churritos, de ahí más o menos hicimos máscaras. Otra máscara le puse la pequeña Lulú, por los churritos, a la gente le gusta, es la misma forma de la máscara sólo tiene más barba.

Paulino prolonga su explicación del centro de la máscara y enfatiza: "Son movimientos geométricos para sacar la medianía, porque aquí como no está cuadrado el corte no sabemos por dónde le vamos a poner la mitad, en cambio así con la ayuda del compás nos ayuda hacer este trazo".<sup>246</sup>

El artesano, con gran habilidad práctica, ya terminó el tallado de la cara, ahora hará el vaciado de la parte posterior. Hasta hace algunos años, este procedimiento era muy cansado, los mascareros se lastimaban las manos y se

<sup>246</sup> Entrevista el 13 de enero 2004

pelaban los hombros porque lo hacían a “puro golpe”, es decir, con la ayuda de un instrumento que utilizaban para sacar a “puro empujón” la madera, e ir dejando poco a poco el fino grosor de la máscara que se ajustará a la cara del portador.

Nos sigue narrando:

Aquí es donde entró parte del ingenio del maestro Antonio en la utilización del berbiquí, [con éste] se hace una perforación por todo el contorno de lo que va a ser el vaciado, son unos hoyos como de tres cuartos de pulgada, se hace unas perforaciones calculando que no se vaya a traspasar la máscara, ya teniendo las perforaciones ya se empieza a vaciar con una gubia. [...] Ya teniendo el cóncavo a un grosor considerado, se empieza a hacer lo que son los miradores [para los ojos y las fosas nasales]. [...].

Es indudable que los artesanos no pueden permanecer al margen de los avances de la modernización, como es incorporar en su práctica instrumentos que les hagan menos difícil su trabajo.

Principia otra etapa del proceso: se lija la máscara con la “charrasca” porque es un desgaste grueso, a fin de que se adhiera muy bien el blanco España mezclado con pegamento. Antes de esta aplicación se colocan los ojos; enseguida se vuelve a pintar, sin tocar la barba porque se perdería el “peleteado”, es decir, el fino tallado que simula la barba. Se deja secar al sol y se vuelve a lijar, ahora delicadamente, luego habrá que pulirla y revivirle los rasgos: resaltar los ojos, las comisuras, las fosas nasales. Comienza el proceso de pintado con la primera pasada llamada “imprimadura”, que es la base de la pintura.

Saber pintar requiere de un aprendizaje escrupuloso del conocimiento de las pinturas para poder igualar, matizar o combinar colores, cantidades y mezclas de las mismas con otros ingredientes. Este aprendizaje es difícil porque la combinación de pigmentos, óleos, aceite de chía y secantes, es al cálculo, no hay medidas para ello, más que el pulso del artesano, el cuidado para moler y mezclar

bien todos los componentes, la paciencia para colar la mixtura dos o tres veces para que no vaya a llevar basura. Generalmente son dos o tres capas de pintura además del esófago de res, las que se aplican para conseguir un excelente acabado.

En la etapa final, entran en juego utensilios todavía más finos, pues se trata de pintar cejas, párpados, pestañas inferiores, es decir, sombrear, trazar suavemente aquellas partes que le darán la expresión deseada al 'rostro'. En la parte interior, el reverso de la máscara, se aplica una capa de yeso que se protege con pintura blanca, esto es para que la máscara no caliente demasiado, conserve cierta frescura. Por último, se colocan las pestañas.

Si intentamos separar estos conocimientos en "teóricos" y "prácticos",<sup>247</sup> encontramos presentes varias áreas de conocimiento: matemática, anatomía, diseño, biología y pintura, pero éstas no existen escindidas, se combinan acompañadas de la sensibilidad, la imaginación, el placer, el interés del artesano por el tallado del objeto; no obstante, estamos tan acostumbrados a esa dicotomía que vemos natural llamar a estas artes de hacer "manualidades" porque sólo intervienen las manos, "formas de prácticas ordinarias", como las denomina De Certeau (RFR, p. 72); prácticas aún distantes de las ciencias que solamente pueden describirse y no interpretarse, aunque ya desde 1699, Fontanelle decía: "Los talleres de los artesanos brillan por todos lados con un ánimo y una invención que sin embargo no atraen nuestras miradas. Faltan espectadores para los

---

<sup>247</sup> A partir del siglo XVIII se precisa más la rigurosidad de las ciencias. En nombre del progreso se diferencian, de un lado las artes o maneras de hacer (lo práctico), y de otro, las ciencias (lo teórico) que traza una nueva configuración del conocimiento (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 75).

instrumentos y las prácticas tan útiles y tan ingeniosamente imaginadas” (RFR, p. 77).

La palabra oral, como bien lo refleja el interesante testimonio de Paulino que se convierte así en artesano de la palabra, constituye un libro abierto que estamos leyendo, en el cual lo más importante es la entonación, “la voz del autor, esa voz que llega a nosotros”,<sup>248</sup> como la voz del que nos comunica lo que sabe, una voz serena, tranquila, segura. De lo contrario, las palabras que no se hacen escuchar, son como un libro cerrado, un montón de hojas inútiles empolvadas, pero si las leemos tal como si escuchamos la palabra, nos lleva a otras dimensiones del pasado para disfrutar, para encontrar sabiduría, para comprender e interpretar, en suma, para enriquecer el texto y enriquecernos.

En una de nuestras conversaciones, Paulino me hablaba sobre la duración oficial de tres años del curso de tallado de máscaras,<sup>249</sup> los cuales se aprovechan de la manera siguiente: “un año es casi de pura observación, un año de puro trabajo de madera, estar haciendo máscaras medianas y grandes, y el tercer año de pura pintura”. Aunque esta distribución no es lineal, sino varía en relación con los niveles de dificultades y de avances de algunos procedimientos como la pintura y el acabado del objeto.

Esta circulación del aprender y enseñar, es lo que Paulino llama “dialéctico” puesto que “el conocimiento es de ida y vuelta”, como afirman otros artesanos: “uno nunca termina de aprender”.

---

<sup>248</sup> Jorge Luis Borges (*op. cit.*, p. 22), escribe: “¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, (...)”.

<sup>249</sup> Entrevista el 19 de febrero de 2002

### 3.2 Persistencia de tradiciones: el movimiento y la expresión.

El proceso de educación se extiende, al menos, dos años más para aquellos que desean aprender a tallar imágenes religiosas. Varios artesanos, particularmente los de la segunda generación se distinguen por su habilidad práctica para hacerlas, si bien como refiere Julio,<sup>250</sup> que cuenta en el oficio con más o menos veinte años, “todavía estoy aprendiendo con mi maestro, aquí está un San Antonio [me muestra] que estoy haciendo, este trabajo está supervisado por el maestro”.

Dar forma a la madera para representar una imagen es reproducir un modelo previamente hecho, generalmente estampas impresas, a diferencia de la época novohispana,<sup>251</sup> cuando los artesanos hacían primero un boceto en barro, cera o simplemente dibujaban la figura que luego “cuadrículaban para lograr en la talla las proporciones adecuadas” (Maquívar, *op. cit.*, p. 59). No obstante, se puede decir que “la técnica para tallar una escultura en madera sigue siendo la misma de hace siglos” (*ibid.*, p. 61), por lo que el oficio ha sido heredado entre generaciones de artesanos con algunas peculiaridades, según el entorno social y cultural en el que las imágenes han sido veneradas.<sup>252</sup> Así, fue recibido por el maestro Antonio, quien nos comparte:

No tuve tanta creatividad por el motivo de que me dediqué a hacer imágenes, y las imágenes deben basarse según como están reconocidas, al mismo tiempo ya las sabemos: la expresión de San Miguel, el tipo de vestir, y eso seguimos, nada más es cuestión de proporcionar las medidas, dónde llega, así sea pequeñita, así sea de dos o tres metros, tiene que salir exactamente igual, así la estampita, igual tiene que tener las

---

<sup>250</sup> Entrevista el 23 de abril de 2002

<sup>251</sup> En esta época, Chiapas y Guatemala compartían el mismo espacio geográfico, por lo que algunos escultores que llegaron de España al Reino de Guatemala en el siglo XVI y principios del XVII, realizaron obras para las iglesias de Chiapas, sobre todo para San Cristóbal de Las Casas. (Ver Luis Luján Muñoz, “Escultura y pintura colonial en Chiapas y Guatemala”, en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, 2000).

<sup>252</sup> El maestro Antonio nos cuenta que los santos se ponen de moda según las creencias en los milagros que se les adjudican y que circulan entre la población, “no todas las veces son los mismos, una temporada que encargaron mucho Judas Tadeo” [Entrevista el 19 de abril de 2002].

mismas medidas, se hace a través de la proporción pero a través del compás no es otra cosa.<sup>253</sup>

Saber tallar imágenes requiere de conocimientos sobre todo de anatomía y de matemática, además de un sentimiento humano profundo para plasmar en el rostro expresiones de sufrimiento, regocijo, éxtasis, bondad, entre otros, que logren conmover a los fieles. A nuestros ojos pareciera que el gesto facial es lo más importante en el tallado, pero a juicio de los que saben, es la expresión de las manos lo más relevante, puesto que las manos conforman un segundo lenguaje, el hombre es capaz de expresar toda una gama de sentimientos a través de ellas, de su posición y de sus movimientos: fuerza, piedad, santidad, prédica, bienaventuranza, oración, trabajo, dolor, desesperación, son maneras de pronunciar un lenguaje esencial subjetivo que enuncia el sentir de artesano en comunión con su sentir de la imagen.<sup>254</sup> Por tanto, la recreación de la misma depende de la mirada que la capta.

La talla de la escultura es consonante con la actitud del cuerpo, la flexión de alguna de las piernas, los brazos ligeramente extendidos por encima de la cintura,<sup>255</sup> la posición de las manos, todo depende del movimiento que le quiera dar el artesano según el modelo-imagen. Nos relata el maestro Antonio:

Aquí el conocimiento es que hay que darle los movimientos a la figura que no quede estática, darle vida a la figura, que tenga movimiento. Según el pasaje que esté uno haciendo así es la expresión: si es de dolor, de dolor, a través del movimiento de la

---

<sup>253</sup> Entrevista el 18 de febrero de 2002

<sup>254</sup> Mario Gennari, escribe que el individuo representa subjetivamente la imagen independientemente de los objetos a los que la imagen hace referencia. Dentro de la tipología que el autor presenta, a ésta le llama *imagen subjetiva* (Ver *La educación estética. Arte y literatura*, 1997).

<sup>255</sup> En los tallados actuales ya no están articulados los brazos al cuerpo, sino forman parte de la misma pieza de madera o bien se hacen por aparte y después se pegan al cuerpo. Las esculturas que todavía poseen esas características de movimiento de las extremidades superiores, proceden de Guatemala y son llevadas al taller para su restauración.

cara, hay que hacerle un poquito la boca para abajo y la cola de la ceja tiene que ser un poquito hacia arriba, y con unas arrugas, unos pliegues en la frente, las manos, el movimiento de los dedos.<sup>256</sup>

Para tallar esos gestos que despiertan sentimientos de compasión, no se utiliza compás, sino se hace al pulso “porque se puede quebrar el gesto, pero visualmente tiene que quedar simétricamente bien”, nos dice Paulino.<sup>257</sup> Para conseguir la proporción debida entre las partes del cuerpo: la cabeza, el cuello, el tórax y el abdomen, las extremidades superiores e inferiores, en donde no interesa el tamaño de la escultura, sino el equilibrio armónico que guardan los diferentes segmentos, relata don Antonio que a través del tiempo se percató de que tenía que mejorar su trabajo, por lo cual:

conseguí un libro, cayó en mis manos un libro especial de la anatomía, hecho en Barcelona, me parece, ese libro tenía todas las medidas, y ahí fui viendo todo eso. Era un libro de puro dibujo, enseñaba a hacer la figura humana, muchas posiciones, por ahí lo guardo, alguna vez lo saco, me está sirviendo para hacer el Justo Juez, para las medidas, cuántas medidas lleva sentado, cuántas lleva de la cabeza y el tronco, cuánto de aquí, de la rabadilla como quien dice de la pierna a la rodilla, y de la rodilla para abajo también, en esas medidas me baso, y por eso precisamente digo que en este trabajo no es necesario saber dibujar muy bien, sino que lo que quiere es saber manejar el compás, a mí lo que me lleva es el compás y es como si lo fuera yo calcando, así en miniatura.<sup>258</sup>

Este libro es el apoyo principal del maestro para la enseñanza del tallado en madera, cuya lectura le da elementos básicos para la proporción de las esculturas en diferentes posiciones.

En la mesa de trabajo del taller hay varias esculturas con forma religiosa: un san Judas Tadeo que mide 50 cm., bellamente tallado en una sola pieza; además, hay niños dioses de todos tamaños, San Juan evangelista, San Miguel Arcángel, virgen de Guadalupe y otras, lo cual nos habla de una tradición en el oficio de

---

<sup>256</sup> Entrevista el 20 de febrero 2003.

<sup>257</sup> Entrevista el 19 de febrero de 2002.

<sup>258</sup> Entrevista el 20 de abril 2002.



santeros, sustentada en las fiestas religiosas del pueblo. El simbolismo de las imágenes representa un lenguaje al alcance del grupo católico de Chiapa de Corzo, que solidariza a los creyentes “por una parte, con el cosmos y, por otra, con la comunidad de la que forman parte” (Eliade, *op. cit.*, p. 403).

Si bien no de manera consciente,<sup>259</sup> los talladores están en íntima relación con las imágenes religiosas. El artesano Ricardo nos comparte que él se sintió muy contento y orgulloso cuando acabó la imagen de Santo Tomás de Aquino que le encargaron para la iglesia de su barrio. La tradición del oficio se impuso al temor de no poder hacerla, pues: “[...] ya tiene uno en mente lo que va hacer, ya se lo está imaginando uno en qué forma va a quedar, eso es lo principal que debe tener un tallador, que eche a volar la imaginación o un poquito para que aparezca por arte de magia la cosa [...]”.<sup>260</sup>

### **3.3 El aceite de chía: antigüedad de la novedad**

El aceite de chía es una de las antiguas prácticas educativas que se usan en el terminado de las máscaras y de las imágenes religiosas. Es una técnica utilizada desde épocas precortesianas en los estados mexicanos distinguidos por la delicada belleza del laqueado en madera, como son, Michoacán, Guerrero y Chiapas. Cuando los frailes llegaron a estas provincias no ocultaron su admiración ante la perfección de las técnicas de los artesanos indígenas: “La pintura de Peribán [Uruapan], hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo con

---

<sup>259</sup> Al preguntarles a los artesanos cuál era el santo de su devoción, contestaron que no tenían, sin embargo, circulan anécdotas sobre aquéllos que no respetan a las imágenes les va mal en la vida.

<sup>260</sup> Entrevista el 16 de septiembre de 2002

la misma pieza en que está pegado”.<sup>261</sup> En esta cita hay referencia a la calidad de las obras que permitían el paso de los años, sin menoscabo de su brillo dado por los materiales que utilizaban en el preparado de la pintura. Uno de ellos, el aceite de chía tiene la propiedad de aglutinar, es decir de unir y fijar, por lo cual los grupos prehispánicos “para dar mayor firmeza a sus colores se valían del glutinoso jugo del *tzauhtli* y del excelente aceite de chía” (F. Clavijero, 1991, p. 249).

En Chiapas,<sup>262</sup> específicamente en Chiapa de Corzo, dejó de emplearse desde hace mucho tiempo el apreciado aceite, tanto que C. Corzo (*ibid*, p. 149), escribe: “ni siquiera usan los chiapanecas actuales el aceite de chía como aglutinante de los colores que emplean en su tradicional artesanía de la laca”; no obstante, esto puede deberse a que la mayoría de los artesanos, al paso de los años, fue utilizando el aceite de linaza que es barato y ya está listo para usarse, además de que no saben como preparar la semilla de chía para convertirla en el aceite.<sup>263</sup> De manera que, al no recrearse y transmitirse los conocimientos de la técnica, ésta se fue perdiendo, hasta que el maestro Antonio, interesado por recuperarla, viajó a Olinalá en el estado de Guerrero, para:

---

<sup>261</sup> En el Museo de la Laca en Chiapa de Corzo, se puede leer la crónica que Fray Pablo Beaumont, en 1640, escribió de la Provincia de Michoacán, en relación con los pintores tarascos.

<sup>262</sup> Uno de los orígenes del vocablo Chiapa, conocido popularmente, es el que proviene del náhuatl que significa “en el río de la chía”, aunque el maestro César Corzo Espinoza, refuta esta procedencia, pues argumenta que Chiapa procede del nahuatl “Chi-a-pan: *chi*, de chichi, perro; *atl*, río; *pan*, en: ‘en el río del perro’ (...) era el asiento de Xolotl, el dios perro”. Las pruebas que presenta el investigador, entre otras, son: previa a la construcción de la presa “La Angostura”, se encontró que abundan las cabezas de animales, sobre todo de perros, (...). La cultura tzotzil habla del “perro del fin”. Otra prueba consiste en que esta provincia se llamó San Vicente de Chiapa y este santo es el patrono de los perros según la creencia popular. Otros nombres relacionados con el origen del término, son: Teochiapan, “en el río del perro dios o divino”; Tepechiapan, “Allá (está) el perro de Chiapa. (Ver *Chiapas o la geografía mítica*, 1999, pp. 147-150).

<sup>263</sup> Artesanas de la laca, le solicitaron al maestro Antonio que les impartiera un taller sobre la preparación del aceite de chía, al cual asistió también el maestro Francisco Jiménez Hernández. El taller se realizó algunos sábados, durante los meses septiembre – octubre de 2002

conocer de cerca cómo se preparaba, para rescatar el aceite de chía que ya se había perdido, que es con lo que trabajaban los antepasados, se perdió porque ya venía envasado el aceite de linaza es casi similar pero no es igual, tiene más consistencia el aceite de chía.<sup>264</sup>

Su interés lo llevó a sembrar chía en “un terrenito allá por la unidad deportiva que el maestro rentaba, ahí tenía unas plantitas de chía, ya nosotros como nos servía les íbamos a echar agua, a regarlas, [...]”, dice risueño José Leonardo, artesano e ingeniero.

La chía, “es una planta como de un metro de alto, se cultiva en diversos lugares de las tierras templadas y partes frescas de las calientes. Su uso es muy antiguo, pues ya Hernández en el siglo XVI nos dice que los indios hacían *chianatolli* o atole de chía (...)”.<sup>265</sup> Además de ser excelente secante de la pintura, las semillas también sirven para preparar bebidas refrescantes las cuales ayudan a mejorar la función digestiva.<sup>266</sup>

La preparación del aceite requiere de un proceso en donde el tiempo es marcado por el procedimiento: “las cosas bien hechas se llevan su tiempo”, señala el maestro Antonio. En efecto, dorar la semilla, molerla, amasarla con agua caliente y luego extraer el aceite, es una actividad extenuante de cuando menos tres o cuatro días de trabajo dependiendo de la cantidad de semillas. El aprendiz Marcos Díaz, nos relata:

---

<sup>264</sup> Entrevista el 11 de marzo 2003.

<sup>265</sup> Faustino Miranda, *La vegetación de Chiapas*, 1952, p. 252

<sup>266</sup> El clima del municipio de Chiapa de Corzo, en general, es cálido con matices templados y en ocasiones, frío; entonces es probable que sí se haya cultivado la chía. “Esta especie se origina en las áreas montañosas que se extienden desde el oeste central de México hasta el norte de Guatemala. Las civilizaciones precolombinas usaron las semillas de chía como materia prima en la elaboración de varias medicinas y compuestos nutricionales e incluso pinturas”. Fue uno de los cultivos principales superado solo por el maíz (“El cultivo escondido de las Américas”, <http://tfn.info/eatchia/historspa.htm>).



Extracción de aceite de chía.

Se comienza dorando en un comal de barro la semilla, ya que está doradito se muele [en un molino manual de los que todavía se usan en algunos hogares], ya que está la pasta en un recipiente se le echa agua hirviendo y se amasa, el punto de que ya está bien amasada es cuando sale el aceite y queda en las ranuritas de los dedos [entre los dedos], de ahí se hacen bolitas de masa y se envuelven en pedacitos de manta blanca. Con el extractor [aparato artesanal] se exprime [cada bolita] y va saliendo el aceite en gota a gota, es muy tardado, ahí está uno todo el día esperando que salga el aceite. Para que salga un litro de aceite son como cinco o seis kilos de semilla, espera uno tres o cuatro días para que salga un litro.<sup>267</sup>

El aceite se prepara cuando se va a aplicar la base principal de la pintura que es el color blanco, para lo cual es mejor usar el blanco de titanio que el de zinc, porque éste “no muy queda bien, se ve diferente la pintura, al momento de aplicarlo corre la brocha o el pincel y se siente, como ya uno tiene conocimiento sobre eso, se siente como se ‘alarga’ la pintura, son detalles que se adquieren a través de todos los años de estar trabajando”, comenta el maestro Antonio, quien da especial relevancia a la preparación de las pinturas, en donde entra a jugar un papel central el aceite de chía:

se pone el polvo de titanio como se pone la harina para hacer pan, es decir una corona de polvo, y en el centro se coloca el aceite de chía, luego se va mezclando poco a poco con la espátula, se revuelve muy bien hasta que tenga la consistencia de una pasta, cuando ya está bien mezclada la pasta se le agrega un poco de aguarrás y enseguida

<sup>267</sup> Entrevista el 21 de septiembre 2002

se comienza a moler con la piedra, muele y muele hasta que se afine muy bien, enseguida se agregan las pinturas de tubo [óleo] para buscar la tonalidad del color que uno quiera. Dilata uno horas moliendo porque tiene que quedar muy fina. De esta misma manera se pueden hacer las pinturas, es decir, en lugar del blanco de titanio usar pintura roja, azul, amarilla y revolverlo con el aceite de chía, esta pintura ya preparada se le echa agua y se guarda en frasquitos muy bien tapados para evitar que se le formen 'cueros'.<sup>268</sup>

Siendo uno de los mejores aglutinantes, el aceite de chía tiene la particularidad de dar la consistencia deseada a las encarnaciones, por lo que el secado de las mismas ocurre en poco tiempo, entre una y dos horas, a diferencia del aceite de linaza que puede llevar hasta dos días, porque este aceite “no está cocido, su secar es más lento, la consistencia es menos, [por lo que] saco un poquito de la pintura y le agrego un poco de aceite de chía, lo revuelvo y ya con eso doy ‘encarnación’, lo que se llama el ‘chapeadito’ de las obras”, enfatiza don Antonio.

La brillantez que adquieren las imágenes es muy apreciada por artesanos y clientes, sin embargo, en el acabado de santos la preferencia es la tonalidad mate,<sup>269</sup> pues a decir del maestro:

Hay cosas que deben llevar brillo y cosas que no deben llevar brillo, en las imágenes debe llevar un brillito un poquito mortecino, un brillo color mate, no debe ser muy brillante, la ‘ropa’ tampoco debe ser muy brillante porque ‘avienta’ mucho después, así que esos detalles hay que irlos viendo.<sup>270</sup>

Las esculturas que representan a los santos son verdaderas obras de arte, no sólo por la gama de colores que iluminan los ropajes, sino por su exquisita sobriedad que enmarcan las expresiones de arrobamiento o de serena dulzura de los rostros de las imágenes más veneradas en Chiapa de Corzo.

<sup>268</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.

<sup>269</sup> “En España las encarnaciones fueron de dos tipos: bruñidas las más antiguas y mates las posteriores al siglo XVI, especialmente a partir de que se conoció la pintura al óleo, la cual ocupó un lugar preferente entre los pintores.” (*ibid.*, p. 67)

<sup>270</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.

Esta práctica fue recuperada por el citado maestro quien la ha enriquecido y transmitido a las varias generaciones de alumnos que han transitado por el taller, como dice Julio: “son conocimientos muy antiguos, de los antepasados que han venido de generación en generación, de maestros a maestros y ya nosotros los vamos a pasar a los jóvenes que tengan deseos de aprender”.

### **3.4 El esófago de res: en la plenitud de la luna.**

La preparación del esófago de res, representa un cuidadoso y prolongado procedimiento, en el cual es necesario estar presente desde el momento inicial de los preparativos, para comprender su enorme importancia en el acabado de máscaras e imágenes religiosas.

En esta forma, el día de luna llena, 18 de marzo de 2003, a las siete de la mañana fuimos con el maestro Antonio al mercado por el esófago de res para que yo lo viera “cuando todavía está prendido entre la tráquea y el pulmón o el bofe que le llamamos” de un animal que tiene que ser “barraco”<sup>271</sup> [macho], porque “de vaca también puede usarse pero no resiste, luego se rompe, no aguanta para trabajar mucho, luego se gasta”. Ya una vez en su casa, don Antonio separó el tubo esofágico de los tejidos adjuntos para introducirlo dentro de una botella a la que le agregó agua hasta cubrirlo completamente.

El día 20, aproximadamente a las doce horas, después de más o menos 52 horas de estar sumergido en el agua, el esófago de res estaba listo para ser lavado y preparado, pues el estado de descomposición de los tejidos hace que la mucosa que recubre la pared interna del tubo esofágico se desprenda más o menos con

---

<sup>271</sup> Parece que el vocablo “barraco” es una degeneración lingüística de la palabra “verraco”, que proviene del latín *verres*, que significa cerdo padre, macho dominante. (Enciclopedia Salvat, Tomo 12, 1976, p.3294)

relativa facilidad. En medio del hedor que atravesaba el ambiente, el órgano reposaba en un lavadero común de cemento, en el cual el maestro procedió al lavado con una barra de jabón hecha bola, pues no se usa detergente porque deteriora el tejido animal.

Primero, el maestro Antonio volteó el tubo a la manera de un calcetín “para quitarle la babaza”, es decir la mucosa, a través de la compresión y deslizamiento de los dedos por toda la longitud del conducto quedó al descubierto la capa muscular, entonces, el maestro buscó la membrana que recubre el tubo interno esofágico para que fuera desprendiéndola como si fuera una tela de cebolla, porque “si le queda ‘pellejo’ [membrana] no sirve, cuando se usa en la pulida se corre y la pintura queda mal, por eso dice el aprendiz José Arley, refiriéndose a lo que les recalca su maestro, “hay que hacerlo de calidad”.

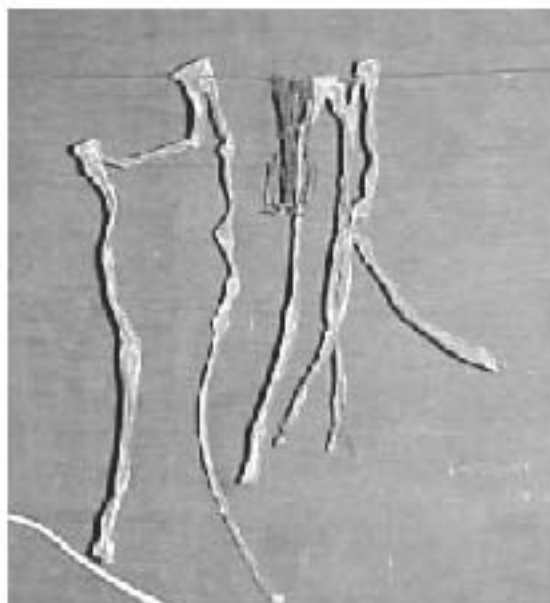
Bajo el chorro de agua el conducto esofágico se inflaba para drenar los tejidos macerados, se enjabonaba, se enjuagaba y se exprimía para quitarle el mal olor, repitiéndose el procedimiento varias veces. Poco a poco la fetidez fue desapareciendo; la textura del tejido fue haciéndose más tersa y blanca, notándose las estrías musculares. Después de la tercera lavada, el maestro exprimió bastante limón sobre el esófago para ayudar a eliminar el miasma.

De nuevo lo lava para quitarle el ácido del cítrico, pues como todo tejido orgánico, el esófago es resistente y a la vez delicado, la acidez puede causarle rupturas y las partes rotas ya no son útiles. Enseguida, una vez que lo exprime muy bien, caminamos rumbo al paio para que en un tendedero, don Antonio lo cuelgue como si fuera carne salada puesta a secar bajo el sol.



Esófago de res bajo el sol.

Después de que se seca se guarda dentro de una bolsa de plástico. Cuando se va a usar se corta un trozo aproximadamente de diez centímetros, el cual se humedece en agua tibia calentada por el sol y luego se sujeta fuertemente en un brochuelo.



Esófago de res seco.

El esófago se usa para el pulido de las máscaras de parachico y de las esculturas religiosas, una y otra vez se aplica el esófago humedecido en agua por todas las



partes encarnadas de las obras. ¡Quién lo dijera! algo que parece tan sencillo como es pasar y repasar el brochuelo sobre la faz de las máscaras, permite que éstas tengan la textura de porcelana que las hacen únicas en México.

Buscar una visión de conjunto de los elementos esenciales presentes en la técnica, como son: la luna llena, el toro, el agua, el sol y la madera, nos hace pensar en símbolos que encierran significados de tipo mágico-religioso, en los que se ensambla un sincretismo de creencias precortesianas y otras más traídas a la Nueva España por los conquistadores.

Por otro lado, también incluye dentro de sus significados la idea del tiempo a través del conocimiento y utilización del ciclo lunar, como referente primordial de la temporalidad de la existencia de todas las cosas percibidas por el hombre, y a la vez, sugiere la idea de la paciencia como condición necesaria para la creación: hasta que la luna esté llena.

La fascinación de las cosas que ocurren en los mitos durante un plenilunio también matiza toda esta técnica, constituyéndose en un ritual que otorga poder al brochuelo del artesano, ya que éste es capaz de dar tersura similar a la piel humana. La luna representa el principio femenino, pero necesita del sol para poder ser fecundada; el padre sol, *Nombubi* para los chiapanecas, regula el comportamiento lunar, dándole fuerza, vigor, sabiduría y bondad a todos los actos favorecidos por la luna, *Nauiti*, espíritu femenino y renovador; mito que nos hace recordar el conocimiento astronómico, el cual nos indica que la luna sería sólo un cuerpo opaco en los cielos nocturnos si no fuera influida por la luz solar. Este hecho integra los principios femenino y masculino en la concepción y elaboración del ritual para dotar al brochuelo de poderes propios, de tal manera que éste, por sí

mismo, guía la mano del artesano que le ha dado vida. Tal vez en un intento de perseguir “la ‘unificación’ de la luna y del sol, es decir el rebasamiento de la polaridad, la reintegración de la unidad primordial” (M. Eliade, 1998, p. 177).

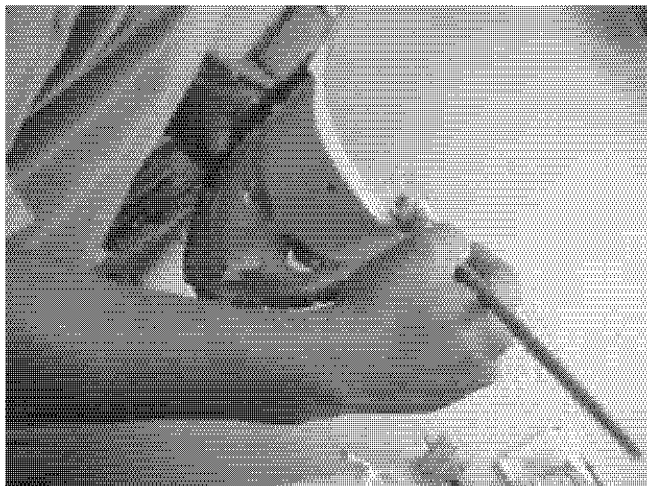
Varios niveles educativos se entretajan en la técnica del esófago de res como parte del proceso de formación de los artesanos: saber su preparación y su aplicación, conocer los menesteres y los misterios (Santoni, 1996), que corresponden a la tradición y a la originalidad de la técnica guardados en la memoria colectiva de los artesanos, que han seguido la escuela del maestro Antonio López Hernández, toda vez que él rescata el uso de esta antigua técnica que estuvo a punto de desaparecer. El maestro Antonio nos relata:

Como en los años cuarenta vino don José Crescenciano Morales, un escultor y pintor buenísimo que era *totic*, de Venustiano Carranza, se instaló aquí en el barrio y vivió aquí a la vuelta, hizo muchas obras tanto en pintura, era muy bueno con el pincel también, hizo muchos retratos de muchos personajes de aquí. El trabajó con el blanco de albayal y se enfermó, les salieron unas bolas pero puede haber sido no a causa de eso porque a tantos que últimamente [nos enteramos] que también les salieron bolas y que murieron de cáncer, no fue el caso excepcional de él, el caso fue que si resonó eso y decían que fue porque había comido plomo al estar pintando, no sé que haya sido de cierto, muchos tuvieron miedo, uno de ellos fue mi maestro, y si pintaba lo hacía con puro pincel [...] no utilizaba el esófago, sino con puro pincel fino lo peinaba muy bien, muy bien. Así fue que él se alejó de eso igual que [otros artesanos], después se dieron cuenta que podían ponerle pura agua, sin ‘lamberlo’ y sí lo ‘lambían’ era esporádico, yo también lo hago así, a veces lo lambo.<sup>272</sup>

Después de la aplicación de pintura, los artesanos usan el esófago de res para pulir porque éste tiene la admirable ventaja de que al pasarlo sobre la máscara o escultura encarnada, se puede descubrir cualquier vello, basura o pelusa por mínima que sea o bien cualquier imperfección del encarnado; pero también, a veces, la pintura se adhiere al esófago, y entonces señala el maestro:

---

<sup>272</sup> En el estado de Chiapas hay una manera peculiar de hablar, quizá porque por mucho tiempo permaneció aislado del país “todavía existen arcaísmos, como almarío por armario, laja por losa, lamber por lamer”. (Ver Irma Contreras García, *Las etnias del estado de Chiapas. Castellанизación y bibliografías*, 2001, p. 69)



Puliendo con el brochuelo de esófago de res.

El remedio que hay es que se agarra el esófago y se le da una lambida con la lengua, el esófago está perfectamente lavado con jabón y con limón, entonces cuando ya pegaba la pintura en el esófago se le daba una lambida, con eso ya no agarra la pintura porque la saliva contiene también grasa y con eso ya no se adhiere la pintura. [Nos muestra como lo hace: toma un brochuelo y lo lame como a una paleta y luego lo escupe].<sup>273</sup>

Pero para que alguien aprenda tiene que haber alguien que enseñe, así el maestro Antonio aprendió de su maestro Miguel Vargas, quien le enseñó los beneficios y los peligros del uso del polvo blanco que contenía plomo. Nos dice don Antonio:

Cuando uno molía el polvo patinaba la piedra y entonces veía uno las 'hojuelitas' que se habían hecho de los balincitos miniatura, entonces pasando la piedra yo seguía el curso de la raya y si no lo encontraba [es que] estaba pegada en la piedra molendera, ahí lo buscaba hasta que lo encontraba.

De este modo, el maestro no sólo sabe de los secretos de la técnica, sino además de su posible procedencia, como me cuenta mientras está lavando el esófago:

Esta técnica ya la conocían en Europa desde hace mucho tiempo, en Francia, Italia, por esos países. Si usted es observadora, se puede fijar en los museos, en las pinturas, como en una de Maximiliano en la que también aparece el pintor, se ve que éste tiene en su mano un brochuelo, estoy seguro de que es un brochuelo por su forma y la manera en que lo está agarrando el pintor, y el rostro de Maximiliano se ve 'limpio', cuando no se usa el esófago se notan las señas de la cerda de las pinceladas y en esas pequeñas ranuras se nota el polvo acumulado por los años.<sup>274</sup>

<sup>273</sup> Entrevista el 11 de marzo 2003

<sup>274</sup> Entrevista el 20 de marzo 2003.

El sentido que toma la práctica para el maestro Antonio implica una constante observación, un saber *ver* la materia que tiene entre sus manos, resultado del camino recorrido y trajinado de su oficio de artesano, en el que él sin tener conciencia de ello, ha integrado la técnica al arte, aisladas desde el siglo XIX, en una habilidad práctica que organiza la manera de pensar en manera de hacer, por lo que ya no separa la teoría de la práctica. Esta habilidad está compuesta de variados procedimientos, intuitivos, de la imaginación, aunque sin discurso, sin escritura, por lo tanto, su condición reclama conocimientos perspicaces, necesarios de desentrañar en las prácticas.

De los conocimientos que implica la técnica del esófago se han apropiado los artesanos que han permanecido en el taller por más de tres años, pues en principio no todos los aprendices “aguantan, ahí se quedan, ya no pasan más adelante [...], si pasan esa parte, ya saben lo demás”, afirma José Leonardo.<sup>275</sup> Aguantar no solamente quiere decir resistir el tufo del ambiente, sino fundamentalmente saber *ver* lo qué hace y cómo lo hace el maestro, estar al lado de él, atento a sus movimientos y desplazamientos, a las palabras claves: “luna maciza”, “en su punto”, “horas en el agua”, “darle la vuelta”, “conocimiento antiguo”, “asolear”, “membrana”, “conservar”, “resistencia, suavidad y tersura”.

Un saber *ver* que posteriormente habrá de practicarse: “ya lo viste bien hoy, la próxima vez te toca hacerlo”, es el mensaje del maestro al aprendiz que ha estado presente durante todo el procedimiento, en silencio, callado, interesado y alerta.

---

<sup>275</sup> Entrevista el 26 de octubre 2002.

Si este saber *ver* que en su significación antigua quiere decir *contemplar*, que a su vez denota *teoría*, entonces lo que hay atrás de una práctica así desmenuzada y volteada, afirma el pensador francés M. de Certeau, no es otra cosa que producción teórica.

### 3.5 Los pinceles de pelo de gato: de aves y felinos hasta....

En las encarnaciones de las imágenes religiosas y de las máscaras se usan pinceles de todo tipo: largos y cortos, delgados y gruesos, dependiendo de la parte de la talla en donde se vayan a emplear. Los más delicados por su finura son los confeccionados con pelo de gato, pero no de felinos de raza pura, sino de los animales corrientes, pues como observa el maestro Antonio:

Los pelitos son más ordinarios porque los pelitos finos no se pueden moldear, si uno los moja ahí se quedan, laxos, no tienen flexibilidad, ni forma, en cambio, los pelitos corrientes aunque uno los moja regresan a su forma anterior.<sup>276</sup>

Sigue el maestro explicando que del pelaje espeso y suave del “lomo o del espinazo” de los mininos, se le quitan manojitos de pelo y se amarran con un hilo,<sup>277</sup> ya después:

Se consigue la pluma de ave que puede ser de gallina o de gallo que son más grandes y las plumas más dobles. Se agarra una pluma y se corta lo que entra en la piel de la gallina o gallo, se le corta la puntita que quede bien cortadito. Hay que cuidar que no se raje, entonces se agarra el puñito de pelo y tiene uno un botecito con agua en donde se remoja el manojito de pelo, que agarre humedad porque el pelo de gato tiene grasa que repele el agua, lo talla uno despacito para que no se maltrate, cuando está listo se estiran suavemente los pelitos, los va uno jalando y componiendo hasta que voy nivelando las puntitas, hasta que las puntitas queden de mi agrado, y como tiene una pelucilla bastante espesa entonces le quito un poquito, lo pongo de cabeza [el manojito], lo agarro de las puntas y con un fierro suavemente voy entresacando la pelucilla. [...]. Entonces se amarra firmemente con hilo, se anuda bien, le corto el sobrante del tronquito y ya lo meto en el cañoncito o casquillo de la pluma [...].

<sup>276</sup> Entrevista el 12 de enero 2004.

<sup>277</sup> A diferencia de cómo lo hacen algunas pintoras de laca que meten los manojitos entre las páginas de un libro o revista. Entrevista el 20 de febrero 2003

Son pinceles a la medida porque si se requiere modificar, renovar o sencillamente porque el que los usa no está a gusto, le deja un hilo por fuera del orificio del pequeño tubo [casco] de la pluma, lo cual permite sacar el manojito y volver a arreglarlo:

Le dejo que salga un pedacito del hilo hacia arriba por cualquier cosa, si necesito más ya sólo le jalo el hilo y lo saco de nuevo. Ya después le hago su palillo o cabito de madera, casi profesional. Es laborioso hacer los pincelitos, son muy finitos.

La imaginación de los artesanos los ha llevado a buscar alternativas para conseguir mejoras de estos pinceles, como es cambiar la pluma de gallina o gallo por una de guajolote que es más grande y resistente: “se le cortan los mechones de pelos al gato, se amarran con ‘hilera’ y se meten en el casquito de una pluma de ‘jolote’ [guajolote].<sup>278</sup>

Generalmente, los animales y los niños siempre establecen buenas relaciones, juegan y comparten horas placenteras, en las que, en el caso de los aprendices, no solamente ocurren en el espacio del taller, sino en otros, abiertos a la naturaleza y en contacto con ella. Al menos hace veinte años había oportunidad de disfrutar de días de campo en la búsqueda ya fuera de los árboles más favorables para el tallado, o bien persiguiendo chivos e incluso cuando llegaban los circos, hasta camellos con el afán de algunos muchachos por tener los mejores pinceles. Mario nos cuenta:

También nosotros fabricábamos nuestros pinceles. Eran días formidables porque eran días de campo, íbamos a robarles los pelos a los chivos al río. Cuando llegaban los circos, no se quién comentó que los pinceles mejores eran de pelo de camello, pobres camellos [se ríe], quedaban todos trasquilados y los niños contentos de tener los mejores pinceles.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Entrevista el 20 de abril 2002

<sup>279</sup> Entrevista el 17 de julio 2002

No obstante los cambios de animales, la delgadez de los pinceles de pelo de gato son insuperables para pintar las partes más delicadas del rostro: las cejas, las pestañitas de los párpados inferiores, la barba, y “todo donde lleve ‘pelitos’ más delgados”.<sup>280</sup>

Ahora bien, estas prácticas van de la mano en la pintura y el pulido de las tallas en madera, pues una vez encarnada la escultura o la máscara, el artesano pule rápidamente con el brochuelo elaborado con esófago de res, porque si no se hace de inmediato “ya no se pueden alisar los desperfectos de la brocha”, señala el ingeniero y artesano Antonio Cortés.<sup>281</sup> Enseguida, se deja secar para pintar con los pinceles de pelo de gato, las líneas más finas como las que atañen a las cejas y a los párpados.

### **3.6 Los ojos: ‘iluminación del rostro’.**

Cuando las tallas, sean máscaras o imágenes, están totalmente cubiertas con la pintura color rosa [que simula la piel], ocultan los ojos y da la impresión de ser objetos “muertos”, inertes, nos los quiere uno “mirar”, porque ellos tampoco nos están “viendo”. Y es que los ojos, incluso artificiales, imprimen vida a estas obras artesanales, más aún, cuando el tipo de ojos está tan finamente acabado que simula los componentes externos de los mismos: pupila, iris, esclerótica y conjuntiva.

Existen dos tipos de ojos: los de fábrica y los elaborados en el taller. En la actualidad, todos los artesanos utilizan los ojos comerciales, aunque sean caros en comparación con los ojos hechos en casa [pintados]. Sin embargo, forma parte del

---

<sup>280</sup> Julio César Díaz Náfate, entrevista el 23 de abril 2002

<sup>281</sup> Entrevista el 27 de octubre 2002

proceso de educación el aprender a prepararlos de manera doméstica, puesto que hay circunstancias en donde los artesanos necesitarán saber hacerlos, según nos relata Felipe de Jesús:



Felipe de Jesús Espinosa Hernández

Nos enseña [el maestro Antonio] también a fundir los ojos, porque hay mucha diferencia, porque la tradición aquí es de los ojos pintados y ya muchos son comerciales, y dice el maestro: -Si alguna vez entra una fábrica en huelga no va a haber ojos para que ustedes trabajen, entonces aprendan a fundir el vidrio para los ojos y aprendan a pintarlos, porque así si para la fábrica ustedes no tienen problema, ustedes mismos lo saben hacer y es más valoroso [sic] sus trabajo porque los ojo ya también ustedes mismos lo pintan, no es comercial-.<sup>282</sup>

De la misma forma que las técnicas anteriormente descritas, los ojos también requieren de procedimientos sumamente cuidadosos para obtener los mejores resultados, desde conseguir los vidrios más adecuados hasta hacer los propios instrumentos, como nos dice Julio:

Últimamente estamos usando botellitas de alcohol de caña. Hicimos un cortador de vidrio, mi maestro lo hizo, un ladrillo y una resistencia, ahí se meten las botellas, le

<sup>282</sup> Entrevista el 27 de octubre 2002



hicimos un huequito a la circunferencia de la botella, entonces se conecta a la electricidad, calienta la resistencia y se le va dando vuelta hasta que corta la botella. Así se van cortando los pedazos de tres centímetros.

Ya sea de botella o de persiana, como advierte otro artesano, el tipo de vidrio tiene que ser grueso, de tres a cinco milímetros, para que aguante las altas temperaturas a la que será sometido. Paulino,<sup>283</sup> nos refiere que: “Nosotros los hacíamos con vidrios planos más o menos cuadraditos como de pulgada y cuarto, con un espesor de tres milímetros”.

Mascareros de Guatemala dicen que sus antecesores venían a Chiapa de Corzo a comprar los “ojos de vidrio” (Ortiz Martínez, 1993), y algunos de esta provincia mexicana, mencionan que este tipo de ojos vino de Guatemala. Ello confirma que tal técnica procede de los primeros tiempos de la Colonia, cuando los frailes recorrieron el Reino de Guatemala al que pertenecía la entonces Chiapa. Es probable que el procedimiento sea similar, sin embargo, la inventiva del maestro Antonio le dio nombre al molde que usa para darle forma a los ojos: “macho” y “hembra”, llamándolos así porque “son como un broche de presión, que al apretarse uno entra al otro”. Curiosamente la “hembra” tiene apariencia de “tubito” y el “macho”, forma cóncava. Señala Paulino: “se utiliza unos moldecitos, en realidad es como si fuera el ‘macho’ y la ‘hembra’, la hembra era así como un tubito de metal como de una pulgada, y el ‘macho’ tenía la forma del ojo, era cóncavo”.

El lugar para fundir los ojos debe estar perfectamente cerrado, que no haya corrientes de aire, porque con un poco que circule, se corre el riesgo de que se quiebren los cristales; además, en este lugar se colocan ladrillos y antes de comenzar a trabajar se calientan con el fin de que al poner los cristales no se

---

<sup>283</sup> Entrevista el 13 de enero 2004

vayan a romper.

Explica don Antonio que en la mitad de un ladrillo se hace un hueco en el cual se acomoda la “hembra”, sobre ésta el cristal al que:

se le aplica calor con soplete directamente, ya cuando está a punto de caramelo el cristal, ahí es donde se le aplica el ‘macho’, porque cae sobre la ‘hembra’, es un tubo pero con filo, luego se le prensa con un muelle de carro para hacerle más pesor y marque y poderlo cortar bien el cristal [...]. Ya que está en un punto de caramelo ahí es justamente cuando se le da el ‘prensón’ para darle la forma cóncava con el ‘machito’, [...]. Queda como una tacita el ojo.<sup>284</sup>

Hacer este tipo de ojos necesita de conocimiento, paciencia y de mucho interés en preservar antiguos legados, ya que además se corre el peligro de que los resultados no sean los mejores, pues los cristales, si no se rompen pueden salir defectuosos si no se conoce a fondo el proceso de fundido. Pero una cosa es hacer los vidrios y otra es el pintado de los mismos, continúa Paulino con el recuento de esta técnica:

Ya que está colocado el cristal, pintada la máscara, primero procedemos a pintar la niña del ojo, el punto negro, es decir se pinta hoy y hasta al día siguiente se va a pintar lo demás, el iris, porque si se hace en la tarde o al rato se une el iris con la niña del ojo, ese es el problema. Después que ya están las niñas se pinta el ojo del color que uno quiera [verde, azul, gris], se matiza muy bien, cuando ya están pintados en la máscara se va viendo que estén exactamente del mismo tamaño que no vaya a quedar uno más chico que el otro, luego ya que está pintado el iris al día siguiente se pintan sus venitas, se deja secar y se vuelve pintar la parte blanca y ya está terminado.

La aplicación de la pintura se hace por el lado opuesto de la máscara, lo cual quiere decir que el artesano no está viendo directamente lo que está haciendo, sino que se lo imagina como en un espejo, es como trabajar de un lado y ver por el otro “que vaya quedando igualito, a la misma altura, así al puro ojo, es como barrer con la escoba ‘peinado pa’ dentro”, expresa Felipe de Jesús.

Esta es otra de las técnicas difíciles por las condiciones en las que se lleva a

---

<sup>284</sup> Entrevista el 12 de enero 2004.

cabo, pues algunas veces, después de arduas horas de trabajo, los cristales se rompen o salen manchados. Así, estos ojos de vidrio no tienen un valor monetario, los artesanos los hacen a solicitud del cliente, quien demanda, generalmente, los de fábrica.

### **3.7 Las pestañas, arcadas de media luna.**

Las pestañas constituyen el toque final del 'rostro', con su forma de resplandores enmarcan bellamente los ojos, quizá de manera exagerada, pero sin lugar a dudas, proveen el complemento indispensable para hacer más expresivas las máscaras y esculturas religiosas.

Las dos clases de pestañas que existen están destinadas, una para máscaras tradicionales llamadas pestañas 'recortadas', y otra, para máscaras barbadas e imágenes religiosas denominadas de 'puntitas'. Como en párrafos anteriores, la máscara tradicional representa a un hombre joven, eternamente joven, por ello, su apariencia es casi perfecta, sus rasgos: nariz, boca, ojos, muy bien hechos, dan idea de artificio, de un rostro al que le falta naturalidad; de ahí que las pestañas, en afinidad, tienen forma de abanico de mano, de aspecto artificial, todas del mismo tamaño, largas aunque no rizadas, las cuales requieren de un esmerado tratamiento. Nos revela el maestro Antonio:

En primer lugar hay que buscar un pelo oscuro, lacio, largo [en los salones de belleza], luego se hacen las madejitas tanteando que sea lo que se va a ocupar para las pestañas, ya con unas cuatro o seis madejitas se amarran bien con un hilo para que queden uniformes, se les da una peínadita para que no queden entrelazadas las hebras, entonces se lavan con jabón pero con mucho cuidadito para no estropearlo, que no se vayan a enredar los pelitos, hay que darle unas dos lavadas con jabón de polvo, esto se hace para que si tiene grasa, que no se haya lavado el cabello la persona y que se lo haya cortado, entonces sale la grasa, porque si queda con la grasa al pegar las pestañas ya hechas no se van a adherir bien y caen y no va a servir, entonces ya cuando se lavó bien y cree uno que ya salió la grasa, ya se peina de nuevo otra vez

para que no queden enredados los pelos y se ponen al sol extendiditos, a secar, ya queda listo para trabajar.<sup>285</sup>

Cuando veía yo los manojitos de cabello ya preparados, guardados dentro de un frasco, sobre la mesa del taller, ignoraba este primer paso del peinado, lavado, vuelto a peinar y a secar, antes de ser utilizados; lo que sucede es que muchas veces los artesanos no los arreglan en ese momento, sino que con bastante anticipación y los almacenan en un recipiente con tapadera. Por otra parte, recortan pequeños fragmentos de papel con forma de elipse como de unos seis centímetros en los cuales se van a adherir las pestañas. Es decir, como personas de oficio previsoras que son y debido a la minuciosidad de las técnicas, ellos tienen el hábito de abastecerse para las épocas de intenso trabajo, como en sus fiestas tradicionales. Nos sigue hablando el maestro:

Ya busca uno el papelito [ya cortado] para tomar la medida, hacer el arco y ponerle la pastita o sea el Resistol, enseguida se recorta el pelito [como de cuatro cm.], se le pone un poquito de pegamento en el tronquito del pelito para que no se vaya abrir al colocarlo y quede perfectamente ordenado. Se pone en el centro del papelito y ahí se divide, lo tantea uno nada más con un fierro un poco largo de los pulidores y se maneja, se extiende y queda como abanico, o sea que el vertical con el horizontal y ahí los inclinados.

---

<sup>285</sup> Entrevista el 12 de enero de 2004



Pestañas de cabello natural 'recortadas'.

Don Antonio, de manera meticulosa, con la punta de un fino instrumento va separando las pestañas, al mismo tiempo que las va pegando con movimientos firmes sobre la media luna que forma el papel, además de que va entresacando aquéllas que no sean uniformes al conjunto. Enseguida, toma el otro extremo del papelito, lo dobla y lo pega, cuidadosamente, encima de la línea del abanico de pestañas, quedando éstas en medio. De la misma manera hace el par. Ahora, sólo falta recortarlas. De esto nos dice el maestro:

cuando ya están secas, se recorta el tamaño [el largo] por eso se llaman también pestañas recortadas éstas de las máscaras tradicionales, ya se recorta el alto que va a llevar, la altura de los pelos para que no queden feos, cuando ya tiene uno recortado el alto del pelo entonces ya las va uno a colocar.

Para recortar la forma de abanico de las pestañas se requiere de habilidad práctica a toda prueba, pues se hace al pulso, al "puro ojo" como dice Felipe de Jesús, ni más largos, ni más cortos, todos los pelitos de igual tamaño, al mismo tiempo se abren en una media luna que hace que los más cercanos al lagrimal sean más cortos que los que están en la parte media del párpado superior; la forma de resplandor es exacta, no hay rebordes diferentes. Las pestañas están listas para

colocarse en los ojos de la máscara:

tiene uno que cortar ahora el ancho de donde se va a pegar o sea lo que nosotros le llamamos el labio del ojo [borde palpebral superior], ahí se va a pegar, hay que ver que doble tiene, sobre eso vamos a trabajar, entonces al cortar el papelito lo cortamos exacto que no sea muy doble ni muy delgadito, ya se colocan muy fácil, ponerle pegamento a la orillita, y ya cuando se termina se pinta de cafecito para que no se vea el color del papelito y ahí queda. Por estas pestañas se cobran cincuenta pesos.

El otro tipo de pestañas, las de ‘puntitas’, como señalamos en párrafos anteriores, se usan en las máscaras barbadas y en la imaginería, tallados que tienen una fisonomía más real, particularmente la máscara, que en ocasiones presenta una faz de viejo, un poco calvo, con nariz curva, “arrugas” en la frente y en las comisuras externas de los párpados [dependiendo del gusto del portador], por lo cual, en concordancia, las pestañas le proporcionan un semblante más natural. Así como el tallado de esta máscara requiere de más tiempo por el trabajo del “peleteado” de la barba, las pestañas de ‘puntitas’ también son más laboriosas, pues en principio, hay que conseguir cuero de las patas de buey y darle un tratamiento de limpieza, primero con detergente y después con limón y sal. Así, nos comparte el maestro Antonio:

[...], hay que ir a la carnicería, donde venden las vísceras, a veces lo regalan, entonces [buscar] los pelos que estén grandes, que tengan punta, una; otra, ver los colores: prietos, café, güero, semi güero, hay que clasificarlos, ya lo trae uno aquí, también hay que lavarlos con jabón, ya bien lavado se descarna, se deja la piel limpia, que no vaya a escurrir grasa, que no vaya impedir que se peguen los pelitos, se pone un rato en el sol para que se deshidrate, le pongo limón y sal. Si está húmeda acabando de lavarla, quiere decir que los poros están llenos de agua, no va absorber el limón y la sal, entonces prefiero ponerla asolear un rato, cuando yo mire que ya está queriéndose secar entonces lo extiende y se le pone sal y el jugo de limón para que se quede ahí, eso se hace con el fin que se haga dócil, flexible el cuero, porque si no está muy duro, durísimo, y no lo va uno a poder cortar, entonces cuando ya está bien, ya se lava otra vez con jabón, que salga la sal y listo.

Para hacer las pestañas se preparan los papeles de la misma forma que para las pestañas ‘recortadas’; además, el cuero cortado en tiras de diferentes tamaños,

más o menos como de un centímetro de ancho. Cada tirita se corta en pedacitos de aproximadamente medio centímetro de largo, a cada minúsculo tramo se le corta el soporte del cuero y cada pequeñísimo manojito se va pegando en el papel, extendiéndose los pelitos con un delgadísimo instrumento. En caso de que se trate de una escultura religiosa, cuya cara no sea muy grande, se hará de uno por uno, lo cual aumenta la dificultad del trabajo. De todas maneras el maestro tiene mucho cuidado para ver que queden muy bien adheridos al papel, casi como ir pegándolos de forma individual. La ventaja de estas pestañas es que ya no se recortan por el rizado natural de las mismas.<sup>286</sup>



Pestañas de pata de buey 'de puntitas'.

Cuando la reserva de las pestañas fabricadas con antelación están por terminar y hay suficiente tiempo en el taller, los artesanos que ya saben prepararlas, hacen muchos pares, los enumeran y los depositan en un recipiente.

La enseñanza y el aprendizaje del arte de estas técnicas, sin duda, es un proceso ligado al tiempo; en ellas, el maestro no enseña bajo un programa que debe finalizar en determinado número de horas, sino es el trabajo mismo el que

---

<sup>286</sup> Maestro Antonio López Hernández, entrevista el 12 de enero 2004.

marca el paso de las horas dado por la experiencia de la práctica del artesano que ha aprendido a tomarle el pulso a la obra. En realidad, el aprendizaje se presenta en forma holista, no en fragmentos, sino los conocimientos como un todo, es decir, el objeto y los procesos en conjunto. La observación es el punto esencial del aprendizaje, durante ésta el alumno *ve* cómo lo elabora el maestro, *escucha* las palabras que dice, los *gestos* que hace. Junto a este *saber ver* y *escuchar*, el aprendiz se va introduciendo en la práctica, una y otra vez “a practicar, duro y duro, borrar y borrar, y otra vez volver a empezar”, dice el maestro Antonio.



## SEGUNDA PARTE

### Procesos de formación de la familia de origen tzotzil: La senda del nagual

#### 1 La talla libre: otros mitos, otros orígenes, otros procesos de educación.

*Todas las artes les fueron enseñadas a Humbatz y Hunchovén, los hijos de Hun Hunapú. Eran flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros.  
Popol Vuh*

Esta segunda parte abre otro horizonte de estudio: la familia de talladores de origen tzotzil. Conforman el segmento dos capítulos con la intención de describir procesos de formación basados en los legados de la cultura maya que se expresan en los objetos culturales, los que llevan implícitos una forma especial de explicarse el mundo y toda una idea estética de la representación nacida de la intención creativa de los autores.

El presente capítulo está dividido en cuatro secciones: la primera aborda el mito del nagual y de la tona que sedimenta la “sensación educada”. “El discernimiento del estilo y el aprecio del sentir”, plantean una relación entre los diferentes estilos de los talladores y el afecto que sienten por la naturaleza; La tercera sección describe el saber mirar como la interpretación de lo visto, la mirada ligada con la historia de vida de los artesanos en la existe una concepción de arte. Finalmente, cierra el capítulo el lenguaje simbólico que subyace en las esculturas como representaciones de la cultura tzotzil-maya.

### 1.1 La selva, la tona, el nagual y el arte.

La talla libre se refiere a los artesanos que poseen plena libertad para tallar, además de máscaras e imágenes religiosas, esculturas con formas humanas, vegetales, animales o una combinación de ellas. El sentido de estos objetos adquiere otros significados al satisfacer necesidades de pertenencia a su grupo cultural, puesto que ellos poseen estilos propios, sensibilidades e intereses diferentes que se reflejan en su producción artesanal como un lenguaje de las formas para reafirmar mensajes que muestran continuidad entre tzotziles contemporáneos y sus ancestros, no obstante la llegada de los españoles y la consecuente transculturación.<sup>287</sup>

Esa liga arqueológica de los talladores con sus orígenes primarios nos enseña que la mayoría de sus representaciones se refieren a objetos de culto, investidos de una sensibilidad artística, que de alguna manera éstas llevan dentro de sí una gran cantidad de información simbólica. Es por esto que considero fundamental abordar la talla libre desde una mirada *estética*,<sup>288</sup> sin pretender entrar en el debate sobre ella,<sup>289</sup> sino entenderla como una “teoría de la sensibilidad

---

<sup>287</sup> “Los tzotziles se sublevaron constantemente durante la Colonia, sobreponiéndose siempre a la tragedia de la conquista y manteniendo su unidad como pueblo, característica que los distingue en nuestros propios días. (...). La lengua tzotzil es parte de la familia mayanese dentro del grupo mayatotonaco y aunque existen variantes dialectales, la lengua es inteligible para todos los hablantes de ella” (Ver Andrés Fábregas Puig, *Pueblos y culturas de Chiapas*, 1992, pp. 93-95)

<sup>288</sup> Uno de los primeros en integrar la cultura, la estética y la pedagogía en la formación humana, es F. Schiller, según el cual sólo la educación estética puede formar al hombre completamente y sacar a la superficie la humanidad que habita en él (Ver Mario Gennari, *La educación estética*, 1997, p. 124)

<sup>289</sup> Debate en el que han estado presentes Hegel, Ricoeur, los filósofos de Francfort – de Adorno a Benjamín, y de Horkheimer a Marcuse-; Benedetto Croce, Cassirer, Gadamer, entre otros. (Mario Gennari, *ibid.*)

ligada al fenómeno vital completo (...). Por esto es necesaria la investigación histórica que complete y de contenido a la conmoción sensible (...).<sup>290</sup>

Dentro de los mitos tradicionales de la cultura tzotzil, se encuentra un ritual rescatado mediante la historia oral: Ricardo Pozas recoge magistralmente en su literatura costumbrista,<sup>291</sup> narraciones sobre el origen de la *tona*, relatando que en las creencias de estos pueblos, la huella del animal que aparece como primera impronta en la ceniza colocada alrededor de la casa del nacimiento, corresponde al espíritu vivo del niño. De manera que el infante, nacido bajo el signo de uno de los animales, se sujeta a él y lo conserva durante toda su vida. Esto es, cuando un niño nace, un animal nace en el monte al mismo tiempo, por lo que su vida y destino están mágicamente ligados con los de su dueño humano. Los dos tienen el mismo espíritu (*ch'ulel*).

Bajo esta lógica, todo niño nace con una *tona*, la cual representa la naturaleza mortal, pues desaparece con la muerte, pero cuando ha tomado las potencias del *nagual*, se torna inmortal, confiriéndole a su dueño, la característica de hombre-dios. Esto hace que al deceso del brujo, el *nagual* no muera, sino regrese al mundo de los dioses esperando entrar en otro cuerpo.<sup>292</sup>

La enseñanza que deja el conocimiento del mito *tonal/nagual* entre los talladores, es la comprensión de que las potencialidades (*tona*) existen dentro de todo individuo, y esas potencialidades con el trabajo constante van transformando a la persona, desde un lego hasta un maestro. Así como la *tona*, puede llegar a ser

---

<sup>290</sup> Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, 1990, p. 61

<sup>291</sup> Juan Pérez Jolote, 2004

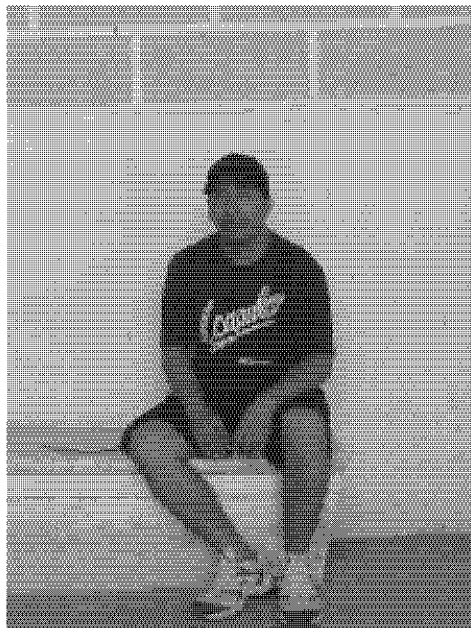
<sup>292</sup> Alejandro Martínez de la Rosa, "El camino del tonal y del nagual. Rumbo a una nueva proyección de la brujería", en *Revista de Literatura Populares*, 2003, pp. 92-123

*nagual*, el artesano tzotzil, con base en la constancia en el trabajo, en la paciencia y en el amor, llegará a ser maestro y alcanzar la trascendencia a través de sus obras.

Cuando el artesano tzotzil es capaz de representar este mito en sus propias tallas, se puede decir que la mutación ha comenzado. El mito *del tonal/nagual*, enseña que todo individuo tiene dentro de sí la capacidad para transformar un trozo de madera en una escultura, pero que necesita ese cambio interno, a través del trabajo de sus manos, de sus ojos y de su intelecto, para transformarse de un aprendiz en un maestro. En este sentido, nos cuenta José Florentino que ellos tallan dentro de su práctica, “otro tipo de escultura, ya no tradicional como la cabeza maya, sino otra relacionada con la selva, los jaguares, los lacandones, mezclarlo todo al mismo tiempo”.<sup>293</sup> Combinación en la cual se aprecia bajo la misma interpretación el *tonal* y el *nagual*, tanto en su expresión morfológica como en el relato que hace de sus esculturas el joven tallador, en donde amalgama la herencia internalizada de su sangre indígena:

---

<sup>293</sup> Artesano de la segunda generación. Maestro de talla libre en la Casa Escuela de Tradiciones, preparatoria terminada. Entrevista el 20 de julio de 2002.



José Florentino Jiménez Hernández

A veces siento que eso nos han venido diciendo nuestros abuelos, porque mi abuelo era indígena y nos decía que el hombre tiene un animal que siempre anda con él. Él le llamaba nagual y eso tratamos de plasmar en la madera, que el hombre tiene su nagual, que siempre va a andar con él.

Pensamiento compartido con su hermano Francisco Javier,<sup>294</sup> quien con cierta frecuencia talla “naguales”, pues no puede desligarse del legado de sus ancestros. Dos años más tarde, el 18 de junio de 2004, su padre fallece víctima de un padecimiento crónico degenerativo. Ese día, cuenta su esposa, el maestro escultor indígena estuvo muy contento, muy alegre porque su ‘alma’ se iba a ir al cielo, él sentía esa confianza porque había sido un hombre de bien, sumamente religioso. En esa religiosidad había conjugado sus creencias tzotziles con la fe católica. Nos relata su hijo:

---

<sup>294</sup> Escultor de tiempo completo de la segunda generación, preparatoria terminada. Ha obtenido prestigio como escultor a nivel local y regional. Sus exposiciones circulan en diversas salas temporales de museos de ciudades del estado como Chiapa de Corzo, Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas. Entrevista el 10 de julio 2002.



Francisco Javier Jiménez Gómez

Mi papá pertenecía a muchos grupos de la iglesia, a mi papá le gustaba mucho el trabajo de tallar la madera. Todos nacemos con un animal, creemos en un nagual y lo que le pasa al animal nos pasa a nosotros, y lo que nos pasa a nosotros le pasa al animal. El catolicismo es diferente a todo esto, pero él aparte de respetar... pues respetaba las dos culturas: a la maya- tzotzil y a la religión católica que él profesaba, y hacía todo lo posible por cumplir todo eso.<sup>295</sup>

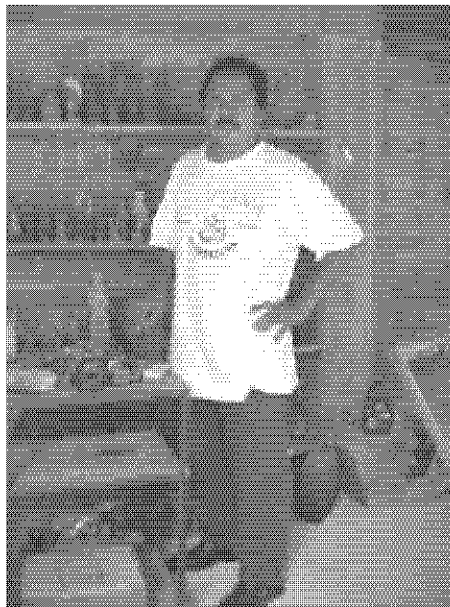
Don Francisco había estado enfermo durante algunos meses. De acuerdo con sus creencias, su *nagual*, o sea, su animal protector que puede ser un tigre, coyote, tlacuache, entre los muchos de la fauna chiapaneca, de igual forma lo está, el daño que le pueda ser causado o sufrir le sucede a su entidad humana. Todo obedece a la ley causa -efecto. Continúa Francisco Javier:

Sí, creo que mi papá tenía un nagual porque cuando era niño mi abuelito siempre nos llegaba a 'ramear' todas las noches o sea nos curaba de espanto, nos pasaba huevo por todo el cuerpo, nos curaba y nos ponía unas hojas preparadas que nos ponía en nuestra cabecera y rezaba en la lengua tzotzil [a nuestra tona] cuando nos curaba todas las noches para que nos protegiera. Con mi abuelito murió esa tradición.

<sup>295</sup> Entrevista el 3 de septiembre 2004

No es casual la sensibilidad y creatividad de estos artesanos para la talla libre de esculturas, sino es el resultado de una cultura mediada por una “sensación educada”, es decir por una sensibilidad, por una capacidad de concretar creativamente una idea. La sensación se educa de múltiples y variadas formas en la vida cotidiana, de manera que “el paso del tiempo educa nuestra sensación y la convierte en sensibilidad para determinados fenómenos –acontecimientos, colores, formas-”.<sup>296</sup>

Si la sensación se educa, entonces lo que hace el escultor José Alfredo con su pequeño hijo, en una relación maestro-aprendiz de tallador, es formarle una sensibilidad a partir de impulsar un vínculo de afecto y respeto entre el niño y los animales domésticos. Nos relata:



José Alfredo Jiménez Hernández

Pienso que el animal y el ser humano es una sola creación, yo pienso que todos estamos en este mismo planeta y somos lo mismo, tanto animal como hombre tienen

---

<sup>296</sup> Ver Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, 1987, p. 26

los mismos derechos que cualquier ser vivo, ahí es donde me gusta, quizá de niño yo no comprendía todo eso, pero ahora de grande me doy cuenta de que los animales deben ser muy respetados. Si nos damos cuenta, los sentimientos de los animales son parecidos a los del humano, el comportamiento a veces de una hembra con su cachorro yo lo veo igual, yo tengo mis hijos y los veo, son como animalitos, ahora que está pequeño mi hijito, tiene dos años, a él le gusta mucho el gato y el perro, porque son los animales que más observo, y él come, le pongo su plato en el suelo y come como un gato, y si no lo hago así no come, tiene que ser así, o le digo: -Gatito, ven-. Yo pienso que ahí está la identificación, a mí me gusta mucho, es esa identificación entre el ser humano y el animal.<sup>297</sup>

Si bien ahora José Alfredo, está de acuerdo con educar a su hijo en el oficio de tallador libre, esto ha sido resultado de un proceso de educación familiar, introyectado a través de la relación filial en la convivencia cotidiana en el taller. La vastedad cultural del grupo es la base para educar su sensibilidad, pues se es sensible ante lo que nos afecta, de ahí que la selección de los objetos de la talla esté representada por esculturas de animales, vegetales, hombres, mujeres, niños y niñas con características indígenas. Estas representaciones son *reales*, en tanto configuran un mundo simbólico que sustenta la vitalidad de la familia en el presente. Nos refiere el maestro Pedro Jiménez Hernández:

---

<sup>297</sup> Escultor de tiempo completo de la segunda generación, ingeniero industrial. Entrevista el 25 abril de 2002





Maestro Pedro Jiménez Hernández,

Entonces nosotros hemos aportado en las cuestiones del arte y la cultura de nuestro pueblo. Los sentimientos de nuestro pueblo los hemos transmitido a través de las obras realizadas en madera o piedra [...], esa es la gran satisfacción que tenemos, [...] nos sentimos orgullosos que estamos aportando algo al arte y la cultura. Yo me siento orgulloso.<sup>298</sup>

## 1.2 El discernimiento del estilo y el aprecio del sentir.

El orgullo del que habla el maestro Pedro procede del mismo lenguaje natural tzotzil que nos sugiere una condición para comprender por qué los artesanos, descendientes de este grupo cultural, practican la talla libre. Formas de trabajar la madera sin imposiciones de reglas o cartabones, sino abiertas a la inventiva de su imaginación y sensibilidad como herederos de los espacios y de las formas que distinguieron al artesano maya.

En diversas ocasiones integrantes de esta familia han enfatizado amor y respeto por la naturaleza, por los árboles verdes o secos que de múltiples

---

<sup>298</sup> Escultor de tiempo completo de la primera generación. Educación primaria. Entrevista el 21 de abril 2002.

maneras, ellos les descubren o les inventan nuevas formas: “[...] cuando para muchos la madera ya está muerta, nosotros le volvemos a dar vida porque le ponemos algo de nosotros”.<sup>299</sup> Una madera que para el común de la gente no presenta más que un elemento de uso, pero para el que sabe la saca del espacio del anonimato porque reconoce que la magia de la madera está en los árboles, en ellos los dioses guardan sus secretos, relatos míticos que traspasan las fronteras del tiempo y que, gracias a la memoria histórica, alimentada por la tradición oral, llegan al presente y se expresan en el lenguaje cotidiano. Así parece suceder cuando los árboles re-viven por las manos creativas de los talladores de la madera, y el maestro Francisco se siente parte de esa transformación: “Ya cuando un árbol lo mataron [...], nos viene a dar otra belleza a través del colorido que trae adentro esa planta, posiblemente sea como nosotros los artistas que damos una belleza que tenemos dentro, hacia fuera.”<sup>300</sup> [hace un gesto con la mano, como si estuviera sacándose su corazón].

---

<sup>299</sup> Francisco Javier Jiménez Gómez, entrevista el 25 de abril, 2002.

<sup>300</sup> Escultor, pintor, ex maestro bilingüe del Instituto Nacional Indigenista, maestro de talla libre de la Casa Escuela de Tradiciones. Entrevista el 25 de abril, 2002.



Maestro Francisco Jiménez Hernández (+)

Nos cuenta Francisco Javier que para enriquecer su experiencia de escultor, necesita conocer la historia de los árboles, “cómo son, no todos los árboles tienen las raíces iguales, [...] eso es importante porque nadie lo puede hacer igual [una escultura]”. Tal afirmación implica un conocimiento de lo que se quiere hacer, pero además, un reconocimiento de las figuras al saber distinguir las unas de otras. Ello es así, porque el escultor posee una perspectiva en la construcción de la escultura,<sup>301</sup> es decir, la mira atentamente, es perspicaz para ver lo que se oculta en la madera, para darle una posición tridimensional al objeto, una vista que la hará bella a nuestros ojos.

---

<sup>301</sup> Perspectiva “del latín *perspectivus*, relativo a lo que se mira, y a su vez de *perspicere*, mirar atentamente o mirar a través de algo, de donde proviene nuestra palabra perspicaz, quien es capaz de ver las razones ocultas a través de las presentes”. (Miguel Ángel Ramos (Prólogo), Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas*, 2002, pp. 19-20)

Los talladores de esta familia poseen estilos particulares, cada uno practica una forma sentida y asimilada de su cultura que sabe revelar en un trozo de madera estilos dinámicos que cambian o se modifican como sucede en las mismas culturas. Nos relata José Alfredo:

Mi tío comenzó con máscaras e imágenes, mi papá se desvió más hacia las esculturas, creaciones, expresiones de lo indígena, de la cultura maya y todo eso. A mi lo que más me gusta hacer son rostros de animales, interactuando con rostros de personas, me gusta mucho, me relaciono mucho con los animales, me gusta observar rostros de animales, por ejemplo el rostro de una víbora, el rostro de un jaguar, el rostro de un águila, o sea cuando yo veo un animal, yo lo observo como está, sea un animal vivo o en un dibujo me llama demasiado la atención. [...] La línea de bebés es la que agarró mi hermanito Pedro, pero ya mi papá observaba yo que ya trabajaba la línea de la maternidad, la mujer, la maternidad indígena. Son nuestras raíces, damos a conocer a la gente nuestras raíces, nuestra cultura.<sup>302</sup>

El testimonio sintetiza los diferentes estilos de todos y cada uno, una manera de sentir y de percibir su pertenencia cultural. El estilo del maestro Francisco se fue modificando y haciéndose cada vez más amplio; su necesidad de formarse lo condujo, después de educarse en la talla de máscaras y de imágenes religiosas, hacia una escuela de artes plásticas para aprender nuevas técnicas, pues la intención era afinar las propias al combinar las aprendidas en el taller y en la escuela: “entonces voy haciéndolo ya con mi manera de pensar que las técnicas mías deben ser diferentes al otro”.<sup>303</sup>

Las cualidades del maestro como escultor en mármol, dibujante, pintor de paisajes y de retratos, que a decir de su hermano Pedro, le “emocionaba verlo tallar el mármol, hacía unas letras..., pero qué preciosas letras hacía”, hace pensar que don Francisco posee esa facultad para discernir y proponer innovaciones, para percibir las diferencias entre estilos, consecuencia de que ha labrado el propio

---

<sup>302</sup> Entrevista el 21 de abril 2002

<sup>303</sup> Entrevista el 13 de octubre 2003

como la forma por la cual él expresa su cultura. Esto mediado por los sentidos: la vista, el tacto, el olfato, el gusto y el oído, que forman parte de la educación de las sensaciones, cuyo comienzo está en la infancia, pero que en el taller se convierte en la piedra angular para el desarrollo no solamente de las habilidades como escultor, sino en el conocimiento de los motivos, su historia, sus formas, su simbolismo.

### **1.3 Implicación del sujeto en la figura y en la representación.**

En la representación está implicado el sujeto, cuando hace suyo aquello que *mira*. Es decir, el contacto con una realidad o con un objeto, como es un trozo de madera, puede o no representar algo dependiendo del *saber mirar* a través de la conciencia de la atención o pasar desapercibido si únicamente se desliza la mirada. De esta manera podemos hablar de “una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto”.<sup>304</sup> En ese ser para el sujeto, el espacio y el tiempo se producen en un orden y armonía que permiten a aquél abstraer la cosa “del ámbito de la facticidad con lo que la cosa mirada se convierte en *figura* y posee un *significado*” (*ibid*). Conferir un significado permite articular la figura con otras, enfrentarlas, distinguirlas o compararlas.

Por ello, para el tallador libre, una figura es mensaje, además de forma y belleza, ya que guarda dentro de sí misma, todo el simbolismo y todo el imaginario de sus ancestros. Nos cuenta el maestro Francisco que: “la figura es lo que se va a hacer, es dibujar la silueta de lo que uno quiere y cuando ya está trazado, ya se comienza a trabajar”.<sup>305</sup> Al trazar en el tramo de madera, el escultor hace suyo lo

---

<sup>304</sup> Mariano Bozal, *op. cit.*, p. 21

<sup>305</sup> Entrevista el 25 de abril de 2002

que se está representando, pues a decir de él: “ya pensándolo la figura ya está en la madera, ya nomás lo que se le va quitando es lo que le está sobrando a la figura, esa es la imagen que nosotros pensamos [...]”. De manera que la representación muestra o devela los sentidos de las apropiaciones.<sup>306</sup>

Descubrir lo que está oculto en la madera al desgajar cortezas o capas en la elaboración del objeto, es saber imaginar creativamente las formas caprichosas que la propia naturaleza imprime a los objetos de talla, lo cual únicamente lo pueden hacer los que aprendieron a *mirar* desde el momento mismo del comienzo de su aprendizaje, cuando en la casa-taller, siendo niños, el padre-maestro los estimulaba para que ellos trataran de interpretar las líneas y sus diferentes representaciones: las rectas de las quebradas, las curvas de las volutas, los rizos de los bucles. Trazos básicos que al unirse representan la figura que más tarde, a golpe de gubia y de formón, tomará la forma del objeto deseado en toda la dimensión de su profundidad. Largo proceso de aprendizaje que camina paralelo al ciclo vital, y es durante la mocedad que se pueden ver algunos frutos. Nos relata José Alfredo:

Ya más grandecito, 20-21 años, cuando va uno agarrando ya la responsabilidad de ganarse un dinero, ahí es donde ya hace uno la pieza, no tanto uno se califica, sino el que califica es el que la compra. En el momento en que alguno compra una pieza: -Esta pieza me gusta, esta pieza le quedó bien-, o -Te felicito porque esta pieza te quedó muy bonita-, en ese momento sentimos como quien dice que ya nos vamos graduando en esa especialidad. No quiere decir que ya está bien, hay muchos detalles que todavía el maestro nos va señalando, [...]

Los talladores libres ejercen una práctica singular, cada uno se inclina por estilos diferentes, sin embargo, hay un elemento común en todos ellos: el dibujo como la

---

<sup>306</sup> La apropiación es la manera como un grupo o un hombre “ordinario” hace suyas las ideas, creencias, conceptos, símbolos, tradiciones, mitos, rituales, etc. de su época, pues lo que se produce en cada período vale para la civilización que lo forja, que lo utiliza, no vale para la eternidad, ni para toda la humanidad. (Roger Chartier, *El mundo como representación*, 1992)

expresión de su imaginación que esboza en el papel ideas de un sentir que más adelante se concretará en el labrado de la madera. Así, Pedro Jiménez Anzueto,<sup>307</sup> en la escuela primaria, inventaba sus propios cuentos, los dibujaba y los vendía con sus compañeros; o Francisco Javier, que generalmente llevaba reportes a su casa porque en el aula no hacía tareas sino “puros dibujos”.

En la formación artesanal impera una concepción de *arte* en su antiguo significado de “actividad humana”,<sup>308</sup> puesto que hay una comprensión del término *actividad* de modo inclusivo, es decir, el tallador integra en su oficio, imaginación, intuición, sensibilidad, invención y gracia, una avidez para formarse, no en abstracto, sino teniendo como eje el propio trabajo que integra “producción intelectual y producción mecánica”. Esto es, una articulación entre *manera de pensar* y *manera de hacer*, en la que se establece, además, una relación espiritual entre escultura y sujeto que la crea, porque la obra está “cargada de significaciones, encierra un mensaje, habla al espíritu (...)”.<sup>309</sup> Así, la escultura hará una síntesis del arte de hacer, como nos describe Francisco Javier:

Me apoyo en la anatomía, en los huesos, no me sé los nombres de los huesos pero puedo saber qué parte de hueso, porque son muy importantes, para formar una parte de un cuerpo tiene uno que saber los huesos, en qué parte está, los músculos, aún las venas, cómo hacer eso. En el dibujo y en la pintura aprendí esto, es como si estuviera pintado, de ahí nació mi idea, primero hacía mis dibujos después pensaba como le podía hacer en la madera, que pudiera impactar, que se pudiera ver, que la imagen esté viendo, entonces fui haciendo figuritas pequeñas, de ahí voy creando cosas nuevas y en eso está el dibujo y la pintura, también lo cultural, también la historia del pueblo, la historia del mundo, la historia de la naturaleza, de las cosas o sea de todo.<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> Pedro Jiménez, escultor de tiempo completo de la segunda generación. Preparatoria terminada. Entrevista el día 20 de julio de 2002

<sup>308</sup> El arte, “debía seguir siendo una omnicomprensiva definición para toda actividad, desde la filosofía hasta llegar a las ciencias exactas y empíricas y poco a poco hasta el herrero y el artesano en madera” (Antonio Santoni Rugiu, *op. cit.*, p. 213).

<sup>309</sup> Ver Lucio Mendieta y Núñez, *Sociología del arte*, p. 34

<sup>310</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

El escultor se entusiasma por querer hacer otras tallas que le produzcan nuevas satisfacciones. Dos líneas en las artes de hacer distinguen su trabajo: tallados de su cultura madre tzotzil y figuras representativas de su cultura adoptada, la chiapaneca. En una sociedad local como Chiapa de Corzo, el principio no fue fácil, a los posibles comerciantes-compradores les parecía extraño lo que hacía: “ellos querían cosas que pudieran vender más, y lo que a mí me gustaba era hacer cosas nuevas. [...] Yo hacía figuras abstractas, figuras para muchos raras, pero a muchas personas sí les gustaba, y así empecé creando otras cosas”.

En este intercambio de culturas, los integrantes de la familia han tenido el interés de buscar en otros ámbitos de la educación de las artes, otras formas de conocimiento que les ayude a mejorar sus técnicas aprendidas de maestros natos, reconocidos los saberes pero limitados para llenar sus necesidades de “querer aprender otro poquito”. El maestro Francisco, aprendió las técnicas del dibujo en la Escuela de Artes Plásticas de Tuxtla Gutiérrez, para hacer, primero, un esbozo en el papel de la figura imaginada, y después trazarlo en la madera.<sup>311</sup>

Son procesos de educación dinámicos que se modifican o transforman en el devenir de la historia. Procesos alimentados por los legados mayas y por la educación asimilada en dos talleres de artes a las que los talladores asistieron, cuyos maestros, el chiapaneco Reynaldo Velásquez y el español Luís Alaminos,<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> Entrevista el 13 de octubre 2003

<sup>312</sup> Reynaldo Velásquez nació en Tuxtla Gutiérrez en 1946, su trayectoria como escultor goza de reconocimiento y prestigio, nos dice: en “México no hay una cultura en torno de la enseñanza de la escultura, no obstante de que existe una tradición muy fuerte de escultores; no se sugiere ni en los juegos escolares [...]”. (<http://www.jornada.unam.mx>). Fue galardonado con el Premio Chiapas de Arte en 1991.

El maestro Luis Alaminos (+), “refugiado español nacido en Málaga en 1930, llegó a Chiapas en 1953, recién egresado de la Academia de San Carlos. A la postre se convirtió en un pilar de la



nos hacen pensar en una formación tejida con una diversidad de saberes. El taller del maestro Velásquez tuvo la intención educativa de la enseñanza de la anatomía.<sup>313</sup> Nos cuenta Francisco Javier que el maestro invitaba a un muchacho o muchacha, para que posara como modelo, desnudo. Lo acomodaba sobre un doble disco de madera, mientras el disco inferior permanecía sentado sobre el piso, el disco superior, donde se colocaba el modelo, giraba libremente sobre el inferior, gracias a un mecanismo constituido por ruedas de baleros. El propósito era mostrar la parte de su anatomía que se enfocaba en el ángulo preciso en el que se encontraba el alumno, sin que éste tuviera la necesidad de moverse, evitándose con esto las distorsiones de observación. Además, no solamente participaba gente joven, sino también mujeres de edad. Por esto dice el artesano: “este aprendizaje es libre, el maestro primero nos explicaba las partes del cuerpo, después cada uno empezaba por donde quería, la cabeza o los pies. [...] Con él aprendí a tallar la expresión de los ojos, la profundidad del sombreado, entre más profundo [el desgaste de la oquedad], más aumenta el sombreado”.<sup>314</sup>

Por su parte, Luís Alaminos contribuyó en la formación de jóvenes artistas chiapanecos. Fue maestro de artes plásticas de la actual Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, “creó por primera vez un taller de desnudo y permitió que los alumnos, en un marco de libertad, conocieran y entendieran propuestas

---

difusión de la cultura en el estado”. (Masha Zepeda Macías, “Las artes plásticas de Chiapas en el siglo XX”, en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, 2000, p. 101).

<sup>313</sup> Reynaldo Velásquez, además de escultor es pintor. Fue condiscípulo del maestro Francisco Jiménez en la Escuela de Artes Plásticas, Tuxtla Gutiérrez, en ese lugar, le hizo un retrato al óleo al joven Francisco que ahora se encuentra en la sala de su casa. Entrevista maestro Francisco Jiménez, el día 9 de septiembre, 2003

<sup>314</sup> Entrevista el 11 de mayo de 2005

distintas”.<sup>315</sup> Entre sus discípulos se cuentan Reynaldo Velásquez y Francisco Jiménez.

De esta formación se acrecentó el gusto por las técnicas, los estilos, las figuras, las representaciones, y otros, que recrea la identidad del grupo tzotzil, además de fundamentar el aprecio del sentir por medio de las obras artesanales, en las cuales se deposita *pasión*, sentimiento intenso por lo que se hace; el escultor intuye, sigue su instinto, se inspira, se entusiasma, posee una voluntad de aprender, “un sexto sentido, una pasión, un cariño”, nos dice José Alfredo.

Esta pasión sentida por el artesano hacia el objeto denota una íntima relación, un diálogo que el mismo interpreta como una energía entre él, el propio tema de su talla y el comprador de la pieza.<sup>316</sup> No hay duda que el oficio reclama el cumplimiento práctico y la observación de reglas estrictas, pero, además, requiere goce, iniciativa, intuición e imaginación, “hay una energía que se transmite a otra persona que se identifica con esa pieza, [...] es un encuentro de emociones”, afirma el citado escultor.

La vasta experiencia de nuestras vivencias y percepciones que todos adquirimos y vamos guardando desde la más temprana infancia en nuestro cajón de las cosas placenteras y desagradables, la memoria, nos permite comprender sentimientos análogos, emociones y procesos que ocurren en la mente de otros. Esto quiere decir que poseemos una referencia experiencial (Jacques Maquet, 1999), la cual admite una manera de integrar habilidades prácticas y sentimientos

---

<sup>315</sup> Luís Alaminos, *Serie Premios Chiapas*, SE/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2004

<sup>316</sup> A esta ‘coincidencia’ entre artista y cliente, Bourdieu (*op. cit.*), le llama *gusto*.

profundos puestos en la obra que el artesano imagina y realiza, como quedó asentado en el testimonio de José Alfredo.

Ahora bien, Francisco Javier en sus constantes búsquedas por incursionar en el camino de las artes, se interesa porque sus trabajos tengan otras cualidades, por lo que se ha apoyado en tecnologías modernas. Nos explica:

Ya estoy conociendo la anatomía, los músculos los huesos, leo algunos libros para aprender todo esto, ahora todas las escuelas tienen un estilo al que todos irán, y mi estilo no es eso, mi estilo es libre. [...]. Las técnicas son importantes porque facilitan el trabajo, así como obtener tecnología pienso que es importante, la persona que tiene facilidad para obtener tecnología si pusiera más de su imaginación, de su creatividad pienso que podría crear cosas mejores, porque es una facilidad que tiene la tecnología.

Si enfatizamos que el estilo es la forma por la cual se expresa una cultura, entonces debemos entender que también es la forma que emplea el artesano para comunicar a los demás sus ideas, su visión, sus sentimientos personales y colectivos. Aunado a ello, los tiempos modernos exigen al joven escultor el conocimiento de otras herramientas como la computadora, no para reproducir imágenes prediseñadas, sino para crear a partir de ellas, inventar otras técnicas a fin de realizar ideas y sentimientos.

En el mundo actual de la realidad cibernética, en donde la virtualidad del *no ser* platónico toma consistencia y se hace posible todo lo deseado por el hombre, desde lo mítico hasta lo humanístico, desfilando por los aspectos técnicos y mecánicos, en que la sola idea desde un sitio remoto puede causar daños irreparables o construir avances insospechados, y que poco a poco va penetrando en los pueblos y en los ánimos, en Chiapa de Corzo encuentra las barreras de sus propios límites. Si bien los artesanos de la madera están interesados en el manejo de la informática para estructurar las ideas que darán origen a sus diseños, sus

legados culturales los impulsan a conservar los modos tradicionales de practicarlos.<sup>317</sup> Es, sobre todo en esta actualidad, cuando toma vigor el despertar de *Matoui* al ritmo de la danza del *nbarenyhico* que identifica los modernos comercios del pueblo, con nombres antiguos de la lengua chiapaneca.



“Mis Creencias y tradiciones”. Escultor Pedro Jiménez Hernández.

#### 1.4 El universo simbólico en la talla libre

El tallador libre, cuando está frente a un trozo de madera, tiene ante sí dos objetivos: uno, esculpir la figura, otro, querer decir algo con ella, esto es, por un lado, la parte externa, lo real, lo físico, lo natural, lo explícito; y por otro, la interna, lo simbólico y lo metafórico, creación dentro de la cual la cultura maya en general, y

<sup>317</sup> Los talladores de la segunda generación, nacieron en Chiapa de Corzo, por lo que también recrean las prácticas culturales de los habitantes de la colonial ciudad. En una exposición que Francisco Javier realizó en abril de 2005, en el Centro Cultural “Jaime Sabines”, exhibió tallas relativas a la cultura chiapaneca: “tomando pozol de cacao”, “chiapaneca”, “parachico”, “San Sebastián indígena”, “tocando la flauta de carrizo”, entre otras.

la toztzil, en particular, se reconoce a sí misma.<sup>318</sup> Éstas son algunas de las tradiciones sedimentadas en la formación de los actuales talladores de madera tzotzil.

Tejer símbolos es una actividad humana, forma parte de una necesidad de comprender su existencia, de buscar una identidad étnica que lo arraigue con un grupo social, por lo que resulta hasta cierto punto natural que un símbolo pueda entenderse en un principio de manera literal, puramente semántica; pero cuando interpretamos, después de ese primer significado, encontramos que aún “contiene más sentido”. No es que haya dos sentidos en un símbolo, sino hay una sola significación producto de un “solo movimiento, que lo transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal” (Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 68).

Los objetos culturales, elaboraciones sensibles de los talladores de origen tzotzil, representan frecuentemente vegetales: raíces, troncos, árboles, selvas en combinación con animales: tigres, jaguares, cocodrilos, serpientes, ranas, águilas, monos. En algunas se integran figuras humanas: hombres, mujeres y niños de diversas edades; en otras, las tallas de mujeres destacan atributos físicos en cuerpos jóvenes, esbeltos, viejos, encorvados. La compleja estructura de las obras talladas requieren de otros elementos para su explicación y comprensión, como son la metáfora y al símbolo, figuras que se diferencian y se complementan, ya que

---

<sup>318</sup> Los símbolos existen, al menos en tres campos: en los sueños donde simbolizan, condensan, subliman, desean lo más profundo de nuestro inconsciente; en la poesía, cuyas imágenes privilegiadas troquelan las palabras; en “las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma (Ver Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 1995, p. 66).

la primera “es una invención libre del discurso y el segundo está ligado al cosmos” (Ricoeur, *op. cit.*, p. 77).

Mientras caminamos por la sala temporal del Museo Regional de Antropología de la capital chiapaneca donde se exhiben esculturas de Francisco Javier, me va relatando lo que para él quiere decir algunas de ellas: De la escultura “Raíces”, me explica: “pienso que las raíces es lo más importante para un pueblo, es como un árbol, un árbol si tiene raíces por sus raíces se puede alimentar de la tierra, lo mismo pasa en los seres humanos, un pueblo con raíces, con historia, es muy rico porque tiene mucho que sacar”.<sup>319</sup>



“Indígena”. Escultor Francisco Javier Jiménez

Es una necesidad comunicar lo que él siente acerca de su relación con la sociedad, esa sensación de olvido a pesar de que como grupo cultural forma parte de las raíces primigenias de las culturas mayenses. Para esto, qué mejor medio de expresión que los tallados en madera, cuya fuente el árbol, simboliza la vida, nacimiento inagotable de historias, mitos y tradiciones, por lo cual reúne todos los

---

<sup>319</sup> Francisco Javier fue invitado para presentar una exposición de 20 esculturas en la sala temporal del Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez. Los comentarios de los visitantes fueron excelentes, aluden a la calidad de las obras. Entrevista el 27 de octubre de 2002.

elementos: tierra, agua, aire y fuego (Chevalier, 1999). Así, el árbol hunde sus raíces en la tierra y ésta se integra al árbol, metáfora que encontramos en muchas de las esculturas, pues la base de la que ellas emergen semeja un cúmulo de tierra y piedras, en donde el árbol, con figura humana penetra fibrosamente resaltando bulbos y raicillas.

Hay un sentido dialéctico entre la vida y la muerte fundado en el símbolo de árbol que se regenera de manera perpetua al perder y reponer su verdor. En esta relación está presente la mujer como dadora de vida, igual que el árbol, por esto, constituye también tema constante entre las esculturas: “Belleza”, “Embrujo”, “Mujer”, representan mujeres “buenas” o “malas”. No es difícil comprender que la persistencia de los talladores en esta cuestión, está en honda relación con los valores míticos que ancestralmente se les otorga a éstas como fuentes de vida, porque son ellas las que descubrieron la agricultura, razón por la que adquirieron prestigio de poder influir sobre la fecundidad. De ahí que la mujer-madre simboliza a la naturaleza: la vegetación, las montañas, las aguas, la tierra, todo lo cual rodea a los labradores de madera.

Metáforas de dolor, de espanto, de heroísmo, de amor, de sorpresa, dan sentido a los objetos de arte al relacionar distintos elementos naturales, materiales y sentimentales, implicaciones que van más allá de las formas, es como si fuera la vida misma atrapada en los objetos artísticos. El universo de temas de la talla libre de los escultores de origen tzotzil es vasto. Muchas veces, cuando nos referimos a lo regional pensamos en una limitada expresión simbólica que ellos pudieran crear, sin embargo, éstas van más allá, se desplazan, toman fuerza y se ensamblan con alegorías que aparentemente quedan fuera del mundo cultural indígena, lo que

quiere decir que el lenguaje del arte es histórico y que adquiere otro sentido cuando es reinterpretado por este grupo cultural.

Ahora bien, dentro del proceso de educación de los talladores libres, éstos han abierto caminos que se nos antojarían innovadores para la enseñanza de las artes, en el cual uno de los más importantes fundamentos para la creación nace de las bases firmes de las identidades étnicas, escuela en la que la familia pesa, pero también en donde las libertades se prodigan e identifican al escultor, pues cada uno tiene una creatividad distinta que se concreta en una línea de trabajo. Así, uno se inclina por los tallados indígenas, otro, por esculpir colecciones de máscaras de parachicos o crucifijos que rompen con las formas tradicionales; otro más, por animales en ambientes naturales; además, otro escultor se apropia de las emociones para tratar de imprimir gestos de dolor en la mujer durante el nacimiento de su hijo, o transfigurar, además del rostro, el cuerpo de mujeres con depresión posparto. En palabras de Francisco Javier: “Son cosas que nacen de uno y pueden formar algo como son los detalles. De detalles se forman las cosas y así se forman las esculturas, [...]”.

El proceso educativo, como bien señala el historiador de la educación Antonio Santoni, es un proceso complejo, de múltiples formas que está presente durante el ciclo vital humano, de manera que en cualquier etapa podemos dar giros parciales o totales a nuestra vida. Los escultores de la segunda generación que tuvieron la oportunidad de una carrera universitaria, la descartaron por otro camino, (aunque no en su totalidad),<sup>320</sup> el de ser artesanos, formarse en un taller, trabajar

---

<sup>320</sup> El nivel de escolaridad de los integrantes de la segunda generación es de preparatoria y universitaria.



con la manos procedimientos aparentemente “prácticos”, pero que forman “*un campo de operaciones en el interior del cual se desarrolla también la producción de la teoría*” (M. de Certeau, *op. cit.*, p. 88).

## 2 Aprender y enseñar en la familia: lo apremiante y lo lúdico.

*Yo soy originario de Ixtapa, de raza indígena, no lo puedo negar mi raza, el orgullo lo traigo y lo tengo que defender donde quiera que yo vaya, por eso es que yo no lo niego, ahí nací, de ahí soy, y en mi sangre corre sangre indígena, es mi raza.*<sup>321</sup>

Francisco Jiménez Hernández  
Maestro artesano

En este capítulo, la intención es plantear cinco aspectos que forman parte fundamental del proceso de formación de los talladores libres: el primero, atiende el ambiente en el que ellos se sitúan, sus necesidades económicas y el juego como incentivos para el aprendizaje; el segundo, describe la circularidad cultural como un concepto que articula culturas eruditas y culturas populares; El tercero, aborda la retentiva como una herramienta de la mente, cuyo proceso implica la contemplación y la memoria; la sensibilidad, la intuición y el amor, como cuarto inciso, se explican como “cualidades del alma” que se nutren de las experiencias vividas; Por último, la mirada como una ventana del alma, trata de la habilidad del tallador para interpretar lo que ve, no sólo de ver lo visible, sino de ver con los ojos de la imaginación.

En estas palabras subyace la naturaleza-condición de la identidad humana, la que no pertenece a un individuo, sino que lleva implícito todo un caudal de sentimientos, de experiencias y de interpretaciones de un entorno en donde lo social, lo cultural, lo psicológico, lo natural y lo trascendental se entretajan en una urdimbre de expresiones que van más allá de lo verbal, para concretarse en

---

<sup>321</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

testimonios del arte de lo cotidiano de acuerdo con De Certeau, es decir, en objetos culturales, como son las esculturas en madera.

Si bien la familia de artesanos, unida por vínculos de sangre, en la actualidad goza de cierto reconocimiento social, ganado a pulso por la calidad de sus obras, así como por las políticas culturales de apoyo a los artesanos, hace más de cuarenta años el maestro Francisco, guía de la primera generación, atravesó grandes dificultades económicas que lo llevaron a tocar diferentes puertas, antes de encontrar esa liga íntima que conectó sus talentos innatos nutridos en su historia cultural, con una fuente de trabajo. Qué lejos estaba en aquel entonces de imaginar que sus hijos, hermano y sobrinos iban a seguirlo en su arte de transformar la madera en bellas esculturas que serían expuestas en salas de museos o compradas por fuertes grupos empresariales como Pulsar.

La familia de origen de don Francisco es rural, campesina, proviene de Ixtapa, pueblo cercano a Chiapa de Corzo. Apuros económicos empujó a toda la familia a emigrar a esta ciudad que adoptó el maestro como suya, donde ya se estableció con su descendencia, nos rememora: “Estuve trabajando en muchos lugares [...], empiezo a buscarle y a buscarle, posiblemente esa idea traía yo [porque] allá en la escuela de Ixtapa, hacía mi dibujo, me gustaba mucho hacer dibujos”.<sup>322</sup>

La búsqueda, cualidad humana que nos impulsa a encontrar, a descubrir, a imaginar, a viajar en direcciones contrapuestas; a veces, a toparnos con lo que ha estado a nuestro alcance y no hemos visto. Así le sucedió a Francisco Jiménez que desde niño dibujaba, esculpía en piedra, aprovechaba material estropeado a fin de

---

<sup>322</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

hacer algún instrumento que le sirviera para cincelar la madera o la piedra; nos dice: “En el rancho empecé a hacer mis herramientas con fierros de esos de construcción, con varillas, las machacaba yo, les hacía yo filo, con esto empecé haciendo máscaras”.

Por un lado, la necesidad económica, y por otro, el deseo de aprender un arte heredado de sus ancestros mayas, posibilitó que el joven Francisco con una muestra de su sangre artesana en la mano: un rostro de Cristo tallado en madera buscara ayuda, la cual encontró en sus compañeros del grupo de albañiles con quienes trabajaba, cuyo maestro al ver que el muchacho tenía madera para el oficio de artesano, lo recomendó con un escultor muy prestigiado en ese entonces: don Miguel Vargas,<sup>323</sup> quien le dijo que le enseñaba mediante un pago mensual. Pocos meses fueron suficientes para su aprendizaje, pues como él dice: “Ya traía yo la noción de hacer algo, no tardé mucho tiempo aprendiendo, rápidamente aprendí, como a los cuatro meses ya trabajaba, ya empecé a vender mis máscaras y otros trabajos que me fueron encargando, y así empecé a trabajar”.<sup>324</sup>

Situar el aprendizaje en un lapso tan breve nos puede suponer escasas dificultades para aprender el conjunto de conocimientos y de técnicas de la talla en madera. Sin embargo, otros elementos se conjugan: el *habitus*, la génesis histórica, el lugar (taller), la ocasión propicia y las habilidades prácticas que caracterizaban al aprendiz Francisco, y que implican un *arte de hacer* cuya existencia se fundamenta en “una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar” (M. de Certeau, 2000, p. XLV).

---

<sup>323</sup> El mismo maestro que enseñó al ahora maestro Antonio López Hernández.

<sup>324</sup> Entrevistas: 4 de septiembre 2002, 13 de octubre 2003

No obstante que el maestro cuando era joven salió a buscar su progreso en tierras lejanas, regresó a su origen, más que a su fuente geográfica, a su origen de identidad étnica,<sup>325</sup> donde se concreta su pensamiento del ser y del trascender como indígena tzotzil. Necesidades que permitieron generar procesos de educación, primero con su hermano y después con otros jóvenes interesados ajenos a su familia.<sup>326</sup> Nos platica: “Ya trabajando aquí sólo, fue que mi hermano lo vio, ya le dije que me ayudara para hacer los trabajos, ya él se agregó conmigo, le empecé a enseñar a tallar la madera”.

En este proceso, los integrantes del grupo sufrieron tropiezos iniciales, primero, por no ser una familia de la cultura chiapaneca, y segundo, porque los hermanos Jiménez estaban abriendo brecha en la talla libre, pues además de las máscaras de parachico y de las imágenes religiosas, comenzaron a innovar con esculturas que daban cuenta de la cultura maya, algo sorprendente para el medio social de Chiapa de Corzo, pero que, al mismo tiempo promovió la carta de presentación del grupo de artesanos.<sup>327</sup> Es lo que se llama “sabiduría”, definida

---

<sup>325</sup> La identidad étnica “es una forma específica de la identidad social, que alude específicamente a la pertenencia a un grupo étnico”. Con base en las representaciones colectivas de Durkheim (formas socialmente construidas de percibir, pensar y actuar sobre la realidad dentro de un sistema cultural), la identidad étnica “se manifiesta como una construcción ideológica, que expresa y organiza la asunción grupal de las representaciones colectivas” (Miguel Alberto Bartolomé, op. cit., p. 42-47).

<sup>326</sup> El maestro Francisco Jiménez Hernández, fue educador en el Instituto Nacional Indigenista y en el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, pensionándose en el primero. Hasta su fallecimiento, el 18 de julio de 2004, enseñó talla libre en la Casa de Tradiciones en Chiapa de Corzo.

<sup>327</sup> Relata el cronista de la ciudad, doctor Vargas Domínguez, que la familia Jiménez es “otra cosa, ellos ya están creando, ya son escultores”. Entrevista el 7 de mayo de 2003

como estratagema y como “trapacería”, es decir, “*mil maneras de hacer/ deshacer el juego del otro*”.<sup>328</sup>

Los talladores libres no se situaron en los barrios tradicionales,<sup>329</sup> es probable que el sentimiento de aprecio que esperaban no respondiera a sus expectativas. Como padres de familia se opusieron a la enseñanza de la talla de la madera en sus hijos debido a que no querían que padecieran las muchas penurias que ellos habían vivido, particularmente el hermano menor, don Pedro Jiménez, era quien deseaba que sus herederos tuvieran una carrera, una profesión, porque según él creía, el artesano no era bien valorado en este medio social: “porque muchas veces a nivel intelectual creen que un artesano es lo más bajo, creen que enseñarle a un hijo esto, se va a quedar [por lo que] tienen que estar en una institución, por eso los corríamos”.<sup>330</sup> No obstante, sus hijos José Alfredo y Pedro, enfatizan que ellos se inspiraron en lo que hacía su papá, se enamoraron de las obras de él.

Así, el aprendizaje de estos talladores fue diferente, si bien aún persistían los problemas económicos, en los niños predominaba el gozo pues veían en el taller una sala de juegos, donde los instrumentos se convertían en juguetes y la prohibición de su uso en un incentivo más: “yo empecé jugando [...], veíamos a mi papá y a mi tío que en el taller tenían pintura, escultura. Después de comer nos íbamos al taller y ahí estábamos mirando, tocando, jugando, como cualquier niño

---

<sup>328</sup> “Estratagema (*trampolinagem*, que un juego de palabras asocia con la acrobacia del santimbanqui y con su arte de saltar sobre el trampolín) y como ‘trapacería’ (*trapacaria*, ardid y engaño en la forma de utilizar o de hacer trampa con los términos de los contratos sociales)” (Michel de Certeau, *ibid.*, p. 22).

<sup>329</sup> La familia Jiménez habita en un barrio llamado Benito Juárez, conocido también como “barrio nuevo”, ello quiere decir que están fuera de los barrios tradicionales, cuyos nombres son del santoral católico.

<sup>330</sup> Pedro Jiménez Hernández. Entrevista 21 de abril 2002

[...]. Recuerdo que mi tío me compró un juego de dibujo y me daba mis lápices para que yo estuviera pintando, nos comparte sus recuerdos José Alfredo.

El juego es una actividad humana altamente formativa, esto es porque los juegos pueden servir para recrear el trabajo, “como una especie de medicina porque relajan el alma y le dan reposo”.<sup>331</sup> Hay actividades que se aprenden por el juego, que están relacionadas con una necesidad de trabajo, pero lo que forma es la actividad misma, la satisfacción de hacerla. Pedro, en la primaria, dibujaba para divertirse, lo cual era estimulado por su padre y su tío.<sup>332</sup>



Pedro Jiménez Anzueto

---

<sup>331</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, 2000, p. 213

<sup>332</sup> Algunas de sus obras, adquiridas por el Grupo Pulsar, han sido exhibidas en el Poliforum – CONECULTA – CHIAPAS. Entrevista el 20 de julio 2002.

El campo del juego tiene múltiples acepciones,<sup>333</sup> es percibido de diferentes formas por los jugadores y por sus espectadores, ambos pueden percibir reacciones emotivas y físicas en realidades ensayadas o virtuales, de tal manera que el juego puede poner al descubierto comportamientos instintivos o espirituales que afloran en forma de expresiones de acuerdo con la personalidad de cada jugador.<sup>334</sup> Durante la formación artesanal, el juego también tiene un papel primordial, ya que trasmite al espectador sensaciones y emociones del mismo artesano convirtiéndose desde ese momento en parte del juego del escultor. A esta necesidad humana espontánea, de gozar y disfrutar lo que se hace, “bien puede llamarse función lúdica” (Huizinga, *ibid.*, p. 213).

La producción de las obras talladas en madera están enlazadas con el juego; así lo viven los escultores de la madera que fueron enseñados en un ambiente predominantemente agradable, Pedro recuerda: “mi papá tenía cierta creatividad que lo plasmaba en la madera, empecé a ver por ejemplo las alfareras, los indígenas, los chamulas, [...] y de veras creo que yo lo traigo en la sangre, porque a mí me causa una gran emoción no sólo mi trabajo, sino el de los demás compañeros”.

En el niño todo es movimiento, espontaneidad, deseo de sentir, de pensar por sí mismo, condiciones necesarias para toda búsqueda de arte; es probable que por ello estos escultores sientan esa confianza y energía que les permite crear libremente. La talla libre se encuentra animada por un impulso lúdico que conduce

---

<sup>333</sup> El juego como fenómeno cultural “da sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo”. Ya sea que el juego sea movido por el “instinto” o por el “espíritu” el hecho es que posee un sentido. (Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 12)

<sup>334</sup> Por ejemplo las obras escultóricas pueden representar a través de sus expresiones el estado anímico del escultor: placer, alegría, libertad, amor, desesperanza, protesta, entre otros.



por una senda de continuas transformaciones, en la que un objeto o una idea representan una infinidad de formas que solamente tiene como límite la imaginación colectiva.

Las exigencias de la vida agudizan el ingenio de los escultores para poder sobrevivir dentro de un contexto del cual no son originarios. Es aquí donde las habilidades innatas de don Francisco fueron necesarias para obtener el peculio con el cual debía sostener a su familia, impulsado por estas necesidades empleó su ingenio, para lo cual modificó y recurrió a mil artilugios que hiciera comercial su producción, en la que intervino toda su familia, y por lo consiguiente, esas habilidades se transmitieron a través del proceso de educación familiar.

El hambre fue, quizá en ese momento, uno de los principales incentivos para el desarrollo de la imaginación del tallador libre, que consciente de su ingenio, busca mejorar su educación artesanal, con esto asegurar su ingreso económico. En el proceso, aprende técnicas, modifica sus cualidades e innova, construye un acervo no escrito que formará, en un futuro, un cuerpo básico de conocimientos, capaces de ser enseñados en la formación de nuevos artesanos, dando prioridad, de acuerdo con la tradición tzotzil, a su propia familia.

En el ambiente de los aprendices, los propios hijos, la asimilación del conocimiento toma nuevas y reveladoras modalidades, el ambiente del juego, la tarea y el reto, ahora son los incentivos, mientras que el motivo se desprende del lenguaje gestual del propio maestro, al abrazar y acariciar amorosamente a sus propias obras en un juego mágico, en el que pretende dar vida a sus invenciones a través del amor representado, actitud que se va a replicar en los alumnos en la

medida que adquieren conocimiento suficiente para concretar sus obras, representando el mismo amor enseñado por su maestro-padre.

## 2.1 Circulación cultural y prácticas educativas.

En el año 2001, cuando visité el local comercial de la familia Jiménez, al caminar entre los estantes llenos de figuras talladas en madera, me llamaron la atención dos esculturas situadas una al lado de la otra: un “violinista” junto a una “alfarera”.



“Violinista y alfarera”

El primero, vestido a la usanza de la librea de los músicos del siglo XVIII, en posición de tocar el violín, una de las piernas ligeramente flexionada como si fuera pronto a arrancar las primeras notas musicales al instrumento que sujeta entre el hombro y la cara. La mujer, vestida con un atuendo indígena que responde a sus características faciales, lleva en la cabeza un cántaro que semeja barro. Es como si estuviéramos viendo a la “blanconaza azúcar y el moreno tabaco”,<sup>335</sup> enormes

<sup>335</sup> Para explicar los intercambios, las apropiaciones, los préstamos entre culturas, en fin las transculturaciones, el cubano Fernando Ortiz estudia los sorprendentes contrastes entre los dos productos agrarios fundamentales de la historia económica de Cuba: el tabaco y el azúcar. (Ver *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, [Introducción de Bronislaw Malinowski] 1963).

contrastes culturales que a “vuelo de pájaro” no pudieran tener conexiones, pues ¿por qué escultores de ascendencia indígena van a tallar un violinista con rasgos europeos?

Como bien plantea Peter Burke (2001), para comprender las actitudes y los valores de los artesanos es necesario que modifiquemos el tipo de aproximación tradicional a la historia cultural. Ello es posible si se busca un equilibrio entre la micro y la macrohistoria, encontrar una “convergencia entre la cultura de la élite y la popular” (p. 21).

El maestro Francisco Jiménez refiere que el posible origen de las técnicas del tallado de imágenes religiosas, se encuentra en los escultores que trajeron los frailes al reino de Guatemala; señalando una escultura religiosa de tamaño natural que está en restauración: “esta imagen tiene los ojos de vidrio [hechos en el taller], tiene entre doscientos y trescientos años, se conoce porque estos son trabajos de los frailes cuando entró la evangelización”, afirma mientras toca la derruida madera.<sup>336</sup>

En medio de ambas culturas, los límites entre sus fronteras son muy imprecisos porque el término cultura se utiliza para muchos aspectos, es decir, para todo aquello que pueda ser aprehendido por una determinada sociedad, como comer, beber, caminar, hablar, trabajar, jugar, amar, entre muchas otras cosas (P. Burke, *ibid.*).

El grupo de talladores se encuentra en esa circularidad cultural al querer saber, buscar en otras fuentes, aún cuando el nivel de escolaridad es limitado, nos relata el maestro Pedro Jiménez:

---

<sup>336</sup> Entrevista el 13 de octubre 2003.

Yo en mi caso que solamente tengo la primaria, no sabía las medidas del cuerpo humano, pero uno está descansando comienza uno a medirse y se da uno cuenta que el cuerpo humano... tiene ocho cabezas, y si medimos los brazos del centro cuatro cabezas aquí, cuatro allá, es precisamente la obra de de Vinci ¿se llama?, ultimadamente diríamos una rueda donde está todo eso. Está hecho matemáticamente. Una obra sin medidas sale deforme. Ahí es donde entra la necesidad de aprender las medidas profesionales del cuerpo. Después entra la necesidad de apoyarse en un libro.<sup>337</sup>

Además, este maestro ha experimentado relacionarse con gente del extranjero a fin de elevar su economía. En una ocasión con una persona del sexo masculino, y en otra, femenino. Los intercambios de diseños por objetos viajan entre Chiapas y algún lugar de Los Estados Unidos sin saber cuando volverán, tanto es así que en cualquier momento se interrumpió la comunicación; la vida de los personajes que intervienen está en otra parte, distante una de la otra, sin embargo, hay un contacto, cierta intimidad, un interés económico y, tal vez, cultural común que los une. Este contacto que homogeneiza y aproxima, al mismo tiempo diferencia y separa.<sup>338</sup>

La formación que comenzó en el taller cimentó bases sólidas para que los jóvenes continuaran en la búsqueda de lo que deseaban hacer: tallar esculturas, representaciones míticas, imágenes 'reales', abstractas, o una combinación de ambas, para lo cual necesitaban aprender otras técnicas, sobre todo afinar el dibujo y la pintura, pues la talla ya la habían aprendido de sus padres. Encontraron el espacio idóneo en la Escuela de Artes Plásticas, en donde practicaron más a fondo "cosas de dibujo y pintura, y ahí más o menos, nos fuimos puliendo un poco

---

<sup>337</sup> Entrevista el 21 de abril 2002.

<sup>338</sup> Esta es una imagen de la globalización que se presenta como "un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas" (Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, 2000, p. 49).

más”, nos cuenta Pedro Jiménez.

La tarea de aprender posibilita otras maneras de inventar en el trozo de la madera nuevas formas, descubrir otras vetas que se anudan con la idea imaginada. Siguiendo la tendencia del prestigiado maestro escultor, los talladores libres desnudan la madera para cincelar hermosos cuerpos de hombres y mujeres que lucen sus atributos sexuales en toda su esplendor, pues como dice Francisco Javier: “Si Dios hubiera querido que nacióramos con ropa, con ropa nos hubiera mandado, así que es importante la anatomía. Las formas del cuerpo son importantes porque cualquier movimiento que haga es una forma de expresión, la persona que conoce, aún las personas que no conocen pueden percibir lo que se transmite”.<sup>339</sup>

Esculpir cuerpos desnudos es una de las principales influencias de Reynaldo Velásquez, sin embargo, las enseñanzas más importantes para Francisco Javier son los legados de su padre, a las que ha agregado las inventadas por él mismo: “[...] yo lo que he hecho es unir las técnicas, crear algo nuevo”.<sup>340</sup>

Como cualquier otro artesano o artista, ya sea músico, poeta o danzante, busca a veces inspiración en otros manantiales, ya sean eruditos o populares con el interés de conocer otras técnicas, no para trasladarlas tal cual son, sino para recrearlas, reinventarlas y darles otro sentido; así, este escultor asiste a una escuela de computación con la intención de aplicar esta tecnología en sus obras. Él hace una atinada metáfora entre el ser humano y la máquina: “nuestras manos son muy importantes. Es como la computadora, el cerebro es el CPU, nuestras manos

---

<sup>339</sup> Entrevista el 10 de julio 2002

<sup>340</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

la impresora y nuestros ojos la cámara de video, así nuestro cerebro recibe la información y nuestras manos la fabrican”. Este es un intercambio de sistemas de significados, actitudes y valores compartidos, es decir, de culturas, cuyos elementos se incorporan en forma sólida entre unos y otros (Peter Burke, 2001).

La educación artesanal no termina con los logros conseguidos en otros talleres, sino que se conforma como una necesidad creciente, que refleja una sed de saber hacer y de comprender, todo ello culmina con el interés de los artesanos por buscar nuevos horizontes de conocimiento, que desarrollan a través de su propia voluntad e iniciativa, podríamos decir que es una formación *ad libitum*, al gusto, libre como su propia talla.

## **2.2 La retentiva: contemplación y memoria.**

Retener en la mente una imagen y guardarla en la memoria forma parte de un proceso que comienza a través de los sentidos cuando prestamos atención a un objeto o sujeto que por alguna razón nos agrada o nos disgusta; lo miramos, tratamos de fijarnos en sus detalles: forma, color, textura; si es una persona, en su fisonomía, estatura, complexión, vestido y demás características que a través de los sentidos nos despiertan sensaciones. Y ¿qué mejor lugar para vivir una fiesta de los sentidos que en la vía pública?

En una de las calles más transitadas de la ciudad de Chiapa de Corzo, la “calle que baja al malecón”, se encuentra situado el local comercial de los “Hermanos Jiménez Hernández”. En este lugar, la tarde de un domingo de abril visité al maestro Pedro y a su hijo José Alfredo, el calor era intenso por lo que decidimos platicar afuera del pequeño centro de comercio, debajo de un generoso árbol. Entre comentarios, risas y reflexiones transcurrió la entrevista de la cual

quiero destacar la libertad de movimientos que brinda el espacio al aire libre para poder expresar, gesticular, imitar, caminar, en fin, para actuar diversas posiciones corporales a fin de comunicar algún pensamiento relacionado con la pregunta hecha: ¿De quién tomaban la idea para tallar una escultura, contrataban modelos?,<sup>341</sup> José Alfredo respondió señalando a su padre:

Cuando él hace algo, toma la misma posición, él es su mismo modelo [su papá], cuando está haciendo algo, una mujer con un cántaro, se pone él así [imita como le hace, se dobla como si estuviera cargando algo], sin necesidad de modelo. Porque si él invita a una mujer que le pose quizá no quiera. Así es como se va aprendiendo, basándose sobre el cuerpo humano. Ahora digamos de los animales, a esos se les observa los movimientos, tiene que ser observador el artista, el artesano, porque no puede hacer una cosa sin observar.

Complementa el maestro Pedro, agregando que no contratan modelos porque eso sería detener la creatividad, y de lo que se trata es de desarrollarla, por esto, ellos retienen la imagen, pero, ¿cómo explicar la retención de la imagen ante la ausencia de modelos? Adoptar una posición que muestre “en vivo” aquello que se quiere representar requiere, al menos de dos cosas: hacer consciente una intencionalidad y reflexionar sobre lo que se está tratando de simular, para lo cual la sensación es la puerta de acceso hacia la percepción, es decir, la persona que observa con “atención y entendimiento”, llega a un nivel en que ya no mira a la persona, sino su mente está ocupada en las ideas que le provocan.<sup>342</sup> Este es el momento de transición de la sensación a la percepción como la entrada del conocimiento.

---

<sup>341</sup> La pregunta surgió al notar la diversidad de objetos tallados en los anaqueles: mujeres y hombres sentados o parados, cargando un niño en los brazos o un cántaro en la cabeza; animales en diversas posiciones, o la combinación de ambos con actitudes naturalmente artísticas. Entrevista el 21 de abril de 2002.

<sup>342</sup> Esta operación mental es tan rápida que puede pasar inadvertida para el sujeto, pero cuando hay particular interés en lo que se mira, entonces existe una reflexión sobre eso. John Locke (1690), decía: “¿Cómo, por ejemplo, cual si fuera en un instante, puede abarcar nuestra mente de una mirada todas las partes de una demostración que bien podría pasar por larga, si se considera el tiempo que requiere para expresarla en palabras, y por sus pasos, para enseñársela a otro?”. (*Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1986, p. 126)

De esta forma, el maestro Francisco comenta que las imágenes nos comunican algo, él para trabajar se centra en una imagen, la pone en su mente para poder hacerla.<sup>343</sup> “Poner la imagen en la mente”, constituye otra cualidad cerebral necesaria para que exista avance hacia el conocimiento. Esto es, recordar, conservar, detener en la mente algo que nos interesa es lo que el humanista inglés llamó *retentiva*, “la conservación de aquellas ideas simples que ha recibido por vía de la sensación o de la reflexión” (p.128). La *retentiva* se hace de dos maneras: la primera, “conservando por algún tiempo a la vista la idea que ha sido traída a la mente” (p.129). A ésta el autor le denominó *contemplación*. Los escultores libres llevan a la práctica el procedimiento de ver y retener la imagen del objeto que desean tallar: -Un árbol, una persona, un animal, o la interrelación de ellos-; evocan esa imagen contemplada, la abstraen y la recrean, “como un segundo objeto semejante”.<sup>344</sup>

Esto compone parte del proceso de formación artesanal enseñado de padres a hijos, como nos relata el maestro Pedro: “[...] la sugerencia que les doy es que desarrollen su *retentiva*, imaginen lo que se va a retener, y a veces, hasta los sentimientos, uno se vuelve psicólogo [se ríe], se puede retener la expresión, los sentimientos, las acciones del ser humano, entonces uno los plasma en las esculturas”.<sup>345</sup>

Para la segunda generación de talladores libres el legado de la *retentiva* es fundamental, pues como les ha enseñado su padre-maestro, esta facultad de retener implica no sólo el objeto, sino además, los sentimientos que inspira el

---

<sup>343</sup> Entrevista el 4 de septiembre 2002

<sup>344</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 28

<sup>345</sup> Entrevista el 21 de abril 2002



mismo: “Me decía mi papá que desarrollara la retentiva, o sea la memoria [...]. Hacerlo con mucho amor [para] desarrollar la retentiva o memoria, grabarse bien las cosas en la mente, utilizar la imaginación”, afirma José Alfredo.

Si bien el escultor usa los términos *retentiva* y *memoria* como sinónimos, existe una diferencia entre ambos conceptos, precisamente la memoria constituye el segundo modo de la *retentiva* (*rememoración* para Aristóteles), y consiste en el “poder de revivir otra vez en nuestra mente aquellas ideas que, después de quedar impresas, han desaparecido o han sido, como quien dice, puestas a un lado y fuera de vista”, esto es guardadas, almacenadas (*ibidem*, p. 129). Sin embargo, la memoria no se limita al pasado, sino como acertadamente afirma Michel de Certeau, “en el antiguo sentido del término, designa una presencia en la pluralidad de los tiempos” (*op. cit.*, p. 92).

En los pueblos de Chiapas, generalmente se usa la palabra retentiva más que la de memoria para referirse a la necesidad de conservar recuerdos, y, ¿de dónde llegó el conocimiento de la palabra retentiva? Todo indica que fueron los frailes franciscanos que llegaron a México para ayudar en la tarea de evangelizar el Nuevo Mundo. Uno de estos frailes, Jerónimo Mendieta “ideó el método de catequizar a los indios por medio de grandes lienzos en los que estaban representados los principales artículos y misterios de la fe católica”.<sup>346</sup>

La justificación era que los indios no sabían de letras, por ello fue necesario adoctrinarles por medio de ilustraciones. El modo como se enseñaba consistía en

---

<sup>346</sup> Esta cita forma parte del libro de Diego Valadés, un fraile mexicano que habiendo vivido en Italia, escribió su *Rethorica Cristiana*, con el propósito de difundir la palabra de Dios. Para poder alcanzar este fin habría que cultivar el arte de la memoria. Basado en Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, plantea la diferencia que existe entre memoria y recordación (*retentiva*), reforzado por el empleo de lugares e imágenes, pues “todo el saber procede de impresiones recibidas a través de los sentidos”. (Ver René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, 1987, pp. 13 y ss.).

que el predicador indicaba con un puntero los misterios de la redención, luego los “revolvía” en la mente para que quedaran mejor grabados en la memoria. Lo importante era mantener las “imágenes en sus lugares en debida disposición, orden y combinación” (*ibid*, p. 63).

Estas cualidades de la retentiva y de la memoria que utilizan los talladores libres no son gratuitas, hay una historia cultural que avala su desarrollo; así lo aseveraba Fray Diego Valadés cuando se refería a los indígenas como gentes que habían desarrollado una cultura propia de muy alto nivel.<sup>347</sup> La *retentiva*, más que un concepto o una función, es el producto de la educación de funciones superiores de nuestra mente, como lo es la *memoria* y la *contemplación*, tamizadas a través de los procesos del juicio y la lógica, constituyendo un proceso mental que fue definido por los griegos bajo el concepto de *rememoración*. De esta manera, el sujeto educado es capaz, no solamente de recordar los detalles de una cosa, sino de otorgarle atributos especiales que brotan del propio poder creativo de su subjetividad.

---

<sup>347</sup> Baste observar los distintos vestigios arqueológicos que existen en Chiapas, como son: Toniná, Chincultik, Bonampak, Palenque, Rosario Izapa, entre otros, así como los entramados culturales que subyacen en la riqueza de las obras artesanales.

### 2.3 Sensibilidad, intuición y amor para educar

El momento creador del artesano se inicia cuando es capaz de *aprehender* la realidad,<sup>348</sup> a través de la ‘objetivación’ de las circunstancias y de la ‘subjetivación’ del objeto,<sup>349</sup> situación que se presenta al principio sin la conciencia de lo racional, es el momento de la ‘inspiración’, dirían los artistas. Pero, con base en su experiencia va tomando forma primariamente en su imaginación, transmitiéndose posteriormente a las manos que con su movimiento expresarán paulatinamente rasgos estéticos en la obra inventada. Todo este proceso podemos definirlo como *intuitivo*, partiendo de la conceptualización que hace Kant de la intuición sensible.<sup>350</sup>

La intuición no se establece en forma innata, sino con base en las experiencias vividas que, guardadas en la memoria, le dan el soporte al sujeto de integrar las ideas como imágenes con cualidades que pueden ser color, altura, textura, temperatura, forma, posición, actitud y demás, características imprescindibles en las tallas en madera que educan sensibilidades en los escultores para tener representación sin la presencia del objeto. Pedro recuerda a su papá que se levantaba a medianoche, se iba al taller a trabajar alguna talla, “se

---

<sup>348</sup> Para que haya percepción de un objeto, éste debe ser retenido, recogido y reunido mediante una multiplicidad de impresiones. Todo conocimiento es *síntesis* de una multiplicidad. A la facultad de realizar esta síntesis, Kant la llama *imaginación* y a la acción de la imaginación en tanto que se ejerce inmediatamente en la intuición, la denomina *aprehensión*. La multiplicidad de impresiones son recogidas en el tiempo, en cada momento se retienen y se enlazan con lo que sigue. Esto es, en la imaginación se producen representaciones sensibles sin tener enfrente un objeto que les corresponda. (“La deducción trascendental de las categorías”, 12 de enero de 2004 <http://www.filosofia.net/materiales/tem/kant.htm>)

<sup>349</sup> Me refiero al contexto circunstancial que rodea al artesano como lo que es casual o determinado por situaciones ocasionales y que puede modificar la forma de pensar, las actitudes, el talante y la creatividad de un sujeto.

<sup>350</sup> Si bien quiero enfatizar en la intuición sensible, caracterizada por la inmediatez de la relación con el objeto empírico, cierto es que las intuiciones no pueden separarse en sensibles e intelectuales como dos conocimientos escindidos como proponía Kant, sino que ambos aspectos constituyen el conocimiento en uno solo. (“Idea de una lógica trascendental” [http://www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/kant/logica\\_trasc.htm](http://www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/kant/logica_trasc.htm))

puede decir que llevo una inspiración heredada”.

La intuición, ese atisbo, señal o corazonada, que mucha gente reconoce como un “sexto sentido”, necesita de una formación, pues “no es solamente la inmediatez de lo sensible dado, sino el proceso de formar la intuición, de llevarla a entregar un conocimiento sensible, un conocimiento de la imaginación”,<sup>351</sup> que los escultores consciente e inconscientemente han transmitido de padres a hijos e hijas, como nos dice Pedro: “Yo veo a mi hija que le gusta mucho el dibujo, yo le compro sus lápices, a veces llega al taller y me dice -Yo quiero hacer algo- y le doy una maderita, ella se pone a rasparla, eso es lo bonito que ella lo trae desde niña”.

El proceso intuitivo se caracteriza por dar una solución inmediata a un problema planteado ya sea desde afuera o desde adentro del sujeto; esta inmediatez aparentemente surge como inspiración, pero atrás de este momento vital se encuentra un largo proceso que comienza prácticamente desde el nacimiento, y su materialización no es más que el resultado de todo el proceso. Mientras en el escultor que talla por encargo, los motivos de elaboración de la obra se orientan a resolver problemas materiales, el que lo hace por intuición, tiende al gozo de su propio yo interno, como se puede observar en muchas de las esculturas de estos talladores.

A menudo algunos psicólogos y filósofos contraponen la razón con la intuición al llegar a proponer que la razón se sitúa en el hemisferio cerebral izquierdo, en tanto la intuición en el hemisferio cerebral derecho, y han especulado que del mismo modo que el hemisferio derecho del cerebro puede evitar al izquierdo para recibir percepciones no verbales y no racionales, éste impide al

---

<sup>351</sup> Carlos Eduardo Peláez, <http://www.utp.edu.co/>, 6 de mayo de 2005

derecho para realizar funciones intelectuales superiores como la lógica y la matemática. Con el avance de la modernidad la función intuitiva ha inhibido sus manifestaciones, de tal manera que cuando se presenta el pensamiento racional se niega darle validez, situándola en un apartado que podemos enunciar como 'cualidades del alma', intangibles, inapreciables y míticas; sin embargo, ahí está, difícilmente identificable y descrita como otro gran valor: el amor, que al igual que la intuición es una cualidad del alma, a pesar de todas las explicaciones bioquímicas y fisiológicas que sobre él existen. Surge, igual que la intuición, en forma inmediata e inesperada, pero al igual que éste, detrás de él existe toda una serie de experiencias y conocimientos que emergen de las sensaciones, de la cultura, de la estética, de la convivencia y del aprendizaje. En este sentido, José Alfredo y Pedro relatan que su papá les inculcaba amor por la talla en madera, cuando les decía: "¡háganlo con amor!, con sentimiento para que salga bonito, háganlo lo mejor que puedan, con cariño, porque si no lo hacen con amor no sale bien. Él agarraba una escultura la abrazaba y la besaba".

La liga que existe entre la intuición, la sensibilidad y el amor no es casual, sino que se encuentra firmemente enlazada una con la otra, sin intuición no puede existir el amor, como tampoco la intuición existiría sin el amor en las artes de hacer de los escultores en madera.

Don Francisco Jiménez, además de ser maestro de su unidad familiar, también lo es en la Casa Escuela de Tradiciones, lugar en el que se ofrecen otros talleres, como son: laqueado, música con tambor y carrizo, y bordado. Por las tardes, mientras estos talleres rebosan de aprendices, y los pasillos de turistas y curiosos interesados en las artesanías; los productos de maestros y maestras,

alumnas y alumnos, se promueven para la venta en estos espacios. En esta antigua casa grande, de piso de ladrillos, techo de tejas y patio con frutales, cuyo viejo diseño la provee de un corredor para los distintos talleres y dos salas: una para la exposición de los objetos artesanales, y otra que se usa a manera de museo para la exhibición de una colección de fotografías que relatan la historia de las representaciones de María de Angulo a partir de la segunda década del siglo pasado, con retratos antiguos, algunas en color sepia, otras en blanco y negro y las más recientes a colores, cuyas imágenes muestran a las mujeres de las diferentes épocas que por su belleza y abolengo fueron escogidas para representar el mítico personaje. Algunas ricamente ataviadas como reinas en carros admirablemente adornados con múltiples símbolos que aluden a la tradicional fiesta de San Sebastián y de otras solamente se muestra la belleza de su rostro.<sup>352</sup>

En el espacio del taller en madera, el maestro Francisco enseña la talla libre. Si bien el proceso educativo en su familia es distinto, el método didáctico es similar con los jóvenes aprendices que llegan a la Casa de Tradiciones, es como éstos se integraran al seno familiar, pues el juego sigue siendo el punto medular en la enseñanza: el maestro les pide una tablita para que en ella dibujen un animal, una planta o alguna otra cosa. Si el muchacho no lo hace, él dibuja unas flores sencillas.

Cuando el maestro dice: “primero hay que dibujar en la tablita”, el juego consiste en hacer relieves cada vez más bonitos y complejos, de ahí los aprendices darán el salto en el manejo del bloque de madera para la elaboración de esculturas

---

<sup>352</sup> La exposición es temporal. En los primeros meses de 2005, este lugar se acondicionó para albergar a la biblioteca pública del municipio.

tridimensionales, o como dicen ellos “de bulto”. Siempre atento a lo que hacen sus aprendices y siempre elogiando sus logros.

Sin duda, uno de los legados del maestro para los que aprendieron con él es el cariño que depositan en los objetos que hacen, a decir de ellos: “Trabajamos con gusto, lo importante es trabajar con amor, no aburrirse”.

#### **2.4 La mirada: “ventana del alma”.**

En el capítulo tres expuse como parte fundamental de la formación artesanal el proceso del saber ver, ligado íntimamente con el aprender a observar que se afianza en la reflexión constante del objeto contemplado, ello aunado a las emociones y los sentimientos en las artes de hacer de los artesanos. La *mirada*, en cambio, es interpretar de la realidad una gama continua de imágenes que internaliza el sujeto; es un fenómeno más complejo que *ver*, simplemente porque la mirada exige de la interpretación de lo visto; es un echar a andar los mecanismos superiores de la vida de relación del ser humano.

Los escultores, consecuentemente, tienen que desplegar la capacidad de *mirar*, recrear y transfigurar su entorno sensible, ver los recuerdos, rever las cosas y plasmarlas en los cuidadosos detalles del objeto esculpido. Así, los ojos son el medio para *ver*, pero no para *mirar*; con el ánimo de que ellos trasmitan la sensación de *ver-mirar*, Francisco Javier, señala que lo más importante en el tallado de una escultura son los ojos porque representan “la ventana del alma”. Los “ojos” de una de las figuras poseen una luminosidad expresiva, como si las oquedades tuvieran verdaderos ojos y no fueran el resultado del fino tallado de la misma madera, nos relata:

Para simular ojos con la realidad me llevó años aprenderlo. Me costó años buscarle la expresión de los ojos, que los ojos exprese lo que uno quiere dar porque los ojos son la ventana del alma, porque son los que más expresan. Por años he buscado como darle esa expresión sin que yo les ponga otras cosas. No solamente se trata de hacer ojos bonitos, sino que expresen algo.<sup>353</sup>

Este proceso conlleva un aprendizaje que va más allá de la destreza del artesano para interpretar lo que ve, esto lo sitúa dentro de la creación artística, puesto que el acto de mirar no es sólo ver lo visible, sino también lo invisible, “hay un reconocimiento visual y un reconocimiento emocional. Así, la visión no puede separarse de la mirada”.<sup>354</sup>

Paradójicamente, los ojos son el espejo del alma y el escultor ve esos ojos con sus propios ojos como si fuera un espejo reflejando otro espejo, que en la inmensidad del fenómeno físico de la reflexión, se reproduce la imagen hasta el infinito. De aquí surge la metáfora de que la verdadera imagen de los ojos es cuando el tallador aprehende a mirar el universo.<sup>355</sup>

El mirar es capturar una imagen y enfocarla a través de los ojos de la experiencia, de los valores, de la propia cultura; “adivinar” los colores y las formas, el movimiento y el tiempo que pasa sobre el objeto mirado. Una *mirada*, por lo tanto, participa de una creación mental que se recrea a sí misma, que puede cambiar de posición o de tamaño como envejecer, desintegrarse y volverse a integrar, capacidades dadas por la imaginación y los ojos aunque el objeto sea

---

<sup>353</sup> Entrevista el 27 de octubre 2002

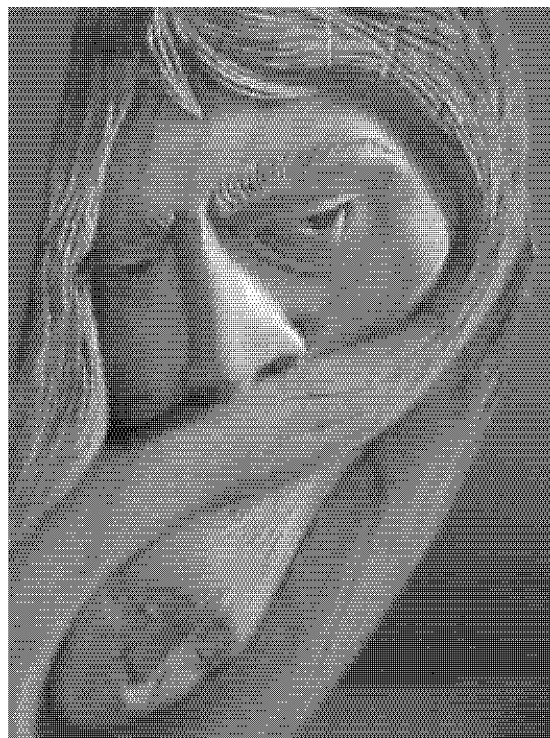
<sup>354</sup> Flavio R. Tambellini, Walter Carvalho y Joao Jardim (documental), participan: José Saramago, Wim Wenders, Remeto Pascoal, Agnés Varda, Hanna Shygulla, *Janela da alma* (Ventana del alma), Brasil 2001.

<sup>355</sup> “Se define el ojo por su propia naturaleza: un órgano capaz de recibir imágenes luminosas, incapaz de emitir rayos y cuya función básica es semejante a un prismático que ayuda a la imagen del objeto visible a converger sobre la retina como en un espejo. Así, ahora el ojo es el *espejo* del mundo y, al mismo tiempo, una *ventana del alma*” (Mario Gennari, *La educación estética*, 1997, p. 22).



inmóvil y desprovisto de todas las cualidades que ésta, la imaginación, le pueda proporcionar.

La imaginación de Francisco Javier se despliega en el momento mismo en que está frente al bloque de madera: “me nace una idea, hago los trazos, conforme va el trabajo, se me ocurren otras ideas [...]. Con el ‘alma’ quería hacer un lacandón, y luego se me ocurrió que el lacandón también tiene ‘alma’, tiene sentimientos y algo muy importante para mí: su mirada, entonces empecé a trabajar los ojos.”<sup>356</sup>



“Alma lacandona”. Escultor Francisco Javier Jiménez Gómez.

El *mirar* es hacer un mapa en la mente, es construir referencias, es diseñar en la cabeza, es soñar con imágenes, es, en fin, interpretar *tramas culturales*. Continúa

---

<sup>356</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

el joven escultor:

Lo que más me gusta es hacer algo diferente, ahorita estoy estudiando algo sobre el ojo, sobre la mirada, es lo que me gusta ver, que se haga más natural, pienso que así mis obras van a representar algo más de mí, más que de mí, de mi pueblo, de mi país, quiero conjuntar todo lo de mi país, estudiar todo de mi país, crear y mostrar al mundo.<sup>357</sup>

La mirada creativa establece un equilibrio entre lo que recibe y lo que genera, “el ingrediente creativo y de invención constituyen el verdadero motor de la interpretación” (Mario Gennari, *op. cit.*, p. 60). El reconocimiento de una forma, diferenciarla de otra, percibir una sombra en la luz, son cualidades que el escultor necesita discriminar en el proceso de elaboración de una obra. Una de las preocupaciones de Francisco Javier, es aprender muy bien el tallado de los ojos, porque “es el alma que sale de las piedras, de la tierra caminando...”.<sup>358</sup>

A modo de cierre de las partes uno y dos, es conveniente señalar que artesanos chiapanecas y tzotziles configuran sus propias maneras de formarse. Si bien disímiles, ambos asientan sus procesos en su historia cultural, en sus imaginarios e identidades. Sus mitos y rituales son motivos para el deseo y el gozo de aprehender el tallado de máscaras, imágenes religiosas o naguales. Estas distinciones aunadas a las que existen entre los métodos, las prácticas educativas, así como entre las técnicas de enseñanza y de aprendizaje, constituyen elementos para la reflexión a fin de establecer diferencias entre ambos grupos, tema que abordaré en la tercera parte.

---

<sup>357</sup> Entrevista el 10 de julio 2002

<sup>358</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

## TERCERA PARTE

### **La formación artesanal: un modelo geódico.**

En los capítulos anteriores abordé en forma separada a las dos familias de artesanos para facilitar la exposición de características de su historia cultural, y cómo ésta constituye el fundamento esencial para su formación. Ahora, me referiré a los dos grupos, a fin de dar cuenta de aspectos que comparten o bien que los hace desiguales, tomando en cuenta que proceden de diferentes etnias. Por esto, los ejes de comparación son los siguientes: a) *habitus* de maestro artesano, b) concepción de artesano, c) el vínculo de las lealtades, d) secretos del conocimiento artesanal, e) concepción del tiempo y, f) el taller como un lugar de formación y producción cultural. Finalizo con el planteamiento de un modelo de formación artesanal con base en una metáfora de la geoda.

#### **1 *Habitus* de maestro artesano. “El haber se acaba pero el saber nunca”.**

Si bien cada familia posee un origen cultural basado en sus tradiciones sedimentadas en su cultura, confluyen dentro del mismo campo artesanal, aunque con un *habitus* propio e independiente. En la familia chiapaneca, el maestro hereda las cualidades del líder moral y religioso, del adorador del sol, del patrón de los parachicos que ordena, enseña, organiza, distribuye, castiga, corrige con la disciplina a los danzantes que simbolizan al movimiento social del pueblo, y en el microuniverso del taller, a los aprendices. De allí, que el *habitus* con el que se representa el maestro es de autoridad en la que el orden y el concierto de los

trabajos, obedece a una tradición de enseñanza centrada en el proceso, donde el maestro es el promotor del aprendizaje.

En la familia tzotzil, el *habitus* del maestro radica en una figura paternal que induce al aprendizaje a través del juego y a un hacer para aprender. Una actitud en la que los problemas del aprendizaje son resueltos en forma conjunta por el maestro y el aprendiz en una relación tutelar, en la que el consejo prevalece sobre la orden, y el diálogo da la luz, sobre la finalidad del proceso. La autoridad del maestro estriba más que en las potencialidades del conocimiento, en el convencimiento y el cariño por lo que se hace, es una enseñanza que se centra más en el alumno.

En esta diferencia existe una convergencia sustentada en su *habitus ad antrum*,<sup>359</sup> distinto porque se encuentra entrecruzado por la herencia cultural, histórica, lingüística, genética.

Desde esta perspectiva, las diferentes generaciones de artesanos han contribuido en la acumulación de un capital cultural específico que se ha distribuido más allá de las fronteras de Chiapa de Corzo, señal también de su inserción en la modernidad. Ello a través del reconocimiento del maestro Antonio López Hernández, de su asistencia a congresos de artesanos en Japón, Cuba y en varios estados mexicanos.<sup>360</sup>

El puente que articula las prácticas culturales con las prácticas educativas de los artesanos, es el *habitus*. Por una parte, los legados chiapanecas

---

<sup>359</sup> *Habitus ad antrum*, locución latina que proviene de las palabras *habitus*: modo de ser; *ad*, relativo a, en; y *antrum* que quiere decir hacia dentro, hacia la gruta, hacia el lugar, hacia las entrañas, la parte más íntima del ser. (*Diccionario Ilustrado VOX, latino-español, español-latino*, 1999, pp. 9-10, 217-218 Esta locución latina la utilizo para explicar la forma de ser interna del artesano, en donde está implícito el sentirse y el representarse a sí mismo.

<sup>360</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.

concretados en los rituales de las fiestas étnico religiosas, y por otra, la herencia maya, cimientan un modo específico de ser y de hacer de estos grupos, donde el disfrute por su trabajo ocupa un lugar preponderante. Nos platican dos de los maestros:



Maestros Francisco Jiménez y Antonio López. Preparando aceite de chía

Para nosotros es un gusto que la gente se interese por lo que hacemos, nosotros no hacemos el trabajo sólo para mantener a la familia, realmente se hace independientemente de la satisfacción económica, se hace por un gusto de transmitir, de platicar con la gente, si se interesa con mucho gusto platicamos. No sólo platicamos con el que va a comprar sino que se interese, para nosotros es como si estuviera comprando algo.<sup>361</sup>

[...] y sobre todo, esas cosas hay que hacerlo con amor, como todas las cosas, hay que hacerlas con amor, no sólo la máscara, no, no sólo agarrarlo como una rutina, muchas veces yo estoy trabajando y me estoy encomendando que me guíe mi ... porque yo considero que no solamente yo las hago, tengo alguien que me ayuda, algo espiritual, y entonces pido ayuda, claro que no todas las veces, [...] se que todo lo que se hace se debe hacer con amor, con cariño, todo.<sup>362</sup>

Ambos maestros coinciden en el gusto por su arte de hacer; cada uno a su manera, destaca el interés por el reconocimiento social del artesano a través de su obra; en ellos predomina la dedicación fina y pulcra de su labor, términos que se sintetizan en una sola palabra: amor.

<sup>361</sup> Maestro Pedro Jiménez Hernández, entrevista el día 20 de julio 2002.

<sup>362</sup> Maestro Antonio López Hernández, entrevista el día 18 de febrero 2002.

A pesar de que las dos familias no se han integrado en aras de cierta rivalidad ancestral y no están exentos de críticas de uno y otro lado, hay cierta comunicación entre ellos. Es relevante su compromiso por la formación artesanal de sus integrantes, los maestros pioneros desde hace ya varias décadas se han dedicado a la enseñanza de la talla en madera a nuevas generaciones. Nos relatan:

Así es de que para mí es una satisfacción grande haber formado a más jóvenes, y no sólo eso, es la satisfacción más grande de mi vida haber formado más jóvenes, haber transmitido mis conocimientos, casi la mayor parte lo han aprovechado, esa es la satisfacción que yo siento, no tanto en otras cosas, no tanto en lo económico, yo sigo siendo el mismo.<sup>363</sup>

A mí me gusta enseñar porque me gusta transmitir lo que yo se, no importa el tiempo que yo tenga para enseñarle al que quiera aprender, así que me gusta transmitir el mensaje. Yo me siento feliz porque estoy comunicando algo que yo lo tengo adentro para que ellos también lo tengan que enseñar algún día el que lo logre aprender.<sup>364</sup>

La autoridad del maestro de ascendencia chiapaneca se evidencia en su discurso y en sus acciones educativas, en la disciplina que exige a sus alumnos para aprender a saber hacer los objetos culturales que afianzan la conservación de sus tradiciones culturales. En tanto que el relato del maestro tzotzil, indica un rasgo de personalidad flexible, adaptándose a las formas y a los lugares para la enseñanza.

La práctica de los saberes y valores internalizados ponen a prueba al artesano, lo confrontan con otras situaciones sociales y profesionales y lo sitúan en el centro de la reflexión para integrar en su experiencia, otros conocimientos que también son desplegados en la práctica artesanal. Nos refiere Paulino que para él

---

<sup>363</sup> Maestro Antonio López Hernández, entrevista el día 11 de febrero 2002

<sup>364</sup> Maestro Francisco Jiménez Hernández, entrevista el día 25 de abril 2002

ser artesano es una experiencia, pues como le dijo su mamá: “el haber se acaba pero el saber nunca.”<sup>365</sup>

### **1.1 ¿Artesanos o artistas, talladores o escultores?**

La historia cultural de los artesanos posibilita conocer su campo de prácticas y de producción cultural, que como hemos visto es extenso y de hondas raíces. Campo en el que las personas de oficio se reconocen y son reconocidas por el conjunto social de la localidad, como artesanos, talladores, escultores o artistas. Ellos mismos se presentan y representan unas veces como artesanos, otras como artistas, algunas más como talladores o escultores.

Las máscaras de parachico, las imágenes religiosas, las esculturas tzotziles, son producciones culturales, simbólicas porque tienen un sentido para la sociedad de Chiapa de Corzo; además, poseen un sentido estético para los que saben apreciar estas artes de hacer que las reconocen como obras de arte. A decir de talladores libres, algunas de sus obras han sido adquiridas por extranjeros. Otro de los escultores, debido a las innovaciones que ha introducido en la talla libre, ha expuesto su obra en salas temporales de museos y centros culturales.

Ahora bien, si estos trabajadores de la madera organizan su manera de pensar en una manera de hacer para elaborar objetos culturales, cuya valoración es hecha en el campo de producción como sistema de relaciones objetivas, entre los que producen la obra y los que la adquieren, que la consagran porque le asignan un valor; sujetos mensajeros, transmisores de su arte como expresión de sus tradiciones, pero también de sus traiciones al transgredir lo establecido (García

---

<sup>365</sup> Entrevista el 19 de febrero de 2002

Canclini, *op. cit.*), ¿cómo se identifican ellos? Nos dice el maestro Antonio al pedirle su opinión sobre lo que para él es artista y artesano:

Yo considero que es la vanidad, un artesano sin necesidad que le digan artista se pronuncia como un artista. No importa como le digan a uno, lo que importa es hacer las cosas lo mejor que se pueda, con toda la técnica como más o menos yo hago aquí, usar la técnica de pulido y tiene que quedar perfectamente bien acabadito el trabajo, entonces eso es lo que se valoriza, más que todo considero yo, no porque ya está la figura ya, falta ver su terminación, su expresión, su movimiento y todas esas cosas que le dije, hay que verlo, no es así nada más. Pero sí, hay muchos artesanos que son verdaderamente unos artistas. Yo los estoy formando así también, no con el fin de sobresalir un gran artista, no, hacer las cosas bien hehecitas porque nos gusta lo mejor que se pueda, es el público el que lo va a valorizar, los críticos que conocen de arte, los acabados y todo.

En las obras del maestro Antonio se identifican algunas características comunes al artista y al artesano,<sup>366</sup> entre ellas, las técnicas, la expresión, el movimiento del objeto, el gusto por hacerlo, la perfección en el acabado y la crítica de los conocedores de arte. Además, cada obra: imagen religiosa y máscara de parachico está fuertemente vinculada con la historia cultural de los antiguos chiapanecas. Si bien en la desaparecida lengua de los indios chiapa no existe la palabra artesano, sí se encuentra la de *nomosuaimo*, que quiere decir “arte, artesanía”, y el vocablo *nambomosuaimo*, que significa “persona artista o de arte”.<sup>367</sup>

De nueva cuenta me convierto en aprendiz de artesano, cuando conversando con el maestro Francisco le pregunto si en su lengua materna existe alguna palabra equivalente a “artesano”, él se queda pensativo, buscando las palabras más sencillas para explicarme: “No, la palabra artesano no existe, hay una, *te’è* que quiere decir ‘lo que hay en la madera’, si yo le digo a usted: *Ja’a te*

<sup>366</sup> Entre las características de la antigua imagen del artista/artesano, están: la gracia, la imaginación y la invención, las cuales poco a poco se le asignaron al artista, mientras que el artesano se le identificó por sus destrezas para trabajar con reglas. (Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, 2004, p. 34)

<sup>367</sup> Mario Aguilar Penagos, *op. cit.*, pp. 243 y 285



*c'uu tas pass'e le ta'a te'e*, le estoy diciendo: 'lo que estás haciendo en la madera". Le hago saber que escucho y siento un ritmo musical de su lengua, a lo que me contesta: "sí, se oye bonito sabiéndolo interpretar porque viene de la interpretación de la palabra, porque a veces se interpreta de otra manera y no se oye bien".<sup>368</sup>

Estas concepciones fundamentadas en la historia de las dos culturas, implican un cúmulo de sentires y de saberes que se van entretejiendo para rebasar el concepto unitario del sujeto adiestrado, es decir, nos entrega una imagen de un sujeto-sueño, de un sujeto-imaginación y de un sujeto-cultura. La sabiduría para designar las actividades humanas radica en el propio lenguaje, puesto que éste se encarga de definir, de establecer los límites o de negarlos, de tal manera que las diferencias entre artista y artesano, como lo menciona el maestro Francisco, no se encuentran dentro de las obras producidas, sino en la intencionalidad del concepto y del autoconcepto del propio individuo en cuanto a su creación. De este modo, el mismo maestro nos habla de distinguir al artista del artesano:

La diferencia que veo yo entre el artista y el artesano es que el artista ve lo que existe en la naturaleza y entonces al mirar lo que hay en la naturaleza lo impacta en la obra de arte. En cambio el artesano no, el artesano únicamente está haciendo las obras, o sea los trabajos ya hechos y está copiando únicamente lo que ya está creado, lo que ya está hecho, y a veces ya no le da la figura como es y entonces ya lo va deformando un poquito porque ya son artesanos que lo hacen comercial las cosas. Ahí está la diferencia, en cambio el artista piensa en la obra de que debe impactar lo mejor que se pueda, mejorar la figura, y entonces no importa el tiempo que le lleve porque necesita que esa obra salga bien, porque el artista nace y el artesano se hace a la fuerza, por necesidad tiene que hacer las figuras como él quiere.

Más adelante, en la entrevista, se refiere a "nosotros como artesanos o artistas, como artesanos más bien dicho", es decir, el maestro está en sintonía con su cultura milenaria donde no hay diferencias entre unos y otros, más que con los

---

<sup>368</sup> Entrevista el 13 de octubre de 2003

tiempos modernos, en los cuales el artesano es productor en serie y el artista es creador.

En las ciudades europeas, hasta el siglo XV no existió deslinde entre estos términos, sencillamente los artesanos eran los artistas que se desempeñaban en una actividad severamente organizada (menester) y poseían secretos cuidadosamente reservados (misterio) en el taller, en donde establecían una relación directa con los clientes. Pero, entran en el campo de juego los mercaderes, quienes no solamente les encargan para sus fines personales, sino comienzan a negociar privadamente solicitándoles pedidos de todo tipo y en diferentes cantidades.<sup>369</sup> En este punto existe una semejanza con las relaciones sociales de producción de los artesanos de la madera, puesto que algunos acuden a los intermediarios (instituciones o comerciantes), y otros siguen en el mismo tono de comercializar sus productos directamente en el taller, lugar al que llegan los clientes, encargan un trabajo, piden las especificaciones y negocian el costo. Esto es así, porque algunos artesanos de la primera generación, primeros aprendices del maestro Antonio, y que aún permanecen en el taller, se formaron en la década de los setenta, cuando se impulsaron las políticas para el desarrollo artesanal con el propósito de fomentar y preservar las tradiciones locales, por lo que, para ellos es más importante un esmerado acabado hecho a mano, que las ganancias económicas, de esta manera contribuyen en la conservación de las fiestas tradicionales, pues el acabado de los objetos es perdurable al utilizar las antiguas y laboriosas técnicas, en donde no importan las horas, sino la calidad de los trabajos.

Nos explica Julio:

---

<sup>369</sup> Antonio Santoni Rugiu, *op. cit.*, 1994

Aquí en Chiapa de Corzo nos ven bien porque no somos muchos, la mayoría se dedica a lo que es comercial. Yo vendo directamente con el cliente, por encargo, no me daría yo abasto en una tienda porque todo es hecho a mano. Yo pienso que no daría resultado posiblemente entregara cada mes o cada dos meses, pero no, no sería comerciable, por eso mismo no hemos tenido mucha venta.<sup>370</sup>

En esta ciudad colonial, se organiza cada año, durante las fiestas de San Sebastián en el mes de enero, un concurso para que los artesanos de la madera participen en dos categorías principales: talladores de máscaras de parachico y talla libre. Hace treinta y seis años comenzaron los concursos de mascareros y seis los de escultores. La intención del evento es la conservación de las tradiciones basadas en la cultura propia del lugar, es decir, la chiapaneca, por ello ha tenido más peso la talla de máscaras, y tal vez por esto mismo para los hacedores de este objeto cultural no exista ninguna diferencia entre artesano, tallador y escultor; a decir del maestro Antonio: “Un tallador de madera y un artesano es la misma cosa, creo yo, porque un artesano, de la palabra arte, quiere decir, que la cosa se debe hacer bien hecha, entonces si la está haciendo bien hecha un artesano, un tallador o un escultor, quiere decir que tiene su momento”.<sup>371</sup>

Los talladores libres comparten las ideas de don Antonio, ellos se autodenominan escultores, talladores o artesanos, sienten suya la palabra al bocelar la madera y labrar la figura imaginada, al darle un sentido que va a ser compartido y comprendido por otros. Nos relata José Alfredo:

Nosotros nos definimos o decimos que somos artesanos porque trabajamos con nuestras propias manos. Decimos también que somos talladores de madera o de piedra en el caso de mi papá. Tallador, es una palabra que se generaliza, no sé de donde viene esa palabra, pero eso es lo que más identifica, ¿por qué es un tallado de madera?, quizá porque se golpea, poco a poco se va tallando. Y escultor porque ya se está haciendo cosas que ya están dando un sentimiento más, yo pienso que ahí entra la

---

<sup>370</sup> Entrevista el 23 de abril 2002

<sup>371</sup> Entrevista 9 de julio 2002

escultura, porque la escultura yo la pienso así como un lenguaje, un lenguaje en donde se encuentran dos sentimientos: el sentimiento del que observa y el sentimiento del escultor que hizo esa pieza, a ver que me está transmitiendo, a ver que quiero decir yo con eso.<sup>372</sup>

El vocablo *tallar* proviene de *entallar*, tal como está referido en las Ordenanzas de 1568 que se instituyeron en la Nueva España. En este conjunto de normas no se hace referencia a los escultores, solamente a “los entalladores que atañe al trabajo de retablos y relieves”. Ya en las Ordenanzas de 1589, se establecen diferencias entre el entallador y el escultor porque éste al examinarse debía saber hacer:

Una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón de la compostura de ella por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida con buena gracia. [...] El entallador se examinaba de: “un chapitel corintio y una columna revestida de talla y follajes de uso romano; de un serafín y de un pajarito, de cortar bien la madera, guardar los campos de la dicha obra y que la sepa dibujar.”<sup>373</sup>

En otras palabras, el escultor era el que hacía las imágenes y el entallador los retablos y los relieves que cubrían las imágenes. La escultura estaba relacionada con el trabajo de las figuras e incluía también la escultura en piedra. Es después de más de un siglo cuando en las Ordenanzas de 1703, se integran al entallador y al escultor en un solo arte: escultura, talla y arquitectura, es decir, un escultor, un tallador o un arquitecto podían hacer imágenes, relieves y todos aquellos elementos que conforman un retablo (*op. cit.*). Para Francisco Javier existen diferencias entre tallador y escultor:

Para mí, tallador es aquel que reproduce o que hace cosas para vender, el escultor no, crea, crea desde adentro, el tallador hace lo que sabe hacer con las manos, las técnicas que ha aprendido y lo que su pensamiento le ordena, el escultor no, el escultor lo que su corazón dice, lo que su corazón siente es lo que crea. Hay algunos que me han preguntado que pienso cuando estoy tallando, la verdad no he podido responder a esa pregunta porque yo les quisiera decir que no pienso, pensar es perder el tiempo, es

<sup>372</sup> Entrevista el 21 de abril 2002

<sup>373</sup> A los maestros escultores que hacían los retablos les llamaban arquitectos (Ver María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 1999, pp. 47-48).

salirse de la línea... el escultor no tiene que pensar, tiene que seguir sus instintos nada más, su corazón es el que piensa, sus sentimientos, todo es lo que va a hacer, la sensibilidad es lo más importante, no pensar en ese momento [...]. El escultor crea, hace lo que siente, si en un momento llega a pensar algo que está fuera de lo que está haciendo pierde el ritmo de su trabajo, si es un buen escultor puede volver agarrar el ritmo pero si todavía se está iniciando lo deja, pierde el ritmo de lo que está haciendo. Esta es la diferencia entre un tallador y un escultor, el tallador repite, reproduce, el escultor crea.<sup>374</sup>

Lo que el joven escultor quizá nos quiere decir es “pensar siempre en aquello que no ve”,<sup>375</sup> pero que resulta de su devenir histórico, de su cultura ancestral que incorpora en su arte, de lo que le contaban sus mayores que inventa en sus prácticas cotidianas; ahí despliega su imaginación para darle forma escultórica a una ilusión, a un deseo.

La integración de cualidades en los trabajadores de la madera, quizá influya para que sus apreciaciones en el *verse*, no varíen lo suficiente como para deslindar las fronteras entre estos conceptos. En principio, en las dos lenguas, chiapaneca y tzotzil, no existen los términos artesano y artista, sí la de persona dedicada al arte en la primera; y una concepción más ligada con la cultura de origen en la segunda: “lo que estás haciendo en la madera”.<sup>376</sup> En la familia chiapaneca se observa una tendencia en la integración de cualidades del artesano/artista que se sintetiza en el valor dado al cuidado en el fino acabado de los objetos. Mientras en el grupo tzotzil, se asocian las palabras artesano/tallador y artista/escultor, cuyas características en el primer par, son: “reproducción”, “trabajo con las manos y con el pensamiento”, “golpear en la madera”. El segundo, se distingue por: “creación”, “sensibilidad”, “originalidad”, “corazón”, “lenguaje”, “sentimiento”. Rasgos similares

<sup>374</sup> Entrevista 9 de septiembre 2004

<sup>375</sup> Mario Gennari, *op. cit.*, p. 288

<sup>376</sup> Esto coincide con lo investigado por Gerardo Necochea en comuneros zapotecas de Oaxaca, a quienes se les llama según el oficio que realizan, por ejemplo: “tejedor de tapetes” (“Un experimento en historia pública e historia oral: los museos comunitarios de Oaxaca,” 2000)

que unen a los dos grupos, es el amor, el gozo, el gusto, que depositan en su trabajo.

Desde esta perspectiva, los conceptos artesano o artista y tallador o escultor, parecieran entrecruzarse en ciertos aspectos y diferenciarse en otros. Las dos familias se identifican como artistas/artesanos porque son comunicadoras de símbolos, por tanto, el artesano es “alguien que dispone lo que le dictan sus entrañas de una manera artística” (June Nash, 1994). Particularidades en la obra tzotzil está en relación con “lo original, lo singular y lo auténtico”, cualidades distintivas de los artistas (J. Clifford, 1995); sin embargo, al encontrarse todos en un mismo campo, su obra está determinada por el valor social asignado por los otros (P. Bourdieu, 1990).

Es la sociedad, al fin de cuentas, la que los llama según su manera de *verlos*, como nos dice el maestro Pedro: “El título no nos lo damos nosotros, sino las personas que nos visitan. Ellas nos dan el título de escultores, de artistas, de artesanos, porque es preciosa la palabra de artesano, un arte sano, mentalidad sana, de ser creativos, de ser algo para que otros jóvenes se ilusionen por hacer lo que es el arte y la cultura de nuestro estado [...]. Ahora me siento muy orgulloso de que soy un artesano”.<sup>377</sup> El maestro enfatiza su sentir, quizá porque lo liga con la cultura y el arte propios de Chiapas en una concepción más amplia, el de “hacer en la madera”.

La pureza entre los conceptos planteados no existe, lo cual no es tan necesario, pues como dice Néstor García Canclini, al artista se le identifica con el

---

<sup>377</sup> Entrevista 21 de abril 2002

arte, lo culto; y al artesano con la artesanía, lo popular. Sin embargo, ambos, artista y artesano son sujetos “engendrados por estructuras colectivas, como un lugar en el cruce de múltiples canales; familiares, culturales, económicos”.<sup>378</sup> Lo importante es hallar sus intersecciones, sus contradicciones, sus articulaciones y dislocaciones,<sup>379</sup> donde el punto de encuentro es el *arte* que cultiva la utopía, lo irreal y lo aún no real.

Y es que en Chiapas, y en particular, en Chiapa de Corzo, se vive de otra manera, un modo de vida más ligado a las antiguas tradiciones culturales, de donde los artesanos nutren la inteligencia de sus manos.

## 1.2 El vínculo de las lealtades

En las relaciones artesanales se transmiten habilidades prácticas, valores culturales y morales. Cada una de las actividades está investida de cargas afectivas, positivas y negativas, expresadas de manera consciente e inconsciente en el espacio del taller, en donde la convivencia diaria por muchos años abona a la construcción de sólidos o endebles vínculos afectivos entre los artesanos. A mi modo de ver es la práctica del oficio el puente que tiende los afectos entre el maestro y los aprendices, siendo la *lealtad*, una actitud *individual que* implica identificación con el grupo, auténtica relación con los otros miembros, confianza, confiabilidad, responsabilidad y compromiso.<sup>380</sup>

En el taller, tarde a tarde se cultivan las lealtades. Cuando los aprendices se convierten en artesanos, los compromisos asumidos se manifiestan en su

---

<sup>378</sup> Ver Néstor García Canclini, *op. cit.*, 1979, p.139

<sup>379</sup> Ver Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990

<sup>380</sup> En este apartado me apoyo en aportes de la terapia familiar con sustentos de la teoría psicoanalítica, pues mi formación de maestría es en psicoterapia de familias.

permanencia en el lugar o en forma intensa alrededor de las fiestas de enero. De cualquier forma las lealtades hacia el maestro están presentes en el oficio y en la vida diaria. En este sentido, nos relata Álvaro Hernández Núñez:

Yo no abandono a mi maestro Antonio, yo lo visito, me aconseja, me dice: -Hay que hacerlo lo mejor que uno pueda- Él se siente bien que uno lo busque, yo le digo: -Lo voy a estar molestando-, y él me dice: -No es molestia, me gusta que me vengán a visitar- si nosotros le podemos ayudar le ayudamos, a veces le echamos la mano, porque él también me ayuda.<sup>381</sup>

Este compromiso, es en concordancia con la enseñanza recibida, aún cuando Álvaro no está de manera permanente, él sabe que su maestro lo apoya, y éste lo recibe con afecto. Actitudes como éstas son frecuentes en la familia artesanal, puesto que la lealtad constituye una fuerza psicológica que impulsa a cada miembro y al grupo artesanal para construir un puente de acciones y actitudes entre ellos. Así, la lealtad es una concatenación de reciprocidades entre las generaciones, lo cual está presente en las siguientes palabras del maestro Antonio:

Hubo mucho afecto con mi maestro Miguel, en una ocasión vino el maestro Armando Duvalier, me vio trabajando y me ofreció llevar a Tuxtla para que yo me preparara en artes plásticas y yo mejorara mi carrera, pero lo rechacé en el sentido de que no era correcto, mi maestro me necesitaba, ya estaba viejo, hacía como dos o tres años que estaba yo con él, posiblemente yo me hubiera ido si hubiera sido otro, por el deseo de superación, y no fui, no me arrepiento, considero que fueron mis sentimientos lo que me hizo pensar eso y actuar, estuvo bien, estuvo bien, creo yo, de todas maneras ya soy reconocido, lo alcancé con la enseñanza que él me dio, así que estoy satisfecho de haberme quedado con él [...].<sup>382</sup>

Metafóricamente, estos compromisos son hilos que se tejen sumamente resistentes, que intentan mantener unidas, en forma horizontal, a los integrantes de una misma generación y de ésta hacia las generaciones precedentes. Si en las relaciones intergeneracionales existe reciprocidad como la reafirmación entre dos

---

<sup>381</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

<sup>382</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.



personas de la que surge un compromiso, entonces se crea una base de apoyo solidario en las relaciones, promoviendo lealtades que pueden cohesionar al grupo.

Los compromisos surgidos de la identificación, confianza, aceptación y ayuda mutua, dan lugar para que algunos artesanos continúen en el taller, otros establezcan el propio, y algunos más, tomen distancia del mismo, sin que ello rompa el vínculo afectivo con el maestro. De entrada, ninguno de los integrantes del grupo que dirige el maestro Antonio, vive bajo el mismo techo del taller, sin embargo, el trato cotidiano, el haber ingresado en edades púberes y adolescentes cuando el jovencito necesita sentirse reafirmado, que alguien se interesa por él, lo orienta, le da consejos, le enseña y le marca límites, posibilita que en la relación del maestro con los alumnos vaya tejiéndose un vínculo de filiación que tiene como principales características el afecto y la admiración que sienten los aprendices y compañeros. Los siguientes testimonios así lo afirman:

Conmigo... según él dice que me tuvo mucha paciencia, dice que soy su hijo [se ríe], porque se acostumbró conmigo, llegaba yo todo el día hasta la tarde, íbamos a hacer los aceites, él andaba conmigo y yo andaba con él.<sup>383</sup>

Lo que más me ha gustado es que yo haya encontrado un tipo de papá que me respeta, yo también lo respeto, o sea que ambos nos queremos, no nos faltamos al respeto entre los dos, nos queremos, me siento muy satisfecho con él, me siento muy orgulloso.<sup>384</sup>

Lo recuerdo muy bueno como maestro y muy amigo, muy a todo dar, mis respetos para él, muy culto, muy leído sabía muchas cosas, muchos consejos de él los tengo todavía grabados, hasta la fecha lo saludo.<sup>385</sup>

El maestro Antonio es como mi papá, desde pequeño estuve con él y sigo ahí llego ahí con él, allá termino mis trabajos, él siempre me ha llevado por el camino bueno siempre me da consejos, que no 'chotee' yo mi trabajo, yo día con día me he querido superar. Le doy gracias a Dios y a mi maestro que me ha sabido conducir y darme orientación cuando más lo he necesitado y siempre toda la vida por eso yo llego a la casa de mi

---

<sup>383</sup> José Arlet Santiago Lara, entrevista el 21 de septiembre de 2002

<sup>384</sup> Marcos Díaz Díaz no es hijo biológico del maestro Antonio. Entrevista el 21 de septiembre de 2002

<sup>385</sup> Antonio Cortés Nangusé, entrevista el 27 de octubre de 2002

maestro, lo estimo bastante, él siempre me ha echado la mano ojalá y yo siga con él más que nada.<sup>386</sup>

Esa es enseñanza del maestro de mi maestro, el maestro Miguel Vargas, el maestro demuestra todo lo que aprendió con su maestro, todo lo que yo sé se los enseño, sáquenme todo el jugo, quiero dejar aquí todo lo que sé, cuando él nos está enseñando también nos platica cómo fue su vida, cuando estaba pequeño, cuando aprendió, lo que él pagaba, y nosotros no pagamos porque el gobierno le paga a él por eso dice que lo aprovechemos.<sup>387</sup>

Los legados del maestro Miguel Vargas han sido muy bien valorados y apreciados por las generaciones actuales gracias a la transmisión oral del maestro Antonio. Esto significa cimentar un compromiso que trasciende las generaciones porque hay un vínculo de lealtad construido entre el maestro Vargas y don Antonio, quien nos dice:

Porque reconozco que uste' me enseñó [refiriéndose al maestro Miguel], yo sentía cariño, me había brindado pues su confianza y... por ejemplo, la gente decía que era mi papá, me decía: -Dónde está tu papá-, les decía yo -Aquí está-, después les explicaba yo que no era mi papá, sino mi maestro. Me siento muy contento, siento que lo aproveché, lo que me haiga enseñado él, poco o bastante, no fue en vano su enseñanza, creo que al mismo tiempo he inmortalizado también su nombre de él, y todas las entrevistas que me hacen de radio, de prensa, de radio de televisión, digo quién me enseñó, el nombre de él, plasmado ahí, para la historia ¿no?, ya reconocido, ya no tuvo esa satisfacción, esa dicha de que le dieran algunos reconocimientos a su labor [...].<sup>388</sup>

De acuerdo con Ortega y Gasset, cada generación acepta, rechaza o modifica legados anteriores, pero también, construye, propone o crea otros, los cuales marca con características de su momento histórico, imprimiéndoles un sello particular. Así, la semilla que sembró el maestro Miguel fructificó, de manera diferente, en las dos familias de artesanos. Nos platica el maestro Francisco que “todo esto [refiriéndose a las técnicas] se pudo rescatar a través del maestro Miguel

---

<sup>386</sup> Julio César Díaz Náfate, entrevista el 23 de abril de 2002

<sup>387</sup> José Leonardo Pérez Pérez, entrevista el 26 de octubre 2002.

<sup>388</sup> Maestro Antonio López Hernández, entrevista el 11 de febrero 2002.

Vargas, quedó una semillita para que esa semilla ahora ya se extendió, ya son varios muchachos los que saben”.<sup>389</sup>

Los compromisos de lealtad se originan a partir de que algo se le debe al maestro, por lo que el alumno se siente obligado o con el deber de restituirle de alguna forma parte de lo que a su juicio invirtió en él. Pero el compromiso es recíproco, tal como quedó confirmado en los testimonios de los maestros y de los aprendices, y en ello un pilar fundamental es la admiración del joven para quien no solamente le enseña el oficio, sino que es un guía moral a la manera de una relación afectiva padre-hijo, lo cual puede ser más consistente cuando existe vínculo parental. En este sentido, nos relata el maestro Pedro Jiménez Hernández, cuyo maestro fue su hermano Francisco: “voy a demostrarle a mi maestro que yo también puedo, para que se sienta orgulloso. Mi hermano domina el arte de la pintura, de la escultura, el dibujo, retrato, autorretrato, si. Yo lo admiraba y lo sigo admirando [...]”.<sup>390</sup>

Entre hermanos, hijos de los mismos padres, el sello de la sangre es una marca como lo es el nombre propio. Así, Francisco Jiménez Hernández, cabeza de la familia, formó primero a su hermano y después a sus hijos, herencia que fortalece los vínculos afectivos y las lealtades. El maestro nos cuenta que se siente muy orgulloso que sus descendientes hayan aprendido su oficio, a pesar de que se les dificulta lo económico. El legado del padre es bien recibido por los jóvenes, cada uno tiene su propio sentido de lealtad hacia su progenitor, como nos dice el

---

<sup>389</sup> Entrevista el 9 de septiembre 2002.

<sup>390</sup> Entrevista el 21 de abril 2002

primogénito de don Francisco: “es la continuación de mi papá, lo que me enseñó él está dando frutos, eso es muy importante para mí”.<sup>391</sup>

Por su parte, Pedro Jiménez, hijo del maestro Pedro, reconoce la herencia paterna como muestra de lealtad hacia quienes le enseñaron el oficio: “De hecho mi tío se inició con la imaginería y las máscaras, él es un gran maestro en ese aspecto, mi papá también comenzó con las máscaras luego se salieron ya a otro estilo y ya nosotros nos salimos todavía más a otro estilo”.<sup>392</sup>

Además de que este grupo familiar trabaja la talla libre, siente un compromiso con la sociedad de Chiapa de Corzo que les dio cobijo cuando ellos llegaron de su natal Ixtapa, por lo que, como una muestra de lealtad, comparten las grandes tradiciones de la colonial ciudad. Francisco Javier nos relata: “cada vez que bailo tengo mi propia máscara que yo hago”.<sup>393</sup>

Los hilos de las lealtades también poseen nudos en los que se atorán las relaciones, lo cual puede derivar en problemas de comunicación, aislamiento, abandono, cuando algunos artesanos establecen un trato superficial y no personal con el maestro, pues los compromisos de lealtad, en el entrecruzamiento de las relaciones afectivas, entran en contradicción a través de las generaciones. El maestro Antonio nos explica:

De los alumnos que les he enseñado se han ido a otros barrios, los que vienen son Paulino, Fabián, julio, ellos se han quedado aquí porque saben valorizar y creen ellos que todavía no han aprendido, lo que yo digo también, lo que le dije que dijo aquel muchacho que era el mejor, yo le contesté que no dijera que había aprendido conmigo porque no había aprendido nada, en primer lugar la nobleza que es la parte medular de cualquier individuo [con mucho énfasis]. Los que se quedaron comprendieron que tienen mucho que aprender de mi todavía, y que siempre van acudir a mi. [Otros] ya no

---

<sup>391</sup> Entrevista el 10 de julio 2002

<sup>392</sup> Entrevista el 20 de julio 2002.

<sup>393</sup> Entrevista el 10 de julio 2002.

me buscan, ellos abrieron su tallercito en su casa, de eso viven, de eso mantienen a su familia, no lo dejan, temporalmente tal vez cuando no tienen trabajo.<sup>394</sup>

Uno de los primeros artesanos formados en el taller del citado maestro, está en 'aislamiento completo', anudado en un conflicto de lealtad que se matiza por una carga afectiva ambigua entre placentera y desagradable. Con un tono de tristeza, rememora:

El maestro Antonio me quería mucho porque era yo un alumno muy sobresaliente, éramos muy pocos [cuando comenzaron], él me llevaba a todas partes donde daba sus exhibiciones, era yo el elegido, fuimos a Tuxtla, a Palenque, a San Cristóbal. El maestro es para mí una gran persona, se puede decir un padre porque me dio muchos consejos, me hablaba muy bonito, aparte de que me enseñaba, también me inculcaba ser buena persona, [...] bueno ahora ya no tengo mucho contacto con él, casi no lo veo, pero en aquellos tiempos cuando yo aprendí en su casa me enseñó cosas buenas, tanto en la escultura como en la vida. [...]. La verdad no lo visito porque... no se... es que tuvimos un... problemita [...], no he ido a verlo, será por orgullo, sí, en la calle le hablo, platicamos de todo, pero a su casa no he llegado desde esa vez. [...].<sup>395</sup>

Aún cuando los vínculos afectivos entran en conflicto y las relaciones entre los integrantes de una familia sufren rupturas, las lealtades permanecen, tal como nos lo hacen notar los testimonios. Por esto la importancia del enfoque de dos o tres generaciones que nos permite acercarnos a la comprensión de los afectos, dado que la profundidad en las interrelaciones está en esos pequeños detalles: los apretones de mano, el buen humor, la preocupación por el otro, la solidez de un abrazo, la escucha oportuna, la admiración de un hecho, la comprensión de una falta; pero también, la hostilidad, el coraje por el avance del otro, el abuso de confianza, el chisme, la negación de apoyo oportuno; en fin, son los afectos positivos o negativos, los que estructuran las lealtades de las familias de artesanos.

Es indiscutible que las lealtades favorecen el proceso de formación al

---

<sup>394</sup> Entrevista el 9 de julio 2002.

<sup>395</sup> Entrevista el 16 de septiembre de 2002

reconocer los fundamentos proporcionados por el maestro, como base inherente para la recreación y la propuesta innovadora. Así, las lealtades definen las relaciones en el proceso de formación al regular la situación que guardan entre sí sus actores, dándole el justo valor a sus enseñanzas y aprendizajes. En esta forma, las enseñanzas de los primeros maestros son preservadas en el lenguaje cotidiano de los alumnos, a pesar de que sus méritos sociales o académicos, los hayan colocado muy por encima del estatus de reconocimiento de sus maestros.

### **1.3 Los conocimientos no son secretos.**

Para la forma de pensar de los artesanos, los alquimistas, los masones, y en general para los poseedores de saberes en la Edad Media, los conocimientos podían ser peligrosos porque ponían en riesgo la seguridad y la supervivencia de las distintas comunidades de oficio.<sup>396</sup> Por ello habría que protegerlos, legarlos solamente a aquéllos con cualidades suficientes que supieran resguardarlos como podían ser los maestros.<sup>397</sup> Estos conocimientos se encontraban distribuidos en gradaciones de complejidad y de utilidad y a ellos accedían los aprendices según su nivel de formación, antigüedad, méritos y lealtades que eran legitimados en la corporación artesanal por medio de rituales de iniciación con los que ponían a prueba todas esas cualidades que debían poseer cada uno de los integrantes.

---

<sup>396</sup> En la Europa de comienzos de la edad moderna, una de las distinciones que había en el conocimiento era el público y el privado. El conocimiento privado incluía tanto los secretos de Estado como los secretos de la naturaleza. El estudio de estos últimos se calificó a veces de 'filosofía oculta', por ejemplo "los secretos de la alquimia se transmitieron en lenguaje cifrado, a través de redes informales de amigos y colegas o en el interior de sociedades secretas. Los secretos técnicos constituyeron un saber compartido dentro de los gremios de artesanos, pero del que se excluía a los extraños" (Ver Peter Burke, *Historia social del conocimiento*, 2002, pp. 113-114.

<sup>397</sup> El maestro era un verdadero patriarca en el taller, por lo que tenía plena autoridad para designar al laborante más experto para que desempeñara el papel de maestro adjunto o de ayudante, lo cual se justificaba, posiblemente, para que fuera éste el que se encargara de continuar con la formación del aprendiz y de esa manera se evitara que pudieran descubrirse algunos otros secretos del oficio. Desde luego que un joven ingenioso podía descubrir al vuelo "aquellas enseñanzas que el maestro no sabía o no quería darle" (Ver Antonio Santoni, 1994, *op. cit.*, pp. 71-72).

Ritos que a menudo se mezclaban con cánones religiosos o bien con fórmulas mágicas, en donde se utilizaban palabras especiales que simbolizaban el conocimiento nuevo y la tarea que le sería asignada al postulante en su desconocido papel de aprendiz, oficial o maestro.

El escalar grados, por lo tanto poder dentro del gremio, así como el reconocimiento social fuera de él, se basaba en las habilidades prácticas aprendidas, por lo que era necesario no solamente el dominio de dichas habilidades, sino también la integridad moral y la capacidad de liderazgo de los maestros para orientar el taller artesanal hacia el reconocimiento y prestigio social. Por esto, había un cuidado especial en que el conocimiento no se divulgara, y si se hablaba de él era en forma cifrada, con palabras que obedecían a un *argot*,<sup>398</sup> conocido únicamente por el artesano y de acuerdo a la categoría que éste había alcanzado. O bien, en otras ocasiones en las mismas obras de los artesanos este lenguaje se representaba con alegorías y símbolos que solamente podían ser entendidos para los que sabían mirar.

Pero, ¿por qué habría necesidad de conservar en secreto el conocimiento? A los ojos de la gente común, los gremios llenos de símbolos secretos y lenguaje cifrado, debieron parecer para la mente mágico-religiosa, forjada por el poder de la iglesia, agrupaciones heréticas y demoníacas que atentaban contra la religión y el poder papal, por lo que fueron presionados y hasta perseguidos, envolviéndose cada vez más en el misterio y en una vida oculta de impenetrable defensa en la

---

<sup>398</sup> La palabra *argot* procede de una deformación de la palabra *argótico*, la que a su vez es una deformación de *arte gótico*. En los siglos XII-XV, época en que el arte gótico tuvo su esplendor en el arte francés, los constructores de catedrales utilizaron un lenguaje particular para comunicarse sin que fueran comprendidos por otras personas ajenas al gremio, a este lenguaje se le llamó *argot*. (Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, 1971)

que se sublimaba aún más la iniciación, la prueba y el reconocimiento para poder acceder a los secretos del conocimiento de la producción de los objetos artesanales.

El ser artesano o pertenecer a un gremio en esos días era riesgoso, más aún si el objeto construido innovaba o bien contravenía lo establecido por la religión oficial, por esto pronto los talleres se encerraron en el secreto y los artesanos se vieron obligados a cumplir con un doble papel: el de su oficio utilitario y social y el de ser creativo.<sup>399</sup>

El contexto actual ha determinado en forma diametralmente opuesta el campo artesanal; la gran revolución del conocimiento iniciada con la invención de la imprenta de tipos móviles en Alemania en 1450, luego en el Renacimiento con la diversificación religiosa que ha llegado hasta nuestros días no sin tropiezos hasta la tolerancia, y en ocasiones, hasta el relajamiento de las corrientes religiosas que animan el pensamiento y las creencias del ciudadano del siglo XXI,<sup>400</sup> y desde el primer viaje de circunnavegación hasta los albores de la era espacial con la concepción de espacios virtuales en los que fluyen torrentes virtuales de información de todos los tipos, pueden ser accedidos de forma muy sencilla.

---

<sup>399</sup> Otra distinción más en el conocimiento que se enlaza con el doble papel en las artes de hacer artesanales es el “conocimiento liberal” que disfrutaba de gran consideración social, y el “conocimiento útil”, que ocupaba una posición social baja, justamente donde se ubicaban a los comerciantes y a los artesanos que lo poseían, estos últimos eran vistos por las clases superiores como practicantes de las “artes mecánicas” (Peter Burke, *op. cit.*, p. 115).

<sup>400</sup> Hoy vivimos en una “sociedad del conocimiento” o “sociedad de la información”. “Por otra parte, el conocimiento se ha convertido en un problema político de primer orden, centrado en la cuestión de si la información debería ser pública o privada, tratado como una mercancía o como un bien social. (*ibid.*, p.11)



En consecuencia, el secreto ha dejado de tener vigencia. A los artesanos de hoy les interesa sobremanera heredar sus conocimientos como una forma no solamente de preservar nombres de los maestros, sino fundamentalmente los saberes del oficio, como nos comparte el maestro Antonio:

Lo que si no estoy de acuerdo [es] en que los conocimientos los llevemos a la tumba, en eso si no estoy de acuerdo, los conocimientos se deben de quedar aquí, todo se debe quedar aquí, no se debe llevar nada porque no nos pertenece, si aquí lo aprendimos, aquí se queda, es más valioso todavía el conocimiento que el dinero y como yo le digo a mis muchachos, no les voy a dejar dinero porque a lo mejor no lo saben administrar, [...] pero si les digo el saber no lo van a poder vender y se queden sin nada, lo van a dar o van a trabajar por ellos, porque se los van a comprar o se los van a alquilar, pero no los van a vender jamás, deshacerse de ellos no se puede.<sup>401</sup>

En las prácticas artesanales *sí hay* conocimiento, “pero es conocido solamente por otros que no son sus portadores”.<sup>402</sup> Este *conocimiento* no lo conocemos fuera del ámbito del taller, por lo que primero es necesario penetrar en las prácticas cotidianas de los artesanos, conocer sus historias, que son las que vendrán a proporcionar el “joyero de una narratividad”. Pero no se trata sólo de describir sus fragmentos, sino de dar la “vuelta” a esos relatos, es decir, *mirar* una pertinencia teórica.

Como bien nos dice Don Antonio, uno de sus mayores objetivos, más próximo a la concepción de escuela, es legar sus conocimientos a sus alumnos, cuya importancia estriba en hacerlos conscientes de su apropiación, y a su vez, de que los hereden a las siguientes generaciones. Una de las estrategias de las que se vale el singular maestro, es el relato de historias que están en relación con la maquinaria de las técnicas. Así, nos cuenta Julio:

---

<sup>401</sup> Entrevista el 18 de febrero de 2002

<sup>402</sup> Ver Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 80-81.

Este conocimiento es muy antiguo es de los antepasados, ha venido de generación en generación, de maestros a maestros, y ya nosotros vamos a pasarlo a los jóvenes que tengan deseo de aprender, como dice mi maestro hagan de cuenta que yo soy una tapa de naranja, sáquenme todo el jugo que yo tenga, porque mi maestro tiene mucho, mucho que dar, tal vez nunca lleguemos a aprender todo lo que él sabe, porque él ha estado donde quiera. [...]. He aprendido bastante de mi maestro, me dice lo que aprendemos acá, acá lo debemos de dejar, no nos debemos llevar nada, hay que impartirlo, hay que enseñar todo.<sup>403</sup>

La enseñanza personalizada, el compromiso en el largo proceso de aprendizaje del maestro y de los alumnos, son factores decisivos para una formación cimentada en la lealtad, responsabilidad, confianza, obligación, deber, respeto, gusto por el trabajo, cuyo programa educativo se distingue por una flexibilidad en los contenidos y métodos de la enseñanza que establece el maestro según su experiencia, y que varía de acuerdo con la condiciones de los alumnos.<sup>404</sup> No obstante, las diferencias en los avances de aprendizaje, hay un tono similar en la voz de los artesanos que se han formado en el mismo taller, en relación con los conocimientos no son secretos, sino se transmiten de generación en generación, al fin de continuar las tradiciones. Con ello, demuestran a la sociedad local lo aprendido.

Los criterios de fiabilidad del conocimiento fluctúan y cambian en diferentes culturas y épocas (P. Burke, p. 255). Ahora, en la educación artesanal lo que interesa es la conservación de la parte humana del arte, donde el objeto inventado es único y tiene “alma”, cuya transmisión del conocimiento es vital para la pervivencia del sujeto artesano y de su cultura.

#### **1.4 La obra, la cuenta, el tiempo**

El concepto de tiempo para los artesanos dista mucho de lo que entretiene a psicólogos, filósofos, biólogos, físicos y teólogos en la enredada maraña de sus

---

<sup>403</sup> Entrevista 23 de abril de 2002

<sup>404</sup> Si bien en la actualidad la duración del proceso de educación artesanal está reglamentado por una institución de cultura, en realidad éste depende de los avances de cada aprendiz.

disquisiciones, quizá aquéllos se adhieran más a un concepto arcaico y religioso del tiempo en el que son más importantes los lapsos caracterizados por las fiestas patronales del pueblo apegado a sus tradiciones ancestrales.

Una época del año es la principal: la de los festejos que se realizan en el mes de enero y que surgen de la amalgama de las culturas indígena y española que se anudan en un mestizaje que salpica de identidades a las gentes del pueblo de Chiapa de Corzo. Durante todo un año, con la mente fija y las manos mágicas en una meta: tallar las máscaras que han de transformar al hombre común, desde el campesino hasta el acaudalado hombre de negocios en una “plegaria enmascarada de hirsuta testa”.

El tiempo se reparte en cada una de las técnicas necesarias para dar el acabado preciso al objeto cultural que a más de útil para la representación es expresivo y bello. Tiempo sin relojes, atravesado por la historia cultural y por la laboriosidad de las prácticas en donde son más importantes los rituales y los mitos; el sol, la luna, la humedad y la calma del ambiente;<sup>405</sup> la paciencia, la disciplina para el trabajo, van constituyendo ese calendario interno del artesano, calendario en el que apenas se notan las exigencias de la vida moderna.<sup>406</sup> Pareciera como si

---

<sup>405</sup> Las variaciones meteorológicas son tomadas en cuenta para el avance de las tallas, puesto que las antiguas técnicas así lo requieren: la luna llena, el sol, el ambiente sin corrientes de aire. A diferencia Antonio Santoni (*op. cit.*, p. 90), cita que en los siglos precedentes al Renacimiento “El tiempo de las artes es un tiempo construido y medido por el productor y ya no sufre en todo y para todo los condicionamientos del cielo”.

<sup>406</sup> El calendario, “sistema de medición del tiempo ligado a la organización cósmica, cuya menor unidad es el día”, es un objeto cultural, un objeto social, pero sobre todo es un objeto religioso que tiene muchas historias acorde con las distintas culturas de las sociedades (Véase Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, 2004, pp. 184-185 y siguientes). En este sentido, el médico Alberto Vargas Domínguez, relata que según el calendario de los chiapanecas existen cinco días aciagos [aunque en latín aciago quiere decir día fatal, desgraciado, en lengua chiapaneca son días de ocio, para agradecer a los dioses sus bondades] del 18 al 22 del primer mes del año, pero “habría que investigar desde cuándo se incluyen los días 15 y 17 para celebrar al Cristo de Esquipulas y a San Antonio Abad” (Entrevista el 8 de marzo de 2005).

en el taller todo transcurriera más despacio, dentro de una campana que deja fuera las preocupaciones del mercado y las exigencias del comercio.

En el local de exhibición y venta de los talladores de origen tzotzil, éstos exponen sus talentos y su herencia para el comercio en las admirables esculturas, producto de su veta artística; junto a éstas se encuentren figuras reproducidas en serie mediante una máquina “copiadora”, son tallas que cumplen con la demanda turística, como por ejemplo “juegos de dominó”, que por el número de piezas sería prácticamente imposible para los artesanos lograr su talla a mano. Estas piezas les ha permitido algunas ganancias, sin caer en la feroz industrialización; como dicen ellos, lo hacen para sobrevivir, mientras a largo plazo terminan las obras objetos de su interés y de su pasión. La paciencia ligada al tiempo, también es una de sus cualidades; cada escultura consume en promedio tres meses de trabajo, cuyo precio varía en función del tiempo y de la labor invertida. Nos cuenta José Alfredo:

La paciencia es muy importante en este trabajo porque cuando uno está comenzando a aprender esto, no de buenas a primeras ya le sale a uno el trabajo, se echa a perder, se corta de más, o se corta el dedo, o se lastima, o no salió como yo quería, salió mal. Por eso, esa paciencia que el maestro también nos enseñó. Y si tu vista se cansa de hacerlo, tener paciencia de decir bueno al rato lo hago, lo dejo tranquilo y al rato sigo, porque eso es algo que se va a premiar también.<sup>407</sup>

Todavía dentro de ese calendario, los artesanos guardan espacios para el tallado de esculturas religiosas que reproducen a los santos más venerados de la región, que al igual que en las máscaras, nunca darán detalles del progreso de su ejecución en tiempos medidos por el reloj, sino en procesos en los que la obra se encuentra en ese momento, por ejemplo, expresan: “estoy pasando el esófago, estoy dando ‘imprimadura’, estoy poniendo pestañas”, entre otros, porque para

---

<sup>407</sup> Entrevista 21 de abril 2002.

ellos es más importante una obra pulcramente trabajada que una entrega puntual. Cuando el cliente le dice al artesano: “no se preocupe, tómese su tiempo”, aquél se siente en libertad de organizar y disponer de su espacio para sus distintos trabajos, hasta de que “le llegue la inspiración” para cada uno de ellos, o bien de buscar el acabado perfecto, no descuidando la cuenta temporal. Nos relata el maestro Antonio:

Pero también hay que hacer las cosas difíciles, a mí me gustan, salen de la rutina, me gusta hacer muchos ajustes, lo mejor que yo pueda hacer, me sirve como diversión, ahí estoy batallando un pedacito para acá, un pedacito para allá, ahí le estoy buscando hasta que quede yo satisfecho. El pero ahí está: que hay que cobrar porque el tiempo es lo que vale.<sup>408</sup>

La cuenta del tiempo para el trabajo artesanal tiene importancia, pero también la tiene la *cuenta cuenta*,<sup>409</sup> tal vez siguiendo a los versos de Gutierre de Cetina: *sabiendo que he de dar cuenta del tiempo/ y ha de llegar el tiempo de la cuenta*. El historiador de la educación Antonio Santoni, señala que el hombre del siglo XIII, no acuña el tiempo de la misma forma que acuña el dinero, “pero puede medirlo, representarlo y explotarlo del mejor modo estableciendo conexiones insospechadas y cuanto mas fructíferas entre las unidades de tiempo diseñadas y las unidades de la riqueza producida”.<sup>410</sup> Nos relata Fabián:

Hay quienes valoran el trabajo y hay quienes miran exagerado el precio, piensan que se está uno haciendo rico, y no se dan cuenta del tiempo que lleva. Este San Sebastián como es de una amistad se lo hice en mil quinientos [pesos], de ahí sale como en dos mil seiscientos. Sí, es valorado, por ejemplo si corre viento, si hay polvo, ya no podemos trabajar el barniz para que quede de buena calidad el trabajo, y que sea buena la madera, el cedro, y tratar de que sea lo más natural que se pueda el trabajo, para que sea como dice mi tío [el maestro Antonio]: el mismo trabajo se recomienda.<sup>411</sup>

<sup>408</sup> Entrevista el 20 de febrero 2003.

<sup>409</sup> En el sentido de cuenta del tiempo y cuenta del dinero.

<sup>410</sup> *Nostalgia del maestro artesano*, 1994, pp. 87-88.

<sup>411</sup> Entrevista el 19 de abril 2002

Si bien hay cierta reciprocidad en la relación tiempo-ganancia, todavía no hay plena correspondencia; aún predomina en los artesanos un tiempo medido por las campanas:<sup>412</sup> el de la fiesta de enero, de gran vigor para el cumplimiento de los encargos de máscaras y de imágenes religiosas; no obstante, todo el año trabajan con ritmos y movimientos tranquilos y reposados. Recordemos que el maestro Antonio nos decía que él trabaja hasta de noche, pero con calma, pues cuida hasta el último detalle de los objetos culturales. Desde luego que la talla en madera, como actividad productiva, también se moldea por un tiempo profano, moderado por los relojes, puesto que los hacedores saben que su tiempo prodigado será pagado por aquellos que reconocen y aprecian su trabajo, quienes generalmente son gente de la misma ciudad que saben del excelente trabajo del grupo del referido maestro, por lo que las máscaras y las imágenes son hechas por encargo con el precio acordado con anticipación. El tiempo dedicado a cada pieza compensa el dinero recibido, sin embargo, los encargos no son abundantes para todos, por ello la economía de la mayoría de los artesanos no es boyante, en muchas ocasiones es una economía de subsistencia, como un reflejo de la sociedad agraria en la que viven, en donde la preocupación fundamental es tener el pan de cada día, pero no la ocupación de la cuenta de la riqueza. En el taller, ahora tranquilo y silencioso, don Antonio nos relata:

Gracias a Dios, yo no, no fui por el dinero, yo fui a aprender, yo fui porque me gustaba, claro que de ahí salió para que yo subsistiera, pues que bueno, pero no para hacer fortuna, yo francamente no estoy de acuerdo en las fortunas, no estoy de acuerdo

---

<sup>412</sup> Antonio Santoni (*ibid*), nos habla de que en la vida del hombre del siglo XIII en adelante, el tiempo sagrado ya no es para todos, puesto que, aparte, está el tiempo profano, más de acuerdo con las actividades mundanas y productivas.

jamás, jamás, no cabe en mí de hacer cantidad, exprimir a los demás, explotar al semejante, no estoy de acuerdo.<sup>413</sup>

La elaboración de los trabajos está exenta de prisa, de inquietud por la exactitud en la entrega, pues como nos dice Julio “los trabajitos que hacemos nosotros, como le digo, no es hacerlo a la carrera; es más especial, más minucioso”.

En el proceso de educación de los aprendices de máscaras, el tiempo es medido según las exigencias del trabajo, con todo, hay épocas secuenciales para el aprendizaje, como el comienzo por la observación, el tallado de máscaras miniaturas, y demás, en donde las actividades diarias continúan en la rutina, pero hay otras, que se marcan por la prisa de las horas, por la entrega oportuna de las máscaras, de la restauración de las mismas y de las imágenes veneradas, son horas que se roban al descanso nocturno, horas ofrecidas al santo patrón de San Sebastián que se abren al colorido y a la alegría, a la “tierra de la campana y de la chía”.

Si bien los procesos formativos son diferentes en cada una de las familias, coinciden en el valor que le asignan al tiempo en la enseñanza, a los saberes aprendidos por sobre la ganancia obtenida. Es un aprendizaje arduo, distinto de procesos escolarizados, pues como afirma Santoni, “el aprendiz se forma trabajando”. El maestro Francisco, nos narra:

El tiempo en que comienzan a tallar una máscara o una imagen ya depende de la capacidad que tenga el niño, ya se considera que es capaz de hacerlo, porque el aprendizaje es bastante lento, porque es un poco difícil aprender, porque no es igual que en una escuela que tiene métodos como se puede aprender, aquí es diferente, aquí nosotros tenemos que hacer lo que debemos ir conociendo para que así pueda realizarse los trabajos. [...] Porque con este trabajo es bastante bajo lo que uno puede tener como ganancia, y hay algunos que ya necesitan ganar más para que puedan tener en la vida el dinero, pero aquí no, y el que quiere aprender tiene que permanecer,

---

<sup>413</sup> Entrevista el 18 de febrero 2002

no poner por delante lo que va a ganar, sino lo que va a saber, esa es la base más importante.<sup>414</sup>

El proceso formativo de los talladores de madera en las dos familias, se mide por tiempos diferentes a los expresados en los programas escolarizados, la implicación del saber hacer pesa más que la concepción del permanecer en los espacios temporales. Es un hecho que el estatus alcanzado por el tallador de madera que lo identifica como aprendiz, o bien como oficial (compañero) y en los escasísimos casos como maestro, no se encuentra normado por los relojes, sino más bien se ciñen a dos conceptos subjetivos: el reconocimiento social de las habilidades prácticas y la capacidad que éste tiene para transmitir estas habilidades a las nuevas generaciones.

### **1.5 El taller, un lugar de formación y producción cultural**

La formación artesanal no solamente prepara para la producción de objetos, sino esencialmente para la vida, para una existencia que se cultiva en el taller mediante la observación de diversos deberes y obligaciones, que permiten al artesano adaptarse a las circunstancias, generalmente difíciles, no obstante, poco a poco le ayudarán a templar el carácter y a modelar sus talentos.

Victoria Novelo (1993),<sup>415</sup> describe cuatro formas de producción relativas a tipos de taller, uno de ellos, el *individual*, puede responder a características del taller del maestro Antonio, puesto que señala la antropóloga:

Podemos encontrarlo en las áreas rurales o en las ciudades y es el que más se acerca en su descripción al artesano medieval que trabajaba para un consumo preexistente. La herramienta le pertenece y el productor es en general un maestro del oficio que conoce y se hace cargo de todo el proceso de trabajo, quizá con alguna ayuda infantil o de algún aprendiz. El volumen de producción está íntimamente ligado a su habilidad y al ritmo que el artesano le imprime al trabajo.

---

<sup>414</sup> Entrevista el 25 de abril 2002

<sup>415</sup> *Las artesanías en el capitalismo*, 1976, p. 59



Sin embargo, en esta propuesta falta precisamente lo que hace del taller un *lugar de formación*, es decir, la interacción del maestro con los alumnos en un proceso de enseñanza y de aprendizaje; además, la relación del maestro con los aprendices y compañeros constituyen vínculos afectivos, que cimientan el completo itinerario formativo y el sentimiento de familia, con todo el enjambre de relaciones y conflictos que envuelve un trato cercano y de amistad, que remite a comportamientos, actitudes, modos de hablar y de expresarse en el silencio, lenguajes gestuales y no gestuales. Esto se revela en lo que nos dice con énfasis el maestro Antonio: “este es *mi* taller, no la ‘casa tradicional’ que parece oficina, no taller”.<sup>416</sup> Así, el taller constituye un espacio estratégico, como un lugar propio desde el cual los artesanos pueden lograr lo que se proponen: producir, ejercer poder, alcanzar metas y demás, para lo cual inventan múltiples tácticas,<sup>417</sup> a fin de buscar y encontrar maneras de pensar que se concretan en maneras de hacer; de tal forma que en él se produce un conocimiento que “murmura ya el porvenir de la teoría”.<sup>418</sup>

La casa en donde se halla el taller está situada en el barrio de San Jacinto, en el centro de la colonial Chiapa de Corzo. De inmediato, al entrar se topa uno con el taller, lugar amplio de forma rectangular, en cuyo centro se encuentra una mesa de madera con doble cubierta que trasluce el uso de que ha sido objeto durante muchos años: en un desorden organizado, en la parte superior se ven

---

<sup>416</sup> Las autoridades de Coneculta-Chiapas, le han propuesto al maestro Antonio que ocupe un lugar en la Casa Escuela Tradicional de Chiapa de Corzo en donde se imparten diversos talleres, pero él dice que lo está pensando porque allá no tiene el ambiente de su taller. Entrevista el 7 de mayo de 2002.

<sup>417</sup> Las tácticas no poseen un lugar propio, por lo que los artesanos aprovechan las posibilidades que se les presentan para obtener las mejores oportunidades en sus relaciones sociales y laborales.

<sup>418</sup> Afirma Michel de Certeau, *op. cit.*

instrumentos junto a imágenes que se están restaurando o máscaras que se están tallando; a un lado, botes de pintura, pinceles, lijas, libros, cuadernos y revistas. En la parte inferior hay numerosas y variadas herramientas: formones, gubias, pulidores, entre otros. Alrededor de la mesa de trabajo, hay varios pequeños bancos o taburetes y algunos “butaques” en donde los aprendices, los compañeros, el maestro y los visitantes se sientan a trabajar y a conversar. En los extremos de la sala, junto a una de las paredes está una mesa sobre la que se acomodan materiales de trabajo. En la parte superior de la misma pared, cuelga un lazo que llega de lado a lado del mismo muro del cual se sujetan las máscaras ya terminadas, algunas dentro de bolsas de plástico para protegerlas del polvo.



Taller maestro Antonio.

En la pared contraria, se encuentra un anaquel en cuyos estantes se hallan tallas en madera, objetos artesanales, libros y revistas, entre los títulos se leen: Diccionario Enciclopédico de Chiapas, Enciclopedia de Música, colección de libros de cocina de Chiapas, libros de pintura, de artes populares, novelas y revistas de entretenimiento. A un lado de esta misma pared existe un pequeño pizarrón de acrílico colocado en noviembre de 2003, cuya solicitud la justificó el maestro como

apoyo didáctico del proceso educativo, sin embargo, se usa más para anotar los pendientes.

En el muro contiguo, se observa un significativo rótulo hecho de corteza de madera, lo cual le da un estilo de finura rústica que, en letras rojas, blancas y verdes, dice: “Antonio López Hernández, Premio Nacional Artes Populares 98, Tallado en madera”.

Este es el actual taller de don Antonio, cuentan los de la segunda generación que en otra casa-taller que el maestro ocupó, ellos se sentían como en su casa, porque les invitaba pozol y a ver una televisión en blanco y negro que de tan usada no se apreciaban las imágenes, pero todo esto los hacía sentirse en familia. Al igual que entonces, ahora también el taller forma parte de la casa que habita el maestro con su esposa e hijos, ello hace que suene contradictorio llamarle “individual”, puesto que en él participan sus dos hijos, aún jovencitos, como aprendices; además, es un espacio abierto a los artesanos que se formaron en él y que regresan a pedir un consejo, a seguir aprendiendo o bien a ayudar al viejo maestro, lo cual para éste es de enorme satisfacción. Nos relata:

Paulino [su alumno más antiguo] lleva 17 años conmigo, es como si fuera mi hijo, Paulino viene aquí y le pregunto: -Ya comiste-, no, o lo veo medio así, -Ya te dije que debés decir la verdad, no has comido, ahí hay comida, si te estoy diciendo es porque hay comida-. Si no vienen mis alumnos y muchas veces yo les doy aquí de comer, vinieron esta vez por sus cuenta [sic] estaban trabajando otros tres o cuatro y aquí comen, me alcanza mi comida, ya Dios me ayuda, de veras, y no comemos mal, de al tiro no, les he dado comida aquí en mi casita en donde estoy trabajando, vienen por una orientación: -No que cuánto puedo cobrar por... tanto podés cobrar-, ya cuando lo están haciendo me lo traen aquí, yo lo corrijo, -Aquí no está bien, quiere tal cosa-, así en esa forma siguen dependiendo de mí.<sup>419</sup>

El maestro trabaja a gusto en su taller porque ahí es buscado por los clientes, además, en ese lugar posee todos los instrumentos necesarios para las tallas.

---

<sup>419</sup> Entrevista el 18 de febrero de 2002

Hubo una época que por diversas necesidades, el proceso de educación se realizaba en las instalaciones del ex convento de Santo Domingo, lo cual no era del agrado del maestro, por lo que les pedía a sus alumnos que llegaran a su taller en otros horarios. Nos relata el artesano de la segunda generación Ricardo Hernández Pérez:

Después que terminé el curso de tres años seguí llegando con el maestro unos seis meses más, allá a la casa del maestro, porque él nos dijo que si queríamos trabajar fuéramos a su casa, toda la feria de enero, o sea como dos años estuve yendo a terminar mi aprendizaje de pintado porque en el museo no se aprende bien porque no lleva pintura el maestro, o sea que era necesario que fuéramos a su casa, por los ratos de la mañana llegaba yo a su casa, ya después que nos dieron nuestro diploma ya fue que me salí de su casa.<sup>420</sup>

El taller es un lugar en el que se teje un lenguaje propio, una forma de comportarse, una manera de recrear mitos y rituales para ser reinventados en los objetos artesanales; un lugar en el que se comparte conocimiento. Por esto, los aprendices, compañeros y maestro prefieren este taller donde se sienten con el ánimo vivo, espacio en el que sus movimientos no son limitados por reglas institucionales, en el que las voces se silencian para no perturbar al taller o a la clase de junto, pues los lugares son pequeños y están colocados uno al lado de otro como ocurre en la Casa-Escuela de Tradiciones.

Los artesanos egresados del taller reconocen, valoran y respetan al maestro; cada día hay alguien que lo busca por sus conocimientos o su apoyo moral, aún cuando tengan quince, veinte o más años de experiencia sienten que todavía necesitan de la sabiduría de don Antonio, como nos dice Fabián:<sup>421</sup>

Sí, podría poner un taller, pero no me considero un maestro, no se si es la costumbre de que todos estos años he estado al lado del maestro, me sentiría todo desprotegido, pero hacer una obra, sí, si ya estoy capacitado, pero yo estoy acostumbrado a estar aquí,

---

<sup>420</sup> Entrevista el 16 de septiembre 2002

<sup>421</sup> Entrevista el 19 de abril de 2002

solo que me saquen de aquí [se ríe]. [...]. Aquí vengo a enyesar y a pintar, y también lo traigo antes para que lo vean ellos, si va bien, como va,...

El proceso de educación artesanal es un proceso continuo, permanente e inacabado, si bien el aprendizaje ha sido avalado por un diploma institucional, a los artesanos les interesa seguir formándose dentro del colectivo y la opinión de los compañeros, someterse a la crítica constructiva del grupo, esto les ha permitido consolidación, reconocimiento, prestigio. Con toda seguridad, el trabajo en equipo les ha posibilitado participar y figurar entre los primeros lugares en los concursos anuales de tallado de máscaras. Uno de los artesanos más destacado en el taller, no sólo por los años en el oficio, sino por su formación universitaria en el campo de las artes, Paulino, nos relata:

A mí me ha ayudado, muchísimo [la licenciatura en diseño gráfico] porque estamos dentro de la misma área de las artes, hay cierta inclinación para ciertas cosas, pero todas las técnicas aprendidas durante la carrera son muy pesadas [en cuanto a que han sido herramientas valiosas] para mí, en el sentido de que me han ayudado a mi formación [en el taller], y he aprendido más, las he ido aplicando. El aprendizaje que uno tiene en la escuela es que todo es monótono y si uno va aprendiendo teoría y lo va poniendo en práctica funciona mejor. [...] La escuela fue una pauta más de mi aprendizaje, ahí absorbí un poco más de conocimientos, técnicas y eso hace que uno pueda aportar más en cada obra que se hace, ir creando.<sup>422</sup>

La articulación que hace Paulino de su formación escolarizada con su formación artesanal, es de ida y vuelta, es un vaivén entre las llamadas educación formal e informal, entre educación “teórica” y educación “práctica”. El mismo artesano nos dice que lo que estudiaba en la escuela lo aplicaba en el taller, y lo aprendido en éste, lo integraba a la otra. Él ha sido maestro de algunos cursos para artesanos, por lo que ha aplicado algunas técnicas aprendidas en la universidad, como una muestra, nos cuenta:

---

<sup>422</sup> Entrevista el 19 de febrero de 2002

Cuando se dio otro curso de máscaras utilizamos aerógrafos, ya sabía cómo se iba a usar y hemos pintado varias máscaras aquí, ya no hay ninguna porque ya se las llevaron. La utilización del aerógrafo, el contraste del color, todo tiene que ir de la mano, por ejemplo, cuando hago una máscara voy buscando el contraste, que sea mejor, que visualmente no lastime [haciendo un gesto se cubre los ojos, como si de verdad se estuviera lastimando], todo eso, los ojos, que color tienen los ojos, que color de ojos, preparo mi color, voy estudiando los ojos en la máscara.

La separación que hace Paulino entre la educación escolarizada y la formación en el taller, tiene su comienzo en la Europa de la edad moderna, cuando diversos grupos clasificaron el conocimiento de diversas maneras: “Una distinción recurrente era la que se establecía entre conocimiento teórico y conocimiento práctico, entre conocimiento de los filósofos y conocimiento de los empíricos, o como decían algunos entre <<ciencia>> (*scientia*) y <<arte>> (*ars*) (Peter Burke, 2002, p. 113).<sup>423</sup>

Así, el taller se constituyó en un lugar para la práctica artesanal y las academias para el trabajo artístico, lo cual se ha legitimado, y en el presente a las ciencias y al arte se las estudia en las instituciones escolarizadas y a las artes populares en los talleres; sin embargo, algunos artesanos con educación universitaria, han sabido integrar uno y otro conocimiento, quizá bajo el pensamiento de que las partes forman el todo.

El taller artesanal es totalmente distinto de la institución escolar. En la tarea del maestro artesano hay ausencia de “técnicas didácticas” que respondan a objetivos predeterminados. La enseñanza se basa en un método didáctico de

---

<sup>423</sup> A modo de ejemplo: durante la construcción de la catedral de Milán en torno al 1400, se suscitó una disputa entre el arquitecto francés y los maestros albañiles locales, éstos sostenían que la “ciencia de la geometría no debería inmiscuirse en estas materias, puesto que la ciencia es una cosa y el arte otra. A este razonamiento replicó el arquitecto encargado de la obra afirmando que “el arte sin ciencia (en otras palabras, la práctica sin teoría) no es nada” (*ibid*, p. 113).

múltiples procedimientos, siempre en movimiento, cuya intencionalidad es formar habilidades prácticas, además de una estructura de valores en los aprendices.

Por su parte, los seis talladores libres, de origen tzotzil, si bien se agrupan en una familia unida por lazos consanguíneos, ocupan tres talleres: uno, el maestro Francisco y sus hijos Francisco Javier y José Florentino; dos, el maestro Pedro y su hijo José Alfredo, y tres, Pedro, el otro hijo del padre del mismo nombre. Los espacios, a diferencia del taller del maestro Antonio, se encuentran situados en la parte posterior a la entrada de cada uno de los domicilios, sin embargo, son similares en cuanto a los implementos para el oficio y los tipos de madera que utilizan.



Taller escultor Francisco Javier Jiménez Gómez

Estos lugares comparten algunas características de los talleres individuales y familiares de los que nos habla Victoria Novelo; sin embargo, hay más diferencias que coincidencias, puesto que son individuales porque cada miembro es un escultor que imagina, inventa o recrea sus propias obras, las cuales elabora no

necesariamente por encargo, sino también como una vía mediante la que canaliza su sensibilidad, sentimientos y talentos propios y heredados de su cultura maya; además, se vale de sus particulares medios para vender sus productos, ya sea de manera directa con el cliente o en exposiciones en salas adecuadas para ello.

Es familiar, porque cuando comenzaron la talla en madera, toda una familia participaba, como lo señala Novelo (p. 56), “el producto es elaborado en su totalidad por la unidad familiar”. En este sentido nos cuenta el maestro Pedro Hernández de las peripecias que vivió con su familia para darse a conocer y ganar sus primeros clientes en los años setentas, en la naciente turística ciudad de Chiapa de Corzo:

[...] si buscamos eso porque quisimos enfrascarnos en lo artesanal, entonces nos pusimos de acuerdo con una señora, todavía vive doña Eloína Cancino, ella quería una remisión de monigotes vestidos de indígenas, pues vamos a probar, le empecé a probar, y sí, empezaron a solicitar, y entonces interviene Alfredo [su hijo], interviene mi esposa, ella decoraba los vestidos, los trajes, y Alfredo trataba de arreglar lo que no estaba bien, y ahí empezó él, arreglaba las manitas, las flechitas de los lacandones, intervenía de niño, ahí comienza una empresa familiar, la formación de una pequeña empresa familiar, y es bonito esto, algunos han venido y me dicen: -Oiga, y lo vende usted-, -Por qué me pregunta eso-, -No es que yo conozco algunos que han fracasado, no se vende eso, no-, pero eso depende de la mentalidad de nosotros, yo tengo la mentalidad de saber crear, pero en la esperanza de que esto mañana lo voy a vender.<sup>424</sup>

Otra característica que distingue el taller familiar, es el local comercial, en donde se exponen y venden esculturas elaboradas por todos los integrantes de la unidad. El pequeño comercio es atendido de manera rotatoria por cada uno de los talladores, siendo el ingreso económico para el autor de la obra vendida.

---

<sup>424</sup> Entrevista el 20 de abril de 2002





Local comercial "Hermanos Jiménez"

Si nos imaginamos a los artesanos/artistas, escultores o personas de oficio, como queramos llamarles, en sus respectivos talleres, donde combinan la talla de la madera con la forja de su microhistoria, con una configuración de su *ethos* (Geertz, 1999), condición para una *manera de ser*,<sup>425</sup> que si bien no se ha caracterizado por la bonanza económica, sí les ha alimentado el *alma* por medio de la razón, la sensibilidad, la intuición y el amor por sus *artes de hacer*, entonces ¿cuáles relaciones existen entre la producción en los talleres artesanales y el mundo de la modernidad y la modernización?

Chiapa de Corzo es una sociedad de tradiciones, "que se piensa según 'leyes' que determinan toda existencia desde el comienzo, según una lógica de lo vivo que hace casi impensable su degradación".<sup>426</sup> En este sentido, la memoria colectiva, plural, diversa, está constituida por múltiples aportes, acumulación de información, de recuerdos y de olvidos. Así, la transmisión oral como proceso de construcción social de conocimiento, ha contribuido en la preservación del pasado

<sup>425</sup> Es decir, vivir la vida ligada a concepciones estéticas, a mitos y rituales, que los identifica con los valores del pueblo de Chiapa de Corzo.

<sup>426</sup> Ver Georges Balandier, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, 2003, p. 235

que se convierte en presente en una espiral sin final. En este orden desordenado, no podemos soslayar que la modernización, quiérase o no, afecta a todas las artes, actúa en la conservación de la producción cultural a través de poderosos mecanismos de la informática. Ahora las exposiciones artesanales y las entrevistas a los artesanos, con fines de difusiones culturales populares, o con propósitos escolares, son videofilmadas,<sup>427</sup> y posteriormente proyectadas por canales de televisión. Es decir, “los productos culturales” son multiplicados, conservados, exhibidos en los medios electrónicos como “consumo cultural”.<sup>428</sup>

Por otra parte, existe una contraposición entre los conocimientos de mayor profundidad y menor extensión, producidos en el taller, y la vastedad y generalidad del conocimiento generado en la modernidad,<sup>429</sup> mucho de él, circulante en la Internet, ajeno, en buena medida a los intereses artesanales, quizá por desconocimiento del manejo técnico,<sup>430</sup> no obstante, ello no quiere decir que los artesanos permanezcan al margen de los acontecimientos sociales y políticos nacionales y locales y de los avances tecnológicos, particularmente en su propio campo, como es el hecho de que hayan adquirido instrumentos como el berbiquí, la prensa, o materiales como el Resistol, entre otros. La mayoría de las ocasiones, la

---

<sup>427</sup> Las dos familias de artesanos, poseen videos donde han sido entrevistados y filmados en su práctica del oficio.

<sup>428</sup> Signo de la modernidad es que al concentrar las artes en los medios masivos, las “trivializa, masifica, desnaturaliza. Cuando la creación cultural se hace industria y la difusión de lo que produce es un inmenso mercado, las obras se degradan en mercancías pobres en significaciones que no sean las inmediatas...” (Ver Georges Balandier, *op. cit.*, p. 233)

<sup>429</sup> Esto contrasta con la distinción entre conocimiento superior y conocimiento inferior, referido el primero, a la jerarquía en la organización intelectual (artes liberales), y el segundo, al conocimiento de las minorías: mujeres, campesinos, artesanos (artes mecánicas) (Ver Peter Burke, 2002). Esto es, en la concepción moderna, el conocimiento superior correspondería a los generados por las ciencias, y el inferior, a las artes.

<sup>430</sup> Una de las excepciones es Francisco Javier que se ha apoyado en la computadora para mejorar o crear otros diseños.

fuente que los informa es el taller, convertido también en un punto de encuentros en los que se comparten toda clase de conocimiento.

Así, la formación artesanal, está configurada por el aprendizaje de una tradición fundamentada en la historia cultural de Chiapa de Corzo, cuyas representaciones culturales se observan en los rituales impregnados de múltiples símbolos que tienen sentido para los artesanos que los comunican, conservan, heredan, modifican o transforman a través de los objetos que producen.



Fiesta de Parachicos, enero 2003

En este universo, que se antojaría caótico para los profanos, media una forma, quizá la más antigua para educar en las artes del tallado de la madera. Tal vez lo más simple se identifica como lo más difícil de describir, porque se encuentra vinculado íntimamente al ser humano, y sí ya arduo es definir al hombre como tal, las partes consustanciales e integradoras de sus múltiples formas, resultan aún más difíciles de identificar y por lo tanto de explicar. Lo cierto es que el aprendizaje en el taller artesanal, se liga de manera íntegra al gusto por lo bello, lo histórico, lo

útil, lo significativo, donde el trazo firme y la figura hermosa y sugerente, establecen el paradigma tras el cual se guía el golpe del martillo y el corte del buril.

La subjetividad del itinerario del aprender, es alineada por el recuerdo y la rememoración, el origen y los fastos que identifican al tallador con las prácticas culturales de su pueblo lo incentiva y lo guía, y sólo basta la palabra de aliento y el ritual de trabajo impuesto por el maestro para que la enseñanza camine, y el aprendizaje se construya.

El contexto general en el que se desarrolla el proceso de formación es de suma importancia, pues adquieren un valor preponderante los ritos y los mitos, los que sin duda, por su estructura arcaica, impactan de modo determinante en la construcción de los conocimientos de los artesanos. Conocimientos que, en consecuencia, se ligan estrechamente a la estética, y ésta, se integra a los sentimientos de afecto, que en el grado más elevado, es reconocido por el artesano como amor. Sólo amando el universo que los rodea, su cultura y su historia misma, es posible destacar en el arte de dar forma a los trozos de la madera, para llenar con ello los vacíos que dejan el tiempo y la modernidad, el pensar, el sentir, el decir y el hacer, en suma, las *artes de hacer* de los artesanos de hoy.

### **1.6 La geoda: un modelo de formación artesanal.**

He seleccionado la geoda como metáfora para ilustrar un modelo de educación artesanal, debido a que ésta, como metáfora cumple con la estructura lógica del pensamiento que conforma el hecho educativo, ya que la educación de los artesanos, no es una enseñanza lineal, ni formal, ni siquiera estructurada, sino que se encuentra comprendida en un continente esférico, que envuelve todo el

proceso, y del cual a diferentes profundidades, y hacia cualquier lado de la esfera, se van desarrollando gran cantidad de subprocesos o ideas que moldean las prácticas educativas. Sus dos límites: uno superficial y otro profundo, en una constante relación dialéctica, se encuentran representados por la historia cultural que atraviesa todas las capas subsecuentes, las matiza, hasta alcanzar la porción más profunda, que no es otra que el mundo subjetivo de los que intervienen en el proceso.

Así, esta estructura mineral, más o menos esférica, nos puede recordar al modelo esbozado, pues la geoda se caracteriza porque su cavidad se forma con paredes compuestas de un tipo especial de cuarzo, y al pasar el agua a través de ellas, sus minerales disueltos cubren poco a poco el hueco, de tal manera que van formando capas concéntricas y sucesivas que se dirigen de la periferia hacia el centro. El constante intercambio y combinación de los minerales contenidos en los cristales de cuarzo, van dando colores diferentes a cada una de las envolturas. Los matices de éstas, se encuentran sujetos al flujo y reflujo del agua, que como vehículo, transporta los minerales y o sus combinaciones de la periferia hacia el centro, o de éste hacia la periferia.<sup>431</sup>

Este modelo de formación no puede ser sustentado en la disciplina tradicional,<sup>432</sup> pues la composición de las múltiples esferas concéntricas, requiere de otra mirada, la *unidisciplinariedad* de las ciencias.<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> © 1993-2003 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>432</sup> Edgar Morín, se refiere a las disciplinas tradicionales en cuanto a la separación que existe entre ellas, a partir de lo cual el autor toma ideas claves que se encuentran en los linderos de cada una de la mismas, para ligar las ciencias naturales con las ciencias sociales, a lo cual él llama transdisciplinariedad (Ver *El paradigma perdido. Ensayo de Bioantropología*, 2000).

<sup>433</sup> La investigación en educación, ya no puede hacerse desde un solo campo intelectual, esto ha tratado de subsanarse con la inter o multidisciplinariedad, pero no es posible porque continúa

Desde esta perspectiva, la primera esfera se fundamenta en la historia cultural, puesto que los artesanos recurren a su pasado, a sus mitos, gestas, rituales, y los recrean en sus objetos artesanales para explicarse y comprender su presente. Es una historia en movimiento en la que ellos se deslizan, de manera que en los *nodos* de su historia, cuando atraviesan un momento crítico, como el sufrido por causa del temblor de 1975, en donde una familia se cambió del taller a una caseta de madera situada en el parque central, y la otra, se vio obligada a separarse, pues las madres y sus hijos regresaron a Ixtapa y los padres se quedaron para conseguir el pan, varían su *forma de ser*. No obstante, para la fiesta de San Sebastián del año siguiente, los artesanos trabajaron de manera intensa, porque su *esencia de ser*, esto es, sus cualidades de existir, se preservan y se desplazan en los tiempos largos de la misma.

El segundo estrato, la esfera de su microcosmos, es el taller, lugar de identificación, de convivencia y de pertenencia, en el que se crea un ambiente propicio para la disposición a una constante interrelación que tiene como medio de encuentro la palabra. La palabra no es, solamente, un conjunto de sonidos, sino constituye un vehículo para saber *ver* y para saber *mirar*. Aprender a *ver*, requiere de un esfuerzo de observación, atención, concentración, sensibilidad, gusto y conciencia. Aprender a *mirar*, necesita, además, de la interpretación de lo visto. Así, el ver y el mirar se tornan complementarios y adquieren sentido con la palabra que representa a la imagen escondida, la cual concurre sólo si existe aquélla.

---

dividiendo el estudio de lo social en campos, espacios o disciplinas separadas. Por lo tanto hay que retomar a una nueva y más compleja *unidisciplinarietà*, "que a la vez que recupera las visiones universalistas y unitarias de lo social humano, también asimila y reintegra, en sí misma, todos los progresos y aportes importantes desarrollados por las ciencias sociales parceladas de los últimos ciento treinta años" (Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Estudio y entrevista Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema – mundo capitalista*, 2003).

En el lenguaje artesanal, se hallan palabras que suenan extrañas en otras culturas, pero que los artesanos las usan porque saben que atrás de ellas se oculta una multitud de imágenes: parachico, María de Angulo, “imprimadura”, “esófago de res”, “aceite de chíá”, “pincel de casquito” “pestañas de pata de buey”, “luna llena”, “barraco”, “enseñanza de pares”, “ver/mirar”, “machito y hembra,” “retener la imagen”, y demás términos. Es como si repentinamente entráramos en una cámara lingüística, en la que los vocablos conformaran un *argot* diferente al que nos narra Santoni en su *Nostalgia del maestro artesano*, muy lejano al comentado por Fulcanelli en *Los misterios de las catedrales*, o al narrado por Jacques Le Goff en *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*.

Es un idioma, si bien extraño, no es ajeno a la cultura de la región chiapaneca, paradoja fundamentada en el origen de las intenciones que parten de la transculturación indígena-española, la cual se matiza en un lenguaje de las palabras y de las cosas que muestra la riqueza del mestizaje.

Así, el saber *ver/mirar*, implica algo más que el observar/aprender los movimientos de las manos, los tipos de maderas o el uso de los instrumentos y de los materiales; es un aprender a utilizar las herramientas de nuestra mente, es viajar desde la sensación a la percepción, y de ésta a la *contemplación*, para entrar en un bucle de retroalimentación de nuestra propia forma de interpretar los objetos, ello con base en una historia social de lo cultural.

La tercera capa, la esfera de los yoes, conforma a las familias de artesanos. Esto es, cada miembro posee una estructura de personalidad diferente que le permite también interactuar de distinta manera, de tal modo que partes de su individualidad se interrelaciona con aspectos particulares de los demás integrantes.

Ello es posible gracias a los vínculos afectivos que se expresan en las relaciones cotidianas, los cuales se fortalecen a través de: el reconocimiento de méritos, el interés por el otro, la orientación oportuna, la tolerancia de una falta, y demás.

Los aprendices se integran en el ambiente del taller porque encuentran en él características familiares, no sólo en los aspectos materiales del tipo y acomodación de muebles o en las herramientas, sino en el maestro que enseña en el trabajo, relata historias junto a legados de técnicas, emplea el juego como una forma de estimular la imaginación y la gracia; busca en otras fuentes de conocimiento, aplica una disciplina para cultivar el gusto por lo que hace; en fin, organiza el trabajo, y en ello, comunica una forma de educación, generalmente de manera informal, tal como sucede en la familia, en donde los padres saben que una de sus tareas es educar a sus hijos, pero el cómo lo hacen, no es totalmente consciente.

La solidez de los vínculos afectivos se tonifican y confirman en el taller, en el cual coexisten, se intersectan y yuxtaponen las voluntades creativas de los miembros de la unidad, cuya resultante termina en dar un sello de distinción al trabajo artesanal, que por el hecho de provenir de un taller en particular, identifica al grupo como tal.

En el hueco de la geoda, que representa el centro del cosmos, se encuentran las subjetividades del artesano, porque así como en la estructura mineral es el espacio que está en un continuo crecimiento y metamorfosis, la subjetividad toma las connotaciones de un *continuum*, es decir, de un proceso de transformación, en el que, lejos del *kayrós* y del *khronói* griegos en perpetua



lucha,<sup>434</sup> permanece el concepto de *duración*, esto es, continuidad y cambio en el tiempo, algo nuevo a cada instante, creación continua (Bergson, 1977), capaz de innovar el pasado en una vivencia presente con todo su caudal de interpretaciones y manifestaciones, que partiendo de la esfera mental, se transforman en acciones que son representadas en una diversidad de objetos artesanales. Este es el espacio donde la idea se convierte en una realidad palpitante, capaz de ser observada con todos sus atributos en el mundo de lo material, es el espacio donde se gesta el principio de una talla libre, o donde se puede reproducir el movimiento aún cuando el producto artesanal sea estático. Es el espacio de las magias y de las creaciones, es un lugar donde lo imposible se vuelve cotidiano.

El espacio vacío del modelo geódico, concerniente al universo de lo subjetivo, conserva su carácter de vacuidad, a pesar de encontrarse lleno de ideas y propuestas. Esta paradoja, es lo que impulsa al movimiento perpetuo de la idea, motor de todas las transformaciones del ingenio, vivacidad y energía del hombre.

En el límite externo de esa cavidad, podemos observar una gran cantidad de pequeños cristales en formación, representativos del mundo aprehendido e interiorizado, pero que nunca estará completamente lleno, ya que el mundo de las subjetividades es enigmático, entre más conocemos, más ignoramos.

Al analizar el concepto de la geoda y confrontarlo con las características de un modelo *de* formación, podemos corroborar que la formación artesanal, se sustenta en un *modelo de la realidad*, y no *para* la realidad (Geertz, 2000), porque

---

<sup>434</sup> El *khronói*, como “el antes y el después existen en el tiempo”, (Ricoeur, *op. cit.*, p. 34). El *kayrós*, como la experiencia del momento oportuno se relaciona con experiencias cotidianas, como el momento adecuado de la siembra y la cosecha en el mundo de la agricultura. (Carlos Rojas Osorio, “Estudios kairológicos grecorromanos”)

surge de ésta y le da *sentido* de acuerdo con las estructuras culturales, sociales, económicas y políticas, volviéndose coherente con la trayectoria de la formación. Por esto, la configuración de un modelo de formación artesanal, está basado en las ciencias sociales y humanísticas, como la historia cultural, la sociología cultural, la antropología simbólica, la teoría de las prácticas y la educación. Andamiaje conceptual diverso en sus perspectivas, pero integral y cohesivo en sus aportes. Así, mediante una sistematización de los procesos de educación artesanales, es posible configurar un *modelo de*, pues solamente estos modelos generan propuestas teóricas.

## CONCLUSIONES

El proceso de investigación representó un esfuerzo para hacer frente a un tema en educación escasamente abordado: la formación artesanal, tarea difícil, además de los vacíos investigativos, por la intención de estudiarlo desde una perspectiva integradora de conocimiento, particularmente para quien se había apoyado en basamentos de la propia disciplina: la pedagogía. Pero cuando el problema se plantea dentro de tejidos culturales, prácticas cotidianas, sociedades tradicionales atravesadas por la modernización, lenguajes verbales y gestuales, requiere de un abordaje incluyente y rico desde una óptica unidisciplinaria, que posibilita recuperar, sistematizar y anudar, en forma coherente, el proceso de formación de los artesanos de la madera.

Esta *mirada*, demanda también el enfoque de la historia oral que, a través de las historias de vida, admite adentrarnos en el conocimiento de la cultura de los artesanos, sus maneras de hacer, de pensar y de sentir en sus artes de hacer; comprender sus problemas cotidianos, de su grupo y de sus integrantes. La historia oral accede a la narrativa, lo cual afianza la investigación porque siempre se encuentra un hilo de conducción entre los objetos y sujetos abordados que reafirma la estructura del trabajo y forma parte del sostén del andamiaje del mismo. Esta perspectiva de *totalidad* en el proceso de la investigación, abre también otras posibilidades de indagación, que sin haberse propuesto en un principio, salen en el camino e invitan a la reflexión.

La investigación del proceso de formación artesanal, desde este planteamiento, quiere decir comprender que la formación para la investigación

implica inventiva, búsqueda, construcción, sistematización, abrir puertas para ver el proceso de todos los ángulos posibles: sociales, culturales, históricos, estéticos, simbólicos, cuyo resultado se integra en un conocimiento sin costuras. Esta postura está más allá del abordaje meramente pedagógico para centrarse en la educación en su sentido más amplio al considerar el complejo proceso de formación artesanal, en donde los conocimientos se construyen en la realidad de la vida cotidiana. Es indudable que si los antiguos saberes artesanales generaron las artes/ciencias universitarias como la medicina y la arquitectura entre otras, los actuales artesanos posean vastos saberes, legados entre las generaciones mediante un método didáctico propio, que puede, a su vez, fortalecer la formación pedagógica en las universidades.

La procedencia de las dos familias participantes en el proceso de investigación, una tzotzil y la otra chiapaneca, implica un proceso de formación distinto, articulado firmemente con su historia, sus legados, sus mitos y rituales, por lo que las prácticas educativas igualmente lo son. No se puede separar a los maestros primarios de su contexto, incluso habiendo sido formados por el mismo maestro, porque llevan en sus entrañas la carga de su historia cultural. En la familia de ascendencia chiapaneca, la forma de educar, heredada de la Colonia e influenciada por la ortodoxia de los frailes, se manifiesta en el celo cuidadoso de las técnicas. En la otra, involucra un deseo de educar como lo hicieron sus ancestros mayas: en el amor a la obra como expresión de su cultura. No obstante, ambas convergen en el gusto y el goce por lo que hacen como una manera de conservar sus tradiciones, pues es insoslayable que son el resultado del entrecruzamiento de tres culturas: las tradiciones indígenas, la religión católica del

hispanismo colonial y las acciones políticas, educativas y de comunicación modernas.

Ahora bien, la obra de la familia tzotzil se fundamenta en una forma de pensar cosmocéntrica que se liga más a los aspectos espirituales y a la representación de lo subjetivo; lenguaje sin palabras que despierta una multitud de interpretaciones y, por lo tanto, de gustos por el objeto independientemente de la cultura del cliente, por lo que estas creaciones han circulado en las vías de la transculturación en el mundo globalizado.

La obra de la familia chiapaneca se basa en un pensamiento antropocéntrico reforzado por la ortodoxia de sus métodos, concepciones artísticas y el uso personal y ritual que se le da a la máscara o a la escultura religiosa, lo que deriva en una difícil penetración dentro del gusto globalizado del consumidor, teniéndose únicamente un público específico que surge, principalmente, dentro de la entraña del mismo pueblo de origen chiapaneca; dejando a la máscara como un artículo de colección para algunas gentes más allá de las fronteras del estado.

El futuro del mercado de la talla en madera se considera fluido y universal para la producción de los tzotziles; en cambio, para los chiapanecas se ha convertido y seguirá siendo una forma de mantener viva la cultura del pueblo, ya que en las manos de estos artesanos se encuentra el mañana de la pervivencia de las fiestas tradicionales del lugar.

El estudio del proceso de formación artesanal guía la sistematización del conocimiento de los artesanos en un modelo de educación, cuya metáfora, la geoda, es análisis y síntesis de este proceso. La formación artesanal es concebida solamente dentro de la comunidad humana, puesto que la educación es un

proceso que dura de principio al fin de la vida. La formación, vista como un complejo proceso, quiere decir que se aprehende dentro de un contexto histórico, en un ambiente de trabajo y de experiencias vitales que conforman al artesano como un verdadero conocedor de su propia historia cultural, donde los saberes se integran a la práctica de manera informal porque acompañan a la conciencia de sentirse parte de un todo que se alimenta de las partes, y que a la vez, da vida a estas mismas.

Una formación sin institución escolar, un microuniverso en el que los tiempos y las historias pierden relación, pues éstas, discurren en espacios donde el tiempo transcurre de otra manera. De este modo, la educación está basada en un lenguaje verbal y gestual, que combina la imaginación, la expresión, la sensibilidad, la intuición y el amor; educa los sentidos, la disciplina, la obediencia, el respeto y la paciencia, como principales cualidades; privilegia la retentiva y fortalece las habilidades prácticas; aviva la inventiva y la innovación y las articula con lo tradicional, sin escindir el nexo cultural que vigoriza sus vínculos con su propia identidad, donde pesan las creencias, las lealtades, la religión y la familia que constituyen puntales para adentrarse en el conocimiento y cuidado de la intimidad de sus saberes.

Sin duda, las prácticas culturales son generadoras de distintos procesos, en esta investigación abordamos uno de ellos: la formación de los artesanos de la madera, no obstante, quedan muchas vertientes por navegar en el campo de la educación artesanal, puesto que en Chiapas existen numerosos grupos de artesanos y artesanas que elaboran diferentes objetos. De cada uno, valdría la pena investigar procesos de formación, a fin de encontrar distinciones y

semejanzas entre ellos, tomando como punto de comparación el modelo de la geoda.

Los hilos de la formación artesanal se hacen visibles al sistematizar el *argot* del taller artesanal, un *argot* que se encuentra no solamente en lo oral del lenguaje, sino en los espacios, los silencios, los movimientos, las congruencias y el orden en que son colocados los instrumentos, y que a su vez, expresa un conocimiento, una enseñanza, un aprendizaje, momentos que se regulan con los tiempos internos de la *duración*, la que presenta mayores oportunidades que un *kayros* o un *khronói* escolarizado, es decir, entre el momento del aprendizaje y el periodo del programa. Fuera de los espacios atomizados por la pedagogía, la duración de la enseñanza artesanal se presenta como un continuo fluir, como un río, que no puede ser desviado de su curso, ni detenido en su torrente, es decir, es la expresión del espíritu humano en la tarea de prorrogar sus descubrimientos y sus inquietudes, sus asombros y sus logros hacia las generaciones futuras.

Por esto, la intención educativa es formar para la vida en un proceso continuo donde la formación sea la duración misma, de este modo se puede trascender y trasponer la barrera generacional; es crear en el individuo el gusto por el aprender, el amor por la obra de lo aprendido y el deseo de saber más. Es una duración en la que la autoformación conduce los procesos de crecimiento individual, social, moral, sensible, intelectual, creativo, en suma, humano del sujeto. Un proceso en el cual el tiempo en su concepción moderna no existe y solamente se encuentra limitado por la conciencia del querer saber en un principio y por la muerte en el otro extremo. Una educación donde los reducidos espacios del taller se abren hasta las infinitas distancias del cosmos con el inigualable conductor, la

imaginación; en la que la relación entre el objeto y el sujeto se convierte en vínculo al investirse de afecto.

Esta investigación no habría sido posible realizarla sin sustentarla en los firmes referentes de la antropología cultural, que en unión con las otras disciplinas me permitió vislumbrar una nueva senda para el abordaje de procesos de educación que se encuentran íntimamente ligados con las culturas que integran la historicidad educativa del hombre.

De ahí que constituye un punto de partida para la reflexión de los procesos de formación universitaria en el campo de la educación, particularmente en la Universidad Autónoma de Chiapas, porque abre un panorama para comprender que la formación no se circunscribe únicamente a los espacios áulicos, normados por las instituciones oficiales, sino que se encuentra viva en todas y cada una de las actividades del humano social. Por ello, es de suma importancia establecer una línea de investigación en el sentido de enriquecer los conocimientos sobre este campo en el estado, tendiendo puentes con la licenciatura en pedagogía y los estudios de posgrado, a fin de construir estrechos vínculos con las realidades sociales de las que forman parte; comprender las diversas formas de los grupos humanos que de manera natural han construido para su formación, a través de su historia y en el transcurso del tiempo han demostrado su vigencia.

Es conveniente que la pedagogía haga un alto y voltee la mirada hacia atrás para reflexionar que mujeres y hombres son el eje nodal del enfoque de las *humanitas*, y que en sus actividades creativas desde las más humildes hasta las más elevadas se encuentra el secreto del sentirse humano, que se consolida a través de los procesos de formación.



## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES

- **DOCUMENTALES**

GOBIERNO DEL ESTADO DE CHIAPAS, “Plan Estatal de Desarrollo, 1989-1994”, José Patrocinio González Blanco Garrido, Poder Ejecutivo Estatal, Tuxtla Gutiérrez. \_\_\_\_\_, “Informe de Gobierno 1998”, Roberto Albores Guillén, Gobierno del estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.

TAMIRIGIDO, Flavio R., Walter Carvalho y Joao Jardim, *Janela da Alma* (Ventana del alma), (documental), participan: José Saramago, Wim Wenders, Remeto Pascoal, Agnés Varda, Hanna Shygulla, Brasil, 2001.

- **HEMEROGRÁFICAS**

ALAMINOS, Luis, *Serie Premios Chiapas*, SE/UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2004.

ALCÁZAR Aragón, María Magdalena (coord.), “Chiapas y sus artesanías”, en Cuadernos municipales número 4, julio-agosto, 1988.

CASTRO, Aguilar José Luis, *Cuadernos municipales: Chiapas. Decretos históricos municipales, 1813-1987*, Chiapas, Gobierno del estado, No. 9 – 1988.

DE LA MAZA, Francisco, “Arte colonial en Chiapas”, en *Revista Ateneo-Chiapas* 6, Gobierno del estado, 1992.

EJEA Mendoza, María Teresa, “El trabajo del barro en Amatenango del Valle, Chiapas”, en *Antropología social de las artesanías en el sureste de México: dos estudios*, México, Cuadernos de la Casa Chata 128, 1984. GORZA, Piero, “Notas sobre las ‘palabras antiguas’ como gramática de lo cotidiano”, en *Anuario IEI V*, Instituto de Estudios Indígenas – UNACH, 1995.

HOLLAND, R. William, “El tonalismo y el Nagualismo entre los tzotziles”, en *Estudios de Cultura Maya*, UNAM, FFyL, Vol. I, México, 1961.

MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, “El camino del tonal y del nagual. Rumbo a una nueva proyección de la brujería”, en *Revista de literaturas populares*, FFyL-UNAM, Año III / número 2 / julio-diciembre de 2003.

MOSQUERA, Aguilar Antonio, “Una reflexión sobre el concepto de artesanía”, en *ANUARIO 1993*, Tuxtla Gutiérrez, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1994.

\_\_\_\_\_, “Las artesanías y las empresas colectivas de desarrollo”, en *ANUARIO 1994*, Centro de estudios Superiores de México y Centroamérica – Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 1995.

ECHEVERRÍA Álvarez Luís, “Discurso de inauguración de la UNACH”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Chiapas*, No. 1, enero 1976.

SCHRIEWER, Jürgen, “Comparación y explicación en el análisis de los sistemas educativos”, en *Revista de Educación Los usos de la comparación en Ciencias sociales y en Educación*, 1990.

THOMPSON, Paul “La transmisión cultural entre generaciones. Un acercamiento basado en historias de vida”, en *Historia y Grafía*, UIA, núm. 3, 1994.

VALLARTA Vélez, Luz del Carmen, “La producción de artesanías mercancías de consumo interno en el estado de Quintana Roo. El caso de Tihosuco, Quintana Roo”, en *Antropología social de las artesanías en el sureste de México: dos estudios*, México, Cuadernos de la Casa Chata 128, 1984.

## • BIBLIOGRÁFICAS

ACEVES Lozano, Jorge E. (coord.), “Introducción: La historia oral contemporánea: una mirada plural”, en *Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Sociales en Antropología Social, 2000.

\_\_\_\_\_, “Un enfoque metodológico de las historias de vida”, en *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*, Graciela de Garay (coord.), Instituto Mora/CONACYT, 1997

AGUIRRE Lora, María Esther (1998), *Tramas y Espejos. Los constructores de historias de la educación*, México, CESU - UNAM, 1998.

\_\_\_\_\_, (coord.), *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, México, CESU-FCE, 2001.

AGUIRRE Rojas, Carlos Antonio, *Immanuel Wallerstein. Crítica de sistema mundo capitalista*, México, Ediciones Era, 2003.

ARAMONI Calderón, Dolores, *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

ARIËS, Phillipe, “De la familia medieval a la familia moderna”, en *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus (Ensayistas, 284), 1988).

BALANDIER, george, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa, 2003.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de Costumbre y Gente de Razón*, México, Siglo XXI, 1997.

CASSIRER, Erns, *Antropología filosófica*, Eugenio Ímaz (trad.), México, FCE, 2001.

BERGER, Peter; Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.

BERGSON, Henri, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid,

BERTALANFFY, Ludwing v., *Teoría General de los Sistemas*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1980.

BOLÍVAR, Echeverría, *Definición de la cultura*, Itaca / UNAM, 2001

BORGES, Jorge Luís, *Borges Oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Alianza Editorial, 1977.

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor Distribuciones- Ediciones Antonio Machado, 1987.

BURKE, PETER, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Universidad, 2001.

\_\_\_\_\_, *Formas de hacer historia*, José Luís Gil Aristu (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1994.

- \_\_\_\_\_, *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, Isidro Arias (trad.), Barcelona, Paidós, 2002.
- BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Josefina Gómez (trad.), México, Alianza Editorial, 1994.
- CAMARENA Ocampo, Mario, "Los tejedores construyendo la artesanía. Cambios y continuidades en la identidad de los artesanos. Generación e identidad", en *Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación*, Jorge E. Aceves Lozano (coord), México, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS), 2000.
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*, Isabel Cardona (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- CASTRO, Gutiérrez Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986.
- CHARTIER, Roger, *El Mundo como Representación. Historia cultural; entre práctica y representación*, Madrid, Gedisa, 1992.
- CHÁVEZ Orozco, Luís, *La agonía del artesanado mexicano*, México, CEHSMO, 1977.
- CHERRYHOLMES H., Cleo, *Poder y crítica. Investigaciones postestructurales en educación*, Barcelona, Ediciones Pomares, 1999.
- CLAVÉ, Almeida Martín, "Las formas y los contenidos" en: *Artífices y artesanías de Chiapas*, CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia Antigua de México*, México, Porrúa, (Sepan cuantos), 1991.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995
- CONTRERAS, García Irma, *Las etnias del estado de Chiapas. Castellанизación y bibliografías*, México, UNAM, 2001.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, UIA-ITESO, 2000.
- \_\_\_\_\_, *La escritura de la historia*, Jorge López Moctezuma (trad.), México, Universidad Iberoamericana (UIA), 1993.
- CRUZ, Burguete Jorge Luís, *Identidades en fronteras, fronteras de identidades*, Colegio de México, 1998.
- CORZO, Espinoza César, *Chiapas o la geografía mítica*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, León de la Rosa Editores, 1999.
- DE GARAY, Graciela, "La entrevista de historia de vida: construcción y lecturas", *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*; Instituto Mora/Conacyt, 1997.
- DE VOS, Jan, *Los enredos de Remesal. Ensayo sobre la conquista de Chiapas*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1992.
- \_\_\_\_\_, *El sentimiento chiapaneco. Ensayo sobre la independencia de Chiapas y su agregación a México*, Chiapas, Rodrigo Núñez Editores, 1998.
- DUCOING, Patricia (coord.), "¿Dar forma o formarse?", en *Lo otro, el teatro y los otros*, México, UNAM, 2003.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*, Biblioteca Era, México, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Lo profano y lo sagrado*, ediciones Guadarrama, 1967.

- FÁBREGAS Puig, Andrés y Concepción Santos Marín, "Una mirada antropológica a las artesanías de Chiapas", en *Artífices y artesanías de Chiapas*, Victoria Novelo (coord.), CONACULTA-CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- FÁBREGAS Puig, Andrés, *Pueblos y Culturas de Chiapas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1992.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Estética del arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI, 1993.
- FLORESCANO, Enrique (coord.), *Espejo Mexicano*, México, CONACULTA / Fundación Miguel Alemán, A.C. / FCE, 2002.
- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, J. Ferrer Aleu (trad.), España, Plaza & Janes, Editores, 1971.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método; fundamentos de una hermenéutica filosófica*, t. I, II, Ana Agud y Rafael de Agapito (trads.), Salamanca, Sígueme, 1999.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Cultura transnacional y culturas populares en México", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 431, Mayo 1986
- \_\_\_\_\_, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Culturas Híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 2000.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- GELNER, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, México, CONACULTA / Alianza Editorial, 1988.
- GENNARI, Mario, *La Educación Estética. Arte y literatura*, Paidós, 1997.
- GIGLIA, Ángela, "Apuntes sobre la verdad y la reconstrucción de los eventos en los relatos orales", en *Cuéntame tu vida. Historia Oral: historias de vida*, Graciela de Garay (coord.), México, Instituto Mora/CONACYT, 1997.
- GONZÁLEZ ANGULO Aguirre, Jorge, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México, FCE, 1983.
- GONZÁLEZ Franco, Glorinela, *et. al.*, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales. Ciudades, pueblos y villas*, Volumen II, México, INAH, 1995.
- GONZALBO, Aizpuru Pilar, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, El Colegio de México, 2000.
- GUZMÁN, Alejandro, *Artesanías de la Sierra Norte de Puebla*, SEP, México, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Artesanos de la Sierra Norte de Puebla*, SEP, México, 1977.
- HELLER, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, ediciones Península, 1987.
- HEYDEN, Doris, "Nuestro ancestro, el árbol, en *XXI Mesa de Antropología*, Instituto Chiapaneco de Cultura, CONACYT-Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1994.
- HUACUZ Elías, María Guadalupe, "Identidades resignificadas: auto y heterorreferencialidad genérica y étnica en dos grupos de artesanas purépechas," (Tesis de maestría), México, ENA, 1996.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Joaquín Xirau, Wenceslao Roses (trads.), México, FCE, 2000.

- JIMÉNEZ, María del Pilar, “¿Academizar el arte o artistizar la academia?”, en *Lo otro, el teatro y los otros*, Patricia Ducoing (coord.), México, UNAM, 2003.
- HAL, Foster, J. Habermas, J. Baudrillard y otros, *La Posmodernidad*, Jordi Fibla (trad.), México, Cairós, 1988.
- HORCASITAS, María Luisa, *Una artesanía con raíces prehispánicas*, México, INAH, 1981.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Eugenio Ímaz (trad.), Madrid, Alianza / Emecé, 2000.
- ILLADES, Carlos, *Hacia la República del trabajo: la organización artesanal en la ciudad de México, 1853-1876*, México, Colegio de México, UAM-Ixtapalapa, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El artesanado urbano en el siglo XIX*, México, Editorial El Atajo, 1997.
- INEGI, “Clasificación Mexicana de Ocupaciones” (CMO), Vol. I, en *XII Censo de Población y Vivienda*, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Cien Años de Censos de Población*, 2000.
- \_\_\_\_\_, *XII Censo de Población y Vivienda*, 2000.
- JOUTARD, Phillipe, *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1999.
- LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, Mauro Armiño (trad.), Taurus, 1983.
- \_\_\_\_\_, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Hugo F. Bauzá (trad.), Barcelona, Paidós, 2004.
- LENKERSDORF, Gudrun, *Génesis histórica de Chiapas, 1522-1532*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1993.
- LIDA Clara E./Sonia Pérez Toledo (comp.), *Trabajo, ocio y coacción. Trabajadores urbanos en México y Guatemala en el siglo XIX*, México, UAM-IZTAPALAPA, 2001.
- LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1986.
- LUJÁN, Muñoz Luís, *Máscaras y moreñas de Guatemala*, Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala, C.A., 1993.
- \_\_\_\_\_, “Escultura y pintura colonial en Chiapas y Guatemala”, en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- MARDELLAT, René, “Prácticas comerciales en el artesanado y representaciones en el artesanado”, en *Prácticas sociales y representaciones*, Jean-Calude Abric (coord.), México, Ediciones Coyoacán, 2001.
- MAQUET, Jacques, *La experiencia estética*, Javier García Bresó (trad.), Celeste Ediciones, 1999.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, Colección obra diversa, México, INAH, 1999.
- MARKMAN, Sydney David, *Arquitectura y urbanización en el Chiapas Colonial*, Annabella Muñoz Rincón (trad.), Gobierno del estado de Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.
- MASPACHE Flores, Alba Guadalupe y Elia Nora Morret Sánchez, *Entre dos mundos: artesanos y artesanías en Guerrero*, México, INAH, 1997.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio, *Sociología del arte*, México, UNAM, 1979.
- MIRANDA, Espinoza Faustino, *La vegetación de Chiapas*, Ediciones del gobierno del estado, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1952.
- MORÍN, Edgar, *El paradigma perdido. Ensayo de Bioantropología*, Barcelona, Editorial Kairos, 2000.

- \_\_\_\_\_, *Introducción al pensamiento complejo*, Marcelo Pakman (trad.), Barcelona, Gedisa, 2005
- \_\_\_\_\_, Emilio Roger Ciurana y Raúl D. Motta, *Educación en la Era Planetaria*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- MOYA, Rubio Víctor José, *Máscaras: La otra cara de México*, UNAM, 1990.
- MUES, Orts Paula, "Cruces de caminos: el arte de pintar y esculpir en Chiapas, siglos XVI al XIX", en *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, CONACULTA-CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- NAVARRETE, Carlos, "La religión de los antiguos chiapanecas", en *Lecturas Escogidas / 4*, Gobierno del estado de Chiapas / Miguel Ángel Porrúa, 1991.
- NASH, June, "La producción artesanal y el desarrollo de la industria: cambios en la transmisión cultural por medio de las mercancías", en *Semillas de industria. Transformaciones de la tecnología indígena en las Américas*, Mario H. Ruz (ed.), México, CIESAS, 1994.
- NECOECHEA Gracia, Gerardo, "Un experimento en historia pública e historia oral: los museos comunitarios de Oaxaca", en *Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación*, Jorge E. Aceves Lozano (coord.), México, CIESAS, 2000.
- NOVELO, Victoria, *Las artesanías en México*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Las artesanías en el capitalismo*, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1976, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1976.
- \_\_\_\_\_ (comp.), *Artesanos, Artesanías y Arte popular en México*, Alfaguara, CNCA, Dirección General de Culturas Populares, Universidad de Colima, INI, 1997.
- \_\_\_\_\_ (coord.), "Artes populares y oficios de Chiapas", en *Artífices y artesanías de Chiapas*, CONACULTA – CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- ORTÍZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Dirección de publicaciones, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1963.
- ORTÍZ, Martínez Lesbia, *Máscaras y religión (Estudio antropológico)*, Guatemala, Ediciones Papiro, 1993.
- ORTEGA Y GASSET José, *El tema de nuestro tiempo*, México, Porrúa (Sepan cuantos), 1998.
- PÉREZ, Taylor Rafael, *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*, México, UNAM, 1996.
- PÉREZ, Toledo Sonia, *Los hijos de trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780 – 1853*, México, COLMEX – UAM, 1996.
- POPKEWITZ, Thomas S., Miguel A. Pereyra y Barry M. Franklin, "1. Historia, el problema del conocimiento y la nueva historia cultural de la escolarización: Una introducción", en *Historia cultural y educación*, Barcelona, Ediciones Pomares, 2003.
- POBLETT, Martha, *Narraciones chiapanecas. Viajeros extranjeros en los siglos XVI-XIX*, CONECULTA-CHIAPAS, 1999.
- POPOL VUH, *Las antiguas historias del Quiché*, Adrián Recinos, (trad.), México, Ediciones El Quinto Sol, 1990.
- RAMOS, Miguel Ángel (Prólogo), Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas*. Madrid, Obras Selectas, Edimat Libros, 2002.
- RAHNER, Hugo, *El hombre lúdico*, Edicep, 2002.

- RAMOS, Smith Maya, "Festividades religiosas, artes escénicas y diversiones populares: virreinato y siglo XIX", en *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, CONACULTA- CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- REMESAL, Fray Antonio de, *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, Biblioteca de autores españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1966.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI - Universidad Iberoamericana, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira (trad.), México, FCE, 2004.
- ROSER TORRES Latorre, Nuria Eulalia, "Alfarería, Organización de Mujeres Indígenas y Aprendizajes", tesis de Licenciatura en Pedagogía, México, UNAM, 1998.
- RUZ, Mario Humberto, *Savia india, floración ladina. Apuntes para una historia de las fincas comitecas (siglos XVIII y XIX)*, México, CONACULTA, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Chiapas Colonial: dos esbozos documentales*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, 1989.
- SAHAGÚN, Fr. Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa (Sepan cuántos), (1999).
- SÁNCHEZ Balderas, Fabiola, *Cruces de hierro forjado. Arte popular de San Cristóbal de Las Casas*, CONECULTA-CHIAPAS, 2000.
- SANTONI, Rugiu Antonio, *Nostalgia del maestro artesano*, María Esther Aguirre Lora (trad.), México, CESU-UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_, "Escenarios: Una aportación dramática a la historia de la educación", en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, María Esther Aguirre Lora (coord.), México, CESU- UNAM – FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_, "La educación y el teatro del tiempo", en *La educación, sus tiempos y sus espacios*, Julia Clemente Corzo, et. al. (comp.), Universidad Autónoma de Chiapas, 2003.
- SANZ, Fernández Florentino, "La educación popular en la edad moderna. Perspectivas de la otra historia de la educación", en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, María Esther Aguirre Lora (coord.), México, CESU- UNAM – FCE, 2001.
- SEWELL, William H. Jr., "Las corporaciones" y "Comunidad moral", en *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid, Taurus (Humanidades/Historia), (1992).
- SOLÉ, Carlota, *Modernidad y Modernización*, España, Anthropos, 1998.
- STEN, María, *Vida y muerte del teatro Nahuatl. El olimpo sin Prometeo*, México, SEP, 1974.
- SCOTT, Cook, *La necesidad obliga: la pequeña industria rural en el capitalismo mexicano*, México, CNCA, 1995.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Eduardo Hyde y Elisenda Julibert (trads.), Barcelona, Paidós Estética 36, 2004.
- TAYLOR, René, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, editorial Swan, Colección "El Compás de Oro", 1987.

STOLLEY de Gámez, Kirsten, *La comercialización de la alfarería mexicana: estrategias, problemas y perspectivas*, (tesis de maestría), CREFAL, Morelia, Michoacán, 1992.

VARELA, Julia, "Conocimiento, poder y subjetivación en las instituciones educativas. Sobre las potencialidades del método genealógico en el análisis de la educación formal e informal", en *Historia cultural y educación*, Thomas S. Popkewitz, Marry M. Franklin, Miguel A. Pereyra (comp.), Barcelona, Ediciones Pomares, 2003.

VELASCO, Ambrosio, "Universo y relativismo en los sentidos filosóficos de tradición", en *DIÁNOIA, Anuario de Filosofía*, Año LXIII, Num. 43, México, UNAM – FCE, 1997.

ZALDÍVAR Guerra, María Luisa Laura, "Las artesanías", en *De maestros, oficiales y aprendices a maquiladores*, México, INAH, 1998.

ZEPEDA Macías, Masha, "Las artes plásticas de Chiapas en el siglo XX", en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, CONECULTA-CHIAPAS, 2000.

#### • CONSULTA GENERAL

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1993.

AGUILAR Penagos, Mario, *Diccionario de la lengua chiapaneca*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1992.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2001.

CABRERA, Gustavo, *Vamos a conocer Chiapa de Corzo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Gobierno del estado, s/f.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, M. Silvar y A. Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 1999.

CLEMENTE, Corzo Julia y Gloria Guadalupe Andrade Reyes, *Las tesis. Productos culturales*, Chiapas, UNACH, 2002.

CLOT, René-Jean, *La educación artística*, M. B. de Brachfeld (trad.), Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, España, Ediciones Siruela, 2002.

CORTINA, Adela, *El mundo de los valores. Ética mínima y educación*, Bogotá, Editorial El Búho LTDA, 2000.

CORRIPIO, Fernando, *Diccionario de ideas afines*, 2000.

DA VINCI, Leonardo, *Cuadernos de notas*, José Luis Vélaz (trad.), Madrid, Edimat-Libros, 2002.

*Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, Tomo II, 1986.

*Diccionario Ilustrado VOX, latino-español, español-latino*, Barcelona, editorial SPES, 1999.

*Diccionario Actual de la Lengua Española*, © 1995 Biblograf, S.A., Barcelona.

*Enciclopedia Salvat*, Tomo 7, 1976.

*Enciclopedia Hispánica*, "Micropedia", Tomo II, USA, 1995.

*Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98*. Reservados todos los derechos

LAROUSSE, *Gran Diccionario de la Lengua Española*, 2000.

ROWAN, Wilson John, "Los mecanismos de la mente", en *La Mente, Colección Científica TIME-LIFE*, México, 1979.



WHITE, Edmund y Dale Brown, "El primer hombre", en *Colección Orígenes del Hombre*, México, *TIME-LIFE*, 1976.

### • PÁGINAS WEB

MOLLER, Claudia, "Entrevista a Peter Burke", 1996, tomado de la *Revista Clío No. 17*: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/mod-his>, 18 febrero 2003.

CAAMAÑO Cano, Víctor Manuel, "Perfil intelectual de Pierre Bourdieu", en *La Tarea, Revista de Educación y Cultura*, <http://www.latarea.com.mx/>, 19 febrero 2003.

*Datos de Michel de Certeau* (<http://www.metodista.br/unesco/>), 22 febrero 2003.

ANRUBIA, Enrique, "De ¿Quién es Quién? o ¿Quién sabe Dónde? Juegos y Concursos introductorios sobre la figura *desconocida* de Clifford Geertz; *Nómadas.5*; *Revista Crítica de Ciencias sociales y Jurídicas*; <http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/>, 19 febrero 2003.

CONECULTA-CHIAPAS, <http://www.cnca/nuevo/2201/>, 08 enero 2003.

"La deducción trascendental de las categorías", <http://www.filosofia.net/materiales/tem/kant.htm>, 2 diciembre 2004.

"Idea de una lógica trascendental", ([http://www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/kant/logica\\_trasc.htm](http://www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/kant/logica_trasc.htm)), 2 diciembre 2004.

PELÁEZ, Carlos Eduardo, "El arte, la intuición y el intérprete", <http://www.utp.edu.co/> 17 marzo 2005.

"Premio Chiapas", <http://www.educacionchiapas.gob.mx>, 8 mayo 2005.

© Carlos Rojas Osorio, "Estudios Kairológicos Grecorromanos", 11 mayo 2005.

### TESTIMONIALES

Antonio López Hernández

2002: 11 y 18 febrero, 2 abril, 9 julio.

2003: 20 febrero, 11, 18, 20 marzo.

2004: 12 enero.

2005: 17 marzo

Paulino Mangullasmú Alegría

2002: 19 febrero.

2004: 8 y 13 enero.

Julio César Díaz Náfate

2002: 23 abril.

Fabián Camas Blanco

2002: 19 abril

Álvaro Hernández Núñez

2002: 25 abril.

Ricardo Hernández Rodríguez

2002: 10 septiembre

Rigoberto Vicente Gómez

2002: 16 septiembre.

Ricardo Hernández Pérez

2002: 16 septiembre.

José Arley Santiago Lara

2002: 21 septiembre.

Marcos Díaz Díaz

2002: 21 septiembre.

### ENTREVISTAS

José Leonardo Pérez Pérez	2002: 26 octubre.
Felipe de Jesús Espinosa Hernández	2002: 27 octubre.
Antonio Cortes Nangusé	2002: 27 octubre.
Francisco Jiménez Hernández (+)	2002: 25 abril, 4 septiembre. 2003: 13 octubre. 2004: 5 marzo.
Pedro Jiménez Hernández	2002: 21 abril. 2005: 11 abril.
José Alfredo Jiménez Anzueto	2002: 21 abril. 2005: 11 abril.
José Florentino Jiménez Gómez	2002: 20 julio.
Pedro Jiménez Anzueto	20 julio. 2005: 11 abril.
Francisco Javier Jiménez Gómez	2002: 25 abril, 10 julio, 27 octubre. 2003: 21 julio. 2005: 18 mayo.
Alberto Vargas Domínguez	2002: 14 julio. 2003: 7 mayo. 2005: 8 marzo, 23 mayo.
Heber Matus Escarpulli	2002: 7 julio.
Mario A. Aguilar Nandayapa	2002: 17 julio.
Mario Aguilar Penagos	2003: 10 febrero.
Bersaín Barrientos Escobar	2002: 14 diciembre.

## GLOSARIO

**Butaque.** Silla con forma de una letra S inclinada. Su estructura es de madera y el asiento y respaldo de cuero de venado o res, también puede ser de reglas de madera. Generalmente se usa en los ranchos o en casas antiguas.

**Camisa con vuelo.** Blusa mestiza hecha en popelina o seda, generalmente de color blanco, cuyo escote se adorna con encaje comercial o elaborado a mano, finamente plisado que le da una amplitud de 'vuelo'. La camisa de popelina se usa para el diario y la de seda para las fiestas.

**Chalina.** Prenda que se usa alrededor de la cintura, se ata con lazada cayendo los largos extremos sobre el pantalón del parachico. Las caídas tienen adornos bellamente elaborados. Confeccionada en tela de satín de colores (negro, morado), se borda con lentejuelas dibujando ramos de flores, y a veces, figuras como la virgen de Guadalupe. Representa el estatus social del que la porta, entre más lujosa, más estatus; la gente con menos recursos económicos la substituye con un rebozo.

**Charrasca.** Objeto hecho de tapa de metal de tamaño minúsculo como de botella o más grande como de grasa de calzado o cualquier otra que sea gruesa, ésta se agujera con un clavito y el metal se levanta como un colador, el filo que saca por el lado contrario es mayor que el de la lija más gruesa. Las perforaciones se hacen en la mitad de la tapa, dejando la otra parte para sujetarla. Se usa para borrar las estrías que deja la utilización de la gubia.

**Chinchín.** Objeto que antiguamente se hacía de un árbol propio de la región llamado *Cuatecomate*, conocido comúnmente como *morro* por la redondez de sus frutos, cuya multitud de semillas reproducen el clásico sonido onomatopéyico de una sonaja. En la actualidad se hace de hojalata y se adorna con listones, muy vistoso.

**Coletito.** Modismo regional dado a los habitantes de San Cristóbal de Las Casas. Al parecer, su origen se encuentra en la coleta que usaban los españoles en su peinado y que los sancristobalenses adoptaron como un distintivo de clase social alta. Sin embargo, el término es aplicado a toda la gente procedente de esta ciudad colonial, entre ellos los comerciantes ambulantes que van de pueblo en pueblo ofreciendo algunos que otros dulces y juguetes coletos.

**Montera.** Prenda de ixtle que se usa para cubrir la cabeza. Se elabora sobre una olla de barro invertida, en donde se teje el ixtle cosiéndolo con fuertes puntadas dobles para que no se desbarate.

**Pichi.** Término coloquial con el cual se llama a los niños de brazos.

**Trépatemico.** Juguete hecho de madera que consiste en una escalera flexible, en la que un muñeco de madera y alambre está sujeto de las manos a los barrotes verticales de la escalera, la cual al ser apretada por los dedos de la persona impulsa al muñeco a desplazarse en dirección del sitio donde se ejerce la compresión. Existe otro tipo de trépatemico que tiene un mecanismo diferente, ya que emplea la física del plano inclinado para que los brazos y piernas de un muñeco de madera, se alternen en movimientos rotatorios en los travesaños de la pequeña escalera. El muñeco se desplaza en el sentido de la gravedad.

**Pozol.** Bebida refrescante de agua y masa de maíz reventado batida casi siempre con las manos. En la variedad de su elaboración destacan dos por ser las más solicitadas: pozol blanco (solamente de maíz) y pozol con cacao.

**Barraco.** El vocablo “barraco” es una degeneración lingüística de la palabra “verraco”, que proviene del latín *verres*, que significa cerdo padre, macho dominante.

**Imprimadura.** Primera mano de pintura que se le da a la máscara con el fin de tapar los poros de la madera. Se prepara con blanco española y pegamento.

**Peleteado.** Tallado de la barba finamente hecho que semeja cabello ensortijado simétricamente distribuido en ambos lados de la máscara. No hay un diseño establecido, lo importante es que los rizos (chorros) queden a la misma altura en el ‘rostro’.

## Anexo 1

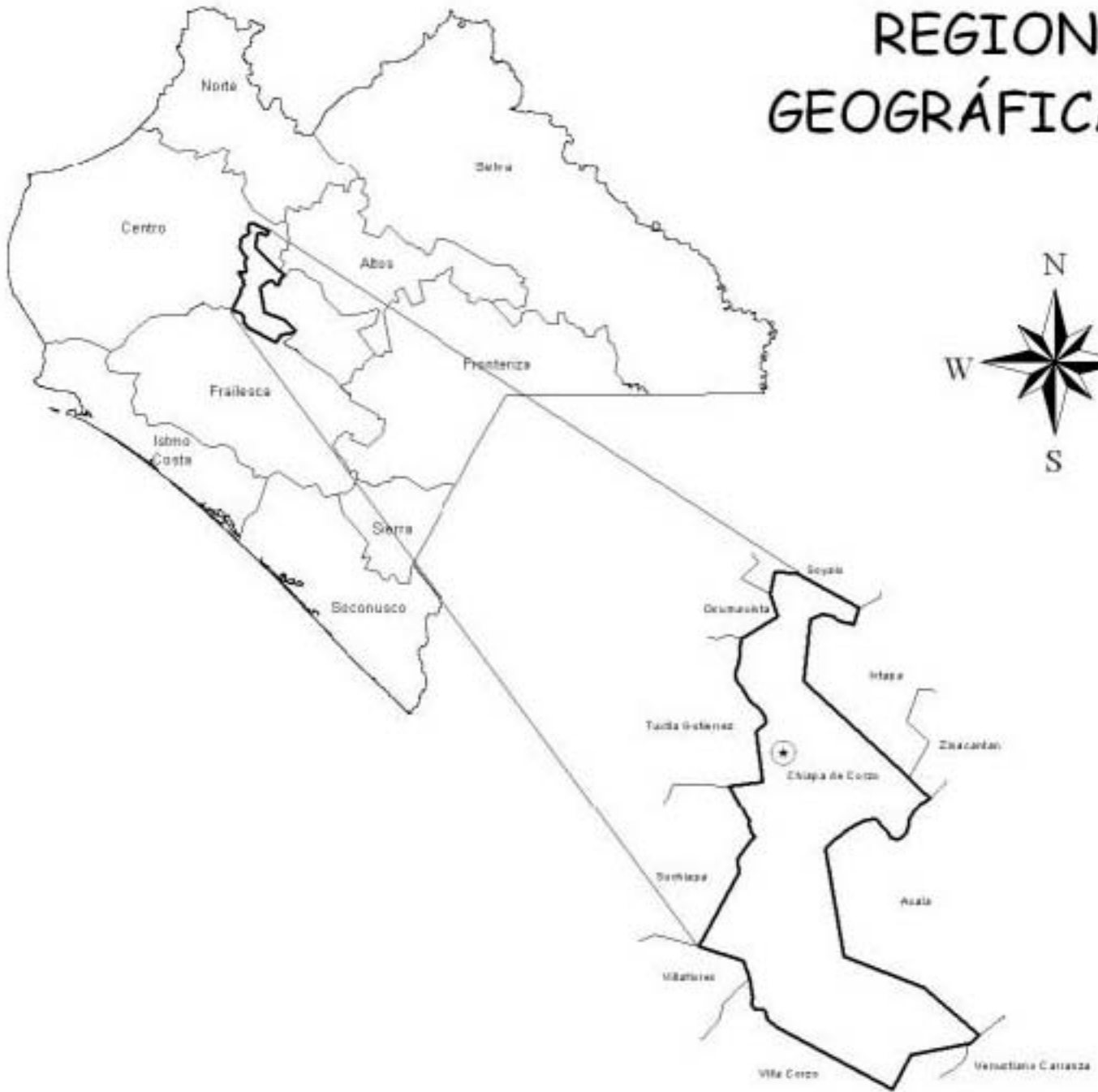
### Artes y Artesan@s participantes en el concurso convocado por CONECULTA-CHIAPAS, Chiapa de Corzo, 2000

No.	ARTES	ARTESAN@S
1	Bordado en tul	52
2	Decorado al aje (técnica antigua)	33
3	Máscara de parachico	32
4	Fondeado	20
5	Talla libre en madera	18
6	Bordado de contado y camisas típicas	16
7	Decorado en laca (comercial)	9
8	Piezas de innovación (laca)	8
9	Alfareros	8
10	Monteras	7
Total		203

Fuente: Archivo Exconvento de Santo Domingo, Chiapa de Corzo, Chiapas.

## Anexo 2

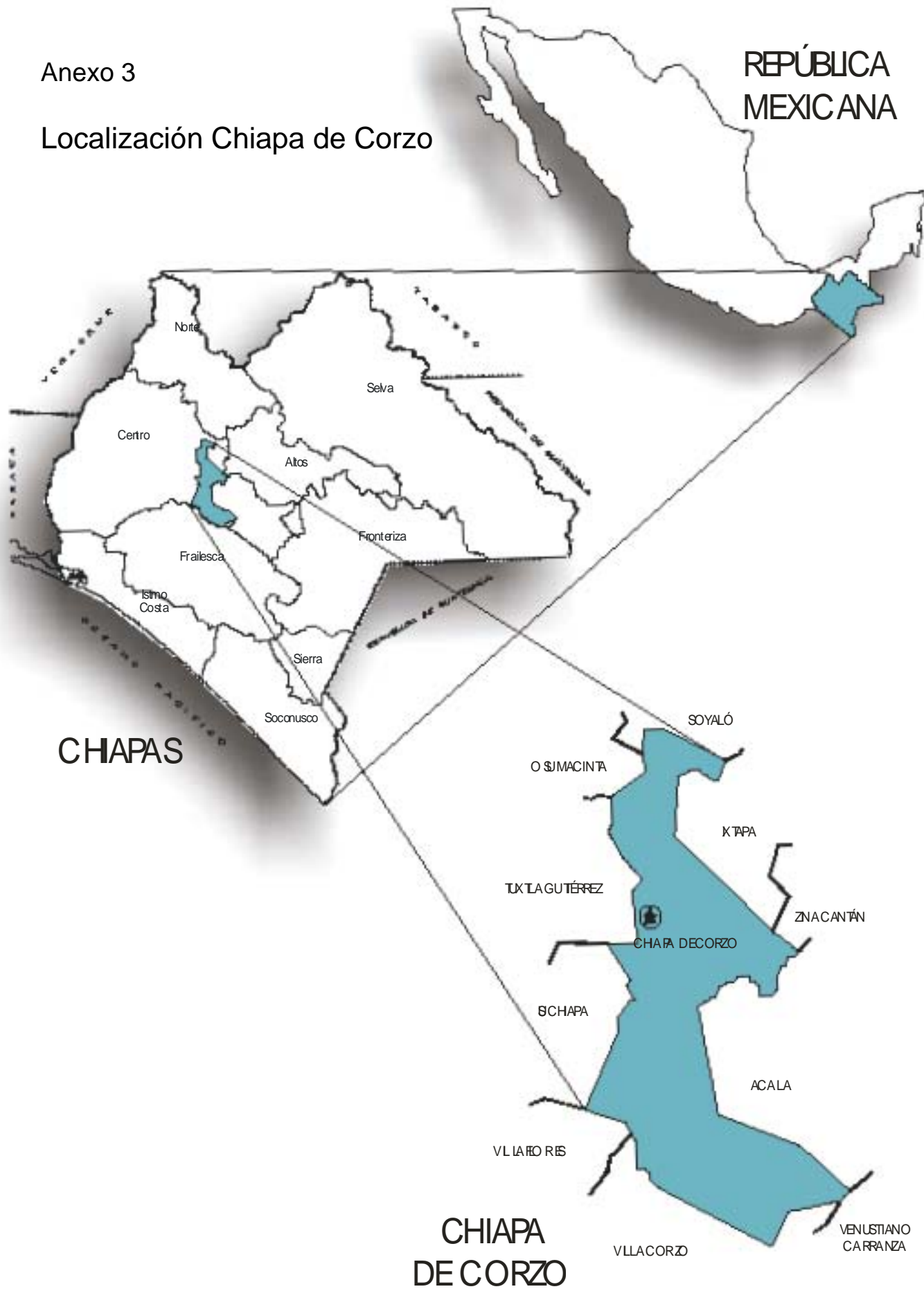
# REGIONES GEOGRÁFICAS



Anexo 3

# Localización Chiapa de Corzo

REPÚBLICA MEXICANA

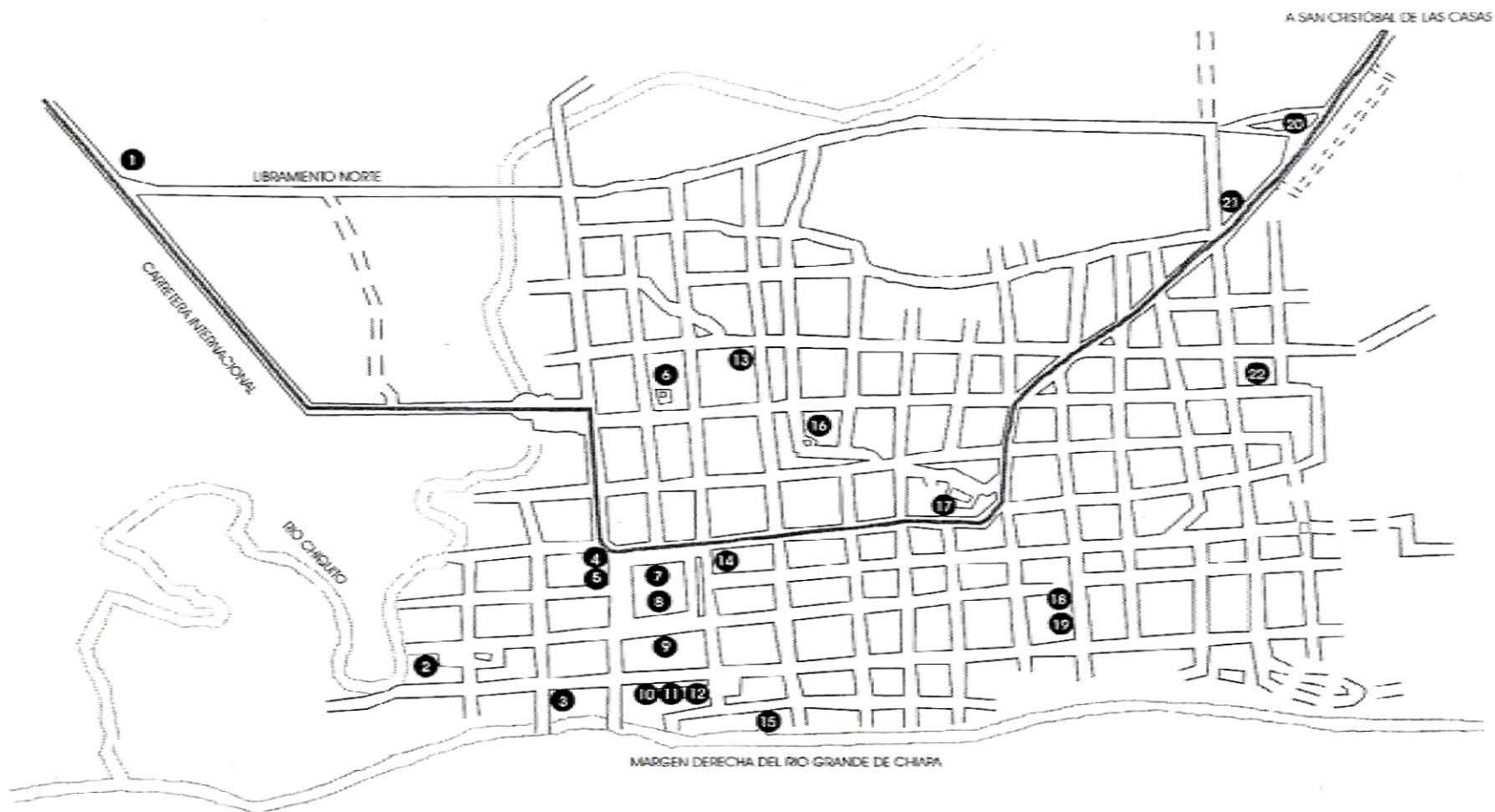


CHIAPAS

CHIAPA DE CORZO

## Anexo 4

### Ciudad de Chiapa de Corzo

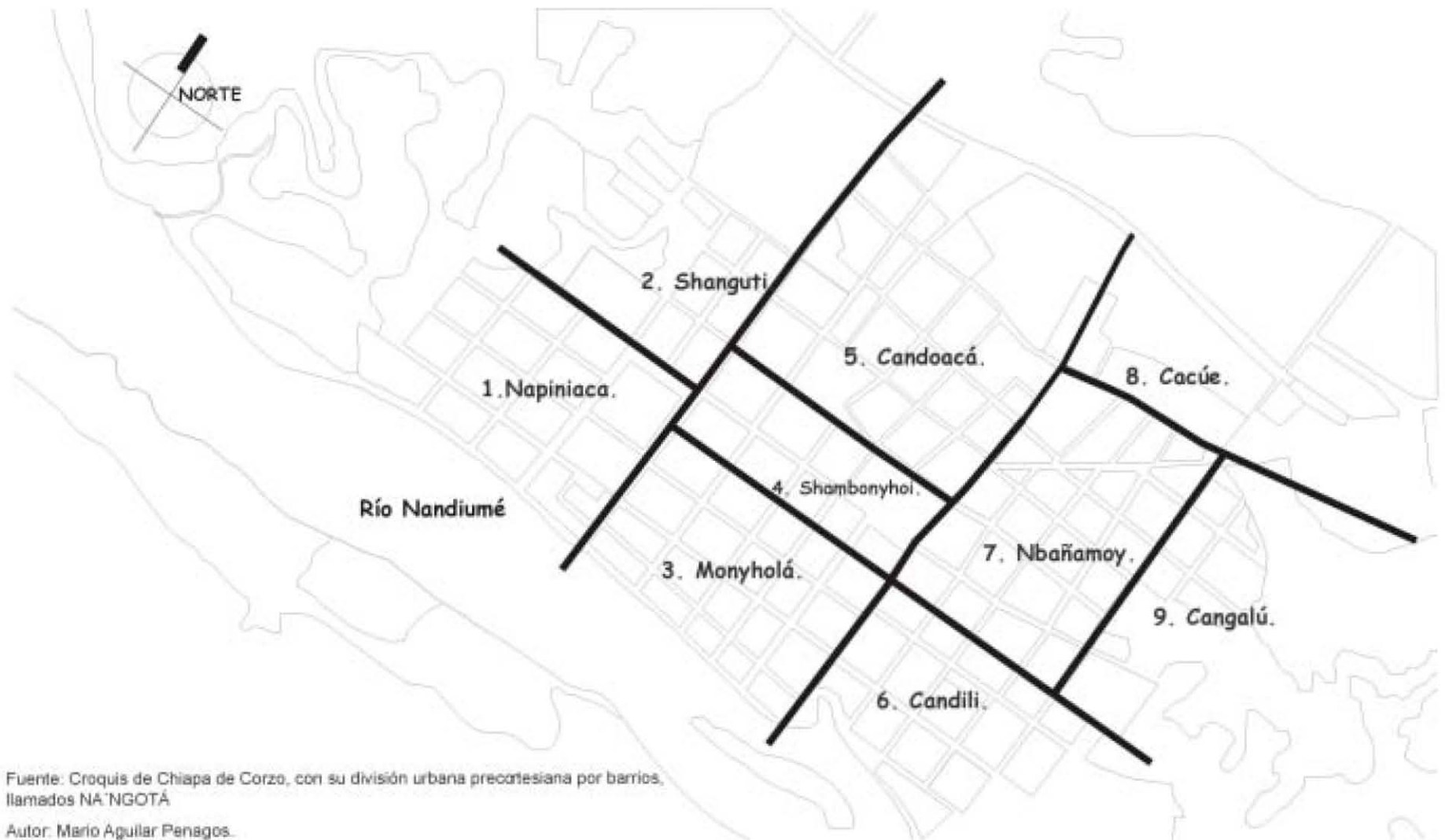


- |   |                                      |    |   |    |                                   |
|---|--------------------------------------|----|---|----|-----------------------------------|
| 1 | Esculturas de chiapaneca y parachico | 9  | Portales                                      | 17 | Ruinas de San Sebastián           |
| 2 | Templo de San Jacinto                | 10 | Templo de Santo Domingo                       | 18 | Templo del Calvario               |
| 3 | Embarcadero al Cañón del Sumidero    | 11 | Centro Cultural y Exconvento de Santo Domingo | 19 | Ermita Santa Elena                |
| 4 | Casa Museo Ángel Albino Corzo        | 12 | Museo de la Laca                              | 20 | Sitio Arqueológico (Montículo 32) |
| 5 | Casa escuela de tradiciones          | 13 | Ermita Cunduacán                              | 21 | Ermita Cruz Obispo                |
| 6 | Ermita Acapetahua                    | 14 | Presidencia Municipal                         | 22 | Ermita de Santa Cruz (3 de Mayo)  |
| 7 | Plaza Ángel Albino Corzo             | 15 | Museo de la Marimba (Familia Nandayapa)       |    |                                   |
| 8 | Fuente Colonial                      | 16 | Templo y Mirador de San Gregorio              |    |                                   |



## Anexo 5

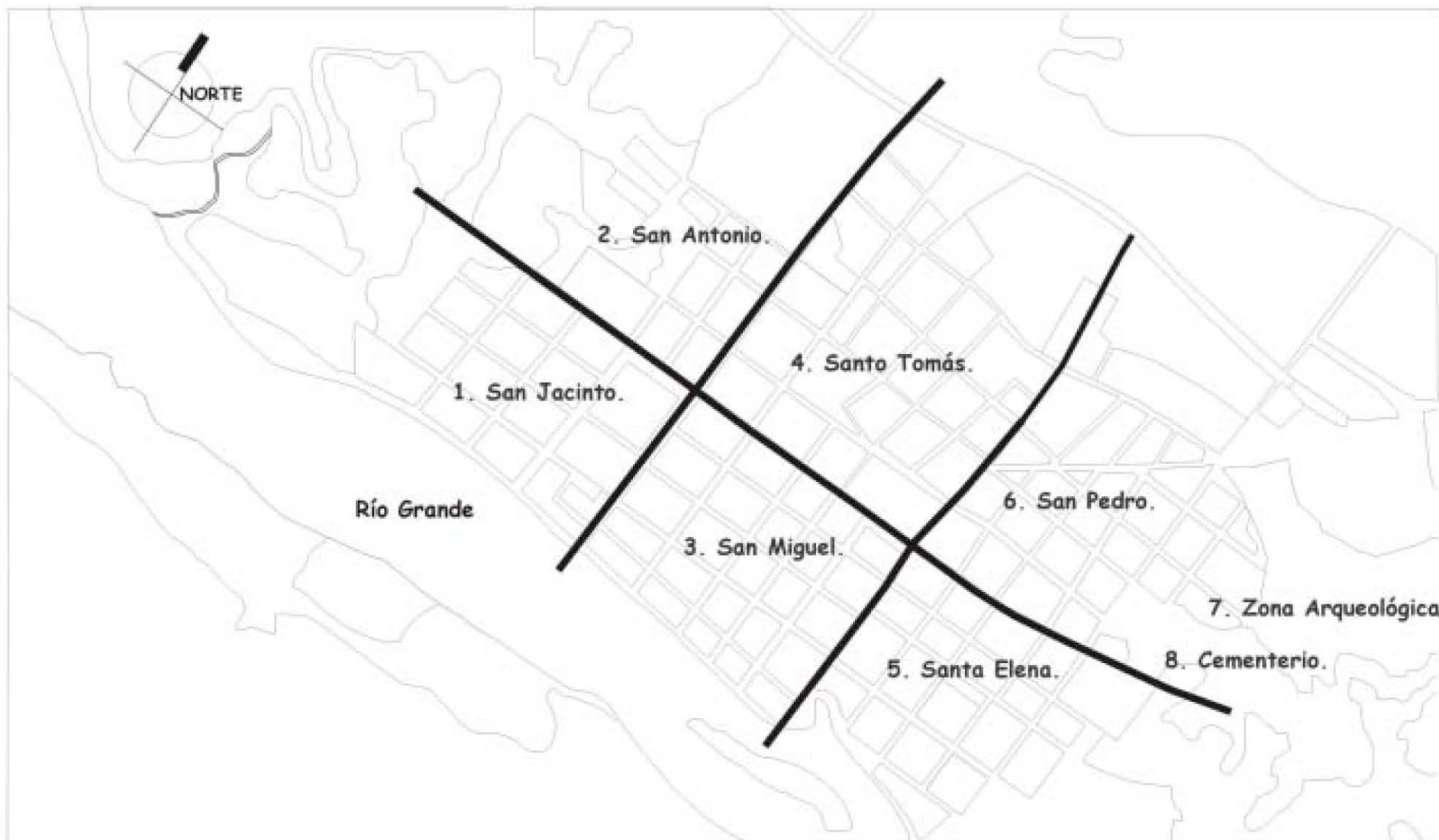
### Barrios precortesianos



Fuente: Croquis de Chiapa de Corzo, con su división urbana precortesiana por barrios, llamados NA'NGOTÁ

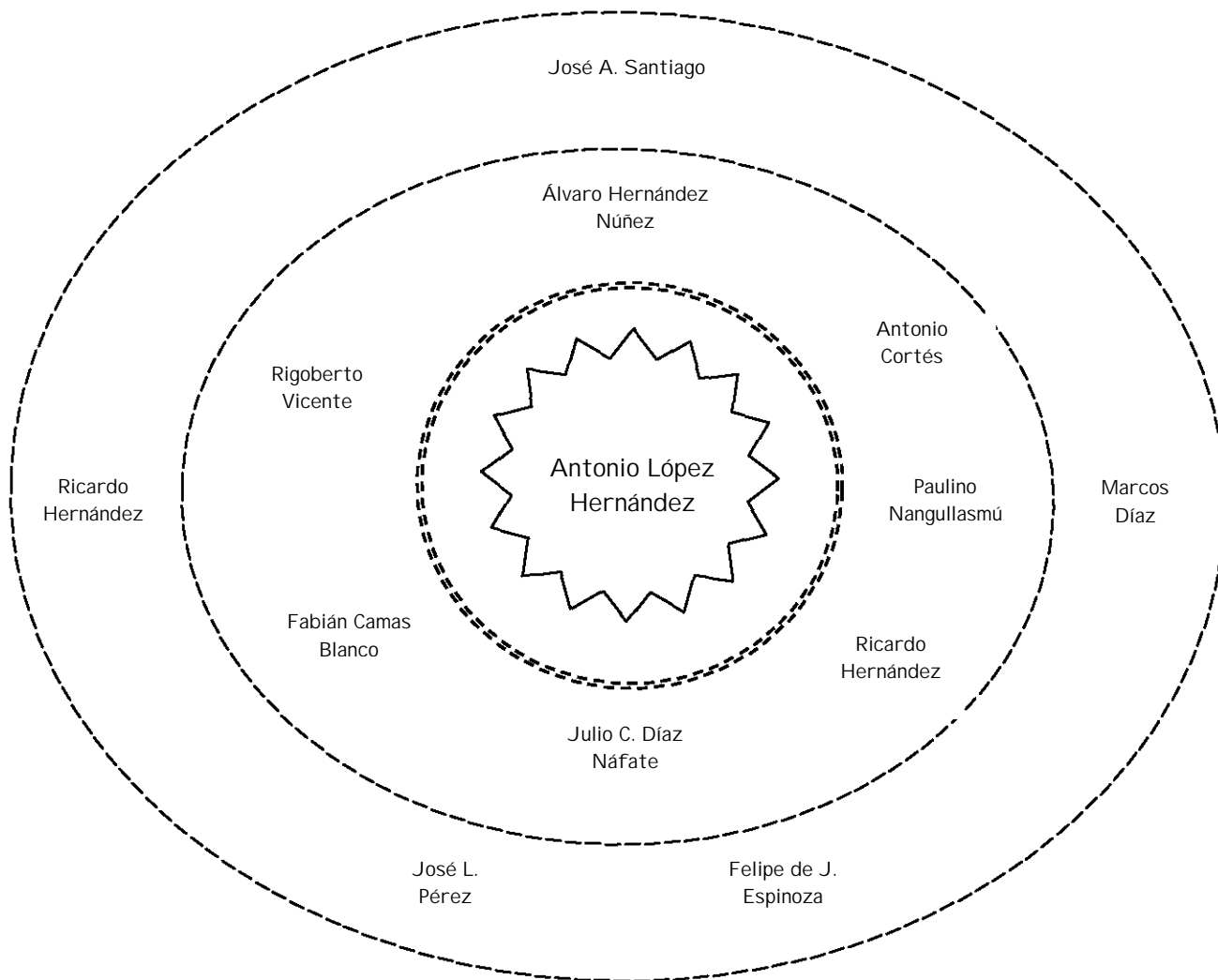
Autor: Mario Aguilar Penagos.

## Barrios Católicos

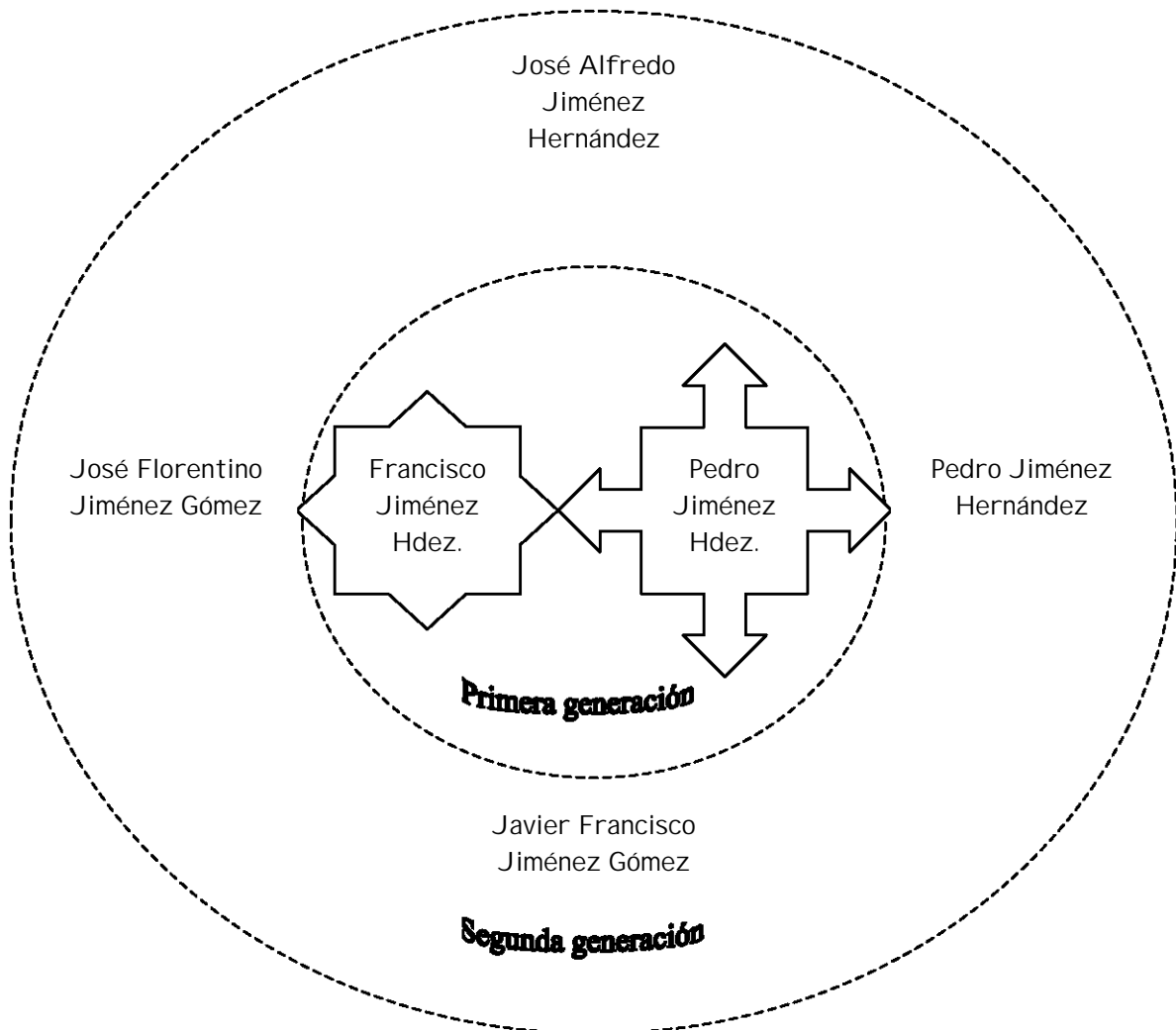


Fuente: Croquis de Chiapa de Corzo con su división urbana por barrios con nombres impuestos por los frailes católicos durante la Colonia.  
Consejo Consultivo de Desarrollo Integral de Chiapa de Corzo, Chiapas  
Autor: Guillermo Liévano Sánchez

## Familia de origen Chiapaneca

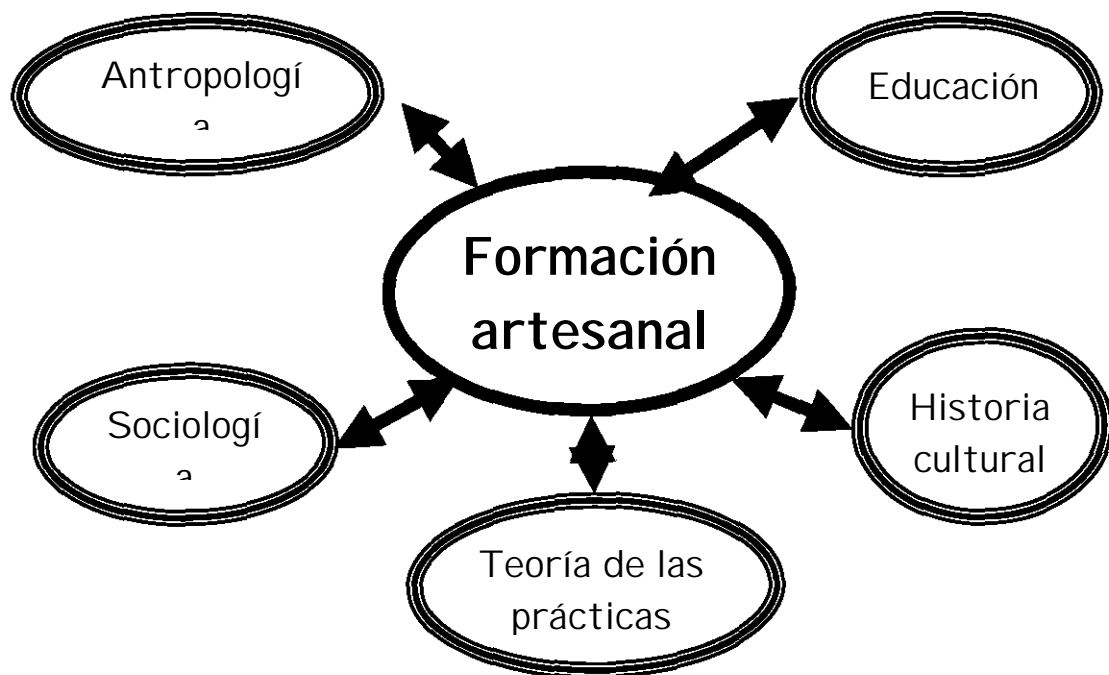


## Familia de origen Tzotzil



## Anexo 9

### Perspectiva transdisciplinaria



## Anexo 10

### CRONOLOGÍA 1950 – 2002

	<b>CHIAPAS</b>	<b>CHIAPA DE CORZO</b>
1950	<p>Llegan a la selva Lacandona para sacar madera algunas transnacionales como Vancouver Plywood de Estados Unidos. El 11 de noviembre por decreto estatal se establece el Premio Chiapas. El seis de diciembre se decreta el premio Chiapas, otorgado en esa prima ocasión al historiador Fernando Castañón Gamboa. El 10 de mayo se inaugura la carretera panamericana con la realización de la hoy famosa carrera panamericana. Se establece el Decreto número 7 del Premio Chiapas</p>	
1951	<p>Se inaugura el Instituto Botánico de Chiapas. Comienza la construcción de la Central Hidroeléctrica Bombaná en el municipio de Soyaló. Se funda el Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista para la zona de los altos.</p>	
1952	<p>Se constituye el Archivo General del Estado de Chiapas. Se establece la primera embotelladora Coca-Cola. El arqueólogo Alberto Ruz Lhillier descubre la cripta en Palenque en donde encontró restos de Pakal. Se edita la <i>Revista Ateneo</i>, órgano de difusión del Ateneo de Chiapas, publicación trimestral de 1952 a 1954. El último número fue en 1957. Se construye el puente de hormigón en el pueblo de Talismán, que une a México con Guatemala.</p>	<p>La Lic. Florinda Lazos de León y la profra. Reyneria Penagos Escobar, fundan la Secundaria Federal que actualmente lleva el nombre del poeta chiapacorceño José Emilio Grajales Moguel. Se edita "El Chicote", periódico de crítica social, de circulación muy irregular, dirigido por el periodista Juan Madrigal y Nucamendi</p>
1953	<p>Se convierten en trienios los periodos de presidente municipal.</p>	
1954	<p>Se le otorga el Premio Chiapas a Franz Bloom por su labor como explorador y arqueólogo.</p>	
1955	<p>El 18 de octubre un nutrido grupo de ciudadanos, descontentos del régimen del Lic. Efraín Aranda Osorio trató de apoderarse del palacio de gobierno. A este levantamiento popular se le conoció como "guerra de los pollinos" debido al apodo de uno de los principales líderes.</p>	<p>El 20 de diciembre se derrumbó el viejo puente de madera construido en la época porfirista, que unía a Chiapa de Corzo y Tuxtla. Al impacto de un pesado camión de carga se rompieron sus amarras de acero de su entrada poniente, quedando incomunicadas las citadas ciudades.</p>
1956	<p>Se funda la Escuela Normal Rural Mactumatzá.</p>	<p>Se edita "El Aguacate", periódico de crítica social, de circulación muy</p>

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

		irregular hasta 1957, dirigido por el profesor David Pérez González Se edita otro periódico "La Pochota", dirigido por el mismo profesor.
1957	Se inaugura el aeropuerto Francisco Sarabia ubicado en el entonces municipio de Terán. Se abre al público el museo arqueológico de Palenque.	Los arqueólogos de la Fundación Nuevo Mundo, que trabajan al oriente de la ciudad, descubren unas ruinas en donde encuentran fémures humanos tallados.
1958	Se instalan los primeros semáforos con cambios automáticos. El día 8 de julio se desplomó en Tuxtla Gutiérrez un avión que salía para Yajalón, ocasionando enormes pérdidas humanas y materiales al caer sobre una casa. Durante 1958–1964, se construye la carretera costera que se inicia en las Cruces, pasa por el Cerro de la Sepultura y llega al Río Suchiate en la frontera con Guatemala. Se instalan los primeros semáforos con cambios automáticos.	
1959	De 1959 a 1964, se construye la Central Hidroeléctrica Raudales o Netzahualcoyotl, más conocida como "Malpaso". Abren sus puertas para la atención de la salud dos instituciones: una clínica del ISSSTE y un Hospital Regional de la SSA. El gobierno federal declara parque nacional a los Lagos de Montebello.	
1960	El 7 de abril un grupo de jóvenes tuxtlecos, llamado "Pañuelo rojo", exploraron por primera vez las profundidades del Cañón del Sumidero. Este fue un paso decisivo para la posterior construcción de la presa de Chicoasén.	
1961		
1962	Se construye la unidad de servicios del Instituto Mexicano del Seguro Social	
1963		Se festeja el primer centenario de la batalla del 21 de octubre de 1863. El artista Carlos A. Mérida pinta un mural con motivo del centenario de la batalla de 1863, localizado en el palacio de la presidencia municipal.
1964	Entre 1964 y 1970, se fundaron las escuelas de ingeniería, la superior de comercio y administración de Chiapas y la de derecho, incorporadas al patronato pro universidad de Chiapas. Se fusionaron el Instituto Botánico y el Instituto Zoológico para dar lugar al Instituto de Historia Natural. Se constituyó el Plan Chiapas para incrementar la producción agrícola en el	

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

1965	<p>estado.</p> <p>El 22 de diciembre, por decreto del gobernador José Castillo Tielemans, se constituye el Patronato Pro Universidad de Chiapas.</p> <p>Se descubren las pirámides de Rosario Izapa en la región Soconusco.</p>	
1966	<p>Se inaugura en Tuxtla Gutiérrez la fábrica de dulces las Carmelitas.</p>	
1967	<p>Se declara a Rosario castellanos como la mujer del año.</p>	<p>Se inaugura la planta procesadora de leche en polvo de la Nestlé, que trae como consecuencia el consumo por su parte, de toda la producción de leche de la región.</p> <p>Se conmemora el primer centenario del natalicio del doctor Belisario Domínguez OJO</p>
1968	<p>De 1968–1974, se construye la Central Hidroeléctrica Dr. Belisario Domínguez, mejor conocida como “La Angostura”.</p> <p>Se abre en Tuxtla Gutiérrez la planta exportadora de arroz, así como la fábrica de hilados y tejidos en San Cristóbal.</p>	<p>La Lic. Florinda Lazos de León y la Profra. Reyneria Penagos Escobar, fundan la Preparatoria del estado, que hoy lleva el nombre de Guadalupe Borja de Díaz Ordaz.</p>
1970	<p>Se construye la penitenciaría del estado en Cerro Hueco.</p> <p>Se inicia la apertura de la carretera a Ocosingo, desprendiéndose de la internacional a la altura de Rancho Nuevo.</p> <p>En el sexenio 1970 y 1976 se reforma la constitución política del estado.</p> <p>Se funda la dirección de educación preescolar;</p> <p>Se implementa el servicio de las escuelas secundarias agropecuarias;</p> <p>Comienza a funcionar el Instituto de la Juventud;</p> <p>Se organiza el Centro de Investigaciones Ecológicas del Sureste en San Cristóbal de las Casas;</p> <p>Se decreta el premio estatal en las especialidades de ciencias, artes y letras;</p> <p>Se funda la escuela de música del estado y se crea el instituto de bellas artes de San Cristóbal de las casas.</p> <p>Durante 1970–1980, se construye la Central Hidroeléctrica Manuel Moreno Torres, más conocida como “Chicoasén”.</p>	
1971	<p>Comienza la primera etapa de salvamento arqueológico de la Presa la “Angostura”.</p> <p>En octubre se establece el Convenio México-ONU que da origen al Programa de Desarrollo Socioeconómico para los Altos de Chiapas (PRODESCH)</p>	



	<b>CHIAPAS</b>	<b>CHIAPA DE CORZO</b>
1972	<p>Por decreto estatal se elevan a la categoría de ciudades Venustiano Carranza, Pichucalco y Palenque.</p> <p>Por decreto presidencial se constituye parque nacional a la selva Lacandona.</p>	<p>Se publica hasta la fecha "La Culebrina", periódico semanario de crítica social y política, dirigido por Manuel Reyes Sánchez.</p>
1973	<p>El municipio de Terán queda integrado como agencia municipal de Tuxtla Gutiérrez.</p> <p>La compañía teléfonos de México pone en servicio una central automática en Tapachula.</p>	
1974	<p>El 28 de septiembre, por decreto estatal, se da a conocer la Ley Orgánica de la Universidad Autónoma de Chiapas.</p> <p>Por decreto presidencial San Cristóbal de las Casas es declarada zona de monumentos históricos.</p> <p>Se conmemora el 150 aniversario de la federación de Chiapas a México.</p> <p>El 7 de agosto, muere en Tel Aviv, la poetisa Rosario castellanos Figueroa.</p> <p>Se abre en Arriaga una estación frigorífica de carnes.</p>	
1975	<p>El 17 de abril se realiza el acto inaugural de la Universidad Autónoma de Chiapas.</p> <p>Con motivo al vaso de la Presa la Angostura desaparecieron los pueblos de las orillas del Río Grande (Grijalva), entre ellos la Concordia, por lo que se construyeron poblados nuevos.</p> <p>El primero de junio se inaugura puerto Madero en el Océano Pacífico.</p> <p>Se constituye la Unión de Ejidos Quiptic Ta Lecubtesel (Unidos por Nuestra Fuerza en idioma tzeltal), que más tarde vendría a ser la Asociación Rural de Interés Colectivo (ARIC) Independiente y Democrática.</p>	<p>En mayo se cierran las cortinas de la Central Hidroeléctrica "La Angostura", quedando completamente seco el cauce del río Grande, con la admiración y tristeza de toda la población riverense y la de Chiapa de Corzo. Miles de peces quedan muertos en el lecho del río.</p> <p>El cinco de octubre se registra un sismo de gran intensidad que afecta en forma directa a todo el municipio, lo cual genera un éxodo de pobladores hacia Tuxtla Gutiérrez, principalmente.</p>
1976	<p>Se da a conocer la magnitud de los elementos del subsuelo: los yacimientos de hidrocarburos --petróleo y gas -- en la frontera norte del estado que ayudaron a conformar el espectacular <i>boom</i> petrolero mexicano, cuyas reservas principales se hallan en Chiapas y Tabasco.</p> <p>Se funda la Escuela Normal Superior de Chiapas como una institución oficial del gobierno del estado.</p>	<p>Posterior al llenado de la Presa "La Angostura", deja de bajar en la creciente del río Grande diferentes clases de madera, entre ellas la raíz de álamo, excelente para el tallado de máscaras.</p>
1977	<p>Se constituye el sistema para el desarrollo integral de la familia del estado de Chiapas.</p> <p>Se decreta como zona de reserva la biosfera de montes azules.</p> <p>Se establece la dirección de cultura y recreación del estado.</p> <p>Se constituye el Fondo para Actividades Sociales y Culturales del Estado (FONAPAS-Chiapas).</p>	

	<b>CHIAPAS</b>	<b>CHIAPA DE CORZO</b>
1978	Se expide la ley que establece el Colegio de Bachilleres del Estado de Chiapas.	Se celebre los 450 años de su fundación. El maestro artesano Antonio López Hernández viaja al Japón junto con la delegación de artesanos que representa a México.
1979	La producción petrolera de Chiapas representa el 25% de la producción nacional.	
1980	Se inicia la construcción de la Central Hidroeléctrica Peñitas. Se decreta parque nacional al Cañón del Sumidero, así también, zona de protección de la flora y la fauna a las cascadas de agua azul. Se opera el Convenio de Confianza Municipal (CODECOM) Comienza con más intensidad la llegada de refugiados guatemaltecos a las regiones Fronteriza, Sierra y Soconusco. Se establece el Instituto de Artesanías Chiapanecas, según decreto número 8 del 4 de julio de 1980	Debido al llenado de la Presa "Chicoasén", se construye un malecón en la parte sur de la ciudad.
1981	Se instituye el premio estatal de administración pública. El 20 de julio se decreta parque nacional a la zona de Palenque. Se establece el Convenio de Confianza Agrario (CODECOA)	
1982	Del 28 de marzo al 4 de abril hace erupción el volcán "Chichonal", cayendo cenizas en los poblados de Francisco León, Ixtacomitán, Chapultenango, Pichucalco, aledaños a la montaña, y causa tremenda devastación en todo el estado. El Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (constituido en 1945) que ofrecía educación media y media terminal, se convierte, por decreto gubernamental, en institución de educación superior. La Secretaría de Educación del Estado modifica su nombre por el de Secretaría de Educación, Cultura y Salud. Se funda el museo Belisario Domínguez en la ciudad de Comitán.	
1984	El 16 de septiembre se efectúa el primer concurso estatal de marimba Hermanos Domínguez, a partir de esta fecha se celebra cada año. Se Inaugura el nuevo Museo de Antropología dependiente del INAH .	Se funda la Biblioteca Pública Municipal "Lic. Florinda Lazos León".
1985	Se concluye la construcción de la Central Hidroeléctrica "Peñitas". Se funda la Biblioteca Central Universitaria de la UNACH El primero de abril se crea el Instituto de	

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

- 1986 Historia Natural.  
Se constituye el Instituto Chiapaneco de Cultura (IHC).
- 1987 Se pone en marcha la Central Hidroeléctrica Ángel albino Corzo, conocida como "Peñitas".  
Termina la huelga más grande de la historia de Chiapas realizada por los maestros democráticos de la sección 7 de SNTE.
- 1988 Se publica la Revista Cuadernos Municipales, órgano de la comisión de fortalecimiento municipal y el centro estatal de estudios municipales.  
Entre 1988 y 1994 se incrementan los conflictos entre campesinos indígenas debido a diferencias de creencias religiosas.  
Se crea el organismo Servicios Educativos para Chiapas y se opera el Acuerdo para la Modernización Educativa.
- 1989 Intensas lluvias afectaron a numerosas familias chiapanecas: 5711 damnificados y múltiples daños en inmuebles y en terrenos de cultivo.  
Se desploma a nivel internacional el precio del café.  
Se funda el Centro de Derechos Humanos "Fray Bartolomé de Las Casas."  
Se establece el Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura.
- 1990 El 13 de marzo se decreta zona de reserva el Triunfo.  
En el mes de mayo visita el estado el Papa Juan Pablo Segundo.  
Patrocinio González Garrido (gobernador del estado) envía al Congreso local una iniciativa mediante la cual reformaba el Código Penal del estado y despenalizaba el aborto.  
De acuerdo con el Decreto número 211, se instituye el Premio Chiapas en dos áreas: Ciencias y Artes.
- 1991 Se celebra los días 10 y 11 de enero la reunión cumbre de presidentes de México y Centroamérica.
- 1992 El 10 de julio sucede un eclipse solar.  
En septiembre 5000 trabajadores cafetaleros realizan un paro en la ciudad de Tapachula. Chiapas tiene el primer lugar nacional como productor de café.  
Se efectúa la marcha Xi' Nich a la ciudad de México, para expresar ante el país graves injusticias sociales.  
Durante la conmemoración del 500 aniversario del descubrimiento de América, en San Cristóbal de Las Casas, cerca de 10 mil indígenas provenientes de los municipios circundantes protestaron contra las
- Se caen los arcos interiores del templo de San Sebastián, ya para esos años en lastimosas ruinas, a consecuencia de las intensas lluvias de ese año.  
Aparece el nuevo "Chicote", periódico semanario de crítica social y política editado desde 1990 y dirigido por Lisandro Madrigal Nucamendi.

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

1993	<p>condiciones históricas de explotación.</p> <p>En enero, Elmar Setzer Marseille sustituye en el cargo a Patrocinio González Blanco Garrido, cuando éste fue llamado a la Secretaría de Gobernación.</p> <p>Se construye el Hospital Rural de Solidaridad, en la región Marqués de Comillas, municipio de Ocosingo (escenario del enfrentamiento armado en 1994).</p>	<p>Se funda un centro cultural en el exconvento de Santo Domingo.</p> <p>Se realiza la primera exposición del escultor japonés Masa Fumi.</p> <p>Se abre un taller de escultura en piedra con el profesor Masafumi.</p>
1994	<p>El primero de enero el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se rebela contra el gobierno mexicano como protesta ante la situación de extrema pobreza de indígenas y campesinos de todo el país.</p> <p>El 2 de enero, el EZLN secuestra al exgobernador de Chiapas Absalón Castellanos Domínguez.</p> <p>El 10 de enero el presidente designa a Manuel Camacho Solís como comisionado para la paz y la reconciliación en Chiapas, un cargo nuevo que tenía como propósito negociar la paz en el estado y en el país.</p> <p>Elmar Setzer es reemplazado a principios de año por Javier López Moreno como gobernador interino del estado.</p> <p>El 14 de febrero se libera al exgobernador secuestrado.</p> <p>El 21 de febrero comienzan las negociaciones formales entre el EZLN y los gobiernos federal y estatal en la Catedral de San Cristóbal de Las Casas.</p> <p>El comercio organizado del estado reporta carteras vencidas por 300 millones de nuevos pesos y el cierre de 370 negocios en los primeros dos meses del año. En total 3,370 comercios quebraron entre 1994 y los dos primeros meses de 1995, lo que provocó la pérdida de 10,000 empleos.</p>	
1995	<p>El 14 de febrero Eduardo Robledo Rincón, gobernador constitucional del estado, solicita permiso por once meses.</p> <p>En marzo el Congreso de la Unión aprueba la ley para el diálogo, la reconciliación y la paz digna en Chiapas.</p> <p>El 15 de octubre se llevan a cabo las elecciones locales -con una serie de conflictos preelectorales y postelectorales (secuestros de candidatos, encuentros violentos entre militantes de diferentes partidos, etc.).</p> <p>En el mes de octubre un fuerte temblor sacude a Chiapas dejando pérdidas materiales en los municipios de Villaflores y Tuxtla Gutiérrez.</p> <p>Se declaran zonas de reserva la Encrucijada</p>	

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

y la Sepultura.

Se fusionan el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH) y parte del Instituto Chiapaneco de Cultura (IHC), para constituir la Universidad de ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH).

1996

Militantes del Partido de la Revolución Democrática (PRD), en protesta por los resultados electorales, toman algunas alcaldías. Por primera vez en la historia de Chiapas, cuatro partidos de oposición tomaron posesión en 26 alcaldías.

Con la participación de delegaciones de 42 países de los cinco continentes se inaugura en Oventic el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo al que convocó el EZLN.

Se lograron avances para la creación del Frente Zapatista de Liberación Nacional al contar con comités civiles en 31 estados.

El gobierno chiapaneco evalúa el cumplimiento de los acuerdos logrados en San Andrés Larráinzar.

La Secretaría de Gobernación plantea reformas constitucionales para incorporar estos acuerdos.

Se da a conocer que en materia de educación Chiapas tenía 30% de población analfabeta, lo que situaba al estado como el de mayor rezago educativo a nivel nacional, e incluso en las regiones de Los Altos y Selva la cifra llegaba a 47 y 48% respectivamente.

El Banco Mundial señala que la población de Chiapas afronta la más severa pobreza de fin de siglo, debido al tipo de producción de autoconsumo y a la marginación de proyectos productivos.

Los gobiernos estatal y federal reconocen los Acuerdos de San Andrés sobre derechos y cultura indígena, pero no los firman, por lo que en septiembre del mismo año se rompe el diálogo.

Se constituye el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CONECULTA).

1997

De San Cristóbal, unos 1,500 indígenas pertenecientes a las regiones autónomas pluriétnicas marcharon hacia la ciudad de México para exigir al gobierno federal que cumpliera con los Acuerdos de San Andrés. A principio de año, el Congreso estatal convoca al EZLN a participar en las consultas sobre posibilidad jurídica para la creación de nuevos municipios en los territorios de Ocosingo y Las Margaritas.

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

	<p>Organizaciones indígenas y campesinas se manifestaron en contra de la remunicipalización que intentaron realizar el gobierno y el Congreso del estado.</p> <p>Se da a conocer índices de la desnutrición en el estado, según la Encuesta Nacional de Alimentación y Nutrición en el Medio Rural: la desnutrición moderada y severa afecta a más de 20% de la población menor de cinco años en la relación peso-edad; de acuerdo con talla y edad, el indicador se elevaba a 33.8 %. El gasto familiar diario no rebasaba los tres pesos diarios.</p> <p>La Secretaría de Desarrollo Social entregó más de cinco millones de pesos provenientes del Fondo Nacional de Empresas Sociales para el desarrollo de proyectos sociales en la entidad.</p> <p>El 22 de diciembre, un grupo paramilitar asesinó en la localidad chiapaneca de Acteal (municipio de Chenalhó) a cuarenta y cinco campesinos, en una zona cercana a la dominada por los zapatistas.</p> <p>Se crea el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literaturas Indígenas (CELALI).</p>	
1998	<p>El gobernador (interino) Roberto Albores Guillén propuso el Acuerdo Estatal para la Reconciliación.</p> <p>Durante el año hubo muchos grupos de indígenas desplazados de sus comunidades por grupos paramilitares como los de: Yíbeljoj, Yaxgemelo, Los Chorros, Puebla y San Diego X'oyep.</p> <p>Grupos indígenas tomaron varias oficinas gubernamentales en Ocosingo como protesta por la falta de respuesta a sus demandas.</p> <p>Durante el mes de septiembre las comunidades de la costa se vieron afectadas por el clima, cuando las lluvias desbordaron los ríos e hicieron desaparecer poblados enteros.</p> <p>Uno de los principales sectores económicos como es el cafetalero, perdió el 90% de su producción.</p>	<p>Se otorga el premio nacional de artes populares al maestro artesano Antonio López Hernández.</p>
1999	<p>Se registran varios brotes de violencia en distintas comunidades del estado, como en Chenalhó.</p> <p>Se da a conocer la renuncia del obispo Samuel Ruiz a la diócesis de San Cristóbal.</p> <p>En marzo, el EZLN presenta la convocatoria de una consulta popular por el reconocimiento de los derechos indígenas.</p> <p>Se inauguran las nuevas instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional en Tapachula.</p>	

## CHIAPAS

## CHIAPA DE CORZO

2000

Muere el poeta Jaime Sabines en la Ciudad de México.

El 28 de junio se crean siete municipios en Chiapas: Aldama, Marqués de Comillas, Benemérito de las Américas, Maravilla Tenejapa, Monte Cristo de Guerrero, San Andrés duraznal y Santiago el Pinar.

El 20 de agosto, día de votaciones, triunfa el candidato de la Alianza por Chiapas: Pablo Salazar Mendiguchía.

Un enfrentamiento adjudicado al EZLN y a priistas se dio en la comunidad de Peña Limonar, en Ocosingo, con un saldo de cuatro muertos y 37 personas heridas. De la misma forma, 300 hombres incendiaron 48 casas y expulsaron a 61 familias indígenas chontales en Yalajón. Esta agresión fue asumida por un grupo paramilitar denominado Paz y Justicia.

Se decomisaron por lo menos un total de una tonelada 511 kilos de marihuana y 700 gramos de cocaína.

Se inauguró el campo Comitán de la Universidad Autónoma de Chiapas y el aula Biosfera 2000, la cual se enfocaría al servicio de la educación ecológica integral.

Se presentó el Decreto de Autonomía de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Se entregaron premios y menciones honoríficas a los ganadores en la VII Exposición y Concurso Nacional de Artesanías.

Se otorgan apoyos del gobierno a los artesanos de Chiapas.

En el ámbito cultural, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (Coneculta) presentó la colección Libros de Chiapas.

En la ciudad de México se presentó la exposición de Cinco Siglos de Plástica en Chiapas.

El 3 de abril el presidente Zedillo inaugura el Centro Cultural de Chiapas "Jaime Sabines".

En este año, Chiapas es el único productor de palma africana, el segundo productor de cacao y el principal productor de frutas y flores exóticas.

Se puso en operación la Carretera Fronteriza del Sur, que tiene una extensión de 442 kilómetros y 44 puentes vehiculares.

2001

El 24 de febrero inicia la caravana zapatista un recorrido por el territorio nacional:

Chiapas, Oaxaca, Veracruz, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Michoacán y Distrito Federal.

Se otorga el Premio Chiapas en Ciencias al

2002

### **CHIAPAS**

antropólogo Andrés Aubry; y en Arte al ensayista Roberto López Moreno. Por iniciativa privada comienza la construcción del parque ecoturístico "Cañón del Sumidero".

### **CHIAPA DE CORZO**

Se levanta una protesta social por habitantes de Chiapa de Corzo, porque no se consideró que tan importante patrimonio es propiedad histórica de esta ciudad.