

Mosaico de creatividades

Experiencias de arte popular



Colección
Abate Faria
12

Mosaico de creatividades

Experiencias de arte popular

ELI BARTRA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

RECTOR GENERAL

Enrique Fernández Fassnacht

SECRETARIA GENERAL

Iris Santacruz Fabila

COORDINADOR GENERAL DE DIFUSIÓN

Carlos Ortega Guerrero

DIRECTOR DE PUBLICACIONES Y PROMOCIÓN EDITORIAL

Bernardo Ruiz

SUBDIRECTORA DE PUBLICACIONES

Laura González Durán

SUBDIRECTOR DE DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓN EDITORIAL

Marco Moctezuma

Diseño y formación:

Rosalía Contreras Beltrán

Primera edición, 2013

© Fotografía de portada: Bernardo Ruiz, *Árbol de la vida*, FIL Minería 2012.

© Fotografías pp. 104, 106, 109, 160: Paola Castillo

D.R. © 2013, Universidad Autónoma Metropolitana

Prolongación Canal de Miramontes 3855,

Ex Hacienda San Juan de Dios, delegación Tlalpan, 14387

México, D.F.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de los editores.

ISBN de la colección: 978-607-477-324-8

ISBN de la obra: 978-607-477-916-5

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
¿Existe la creatividad femenina en el arte?	17
Cuerpo y creatividad	18
Referencias	21

I. ÁRBOLES DE VIDA. FIGURAS DE BARRO POLICROMADO Y VIDA DE LAS MUJERES POBLANAS DE IZÚCAR DE MATAMOROS

Introducción	25
Una familia singular de cara a la creatividad artística	31
Leyenda viviente: Isabel Castillo	41
Empresa de arte popular y artesanías en manos femeninas	48
Viudez ¿estado ideal de la mujer?	54
La herencia creativa que perdura	57
Referencias	62

II. TEJEDORAS DE ARTE. TEJIDOS DE FIBRA DE LAS MUJERES MAORÍS DE AOTEAROA (NUEVA ZELANDA)

Introducción	65
Arte maorí	69
Las tejedoras de <i>kete</i>	72

Taller universitario	85
Distribución: el Mercado Otara	86
Tradición e innovación, autenticidad y calidad	87
Referencias	93

III. DE LO SOBRIO A LO SATURADO. LACAS SHUNKEI Y EDO HAGOITA DE JAPÓN (EN COAUTORÍA CON KANAE OMURA)

Introducción	113
Lacas shunkei de Takayama y las mujeres comparsas	121
Una pareja no muy pareja	123
Historia viviente	128
Ella sola	130
Hagoita para las niñas japonesas	133
Familia de artesanos... y artesanas	134
Una “maestra” artesana	137
El Museo Pequeño	142
Un taller especializado en oshi-e	145
Personajes en las hagoita	148
Para cerrar...	150
Referencias	152

IV. LA SONRISA DE LA LUNA. ARTE POPULAR DE BRASIL Y EL PROYECTO ABAYOMI

Introducción al arte popular brasileño	155
Arte <i>naïf</i>	170
El boom de las cooperativas	171
Abayomi	173
Referencias	187

Agradecimientos

Expreso mi agradecimiento a Virginia Morgan, a sus hijos Geovanni y Gregorio Mercado Morgan y a todas las artesanas de Izúcar de Matamoros por su tiempo, su invaluable ayuda e información.

A Anna María Bribiesca y a las tejedoras en Auckland, Nueva Zelanda, por hacer posibles las entrevistas y haberme cedido su tiempo y sus quehaceres; a The University of Auckland por concederme la Hoods Fellowship que me permitió estar en Nueva Zelanda por varias semanas; y a mis queridas colegas Waleska Pino- Ojeda y Kathryn Lehman, sin ellas mi estancia hubiera sido imposible.

Quiero dar las gracias a la señora Ogawa, al Museo de la Laca, a la señorita Tozawa en Takayama, al señor y la señora Omura de Shirotori por su generosa hospitalidad; y a todos y todas las artesanas que me regalaron amablemente su tiempo para este trabajo. De manera especial al Institute for Gender Studies de la Universidad Ochanomizu en Tokio que me apoyó de múltiples maneras, pero principalmente por mi contratación como profesora visitante para una estancia en Japón.

Al CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) de Brasil por haberme otorgado la beca para dar un curso en la Universidade Federal Fluminense de Río de Janeiro y haber podido llevar a cabo la investigación para este texto.

Agradezco, asimismo, a la Universidad Autónoma Metropolitana/Xochimilco por haberme concedido una beca para una estancia de periodo sabático en el año 2004.

A John Mraz quien, una vez más, revisó y pulverizó el original para mejorarlo. A Maiala Meza, quien leyó y aplicó el maquillaje final al texto. A todos y todas, mil gracias.

Introducción

Este libro constituye un mosaico, en sentido literal y simbólico, en la medida en que se han yuxtapuesto textos diversos (cual pedazos multicolores de cerámica) que se han orquestado en un todo armónico. Diversos son los capítulos, así como los sujetos creadores bajo la lente investigativa, en cuanto a las edades, los géneros, los orígenes étnicos y geográficos.

Desde hace mucho se ha pretendido explorar la creatividad humana, pero lo que se ha hecho, en realidad, es intentar comprender la masculina y expresar que se trata de la humanidad entera. Y aún hoy seguimos interrogando y debatiendo, sobre todo en el seno de los estudios feministas, pero también en el ámbito de la teoría y la historia del arte, sobre la existencia de la creatividad femenina. Los interrogantes aumentan sólo al mencionar lo masculino y lo femenino en relación con el arte. Desde todos los rincones aparecen siempre quienes se apresuran a expresar que el arte, desde luego, no tiene género. Sin embargo, entre los y las estudiosas de la producción artística, en especial de Europa y los Estados Unidos, las respuestas varían más y la cuestión se vuelve compleja.¹

Una de las maneras para intentar responder a este interrogante es estudiar de cerca las manifestaciones artísticas, una de las más importantes para las mujeres en América Latina y el Caribe —y de otras partes del mundo— ha sido, sin lugar a dudas, el arte popular. Es posible estudiar las representaciones de los géneros cuando se trata de arte visual figurativo

¹ Ver referencias de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Lucy Lippard, Charlotte Foucher y Chaterine Malabou.

(elitista o popular); también es relativamente fácil en la literatura y las artes escénicas, pero resulta difícil hacerlo, por ejemplo, con la pintura abstracta o la música clásica.

El arte popular visto como un arte pobre por excelencia, fruto de los sujetos más desposeídos de nuestras sociedades, prácticamente no ha sido estudiado desde el punto de vista feminista: contemplando la división genérica jerárquica a lo largo del proceso y en los aspectos estrictamente iconográficos. ¿Cómo se puede estudiar al arte popular visual desde un punto de vista no sexista? Pienso que hay caminos y formas posibles (metodología) para acercarnos a él e intentar descifrar lo que puede denominarse creatividad de las mujeres, en este caso, de las clases populares. Dice Joyce Ice: “Un acercamiento feminista a la cultura popular puede proporcionar apasionantes y revolucionarias posibilidades de nuevas formas de entender la interacción entre personas y objetos”.²

En términos generales, se podría afirmar que es preciso saber quiénes son las personas que crean el arte; es posible partir de los objetos —que con frecuencia se privilegian y ahí se queda el conocimiento del arte para observar lo bello, lo feo, lo grotesco, lo fino o lo burdo— para llegar a las personas o al revés; es decir, a partir de las artistas mismas se las conoce y se estudia su obra.

Género no es un sinónimo de mujer, tampoco de sexo alguno, sin embargo, se usa de ambas maneras. Mujer es un concepto (una abstracción) creado con base en las características sexuales de las hembras de la especie humana (biológicas, fisiológicas, anatómicas y psicosociales) en virtud del conjunto de elementos comunes entre los sujetos femeninos. El género, aunque incluye a las mujeres, no representa su totalidad, se trata de un concepto más extenso —es en realidad una categoría— donde caben todos los géneros humanos posibles. Así, las construcciones genéricas no son simples sino complejas y multiformes y existen varias intrincadas combinaciones.

² Joyce Ice, “Feminist Readings of Folk Material Cultural Studies”, en *The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture*, p. 233. (T. de la A.).

En las sociedades de las que hablaré me abocaré a mirar principalmente a las mujeres, pero también se contemplará —cuando ello sea necesario por los objetos elegidos— el trabajo realizado por varones.

En cada proceso de creación, distribución y consumo es necesario explicar la ausencia de las mujeres —cuando es el caso— o bien analizar su presencia, su participación o su protagonismo.

Es importante ver las diferencias y las similitudes que existen entre hombres y mujeres en las formas de crear, trabajar, distribuir, comprar y consumir, así como de mirar y valorar las obras. Eso he tratado de hacer en algunos de los capítulos, en particular en el de Izúcar de Matamoros (Capítulo I) y en el de Japón (Capítulo III).

También hay que conocer de qué manera se encuentran representadas iconográficamente las mujeres en este arte. Desde luego esto sólo es posible cuando se trata de arte figurativo; hay que fijarnos qué dicen las obras sobre los géneros. Esto se ha llevado a cabo en el Capítulo I con respecto a las representaciones de personas en el barro policromado de Izúcar y se ha realizado en el Capítulo IV en los personajes representados en las muñecas de trapo que elabora el grupo de mujeres negras Abayomí de Río de Janeiro.

Ahora bien ¿en qué medida esto sería feminista y no simplemente el estudio de lo artístico contemplando la división genérica? Percatarse de esta división es condición necesaria, pero no suficiente, para utilizar una metodología feminista de investigación. Ésta consiste en estudiar la realidad teniendo siempre presentes las divisiones jerárquicas de la sociedad, tomándolas en consideración pero, además, siempre acompañado de una voluntad de denunciar un estado de cosas injusto y de transformarlo. Es decir, dicha metodología se encuentra presente en cualquier camino al conocimiento que se recorra y se utilicen técnicas o herramientas que incorporen la concepción jerárquica entre los géneros y se busque cambiarla. Este es el interés político siempre presente.

Al estudiar el arte popular se parte de la idea de que éste es expresión de una creatividad considerada inferior, marginal, con respecto al “gran arte”. ¿Por qué es inferior? Porque la ejercen, en su mayoría, la población

pobre y las mujeres, y quizá también por su menor originalidad y unicidad con respecto a otras manifestaciones artísticas.

En cuanto a analizar el arte popular desde un punto de vista feminista hay mucho más por hacer de lo que ya se ha hecho; incluso en los países europeos y en los Estados Unidos es mínimo lo que se ha estudiado.

En los lugares que no cuentan con una gran cantidad de esta producción, como por ejemplo Inglaterra, Francia, Estados Unidos o Canadá, las críticas e historiadoras del arte feministas a partir de 1960 tuvieron que empezar por enriquecer y transformar la noción misma de arte popular para poder incluir y estudiar la creatividad de las mujeres, plasmada en lo que comúnmente queda enterrado detrás del trabajo doméstico no asalariado, del “trabajo por amor”.³ Pensemos en los tejidos, los bordados, las colchas de retazos, las labores de ganchillo, las figuritas de migajón, los trabajos con papel y *papier maché*.

En México la riqueza de este arte es tan significativa que ni siquiera se ha llegado a la necesidad de ampliarlo ya que se estudian las artesanías y/o el arte popular y, por otro lado, existen las llamadas manualidades que muy poco se han estudiado y que no se han considerado, en general, con valor artístico; estas mismas labores domésticas, en otras latitudes, resultan en obras de interesante calidad estética y artística susceptibles de ser estudiadas como formas de arte.

Así como es fundamental conocer qué han hecho y qué están haciendo las mujeres dentro de las artes populares, con el fin de conocer mejor ese campo artístico que se encuentra mutilado pues falta generizar su quehacer, es también crucial para un mejor y más profundo conocimiento del grupo social que conforman los sujetos femeninos el ir incorporando en las historias artísticas los productos de su creatividad. Además, para ello resulta también importante saber qué imagen determinada de los géneros se comunica a través de este arte, ya que la imaginería en las artes ha representado un importante factor en la conformación del imaginario social que apuntala, refuerza, la conformación de los individuos jerárquicamente generizados.

³ Véase Gillian Elinor, *et al.*, *Women and Craft*.

Dada la historia de opresión y discriminación, por un lado se ha presentado la necesidad de explicar las razones de las ausencias y escudriñar la realidad para encontrar y estudiar la sempiterna presencia femenina. Por el otro, como una contradicción, si ha habido grandes mujeres artistas no es lo importante, lo asombroso es percatarnos de las significativas contribuciones artísticas de ellas a lo largo de la historia, habiendo vivido para la creatividad, en condiciones tan adversas, como decía Pauline Orell en 1880: “Se nos pregunta con una indulgente ironía cuántas grandes mujeres artistas ha habido. ¡Ey! señores, las ha habido y es sorprendente, en vista de las enormes dificultades que encuentran.”⁴

Conocer el papel de ellas dentro del arte visual popular no es un puro deporte intelectual. No se trata de conocer por el simple afán de conocimiento. Resulta importante, por lo que he dicho, para el presente y el futuro, ya que hoy vivimos aún en la transición entre el no ser y el ser. Es fundamental conocer la creatividad femenina, poder identificarla como tal, obtener modelos estimulantes a ser emulados por las mujeres. Señalar y subrayar su ausencia en espacios de creación también es preciso para intentar investigar y analizar las causas y las razones con miras a enmendar el problema y fomentar su creatividad.

La investigación que contempla la división genérica es un gran avance frente al saber “neutro”. Representa una mayor objetividad del conocimiento.⁵ Sin embargo, el solo hecho de tomar en consideración el género de las personas involucradas a lo largo de todo el proceso de conocimiento no significa *per se* que sea una investigación feminista si no implica transformación. La inmensa mayoría de los textos sobre arte popular no menciona la existencia de hombres y mujeres. Hay algunos que consignan quiénes hicieron los objetos. Ya es algo. Unos pocos, además de señalar claramente el género de las personas involucradas en el proceso de creación, cuando

⁴ Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux Arts 1880-1923*, p. 8. (T. de la A.).

⁵ El concepto de objetividad no es sinónimo de neutralidad; es una tarea necesaria cuestionar la forma en que lo maneja la ciencia androcéntrica

esto es posible, van más allá y registran las diversas formas de crear. El primer paso es el señalamiento de diferencias en un campo en el que estaba (y está) totalmente vedado expresar que existen diferencias de colores, formas, materiales y temáticas en virtud de los géneros. Se estudia el papel que desempeñan hombres y mujeres (o a veces sólo las mujeres) dentro del proceso de creación y la imagen de ellos y ellas que se transmite, nuevamente, cuando esto es posible por el tipo de arte popular de que se trate. Si se estudia el arte de los huicholes es importante ver qué hacen los hombres y por qué, qué hacen los niños, las niñas y las mujeres; además de ver cómo son representados unos y otras en su arte y estudiar los códigos con los que se comunican cada uno.

Dentro de ciertas comunidades indígenas en México se crean las genealogías por género claramente diferenciadas. Las niñas huicholes empiezan temprano a crear y a querer ser buenas en su arte. Siguen los pasos de sus madres, de sus abuelas y así aprenden su arte, tienen modelos perfectamente identificados. Pero para desarrollar la creatividad no siempre es fácil encontrar los modelos adecuados. Es probable que los hombres no sirvan para ser emulados por las mujeres, creo que no ayudan a desarrollar su auténtica creatividad justamente porque son diferentes, su sensibilidad es distinta y ellos hablan del mundo de acuerdo a como lo ven desde donde están parados en el ámbito social y en el privado; de ahí que, con frecuencia, cuando las mujeres emulan el quehacer creativo de los hombres, cuando miran la tradición artística de ellos como si fuera propia, hablan y piensan en masculino, y se da un proceso de enajenación. Para que las mujeres puedan expresarse con voz propia y no ajena, resulta imprescindible que puedan reconocerse en su propio legado artístico; por eso es importante ir descubriendo su tradición creativa.

Las diferencias genéricas dentro del arte popular en México, y también en otras partes, se pueden presentar, en términos generales, de la siguiente manera: existe una separación, una diferenciación entre los tipos de arte que crean hombres y mujeres; se da, por ende, una especialización dentro de la creación por géneros; hay objetos que sólo son creados por los hombres,

otros sólo por las mujeres y otros más son elaborados por ambos indistintamente por separado o en colaboración. Por ejemplo, los bordados, los tejidos, los objetos de barro, generalmente los hacen ellas; las máscaras, los objetos de cobre, los hombres; los amates y determinados objetos de barro los hacen ambos. Un mismo tipo de objeto puede ser creado por hombres o por mujeres indistintamente pero presenta diferencias: los judas, los sarapes, las lacas.

Algunas veces son ellos, y otras ellas, quienes ayudan. La parte más creativa recae en hombres o en mujeres dependiendo del tipo de arte. Por ejemplo, en cuanto a los alebrijes de madera, los hombres los tallan y las mujeres los pintan, y lo mismo sucede con los de cartón; en el caso de algunas figuras de barro son las mujeres las que modelan las piezas y los hombres ayudan a pintar. Resulta interesante ver las diferencias en los materiales más utilizados por hombres y por mujeres. Sabemos que el barro y las fibras son especialidad de las mujeres, lo han sido por siglos; ellas trabajan poco los metales o la madera para tallarla. Sin embargo, para poder especificar diferencias más de fondo es preciso enfocar un tipo de creación en particular, en un lugar y un tiempo específico.

¿Existe la creatividad femenina en el arte?

Creo que es posible hacer afirmaciones acerca de las diferencias entre los géneros en el proceso de creación artística, pues se dan tendencias claras. Se puede percibir que las diferencias están ahí y son múltiples y diversas así como múltiples han sido las opiniones vertidas en torno a esta cuestión a lo largo de los siglos; sin embargo, en un pasado que no se ha ido del todo, la clara intención de la inmensa mayoría de esas opiniones fue mostrar y demostrar la inferioridad de las mujeres dentro de la creatividad artística: sólo pintaban flores y, cuando mucho, retratos; los hombres, grandes temas históricos, bíblicos y el desnudo, desde luego.

Ante la pregunta, entonces, sobre si existe una creatividad femenina y, en particular, en el arte popular, no tenemos todavía respuestas definitivas, pero se empieza a vislumbrar que hay algo que se puede denominar así.

Cuerpo y creatividad

Al estudiar las biografías las artistas y sus obras parece posible afirmar que su creatividad se encuentra íntimamente vinculada con la maternidad y el maternazgo, de una u otra manera. Su creatividad puede manifestarse mejor si no hay hijos pequeños que cuidar, ya sea que no se tengan o que los propios los cuiden otras personas. Se da una relación directa entre cuerpo y creatividad femenina.⁶ Se puede ver también al revés: en lugar de ser un impedimento para la creatividad, la maternidad afirma el potencial creativo, gozan de una ventaja y no de una desventaja como puede parecer con lo que afirmé al principio. Se puede ver que han explorado visualmente el embarazo y la presencia infantil con frecuencia. La conexión entre reproducción y creatividad artística es fundamental, pero no se da de una sola forma, sino que es multifacética.

La creatividad ahistórica y universal no existe; es siempre algo cultural e histórico. Sin embargo, se han observado algunas constantes que permiten hacer ciertas generalizaciones: podemos ver que las mujeres han compartido y todavía comparten rasgos entre sí, ciertas peculiaridades frente a la creatividad; es posible decir, tal vez, que tienen mayor capacidad y necesidad de hablar de sí mismas, de autorrepresentarse, para lo cual basta echar un vistazo a la historia del arte o de la literatura y percatarse de que los autorretratos son más que recurrentes entre las artistas, así como sus representaciones. No cabe duda de que representan más mujeres que hombres tanto plástica como verbalmente. En la literatura, pero también en las artes plásticas y en el arte popular, ellas “hablan” de y dialogan con las mujeres mucho más que los hombres. Con todo y que ellos las han mirado y usado de modelo

⁶ Ver, por ejemplo, entre muchos otros autores y textos: Batterton, 1996; Danto, 1999; *El cuerpo aludido*, 1998; Fontanel, 2001; Gill, 1989; Giraldo, 2010; Nochlin, 2006; O'Reilly, 2009; Price & Shiedrick, 1999 y Rubin, 1986. También se han publicado otros libros, artículos y páginas de Internet sobre la maternidad en el arte, por ejemplo, Álvarez González, 2010; Bracaglia Tobey, 1991 en: <http://parfundelivres.niceboard.com/t5803-la-mere-et-la-maternite-danslart?highlight=maternit%E9>, (consultada el 15 de abril del 2012).

para su arte sin cesar, pero ellas aún más. Mujeres y niños son los temas por excelencia de las artistas.

La cultura femenina es por mucho una cultura del cuerpo. Es en buena medida por ello que durante tanto tiempo se ha dicho que las mujeres eran naturaleza (y los hombres cultura). No es así para nada, desde luego, las mujeres son tan cultura como los hombres sólo que distinta.

Es posible que la situación de subalternidad en que vivimos las mujeres condicione una sensibilidad distinta. No hay que tener miedo a bajar esta idea. Si bien es cierto que ha sido una de las formas que ha utilizado el patriarcado para desvalorizar la creatividad femenina, como si se tratara de una cualidad mística presente en toda obra de mujeres de todo el mundo y de todos los tiempos, también pienso que es posible rescatar esa idea desde el feminismo.⁷

Existen idiosincrasias culturales, pero eso no implica que todos y cada uno de los miembros de una determinada sociedad sean iguales. Significa que hay tendencias generales en el modo de ser de quienes integran una colectividad; ciertos rasgos son compartidos por las brasileñas y, de entre ellas, por las cariocas; hay características compartidas por las japonesas, por las maoríes o por las mexicanas. Así, se puede hablar de una sensibilidad femenina y de ciertos elementos específicos que conforman la creatividad de las mujeres. Y, por ende, se puede decir también que existe una imaginaria y una sensibilidad masculinas en las artes.

Este libro consta de cuatro capítulos. El primero fue escrito entre 2009 y 2010 y ahí se realiza un acercamiento a artesanas de Izúcar de Matamoros, Puebla, en México, para examinar sus condiciones de vida, así como presentar el proceso de elaboración de las piezas de barro policromado características de esta localidad, pero únicamente desde el punto de vista de las mujeres. Con base en documentos biblio-hemerográficos, así como entrevistas a algunas artesanas significativas de la comunidad, se presta especial

⁷ Existen detractoras de esta idea y para ello consultar a Katy Deepwell, *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*, p.6. Ella argumenta en contra de una sensibilidad femenina.

atención a las diferencias genéricas en el proceso creativo y se procede a la observación iconográfica.

En el segundo capítulo se elabora un ensayo sobre las mujeres maorís de Nueva Zelanda y su elaboración de canastas tejidas con fibras vegetales. Fue escrito del 2008 al 2010. Todas las tejedoras son de la Isla Norte y en particular de la ciudad de Auckland. Se describe el proceso de producción, los significados, la distribución y el consumo de este valorado arte maorí.

El tercer capítulo fue escrito en colaboración con Kanae Omura en el 2006. Se realiza aquí un trabajo sobre los y las creadoras de dos objetos muy particulares del Japón. Uno son las famosas lacas de Takayama, una población pequeña semi rural de la prefectura de Gifu, y el otro son las *hagoita* o raquetas decoradas de Tokio. Se acerca la lente para ver a los hombres y las mujeres involucradas en el proceso de creación de estos singulares objetos.

En el cuarto capítulo se expone la historia de la Cooperativa de Mujeres Negras Abayomi de Río de Janeiro. En este texto —escrito en 2005— presento el resultado de un trabajo etnográfico realizado en Brasil sobre un grupo de mujeres negras que se dedica a hacer muñecas de trapo única y exclusivamente negras, utilizando sólo los deshechos de las fábricas textiles o del Carnaval. Se trata, desde luego, de un proyecto creativo con miras a la obtención de algún beneficio económico para vivir pero, además, es eminentemente político y lúdico. En el proyecto Abayomi se pueden observar ya destiladas, o condensadas, cuestiones que se encuentran a flor de piel sobre política, ecología, negritud, género, clase social e identidad. Y, por encima de todo esto, los objetos que se elaboran tienen un enorme valor estético.

Tres continentes, cuatro países, cuatro lugares geográficos, distintas realidades étnicas, raciales, genéricas y un mismo tiempo histórico comparten el espacio de este libro.

Referencias

- Álvarez González, Marta, *The Art of Motherhood*, Los Angeles, Getty Publications, 2010.
- Apostolos-Cappadona, Diane y Lucinda Ebersole (eds.), *Women, Creativity, and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives*, Nueva York, Continuum, 1995.
- Aratjara. *Art of the First Australians: traditional and contemporary works by Aboriginal and Torres Strait Islander Artists*, Düsseldorf-Cologne, Alemania, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1993.
- Battersby, Christine, “Situating the Aesthetics: A Feminist Defence”, en Andrew E. Benjamin y Peter Osborne (eds.), *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, Londres, Institute of Contemporary arts, 1991, pp. 31-43.
- Batterton, Rosemary, *Looking on. Images of Feminity in the Visual Arts and Media*, Londres, Pandora Press/Unwin Hyman, 1989.
- , *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.
- Bonner, Frances, et al., (eds.) *Imagining Women. Cultural Representations and Gender*, Cambridge, Polity Press-The Open University, 1992.
- Bracaglia Tobey, Susan, *Art and Motherhood*, Nueva York, Abbeville Press, 3ª ed., 1991.
- Brown, Betty Ann (ed.), *Expanding Circles, Women, Art and Community*, Nueva York, Midmarch Art Press, 1996.
- Buikema, Rosemarie y Anneke Smelik (eds.), *Women's Studies and Culture. A feminist Introduction*, Londres-Nueva Jersey, Zed Books, 1995.
- Clarenbach, Kathryn F, y Edward L. Kamarck (eds.), *The Green Stubborn Bud: Women's Culture at Century's Close*, Matuchen, Nueva Jersey, The Scarecrow Press, 1987.
- Coote, Jeremy y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Danto, Arthur C., *The Body/Body Problem*, Berkeley, University of California Press, 1999.

- Deepwell, Katy (ed.), *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, México, Museo Nacional de Arte, 1998.
- Elinor, Gillian et al. (eds.), *Women and Craft*, Londres, Virago, 1987.
- Etienne-Nugne, Jocelyne (ed.), *Talented Women*, París, UNESCO, 1995.
- Fontanel, Béatrice, *L'éternel féminin. Une histoire du corp intime*, París, Seuil, 2001.
- Gill, Michael, *Image of the Body. Aspects of the Nude*, Nueva York, Doubleday, 1989.
- Giraldo Escobar, Sol Astrid, *Cuerpo de mujer, modelo para armar*, Medellín, La Carreta, 2010.
- Griffith, Morwenna, *Feminisms and the Self. The web of Identity*, Londres, Routledge, 1995.
- Hein, Hilde y Carolyn Korsmeyer (eds.), *Aesthetics in Feminist Perspective*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- Hollis, Susan Tower, et al., (eds.), *Feminist Theory and the Study of Folklore*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press 1993.
- Ice, Joyce, "Feminist Readings of Folk Material Cultural Studies", en Katherine Martinez y Kenneth L. Ames, *The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture*, Winterthur, Delaware, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1997, pp. 217-235.
- Kauffman, Linda S., *Gender & Theory: Dialogues on feminist Criticism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Krull, Edith, *Women in Art*, Londres, Studio Vista, 1989.
- Lucie-Smith, Edward, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art. The Rise of Minority Culture*, Londres, Art Books International, 1994.
- MacCannell, Juliet Flower (ed.), *The Other Perspective in Gender and Culture. Rewriting Women and the Symbolic*, Nueva York, Columbia University Press, 1990.

- Martinez, Katherine y Kenneth L. Ames, *The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture*, Winterthur, Delaware, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1997,
- Masuoka, Susan N., *En Calavera. The Papier-Maché Art of the Linares Family*, Los Angeles, UCLA-Fowler Museum of Cultural History, 1994.
- Moore, Catriona (ed.), *Dissonance. Feminism and the Arts 1970-90*, Sydney, Allen & Unwin-Artspace, 1994.
- Neill, Alex y Aaron Ridley, *Arguing about Art. Contemporary Philosophical Debates*, Nueva York, McGraw-Hill, 1995.
- Nochlin, Linda, *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eye*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- , “Starting from Scratch”, en *Women’s Art Magazine*, núm. 61, nov-dic. 1994, pp. 6-11.
- O’Reilly, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 2009.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women’s Press, 1996.
- Pollock, Griselda, “Painting, Feminism, History”, en Michèle Barrett y Anne Philips (eds.), *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Prather-Moses, Alice Irma, *The International Dictionary of Women in the Decorative Arts. A Historical Survey from the Distant Past to the Twentieth Century*, Metuchen, N.J.-Londres, The Scarecrow Press, 1981.
- Price, Janet y Margrit Shieldrick, *Feminist Theory and the Body. A Reader*, Nueva York, Routledge, 1999.
- Raven, Arlene, Cassandra L. Langer y Joanna Frueh (eds.), *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Michigan, UMI Research Press, 1988, (Reeditado en Nueva York, Icon, 1991).
- Rubin Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Sauer, Marina, *L’entrée des femmes à l’École des Beaux Arts 1880-1923*, París, ENSBA, 1990.

Saunders, Lesley, *Glancing Fires. An Investigation into Women's Creativity*, Londres, The Women's Press, 1987.

Wolff, Janet, *Aesthetics and the Sociology of Art*, Basingstroke, Reino Unido, The Macmillan Press, 2ªed., 1993.

I. Árboles de vida. Figuras de barro policromado y vida de las mujeres poblanas de Izúcar de Matamoros

Texto y contexto se hallan tan inexplicablemente entretnejidos en esta experiencia que es sólo mirando a través de la lente de uno que el otro es enfocado.

ELAINE J. LAWLESS

Introducción

Esta comunidad de tierra caliente y caña de azúcar con sus más de 40 000¹ habitantes se especializa en la elaboración de objetos de barro policromado como sahumeros y árboles de la vida, candelabros de la muerte y una infinidad de otras figuras. Mostraré cómo se desarrollan las experiencias y la creatividad de algunas de las mujeres de esta ciudad, procurando mantener una visión feminista. ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar que mi mirada busca deliberadamente a las mujeres que se dedican a este trabajo y que, para ello, es preciso arrimar, hacer a un lado a los varones que siempre tienden a tomar el micrófono, a ponerse delante y se hallan por doquier. Es ésta la labor que se lleva a cabo siempre cuando se analiza, ya que resulta imposible contemplar el todo. Lo que se ha hecho habitualmente es centrarse en los hombres y arrinconar a las mujeres. Ahora practico, solamente

¹ En el 2012.

en esto, el “ginecocentrismo”, si se me permite expresarlo de esta forma. En segundo lugar, además de verlas a ellas las quiero escuchar. Ellas cuentan lo que quieren contar. Y, por último, la mera intención de mi trabajo, el hecho de ir a hablar con las artistas y darles el lugar de importancia que tienen y que, desde luego, merecen, en cierta manera es posible que ya las empodere. Este tipo de trabajos debería contribuir a la transformación del campo artístico en la medida en que se completa y se complejiza al visibilizar al género femenino y su arte. Lo cual, quiero pensar, que también contribuye a cambiar el propio quehacer de las mujeres involucradas en estas labores, y de los varones que las rodean, tanto de las que hacen obras como de las que las miran, piensan y escriben sobre ellas. Así, se realizará un acercamiento a la vida de algunas alfareras-artistas que no han recibido la notoriedad de algunos artesanos y se harán aflorar sus obras; se pretende explorar las diferencias de género en el proceso de trabajo y en la iconografía para una mejor comprensión de este arte, así como de las mujeres involucradas en el proceso, en el periodo 2009-2010, en medio de una crisis económica mundial.

Para las feministas, Cooper y Cliff [Susie Cooper y Clarice Cliff] demuestran las formas en que las diseñadoras de cerámica de los años 1930 en Gran Bretaña desafiaron los límites patriarcales de la industria de la alfarería y ayudaron a cambiar la naturaleza de la participación de las mujeres en cerámica. Su legado como diseñadoras es considerable y se debe, no en una pequeña parte, al hecho de que ellas firmaron sus propias mercancías, sus diseños, así como su decoración, y en el caso de Cooper, era dueña de su propia compañía. [...] Las críticas feministas de la cultura y la historia proporcionan una gama de herramientas críticas [...] para descoser las complejidades de las estructuras patriarcales clave en relación con las mujeres y la cerámica. Las relaciones entre cerámica y feminismo son fructíferas avenidas para más investigaciones, no sólo por la longevidad, omnipresencia y complejidad de la participación de las mujeres en este campo de la actividad cultural.²

² Cheryl Buckley, “Ceramics”, en *Feminist Visual Culture*, p. 183

De geografía plana interrumpida por suaves cerros, Izúcar —que es nombrada a menudo simplemente Matamoros—, está sembrada de iglesias, ex-conventos coloniales y rodeada de plantíos de caña de azúcar, salpicados siempre de milpas. Los catorce barrios que hincan sus raíces en lo prehispánico, se impregnaron de lo colonial y surgió de ahí una sociedad mestiza que ha olvidado las lenguas indígenas, pero la memoria histórica quiere mantener vivo al mundo precolombino. Es un poblado que no destaca por su hermosura, pero aparece como bastante dinámico, en donde el arte y las artesanías han florecido. Hoy en día existen once talleres registrados y quizá otros seis más sin registro, lo cual significa que hay aproximadamente sesenta artesanos y artesanas. En cambio, en la vecina Atlixco, más “gallarda”, no se elabora nada de arte popular, ahí es lugar de viveros, docenas de ellos proporcionan una fuente de ingresos a buena parte de la población. Izúcar —que suena desde luego a azúcar, pero no por eso se la nombró así, aunque se trate de un centro productor de caña y de azúcar— se llamó en la época prehispánica, en nahuatl, Itzocan que al parecer significa lugar de obsidiana.

Los itzocanos eran grandes lapidarios, elaboraban adornos corporales de calidad, los cuales eran muy solicitados: orejeras, besotes, pectorales, collares, brazaletes, hachas, cuchillos y navajas, en jade, jadeíta, serpentina, cristal de roca, alabastro y obsidiana [...] cuando barbechan algún terreno en Izúcar o en poblaciones vecinas, la obsidiana se encuentra a flor de tierra en navajas, pedazos de cuchillo e inclusive sin taller.³

Hoy en día los principales yacimientos mineros de la localidad son de cal, oro, plata, plomo, cobre, yeso, hierro y carbón, los cuales no son explotados en su totalidad; y, desde luego, posee grandes yacimientos de arcilla.

Algunas familias elaboran la cera escamada y también rodela (coronas) de cucharilla y palma. En 1998 el gobierno de Puebla decretó a las artesanías de Izúcar “Patrimonio Cultural del Estado de Puebla”.⁴ La cera escamada es elaborada para la cofradía del Santísimo por el artesano don

³ Mensaje enviado por Manuel Sánchez Cruz a Geovanni Mercado, 8 noviembre 2009.

⁴ Manuel Sánchez Cruz, *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos*, pp. 9, 35-39.

Miguel Magno Rodríguez y su familia en el barrio de Mihuacán. También la hacen la familia López y algunas otras.⁵ Evidentemente que con estas referencias a las “familias” no es posible determinar cuál es el trabajo que realizan los hombres, cuál las mujeres y qué participación tienen los infantes, si tienen alguna. Lo que definitivamente nos muestra es que se trata de un trabajo colectivo y que se expresa en esta forma “familista” que enmascara el sexismo.⁶

Asimismo, se crean “Los árboles de la vida de más tradición y antigüedad en todo el territorio mexicano” según el mismo autor.⁷ La verdad es que Metepec –en el Estado de México– e Izúcar en Puebla se disputan hasta la fecha el origen de los árboles de la vida a pesar de que en enero del 2009 Metepec obtuvo la “marca registrada colectiva”; después de tres años de trámites, la Secretaría de Turismo se la otorgó a la Unión de Artesanos y Alfareros Árbol de la Vida Asociación Colectiva, integrada por 295 artesanos/as.⁸

El árbol de la vida es un candelabro de barro policromado con 3 ó 4 portavelas y en el centro Adán, Eva, el arcángel San Miguel y la imprescindible serpiente, símbolo del pecado. Según Sánchez Cruz, sin estas figuras no se puede considerar un árbol de la vida.

Antiguamente, estos objetos se usaban sobre todo para las ceremonias religiosas y hoy se ponen también en las ofrendas del día de muertos y se usan como regalo de boda, a modo de símbolo de fertilidad y de buenos augurios para el novio y la novia. Los sahumeros se utilizan para quemar copal e incienso. Decía Sánchez Cruz que sólo tres familias hacían el barro policromado en el barrio Huaquechula: la familia Flores Sánchez: padre, abuelo y bisabuelo. También menciona a las familias Castillo Orta y Mercado Castillo, con Heriberto Castillo como el jefe del clan.

⁵ Manuel Sánchez Cruz, *Izúcar en su historia*, p. 305.

⁶ Margrit Eichler, *Non Sexist Research Methods*, pp. 8, 114-118.

⁷ *Ibid.*, p. 306

⁸ <http://ciudadanosenred.org.mx/metroaldia.php?cont=1&info=6868>, (consultada el 22 de enero del 2009).

La familia Flores, según él, es la de más tradición en todo México y que desde hace más de 250 años viene haciendo árboles de la vida y sahumeros, pero que no han obtenido ni un solo reconocimiento oficial. Juan Macouzet también afirma que el primero en elaborar las piezas de barro policromado en la comunidad fue Aureliano Flores. En este sentido, Lenore Hogan Mulryan afirma que “el árbol de la vida pudo haberse originado en Izúcar de Matamoros, y luego evolucionó en candelabros o sahumeros, algunos de los cuales aún persisten”.⁹ Para Snoddy Cuéllar y Rodríguez Lazcano, la familia de Francisco Flores es la principal y Aureliano Flores, su papá, fue el iniciador; en ese mismo texto se dice que el barro policromado de la familia Castillo surgió mucho más tarde. Los autores afirman también que lo que distingue principalmente a las dos familias, Flores y Castillo, es el pintado y dicen que el de los Castillo muestra mayor finura.¹⁰

La especialista en cerámica Louana M. Lackey en su libro sobre la alfarería de Acatlán de Osorio, Puebla, donde también se hacen árboles de la vida —entre otros objetos—, afirma que son típicos de Izúcar de Matamoros.¹¹

Por su parte, algunas de las personas que entrevisté en la comunidad, como Virginia Morgan y sus hijos, afirman que la familia Flores por mucho tiempo solamente trabajó el barro para elaborar objetos funcionales como ollas y comales. Fueron comaleros básicamente y ya en el siglo XIX es cuando empezaron a hacer árboles de la vida y otras piezas de barro policromado de uso ritual-religioso.¹²

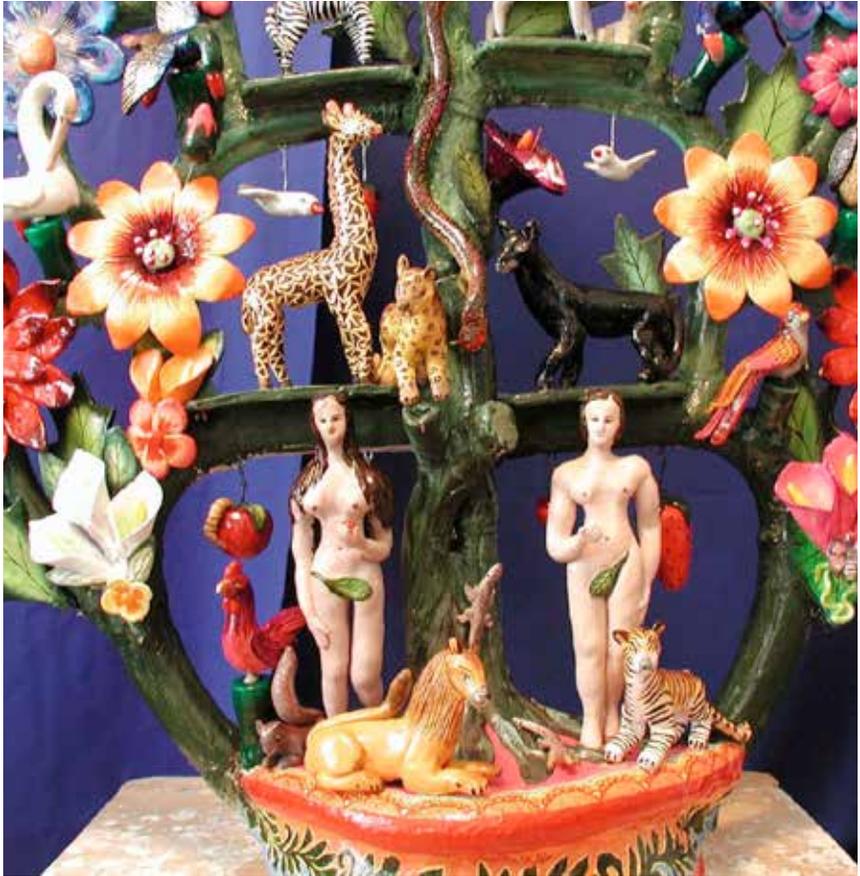
Sánchez Cruz explicaba el proceso de preparación del barro de la siguiente manera: para hacer las figuras, primero se amasa el barro con agua, se deja secar por algunos días, se apisona y se amasa de nuevo. Se modela a veces con alma de alambre, se deja secar por 7 días, luego se cuece en el

⁹ Lenore Hoag Mulryan, *Ceramic Trees of Life: Popular Art from Mexico*.

¹⁰ Elizabeth Snoddy Cuéllar y Luis Fernando Rodríguez Lazcano, “Where it all Began. The ‘Tree of Life’ of Izúcar de Matamoros, Puebla”.

¹¹ Louana Lackey, *The Pottery of Acatlan. A Changing Mexican Tradition*.

¹² Entrevista con Virginia Morgan y sus dos hijos Gregorio y Geovanni Mercado Morgan en su taller, Barrio de San Martín Huaquechula, Izúcar de Matamoros, 8 de julio del 2009.



Isabel Castillo, *Árbol de la vida*, barro policromado, Izúcar de Matamoros.

horno con adornos y todo. Ya secos se pintan de blanco con cal y jugo de nopal que es aditivo e impermeabilizante, y luego se decoran con pinturas industriales o tintes naturales. Los pinceles se hacen con pelo de conejo. Al final se le aplica un barniz brillante industrial.¹³

A finales del siglo XIX, que es hasta donde hay realmente registros y memoria, la familia Orta Uroza fue de las primeras en elaborar el barro policromado, en el Barrio de La Magdalena. Doña Catalina Orta, casada con el Sr. Agustín Castillo, enseñó a sus seis hijos: Heriberto Castillo Orta (que estuvo casado con Ma. Luisa Balbuena Palacios); Isabel (casada con Gustavo Mercado Mentado); Agustín, ya fallecido (casado con Teresa); Alfonso, ya fallecido (Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares, 1996, casado con Martha Hernández), Andrés (casado con Eva Velásquez) y Gloria, ya fallecida (casada con Abel Acevedo). Prácticamente todos y todas ellas se dedican a trabajar el barro, excepto Eva y Abel. Además, los hijos e hijas de estas parejas también siguen elaborando figuras de barro policromado, por ejemplo, todos los hijos e hijas de Alfonso continúan en ello, siguiendo el estilo de su padre. Sin embargo, de los casi cuarenta nietos y nietas de doña Isabel Castillo, sólo dos –Gregorio y Geovanni– trabajan el barro.

Una familia singular de cara a la creatividad artística

Virginia Morgan Tepetla (Vicky) nació en Izúcar en 1960, es artesana, pero sus dos hijos Geovanni y Gregorio, además de dedicarse al barro policromado, ya se consideran, a veces, también artistas. Hace más de 30 años ella se casó con Gregorio Mercado Castillo, hijo de doña Isabel Castillo, y por eso empezó a trabajar el barro ya que él venía de una reconocida familia de artesanos y artistas populares. Primero sólo modelaba y hacía florecitas, bolitas, frutitas, esto es, la decoración de las piezas, pero al venir la separación, unos ocho años después, es cuando se metió de lleno a pintar y a

¹³ Manuel Sánchez Cruz, *Izúcar en su historia...*



Castillo Balbuena, *Torre*, barro policromado, Izúcar de Matamoros.

hacer todo el proceso. En realidad, aprendió con su suegra, Isabel Castillo, mientras el marido terminaba la carrera. Y aún hoy se lleva muy bien con ella. Vicky en aquel entonces no había estudiado y no fue sino hasta que se separó, ya grande, y sus hijos eran adolescentes, que terminó la primaria y la secundaria en el Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA). Su hijo Gregorio está en la universidad y el menor, Geovanni, terminó el bachillerato y tiene el título de técnico superior en informática, él es quien se ocupa de todas las cuestiones de Internet y de fotografía digital, además de ser un artista excepcional. Quiere terminar la carrera de ingeniería de la información en la Universidad Tecnológica de Izúcar. La casa en la que viven no es de su propiedad, solamente la tienen prestada.

El barro es comprado y lo traen de San Francisco Tepango, Puebla. Antes lo preparaba ella, pero hoy eso lo hacen sus hijos porque ya aprendieron. Cuando lo traen en piedra, lo azotan con un marro, lo ciernen, lo que sobra lo ponen a remojar, a fermentarse y después ese lodo también lo cuelan. Mezclan el seco, ya colado, con el lodo, lo amasan y le dan la consistencia que les agrada, modelan el barro, dejan secar las piezas como una semana. En el horno bien caliente, ella usa los de leña, las quemar por media hora o una hora, y luego se dejan enfriar unas cuatro horas. Entonces se blanquean con vinílica, no se usa ya la cal y el jugo de nopal o la cola para blanquear las piezas, se dejan secar y luego se decoran en frío con pinturas industriales acrílicas, ya tampoco nadie usa tintes naturales. No sólo usan los colores primarios sino que los combinan. Utilizan pinceles comprados, ya no los hacen con pelo de animal o de infante, como en algunas partes. Generalmente hacen un boceto previo.

Las piezas que más hacen son las religiosas. Son católicos, creyentes, pero no van a misa. “Creemos en Dios pero no en la gente”, afirma Vicky. Tienen ideas para romper con lo tradicional-religioso y elaboran diseños, para que cuando llegue el momento los metan a concurso. Los del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) son premios muy fuertes. Comentan que les copian mucho, y que ellos no lo hacen porque sería falta de creatividad y de imaginación.



Virginia Morgan, Izúcar de Matamoros, 2009.

Se sabe que una de las características y de los grandes problemas del arte popular es que tienden a copiarse unos a otros constantemente y resulta difícil saber de quién fue la idea original, si es que ello interesa.

En esta familia firma quien pinta, la abuela firma sus piezas cuando son piezas exclusivas. Los hijos firman con el nombre completo, ella a veces sí y otras sólo con sus iniciales. La gente de Fonart fue quien les sugirió que firmaran las piezas, antes no lo hacían. Sin embargo, cuando otras personas son contratadas para ayudarla a pintar, como es el caso de toda una familia que la asiste cuando tiene muchos pedidos, quien firma es Vicky porque es bajo su dirección que lo hacen y, además, ella corrige al final los defectos.

En cuanto al trabajo doméstico siempre lo había hecho Vicky sola, pero hoy sus dos hijos participan un poco, aunque la mayor parte aún lo hace ella, quien también lleva la economía familiar.

Los tres modelan y pintan. Sin embargo, en la práctica se especializan: Gregorio básicamente modela y Geovanni se dedica a pintar, pero al final pone los dos nombres en la firma. Lo más grande que hace ella es de 65 centímetros y, en realidad, se especializa en miniaturas. A los hijos les enseñaron las mujeres, “ellas nos encaminaron”, dice Gregorio. Ahora ya cada quien elabora sus diseños de acuerdo con su propia creatividad, pero coinciden en que deben estar bien hechos. Cuando los hijos quieren, elaboran algo diferente como esculturas en barro; crean artesanía y arte popular en barro policromado, así es como lo llaman y, por otro lado, quieren también hacer arte. Sólo se apoyan en moldes, como una plantilla, todas las piezas se modelan. “Hay objetos que son tradicionales, son populares, pero no son comercializables en gran escala”, dice Gregorio. Lo más comercial, lo masivo, es artesanía, para él. El taller de ellos se llama “Xmucane”, que es la diosa maya del maíz, creadora del ser humano. Un autor, Ernesto Eduardo Figueroa, lo expresa de la siguiente manera: “La artesanía, me refiero aquí a la ‘buena’ no a la que se ha hecho miserable gracias a la comercialización, sí participa de una penetrante y sabia intuición de la realidad y, en consecuencia, expresa una visión integradora”.¹⁴

¹⁴ Ernesto Eduardo Figueroa, “Árboles de la vida. El árbol de Alfonso Castillo Orta”, en *El arte de la familia Castillo. Ecos desde un vientre de barro*, p.24.



Geovanni y Gregorio Mercado Morgan, *Árbol de la vida*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2010. Foto: Geovanni Mercado

No dudan en afirmar los hijos y ella que hay muchas diferencias entre la forma de trabajar de los hombres y las mujeres. ¿Cómo cuáles? Mmmmmm, silencio. Los colores son muy diferentes. Geovanni, dice que aunque usa los mismos colores los combina de manera distinta, “los de mi mamá son más alegres, los míos como más reservados, más serios”. Por ejemplo, entre Alfonso Castillo, que usaba colores más oscuros, más “lineales”, y su hermana Isabel la diferencia radica en que los colores de ella son más alegres. En la forma de modelar también hay diferencias, afirman. Vicky dice que una le pone más detalles, más figuritas, en cambio los hijos sólo si se los piden. Las mujeres son más detallistas, afirma Gregorio. El acomodamiento de los colores es lo diferente entre una persona y otra, sea del sexo que sea. Entre Isabel y Vicky, aunque ambas usan colores vivos, no los acomodan de la misma manera. “Mi abuelita –dice Geovanni– les impregna alma a sus piezas, es lo que me gusta de ella; maneja el barro muy rápido y con mucha gracia”. También hay clientes que regresan con Vicky porque les gusta lo que les “impregna”, lo que transmiten las piezas. Entre los cuatro trabajan colectivamente: la abuela Isabel, Vicky y los dos hijos. Por ejemplo, uno de los nietos hace una pieza, pero la decora, la pinta y la firma la abuelita. Los clientes sugieren lo que quieren y eso no les importa para nada, que les pidan alguna pieza de determinados colores, pero que no les digan cómo acomodarlos. Discuten con los clientes, si prefieren una cosa u otra. Pueden decir que no quieren Adanes y muertes, que prefieren angelitos, y así. Gregorio comenta que si le piden 40 piezas de un mismo diseño, él dice que hay que hacer 40; en cambio su mamá piensa que hay que hacer 45, para que haya más. Esa es otra diferencia en la visión del trabajo.

Ahora ya son muy celosos de enseñar a otras personas, porque ponen sus talleres y representan una competencia. La abuela Isabel casi sólo le enseñó a la familia. Cuando le hacen pedidos grandes a ella, los nietos la ayudan. Según ellos Isabel y Alfonso son igualmente buenos, pero él salía de la comunidad, iba a exposiciones, era más aventurero, más viajero y eso lo ayudó; participaba en concursos. Hay modelos que se pierden con los años, las mujeres hacían diseños muy diferentes a los de los hombres, arcas

de Noé, por ejemplo. Lo que más le gusta hacer a Vicky son los nacimientos miniatura. Comercializan sus piezas a través de intermediarios como Fonart, que ahora sólo va una vez al año. También tienen un cliente fijo de Dinamarca, un norteamericano de Boston, alguien de Holanda y un mexicano que estaba en Oaxaca, pero se mudó al DF, todos ellos son intermediarios. Bajaron mucho las ventas con la crisis. Venden sus piezas, asimismo, en la ciudad de México, Puebla, Atlixco y los Estados Unidos. De vez en cuando los invitan a hacer demostraciones, por ejemplo, han ido a la ciudad de Puebla. Vi en algún lugar de Internet un candelabro de *Frida* firmado por Isabel Castillo. En la entrevista Gregorio me contó que se la encargaron a Isabel, pero que quien la hizo, bajo las especificaciones de Isabel fue él. Ella la pintó y lo firmó.

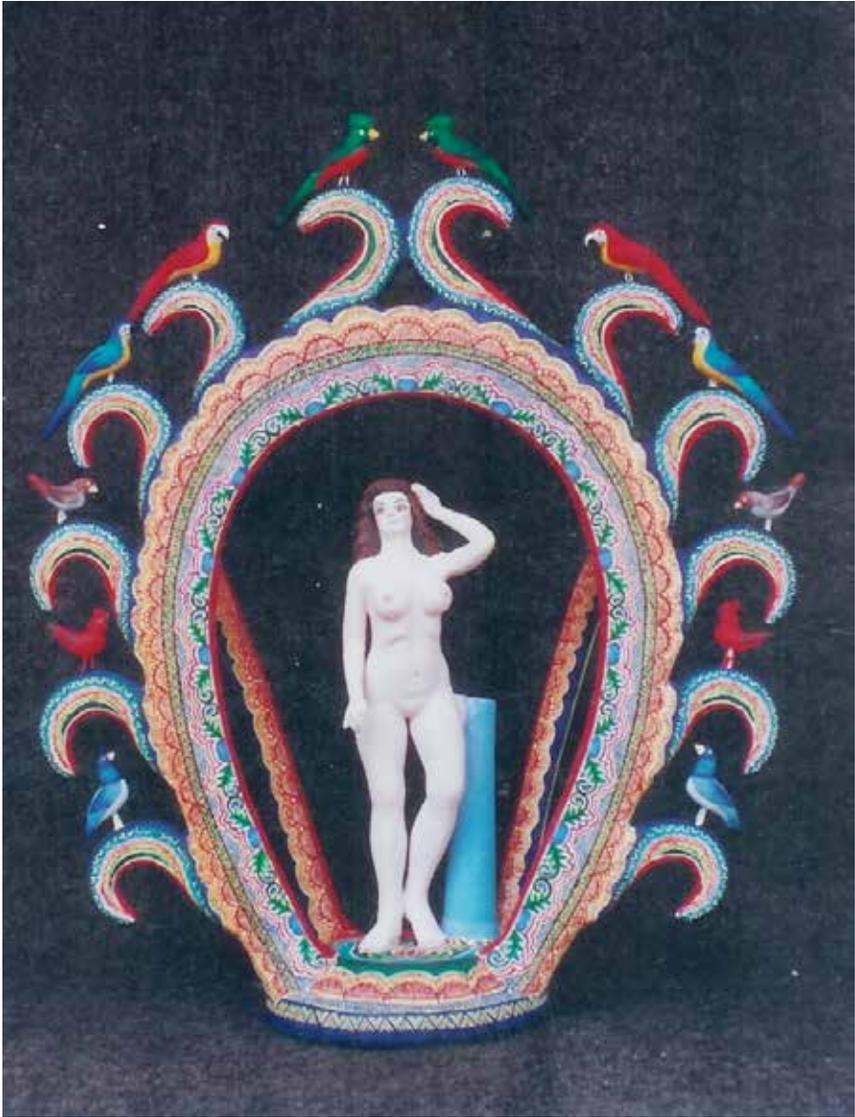
Geovanni se expresa de esta manera con respecto a las mujeres: “Durante la mayor parte de mi vida he estado aprendiendo el arte del barro en el taller de mi abuela, y he tenido la inquietud de plasmar lo que veo y siento de lo que me transmiten las personas, pero sin lograrlo, ya que no encontraba a la persona perfecta que me inspirara para plasmarla en barro. Pero al pasar el tiempo fui dominando el manejo del pincel y el barro.”¹⁵

Este artista se empieza a especializar en miniaturas de árboles de la vida que son preciosos. Por ejemplo, hay uno de diez centímetros de altura con cinco boquillas o porta velas y una mujer abajo en el centro, en el lugar que normalmente ocupan Adán y Eva. “Al llegar una mujer a nuestro taller me di cuenta que necesitaba plasmar lo que me inspiraba, y desde ese momento no he dejado de pensar que para mí una de mi mejores inspiraciones es la mujer; a esta obra la he nombrado, ‘Candelero árbol Elena’, con aves del paraíso, animales marinos y terrestres, en honor a quien me inspiró a hacerla.”¹⁶

Al preguntarle por qué la hizo con vestido me respondió: “la puse de falda con traje regional, porque la primera vez que vino a nuestro taller lle-

¹⁵ Entrevista con Geovanni Mercado, 4 de agosto del 2009. Ver asimismo fotografías en: <http://picasaveb.google.com/geovanni.morgan>

¹⁶ *Idem.*



Heriberto Castillo, *Candelero pequeño*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2011.

vaba un vestido bordado de color blanco [...] si no mal recuerdo de flores, y me gustó mucho cómo se veía y fue uno de los motivos para ponerle falda, y lo decoré como traje tradicional porque se veía muy bien.”¹⁷ Es oscuro, tiene el fondo en azules, morado, verde y blanco y está pintado en algunas partes como la talavera. A pesar del colorido de las flores y los animales, se trata de una pieza más bien sobria.

Por otro lado, en Izúcar se había estado juntando la gente, unas 30 ó 40 personas, de diversos talleres de la comunidad para conformar la “Asociación Marca Colectiva” del barro policromado. Vicky fungió durante un tiempo como la presidenta, pero en agosto del 2009 se realizó una votación y eligieron al presidente, al secretario y al tesorero; Vicky no quedó en ningún cargo. Está aún por verse cómo va a funcionar esta Asociación. En 2012 ya existe legalmente.

Hay otro candelero miniatura que es muy similar al otro pero le añadió varias cosas:

En primera el bebé, en segundo los animales; a éste le puse animales marinos, unos alcatraces y cambié un poco el decorado y también va un animal, es del lado derecho de la escultura, es un cangrejo y en su tenaza tiene un pincel –espero se note– bueno ese cangrejo soy yo [...] , siento que se prestaba más el cangrejo por lo de sus tenazas. Lo del bebé, [...] Elena me dio la sorpresa que ya era mamá y me mandó fotografías [...] se me vinieron a la mente otras obras, por el momento tengo una dibujada en papel, y las demás las tengo en la mente y no se me han olvidado. [...] Le puse alcatraces porque a Elena le escuché que le agradaban y por mi parte también y se me hace una flor que es tan sencilla pero no deja de ser hermosa y me agrada, como le comento, la sencillez de los alcatraces.¹⁸

¹⁷ Entrevista con Giovanni Mercado, 5 de agosto del 2009.

¹⁸ Entrevista con Giovanni Mercado, 29 y 30 de septiembre del 2009.

Vicky hace unas parejas de muertes charros y chinas poblanas por demás graciosas y algunas de ellas deliberadamente muy poblanas ya que las pinta en una forma que recuerdan la cerámica de talavera. Geovanni comenta que las diversas formas de pintar las piezas tienen distintos nombres, por ejemplo, petatillo, rameado, talavera, ondas, pestaña, onda chica, sombreado (difuminado), marcado, relleno, hoja, entre otras.¹⁹

Por lo que se refiere al color de la piel de algunas figuras como Adán y Eva o la Virgen de Guadalupe, Vicky dice que se lo ponen de acuerdo con los distintos gustos de la clientela. Las hacen con cuatro distintos tonos de piel de blanca a morena.²⁰ Comenta que la gente de Europa que le compra, sobre todo de Dinamarca, prefiere Adán y Eva blancos, pero también los hace morenos. Alguna vez le han pedido incluso que los ponga canosos o bien con dos niños. Aunque la Virgen de Guadalupe sea morena, ellas las hace a menudo blancas, porque dice que hay gente que así las prefiere.

Leyenda viviente: Isabel Castillo

A poca distancia de la casa de Vicky se encuentra la de doña Isabel Castillo. Una mujer de voz un tanto imponente, habla recio con todo y sus 73 años a cuestas (en 2009); dudé en preguntarle la edad, pero enseguida respondió que no le importaba decir su edad, que lo importante es si una puede trabajar todavía y, enfática y orgullosamente responde que claro que sigue trabajando, que le gusta; lleva 52 años de haberse independizado de sus padres. Empezó a ayudar con el barro a los 9 años. Es una mujer segura de su posición dentro del arte de su comunidad. Está casada con Gustavo Mercado Mentado, quien fuera camionero, y tuvo cuatro hijas y siete hijos, “hasta que la mata diera” dice ella; solamente dos de ellos se dedican a trabajar el barro y sus esposas también. Todos y todas las demás tienen una

¹⁹ Entrevista con Geovanni Mercado, 18 de diciembre del 2009.

²⁰ Entrevista con Virginia Morgan, 17 de marzo del 2010.



Virginia Morgan, *Pareja de charro y china*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2009.

profesión. Sus hijas no se dedican al barro “porque es un poquito rudo el trabajo éste”, y afirma que no hay como tener una profesión porque si se enferman cobran el cheque, pero en esto no. Para ella, ser artesana, no es tener una profesión sino probablemente sólo un oficio. Fue el papá de su mamá, el Sr. Simón Orta Cocoma, quien le enseñó a su mamá, doña Catalina Orta –nacida ca. 1910 y muerta a los 62 años– a trabajar el barro para ganarse unos centavos, “para ayudarse”. A ella le gustó y empezó a hacer figuras para Todos Santos, árboles de la vida y candeleros. El papá de Isabel, Agustín Castillo, era campesino y no trabajaba el barro.

Doña Isabel se encuentra sentada a pocos metros de la calle, con la puerta abierta y un árbol de la vida color verde, a medio pintar, sobre una mesita.²¹ Un día el Sr. Samaniego de Puebla, que tenía una tienda de antigüedades, fue a Izúcar buscando al Sr. Aureliano Flores. En eso vio a doña Catalina vendiendo en el mercado y le compró unas piezas que él vendió enseguida. Fue entonces cuando la fue a buscar a su casa y le dijo que cada mes pasaría a comprarle las figuras que hacía: angelitos, muñequitos para las niñas y niños, danzantes (“alférez” dice que les llamaban), árboles de la vida para las bodas, sahumeros, incensarios. Cuando Isabel comenzó trabajaba sola, pero luego con los hijos. Por otro lado, ya tiene como veinte años viajando, “yo cuando voy al extranjero, que me contratan, a Estados Unidos para hacer demostraciones en las escuelas de artes plásticas –desde Washington conozco, hasta Canadá– paso dos días en cada escuela, cuántos lugares no he visitado”. Se va un mes o mes y medio, depende. Va siempre acompañada de alguna hija o hijo, su marido no ha ido nunca. No ha viajado a Europa ni a Asia, pero sus piezas sí han llegado hasta allá, a Dinamarca, a Suiza... a Japón. “Yo no he ido. ¡Una cosa es que vayan las piezas y otra cosa es que uno vaya!”, comenta.

Hace candelabros o lo que le pidan. No usa molde, sólo para la falda para que salga hueca. Cuenta con más de cien diseños diferentes. En las noches mientras ve tele, trabaja “con un ojo al gato y el otro al garabato”. Hoy compra el barro molido a una persona que tiene una máquina y lo muele, le sale más caro, pero ya no encuentra quien lo azote. No hace diseños previos dibujados, todo lo realiza directamente en el barro. Dice que su mamá ya hacía *Fridas*. Afirmo que las piezas son únicas en la pintura, pero en la hechura no. Ella las hace de todos los tamaños, pero las miniaturas le cuestan, por problemas de la vista. Ahora las prefiere hacer de 14 ó 20 centímetros. Hace poco que empezó a firmar las piezas, unos cuatro años. Como no le daba importancia no guardó los diplomas que le han dado. En cambio, su

²¹ Entrevista con Isabel Castillo Orta en su casa del Barrio de San Martín Huaquechula, Izúcar de Matamoros, el 8 de julio del 2009.



Isabel Castillo pintando un árbol de la vida, Izúcar de Matamoros, ca. 2009.
FORO: Giovanni Mercado

hermano Alfonso “se hizo muy popular” y entonces sus precios subieron mucho. Una pieza similar ella la daba en mil quinientos pesos y Alfonso en cinco mil. “Él iba a las exposiciones, nosotros no, no nos importaba y a él sí; iba a Guadalajara, adonde quiera iba. Y sus piezas eran caras porque era muy conocido.” Isabel reconoce ahora que su error fue no haber participado en los concursos, porque le habían dicho que ahí le iban a robar sus diseños, pero fue un error. “A mí ahora ya no me hace daño”, dice con la plena conciencia de su valía, pero antes, cuando quería darles carrera a sus once hijos e hijas sí tenía más necesidad de vender mucho (los únicos que sólo estudiaron hasta la preparatoria son los dos que se dedican al barro).

El trabajo doméstico lo hacía ella, la comida, lavar la ropa, pero cuando tenía algún niño pequeño contrataba a una muchacha que la ayudara. El esposo también la ayudaba a lavar y tenía mucho trabajo porque empacaba las piezas. Sus hijas le ayudaban a limpiar la casa. Afirma que cada persona trabaja a su modo, como quien dice independientemente de si es hombre o mujer; las diferencias que ella percibe con su hermano Alfonso es en los diseños pues son muy distintos, él se inclinó a lo oscuro y a lo más caro. “Para que yo confíe en una persona para que pinte mis piezas tiene que haber estado trabajando por tres años pintando y él metía a cualquier persona, a cualquiera le daba trabajo, pero cometió el error de ir cayendo en calidad. Ese fue su error.” Ella le da los acabados si ve que se las pintaron con algún defecto.

La crisis económica global la ha afectado bastante, antes no se daban abasto, el punto más bajo ha sido en el 2009. Su marido es el que administra, “él antes hacía las cuentas, ahora nada más cuenta”, y se ríe. Pero los once hijos los ayudan económicamente por lo que Isabel comenta con ironía “para mí está bien que fueran muchos porque me rinde.”

Ella prefiere decorar en azules y negros, son sus colores preferidos. El 90% de sus piezas se va al extranjero (a Estados Unidos) y el resto se vende en el país, en el mismo Izúcar, como regalo de bodas, o Fonart le compra también. Cada vez que va *al otro lado*, por ejemplo, con su hijo y su nuera, cada uno lleva dos bultos de piezas y las venden en las escuelas donde hace la demostración y lo que sobra se lo quedan las tiendas de artesanías de la

localidad. Todo lo vende. Piensa que a la gente de México sí le gusta, pero que cómo van a comprar piezas de mil quinientos pesos. Sólo lo llegan a hacer para un regalo de boda o para el doctor que atendió a su hijo.

“Cuando a una le gusta mucho su trabajo, porque a mí sí me gusta mi trabajo, le va poniendo cosas diferentes a los árboles, en la vida todo va cambiando.” Tiene siempre diseños nuevos. Quiere hacer una muerte con un gato; hace muchas muertes porque es lo que más se vende. A ella, para vestirse, nunca le gustaron los colores fuertes, le gustan justamente el azul y el negro. Usa para adornos aves de todo tipo como pericos australianos, colibríes, frutas diversas, flores y alcatraces. El árbol de la vida, dice, es el paraíso, por eso hay abundancia de todo. Las muertes son tradicionales pero van cambiando, antes eran más sencillas, le ponían laca al final para proteger o abrillantar las piezas; ahora usan porcelanizador brillante o mate. Sin embargo, en general, las piden sin brillo. Isabel dice que hace lo tradicional, pero modificado, con diseños nuevos.

Realiza muertes bailarinas que son una preciosidad, con la falda extendida, simulando movimiento, todas decoradas; esta muerte-bailarina es jocosita. Decora este candelabro con figuras de flores y pájaros adheridos, algunos con alambre, lo cual hace que la pieza sea más ligera, con más aire; la pinta con distintas combinaciones de colores. Es de tres portavelas y usa, por ejemplo, un verde brillante para la parte de atrás que se asoma al frente; el vestido cuya falda se abre a unos 330° tiene la orilla ondulada que le imprime movimiento. La falda tiene hileras de diseños casi todos geométricos pintados en diversos tonos de azules, morado, negro, verde, rojo y algunos detalles en amarillo. En el rostro-calavera una sonrisa, aretes largos y el cabello peinado en un rodete. Es verdad que el peinado recuerda el que se solía hacer Frida Kahlo, pero hay que tener presente que Kahlo no inventó ese peinado sino que lo tomó de la forma en que muchas de las mujeres de México lo usan. La propia Isabel Castillo dice que su madre se peinaba así.

El vestido que lleva la muerte-bailarina se supone que es tradicional. Pero, en realidad, es bastante ecléctico. La artista lo pintó a su manera, no es de ningún traje regional, más bien recuerda a varios.

Isabel comenta que las muertes que se venden más son las que cuestan unos mil quinientos pesos, las de 40 cm y algunas un poco más sencillas de 30 cm y que valen quinientos pesos.

La forma de pintar las figuras de Izúcar, en general, es inconfundible; tiende a ser burda, con los usuales detalles de líneas finas, las pinceladas son gruesas; sin embargo, las decoraciones y la pintura de Isabel son extremadamente finas. Son más perfectas en todos los aspectos.

De acuerdo con Juan F. Macouzet:

La familia Castillo es hoy una [sic] interrogante que quema las manos ¿qué es el arte? ¿quiénes los artistas? ¿qué debe hacer quien quiera ser artista? ¿qué condiciones prevalecen e imperan en todo ello? La enorme originalidad y creatividad de esta familia siembra la duda sobre la naturaleza del arte en el caso que su obra sea considerada “arte popular” o arte menor. Su originalidad ha creado ya modelos clásicos de una perfección increíble.²²

Es preciso mencionar que entre los y las mejores artistas populares del país se da un enorme afán de perfección conscientemente perseguido. Esta noción atraviesa el ser y el hacer de personas extraordinarias. Varios miembros de la familia Castillo encarnan esta búsqueda y doña Isabel no es la excepción. Entre paréntesis, de la misma manera, Juan Quezada de Mata Ortiz, en Chihuahua, hacedor de exquisitas ollas de barro, también es un artista en pos de la perfección. Isabel Castillo ganó un primer premio de la xxxiv edición del Concurso Nacional Gran Premio de Arte Popular y Sexto Concurso Nacional de Obras Maestras “Leyendas Vivientes” 2009.²³ Ella es sin duda una “Leyenda Viviente” y, con su arte, se expresa con una poderosa voz propia.

²² Juan F. Macouzet, *El arte de la familia Castillo. Ecos desde un vientre de barro*, p.11.

²³ El segundo lugar lo obtuvo Martha Hernández, la viuda de don Alfonso Castillo. Estos premios son otorgados por la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), el Fondo Nacional para el Fomento de las Artes (Fonart), y como al gobierno no le alcanza para estos menguados premios cuenta con el apoyo del Fondo Cultural Banamex A.C., la Fundación Pedro y Helena Hernández A.C. y la Fundación Alfredo Harp Helú.

Empresa de arte popular y artesanías en manos femeninas

Otra de las excelentes artesanas de Izúcar es María Luisa Balbuena Palacios, que vive en el Barrio de Santa Catarina, pero nació en el pequeño pueblo cercano de Tepeojuma que se halla entre Atlixco e Izúcar.²⁴ Es una mujer de 60 años de apariencia adusta; estuvo casada durante 25 años con Heriberto Castillo Orta, el hermano mayor de doña Isabel y de Alfonso, pero ya lleva dieciocho de separada.

Tiene seis hijos e hijas. Los tres mayores (dos mujeres y un hombre) son casados y no trabajan el barro; los otros tres (Ulises, Zuleica Magali y Jorge) sí lo hacen.

Ma. Luisa empezó con el barro policromado en 1969 cuando se casó, su suegra era Catalina Orta, “la que dio la promoción, realmente, a las artesanías fue Catalina, con los árboles y animales contemporáneos para Todos Santos” dice Ma. Luisa. “Como se volvió este machismo, entre hombres, a nosotras las mujeres, digamos, nos fueron haciendo un poquito hacia atrás y nunca nos hemos desarrollado, ni siquiera –a veces– en información completa, porque nomás nos decían ponte a trabajar, ayúdame en esto y el hombre siempre fue representando todo y nosotras nos fuimos olvidando”, añade en su peculiar forma de hablar.

El marido, quien le llevaba veinte años, le metió la idea de que ella era tonta. Hoy dice que “se siente a toda madre de no tener quien te mande”. Al principio se comentaba que ella no hacía bien las cosas de barro, pero pensó que si se iba a trabajar en una casa no podría sostener a sus hijos.

Los jóvenes de la familia ponen mucho énfasis en decir, varias veces, que ellos son la quinta generación de artesanos del barro policromado.

Ella espera que las generaciones venideras, su nieta por ejemplo, sean artesanas –aparte de lo que están estudiando– “porque es un oficio muy bonito, noble, que nos ayuda mucho a las mujeres”.

²⁴ Entrevista con Ma. Luisa Balbuena en su taller, Barrio de Santa Catarina, Izúcar de Matamoros, 11 de julio del 2009.

Sus hijos e hijas ya tienen mínimo la preparatoria. Al igual que otras artesanas afirma que cuando se separó, ella hacía todo sola, pero poco a poco los hijos e hijas la empezaron a ayudar, incluso de chicos cuando regresaban de la escuela colaboraban pintando los candelabros.

Hay muchos rumores y chismes entre los miembros de la familia. Sabido es la importancia que tienen en comunidades pequeñas, a lo largo del territorio nacional y es recurrente escuchar a otra artesana comentar: “podrían decir...” o bien “le echan más leña al fuego”. Hoy está en buenos términos con toda la familia política, aunque con las que son artesanas se lleva menos. En cambio tiene amigas artesanas de otras familias y se lleva también con artesanos como el reconocido Elfego Vázquez.

Cuando se casó lo hizo por comunidad de bienes y al irse el marido la dejó con muchas deudas. Cuando estaba con él trabajaba de esposa, de mamá, como tenían un terrenito sembraban flores y ella las vendía, de artesana y, además, vendía comida. Y él sólo se dedicaba a la artesanía. Se percibe que es una mujer que ha sufrido para salir adelante, es un asunto recurrente a lo largo de su conversación. Ella sabe leer muy bien pero le cuesta escribir. También tomó un curso en Bancomer, en Puebla, de cómo empacar bien su mercancía, y sus piezas empezaron a cruzar fronteras, se fueron a Alemania, Francia y Canadá. Tiene, sin duda, un espíritu emprendedor.

Cuando estaba con su marido trabajaban en colaboración, él le decía “hazme las aves, hazme las flores, hazme las frutas, animalitos y yo armo el candelero”. Hoy ella tiene personas que a veces la ayudan, o sea algún asalariado. El vidriado sólo lo hacen por pedido, porque es mucho más “trabajoso”.

Tal parecería que Ma. Luisa tiene claramente definidas dos etapas de su vida como artesana: casada y separada. Con el marido vivió una especie de infancia prolongada y al separarse entró en la adultez.

El trabajo doméstico lo hace ella, un sobrino la ayuda, pero ella cocina diario. Aunque cada integrante de la familia se lava y plancha su propia ropa. Usa horno de leña, los hijos a veces usan el de gas. En el acabado hay diferencias, por ejemplo con el de leña se alcanza una tonalidad de rojo



María Luisa Balbuena, Izúcar de Matamoros, 2009.

muy bonito. Se tarda entre media hora y dos horas con leña, y con gas hasta seis horas, pero es más barato el gas. Con leña hay que estar ahí maniobrando el fuego todo el tiempo, con gas, no, se ahorra energía y tiempo. Con leña sale un 40% o 60% más caro que con gas. Ya no usan tintes naturales, excepto cuando algún coleccionista se los pide. El barro es de San Andrés Aguatenco que está entre Puebla y Morelos, lo adquieren en estado natural, en piedra, y ellos lo trituran y lo preparan. Los hombres de la familia son

quienes lo hacen, pero cada quien amasa el suyo porque a ella, por ejemplo, le gusta más ligero —porque si no siente que le duelen las manos— y a sus hijos más duro. Ellos tienden a hornear porque es muy pesado pero cuando ella quiere un horneado específico, lo hace ella. Trabaja en colaboración con sus hijos. El trabajo de ellos es más refinado, comenta Ma. Luisa.

Casi siempre hacen diseños a lápiz antes, pero con las piezas más tradicionales ya no es necesario. El molde es un apoyo sobre todo para los adornos.

Afirman que a la gente de la localidad, e incluso del estado, les parecen caras algunas piezas grandes que cuestan seis mil pesos aproximadamente. Un latino de los Estados Unidos, en cambio, lo compra fácilmente para regalar; también políticos y gente de dinero compran piezas grandes como regalo. Lo que hacen más son las figuras para recuerditos. Lo que más se vende es el árbol de la vida y los sahumeros y, en lo comercial, piezas chicas y candelabros.

En Izúcar no hay ni una tienda de artesanías y ahora tampoco hay ningún apoyo de la presidencia municipal. Ella va vendiendo en su taller aunque sea poquito, porque no hay casi nada de turismo, la mayoría es gente que revende. Antes sólo vendían a personas extranjeras provenientes de los Estados Unidos, Alemania o Canadá. Pero ahora ya hay también compradores nacionales. Le encargan, por ejemplo, decenas de piezas igualitas para comuniones o festejos diversos.

Ma. Luisa no quiere estar en la Asociación Marca Colectiva, a la que fue invitada porque, comenta, su hermano Joaquín Balbuena está ahí y es muy conflictivo. El hijo de ella, Jorge, señala que detrás de la asociación está el Instituto de Artesanías e Industrias Populares y que para una asociación hay que tener una identidad física o moral y no ven claro los beneficios y las ventajas, ni cuánto habrá que pagar o si tendrán que pagar más impuestos. Él prefiere la cuestión de “denominación de origen” porque ellos tienen la convicción de que los árboles de la vida se iniciaron en la región de Izúcar y no en Metepec. No ha recibido ningún premio, pero sí algunos reconocimientos. Participa en ferias como la del Fondo Nacional de Apoyo a las Empresas en Solidaridad (Fonaes). Ninguno de ellos ha salido del país.

Ma. Luisa realmente no tiene figuras que prefiera hacer, le gusta todo: ¿favoritas?, “serán favoritas para el cliente”, dice. Sus modelos son más de dos mil, afirma. ¿Dos mil?, Claro, se cuentan las variantes menores, las distintas combinaciones de colores y demás. Muestra fotografías de sus diseños o bien los platica a la clientela para que elijan.

Lo que no le gusta hacer son los muñecos nuevos, con los cabellos de colores, y lo que de plano no haría es *La Santa Muerte*, dice que eso es brujería. Ella hace la muerte para no tenerle miedo, “la muerte es pureza que lleva a la gloria, no es nada malo” dice y añade “a la muerte la debemos de respetar mas no venerar”.

Con respecto a las diferencias en el trabajo de mujeres y hombres afirma que las mujeres buscan que luzcan más las piezas, hacen más adornos, en algunas cosas son más detallistas. Los colores son muy diferentes, a ella le gustan muy alegres, no oscuros, no opacos; además, por protección, pero también estéticamente, prefiere terminar sus piezas con abrillantador porcelanizado “porque así brillan más”. Las piezas que salen del taller de ella y sus hijos llamado “Casbal” o “Artesanías Castillo Balbuena” van firmadas casi siempre con las iniciales CB. “Todos somos diferentes, no todas las mujeres somos iguales. Algunos tienen la mano pesada, sea hombre o mujer”. Comenta que ella no discrimina a nadie, pero piensa que el gusto es diferente. “Mi mamá ocupa mucho colores fuego y eso le da más vida —dice Jorge—, por ejemplo, azules intensos”. Ellos nunca han hecho *Fridas*, dicen; cosa curiosa ya que a la menor oportunidad se hacen *Fridas* por doquier.

Se puede ver que hay una serie de constantes que las artesanas señalan como claras diferencias en la forma de trabajar entre los géneros y expresan el gran dilema existente en el campo del arte: cada individuo se expresa, se comunica, crea de manera singular; pero hay algunas cuestiones que son compartidas por los integrantes del mismo género.

Algunos artesanos hacen personajes de *comics* o de *manga* japoneses. Ma. Luisa hace muñequitos, imágenes religiosas, ángeles y también marcos para fotos o botes para lápices. Comenta algo interesante de pasadita sobre el valor que le otorga a la tradición: “pienso que lo tradicional es como nuestra ropa.”

Dado que necesita dinero para comer, si mete una pieza a concurso o a una feria, hay que solventar los gastos y no siempre le conviene. Tiene que dedicarse por lo menos dos meses a una pieza, invertir en el transporte... no lo ve muy claro. Su hijo Jorge concursó una vez en Fonart y ya no ha podido volver a concursar.

“Mire, a veces me venía una depresión tan fuerte que ya no tenía ganas de trabajar” y “me decía: qué voy a hacer ¿me voy a dejar morir o voy a seguir trabajando?” Menciona que mucha gente la ha ayudado. “Yo considero que si las vendo es porque son buenas piezas”.

Ma. Luisa utiliza la noción de arte popular en el sentido de que ya se dio a conocer; y también dice que una olla, una cazuela es popular, en cambio lo que ellos y ellas hacen es artesanía en barro policromado o artesanía policromada, que “es de lujo”. Como se puede ver, el concepto popular es bastante laxo y cada quien lo usa de distinta manera.

El otro hijo, Ulises, señaló varias veces, al ver mi interés por las mujeres artistas, que “si no es por la mujeres esto no existiría”. Tienen un árbol de la vida con una sola boquilla, de unos quince centímetros de alto con un Adán y una Eva por demás interesantes, los hizo con la piel morena, cosa extraña ya que generalmente, en el arte popular, son representados con la piel blanca. Las dos señas de identidad sexual (puesto que llevan taparrabos) son el cabello largo y los senos de ella. En este taller también hacen piezas no religiosas como, por ejemplo, unos candeleros para una vela que son nopaleras, cargadas de frutos redondos de colores muy llamativos y adornados con pajaritos de distintos colores. Intentan de esta manera captar compradores y compradoras que no quieren necesariamente cuestiones religiosas.

Las que ella y ellos hacen son piezas más bien pesadas con decoraciones gruesas y pintadas de forma un tanto burda; si bien comparten lo de casi todos y todas las artistas de la localidad: la pintura de fondo de las piezas, o de una parte, es a base de líneas paralelas contiguas muy finas, o bien entrecruzadas, que se denomina petatillo.

Viudez ¿estado ideal de la mujer?

Una de las artesanas que, junto con su esposo, aprendió con Isabel Castillo es Leonila Lucrecia Ramos Miranda.²⁵ Ella nació a principios de la década de los 60 y acaba de quedarse viuda —tras 30 años de matrimonio— de uno de los artesanos conocidos, Pablo Perfecto Cuateta Ramos, quien falleció a las 53 años aquejado de diabetes e hipertensión “y como le gustaba echarse sus copitas, no se cuidaba”, comenta ella. Su taller se llama “Cuateta Ramos”, que era el nombre de él, pero a ella ya le va bien porque, por casualidad, también es su apellido de soltera y así se llaman sus dos hijos y una hija. Para conservar viva la memoria de él decidió seguir con ese nombre. Ahora se encuentra tratando de ponerse en pie, sola, aún con piezas de barro de las que él dejó hechas y ella las pinta.

Su esposo empezó como a los 18 años; a ella al principio no le interesaba en lo más mínimo trabajar el barro. En aquella época, en los años 70, había como tres personas, aparte de sus hijos, con doña Isabel. Vivieron unos 8 años en el DF, él trabajaba en la Ruta 100. Él no quería que el hijo se educara en el DF, así que al cumplir 6 años su hijo, se regresaron a Izúcar, a trabajar con doña Isabel. Ella le ayudaba a él, modelando lo que llevara la pieza durante muchos años, como del 86 al 92 y entonces él se asoció con su hermano y crearon su propio taller.

Tuvieron dos hijos y una hija. Ninguno de ellos se dedica al barro, sólo la hija ayuda a la mamá. El papá les decía que además de la carrera deberían de tener un oficio; “la artesanía es una labor muy bonita, la haces en tu casa, no dependes de nadie, la haces cuando quieras”, dice. Ella renta, no tiene casa propia.

Ahora tiene que sacar el taller adelante. Él le enseñó a andar en la ciudad de Puebla para que viera a los clientes. Aunque ahorita casi no hay ventas. Les compran las tiendas de El Parián, en Puebla. El Museo Amparo también compra, pero como les exigen facturas y no tiene, no le compran ya.

²⁵ Entrevista realizada el 17 de marzo del 2010.



Leonila Ramos trabajando, Izúcar de Matamoros, 2010. Foto: Geovanni Mercado.

Habían ido también a Tepoztlán a dejar piezas de su marido. De vez en cuando llegan turistas buscando piezas. Han sido invitados a exponer en la Universidad Tecnológica de Izúcar y han vendido en una discoteca. Comenta que no reciben ningún apoyo de la presidencia municipal o de la casa de la cultura local.

Pertenece a la Asociación Marca Colectiva y tienen muchos proyectos. La hija quiere irse a estudiar a la Naval. También está estudiando música, “es un estuche de monerías”, dice. Los hijos también le ayudan en sus ratos libres.

El barro lo traen de San Andrés Acteopan en piedra y ella y sus hijos lo preparan. Es pesadito, hay que azotarlo, colarlo. Y se prepara, se amasa, se deja en reposo más o menos un mes. Ella sabe hacer todo el proceso.

En los meses de calor es cuando hacen más, porque se deshidratan mejor. Y quemar todas las piezas juntas, la mayor cantidad para gastar menos; en su hornito de leña le caben como dos mil, ella mete unos cientos. Es mejor quemar en época seca, si van húmedas se truenan.

Ella todavía sigue haciendo los diseños que sacó su esposo. Se hace el árbol de la vida, pero cada quien pone el Adán y Eva diferentes, ella los pone parados y morenitos. La decoración varía, el colorido igual, nosotros usamos mucho los colores fluorescentes. El marido decidía los colores y le pedía a ella que las pintara de determinada manera. Ahora ella va a decidir todo. Pero quiere seguir haciendo las cosas igual, “no se debe de perder lo que él nos enseñó”. No ve diferencias entre como trabajaba él y ella.

Ya no usan pinturas naturales, pura acrílica y pinceles comprados. A Leonila le enseñaron a preparar las pinturas, a hacer los pinceles con pelo de perro, pero no los hace, es más práctico ir a comprarlos. Ella no hace bocetos previos, el marido sí los hacía. Precisamente anoche la hija hizo un alcatraz. Los alcatrazes siguen en su esplendor dentro de las diversas expresiones del arte popular.

“No queremos que muera la cultura artesanal” por eso tiene esperanzas en que la Asociación les brinde beneficios. “Dejo en tus manos el

taller”, le dijo su marido antes de morir. Esa era su ilusión, que el taller saliera adelante.

Lo que ella prefiere hacer son miniaturas, para las grandes requiere ayuda, pero ahora va a empezar a hacerlas. Sin embargo, piensa que lo más difícil de pintar son las piezas chiquitas. A ella lo que más le gusta ponerle a las figuras son las grecas, es lo que más usan en su taller. Aunque, desde luego, también elabora el petatillo, el rameado.

En cuanto al trabajo doméstico ella lo hacía todo, él la ayudaba un poco, a veces, pero le decía que rendía más con la artesanía y que mejor se dedicaba exclusivamente a eso. En general dejan las piezas sin barniz y sin brillo, al natural a menos que se las pidan de otra manera.

Leonila se encuentra en una encrucijada de su vida, al quedarse viuda tiene el deseo y la obligación moral de seguir con el taller de su marido, además, es el oficio que ella ha ejercido y conoce. Los hijos le dicen que ya lo deje, que mejor deberían de poner otro negocio, pero ella, por ahora, quiere seguir trabajando el barro en el taller “Cuateta Ramos”.

La herencia creativa que perdura

En una casa muy grande, bonita, acomodada, sin duda una de las mejores del Barrio de San Martín Huaquechula, vivió don Alfonso Castillo y hoy vive su viuda, doña Soledad Martha Hernández de Castillo (enfatisa que ese es su nombre).²⁶ Ella anda rondando las seis décadas. La pareja tuvo tres hijas y dos hijos, todos se dedican a la elaboración de piezas de barro policromado y son extraordinarios artistas; no tienen carreras universitarias, sólo la preparatoria.

Doña Martha, delgada, elegante, afable al estilo poblano, me abre su casa, su taller, la sala de exposiciones; es una mujer dinámica, comunicativa y muy ocupada. Los muros repletos de fotografías, premios y reconoci-

²⁶ Entrevista realizada el 17 de marzo de 2010.

mientos contienen mucho de la historia de esta familia que es, sin duda, la que goza de más fama en toda la comunidad, más que merecida, desde luego. A ella al principio, igual que a Leonila, dice que no le interesaba para nada trabajar el barro, pero como su esposo provenía de una familia de artesanos ya establecida, aprendió con él desde que se casó a los 17 años, Alfonso tenía 22. Al principio pensó que ahí habría dinerito, y no se equivocó, con el tiempo, y mucho trabajo, lo hubo. Toda la familia es oriunda de Izúcar. Comenta que su suegra, doña Cata, es quien empezó a vender sus piecitas aunque también trabajaba en el campo. Cuenta Martha que traían el blanco de España para blanquear las piezas, que primero queman, luego blanquean y se pintan en frío en toda la comunidad, y así lo han hecho siempre sólo los materiales han ido cambiando con el tiempo, y a la hora de prepararlo dice queapestaba horrible, pero poco después ya estaba ella preparándolo.

Al principio ella sólo hacía flores, orillas y relleno, él no la dejaba hacer más. Hasta que un día, una hermana de él, Gloria, la dejó pintar toda la pieza y cuando él la vio pensó que lo había hecho la hermana y cuando le dijo que había sido ella, ya le tomó confianza. Entre los dos sacaron el taller adelante. Cuando venían las vacas flacas —ahora sí que literalmente— compraron vacas, hacían quesos, “cremitas” y ella los iba a vender.

Dos de sus hijas viven en los Estados Unidos y doña Martha va seguido para allá. La hija Verónica, que nació en 1967, enseña, con un sueldo como maestra, a trabajar el barro a un grupo de mujeres allá en San Antonio, Texas, que se llama “Esperanza”, sólo que lo que enseña es a hacer barro vidriado que nada tiene que ver con el estilo de Izúcar. Si acaso le meten algún detalle poblano, de Talavera, pero eso es todo.

La trayectoria de Martha y su afamado esposo Alfonso es enorme. Han participado en exposiciones por toda la Unión Americana así como en múltiples lugares de México. Ella continúa firmando con el nombre del “Taller Alfonso Castillo Orta”. Ahora que él ya no está, ella sigue exponiendo, dando pláticas por todos lados. Siempre contaron con servicio doméstico que les apoyaba en la casa y el cuidado de las criaturas.



Martha Hernández, Izúcar de Matamoros, 2010.

En cuanto a los diseños, ella sigue haciendo algunos de los que hacía con su esposo y también saca nuevos. No hace diseños previos, nunca los hizo. Cuando tenía una idea para una pieza, la explicaba y se hacía directamente en el barro. Relata que cada uno de los hijos e hijas pinta con tonos distintos y ella también. En general, usan tonos pálidos, unos más que otros, serios, tendiendo a oscuros, colores tierra, como lo hacía Alfonso. Esto es así, quizá, porque asemejan los tonos de los pigmentos naturales que habían utilizado. De acuerdo con Martha, su hijo Poncho usa colores aún más oscuros. Ella dice que los prefiere fuertes.

En las obras de esta familia aparecen las Fridas por doquier, tenían un cráneo repleto con los cuadros de Frida Kahlo. Una vez casados él formó su propio taller junto con su hermano. También es digno de señalarse que los árboles de la vida, maravillosos, los hacen colectivamente; solamente las piezas más pequeñas las hacen individualmente.

En el taller realizan todo el proceso, preparan el barro, hacen las piezas en un espacio *ad hoc* y las pintan en otro. Usan horno de gas.

Hoy sus mayores ventas están en los centros turísticos del país visitados por extranjeros como Oaxaca, Puerto Vallarta, Cozumel, excepto Acapulco porque ahí va el turismo nacional.

Esta artista ha salido adelante, con todo y el aplastante peso de la sombra de su afamado difunto esposo.

También pude apreciar en la sala de exposiciones de esta casa un árbol de la vida en tonos rosados increíblemente hermoso de don Aureliano Flores, el iniciador de las figuras de barro de la familia Flores. Es una verdadera lástima que en Izúcar no exista un museo, por pequeño que fuera, con una muestra de las mejores piezas que se han creado y se crean aún diariamente en el pueblo.

Casi todas las mujeres con las que tuve la oportunidad de hablar son separadas o viudas (menos Isabel Castillo). Fue una coincidencia, por supuesto, pero no deja de ser interesante este hecho. Pese a que la influencia de sus respectivos esposos ausentes es fuerte aún en ellas, el hecho es que



Leonila Ramos, *Candelerito*, Izúcar de Matamoros.

todas, eso sí, se encuentran al frente de un taller decidiendo sobre lo que elaboran.

Por otro lado, me interesa señalar una diferencia importante en la forma en que representan el desnudo los hombres y las mujeres. Ellos hacen cuerpos femeninos esculturales, con grandes senos, larga cabellera y un brazo alzado tocándose la cabeza seductoramente, como por ejemplo, se ven en las piezas de Heriberto Castillo Orta o en las de Geovanni y Gregorio

Mercado Morgan. En cambio ellas respresentan los desnudos femeninos como Eva o las sirenas, de manera más inocente, con senos pequeños y los brazos abajo. Hay un Adán y Eva de Isabel Castillo, en que ella (Eva) tiene un cuerpo con cintura pequeña, caderas anchas y busto regular, pero él (Adán) tiene un cuerpo escultural como de mujer, se podría decir incluso que es un sujeto andrógino. El caso es que se pueden percibir claras diferencias en la representación de los cuerpos al desnudo.

En general, las figuras de Izúcar se caracterizan por un enorme atrevimiento en la combinación de colores. Parecería que todo se vale. Las piezas contienen generalmente figuras antropomórficas, míticas o religiosas como ángeles, santos, vírgenes, la muerte, *Fridas*, o bien sirenas que serían mitad antropomórficas y mitad zoomorfas; los adornos son principalmente vegetales o animales y con frecuencia los hacen con molde. Difícil resulta siempre saber quién realizó por primera vez un diseño, ya que podemos ver algunos que son elaborados por diferentes personas, a veces de la misma familia extensa, pero otras no. Pertinente es señalar que, a menudo, parece ser que a las y los artistas populares se les exige demasiado. Se les exige que produzcan obras de alta calidad, originalidad y hasta perfección, si es posible; que innoven sin perder la tradición; que sepan comercializar, planear, que aprendan computación, y que participen en los concursos y premios existentes... ¿no se les estará exigiendo demasiado?

Referencias

- Bello-Suazo Cobar, Gregorio, *Barro eterno. Ilobasco, Eternal Clay*, San Salvador, Ed. Rubén H. Dimas, 2003.
- Buckley, Cheryl, "Ceramics", en Fiona Carson y Claire Pajaczkowska (comps.), *Feminist Visual Culture*, Edimburgo, Edimburgo University Press, 2000.
- Eichler, Margrit, *Non Sexist Research Methods: a Practical Guide*, Londres, Routledge, 1991.

- Figuerola, Ernesto Eduardo, “Árboles de la vida. El árbol de Alfonso Castillo Orta”, en Juan F. Macouzet, Ernesto Eduardo Figuerola y Magdiel Pérez, *El arte de la familia Castillo. Ecos desde un vientre de barro*, San Miguel de Allende, Indigo, 2005.
- Lackey, Louana M, *The Pottery of Acatlan. A Changing Mexican Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press, 1982.
- Lawless, Elaine J, “Women’s Folk and Popular Arts”, en Katherine Martinez y Kenneth L. Ames, *The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture*, Winterthur, Delaware, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1997.
- Macouzet, Juan F., Ernesto Eduardo Figuerola y Magdiel Pérez, *El arte de la familia Castillo. Ecos desde un vientre de barro*, San Miguel de Allende, Indigo, 2005.
- Mulryan, Lenore Hoag, *Ceramic Trees of Life: Popular Art from Mexico*, Los Angeles, Fowler Museum, 2003.
- Sánchez Cruz, Manuel, *Izúcar en su historia*, Izúcar, edición del autor, 2004.
- , *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos*, s.l.e., edición del autor, s/f.
- Snoddy Cuéllar, Elizabeth y Luis Fernando Rodríguez Lazcano, “Where it all Began. The ‘Tree of Life’ of Izúcar de Matamoros, Puebla”, en Lenore Hoag Mulryan, *Ceramic Trees of Life: Popular Art from Mexico*, Los Angeles, Fowler Museum, 2003, pp. 50-79.

II. Tejedoras de arte. Tejidos de fibra de las mujeres maorís de Aotearoa (Nueva Zelanda)

Don't expect much, you'll love it¹

FLYING CONCHORDS²

*Fueron las risas de un grupo de mujeres trabajando juntas
lo que me llevó primero a tejer.*

ERENORA PUKETAPU-HETET³

Introducción

En un lejano país (lejano de dónde, se preguntarán con razón) hubo una vez un montón de islas deshabitadas. Entre los siglos v y xiv migrantes de distintas islas de la Polinesia llegaron a tierras bautizadas por holandeses como Nueva Zelanda. Una de las cuestiones que resulta fascinante de este país es la fuerte presencia de la cultura maorí.⁴ La tradición cuenta que esta gente llegó en sucesivas migraciones, en siete grandes canoas –de donde surgie-

¹ No esperes mucho, ¡te encantará! (T. de la A.)

² El dúo cómico más conocido de Nueva Zelanda.

³ Tejedora y promotora cultural maorí de gran renombre (1941-2006).

⁴ De acuerdo con el censo de 2006 la población maorí es de 565 329 y representa entre el 14 y el 15% de la población total.

ron las siete tribus fundacionales— de un mítico lugar denominado Hawai-ki —que viene a ser algo así como el Aztlán de los chicanos. Los primeros exploradores europeos como Abel Tasman (holandés que llegó a la “tierra de la larga nube blanca” en 1642) y el capitán James Cook (que arribó en 1769 y regresó varias veces) se refieren en sus relatos a sus encuentros con maorís —algo así como hicieron los cronistas con respecto a lo que encontraron en el México prehispánico— y los describían como “guerreros feroces y orgullosos”.

El caso es que en Nueva Zelanda, los/as maorís no quedaron reducidos/as a unos cuantos “ejemplares” excluidos de la vida moderna y refundidos en las peores tierras de la nación (aunque, sin duda, les fueron usurpadas la mayoría y las mejores) como es el caso de los y las aborígenes de Australia. Ahí, la presencia maorí está en todas partes, en las ciudades, en el gobierno, en la política —con su propia identidad étnica ya que existe un partido maorí— y en los medios pues incluso hay un canal de televisión maorí, en el que se usan las dos lenguas, el maorí y el inglés, ambas oficiales en Aotearoa o Nueva Zelanda. De hecho, existe un gran renacimiento de la lengua maorí que fue (y es) dominada y ahora está floreciendo de nuevo. La cultura maorí o *maoritanga* es sumamente poderosa, aunque representan solamente el 14% de la población del país, pero ellos y ellas han tenido que dejar sus tribus y la tierra de origen y emigrar poco a poco a las grandes ciudades para integrarse, generalmente en condiciones desventajosas, en el mercado laboral.

Esta presencia maorí en la sociedad neozelandesa no ha sido un don gracioso de los grupos dominantes, sino resultado de siglos de luchas que no han cesado por tener el lugar que les corresponde en su territorio. A raíz de la intervención británica, Nueva Zelanda se convirtió en su colonia mediante la firma del Tratado de Waitangi en 1840. Hasta el día de hoy, este tratado está siendo discutido y permanece como el origen de divisiones.

Antes de entrar en el terreno de las mujeres maorís y su arte, que es el objetivo de este texto, me permito hacer un breve paréntesis para señalar que desde el punto de vista de la presencia de las mujeres en la vida social

es un país bastante particular. El voto fue concedido a las mujeres en 1890 y fue el primer país en el mundo en hacerlo. En 1947, cuando en México ni siquiera se otorgaba el voto a las mujeres, ahí ya había una secretaria de estado, Mabel Howard, miembro del parlamento de 1943 a 1969. Helen Clark del Partido Laborista⁵ fue primera ministra de 1999 al 2008. La primera mujer maorí en representar a su etnia en el Parlamento fue Iriaka Matiu Ratana en 1949. Esto no implica que exista igualdad entre mujeres *pākehā*⁶ y maorís, las discriminaciones hacia las maorís son grandes, como grandes son también las opresiones hacia las mujeres de todos los colores frente a los varones.

El arte maorí me interesó desde antes de llegar al Pacífico Sur, en particular quería saber a qué se dedicaban las mujeres, qué objetos artísticos hacían. Pues corrí con mucha suerte porque en poco tiempo pude acercarme al quehacer de esta cultura, conocer algo de lo que crean y de tener, por lo tanto, la oportunidad —mediante las palabras— de transmitirlo a otras personas.

Al principio me había imaginado que la población maorí vivía en comunidades por el estilo de los pueblos indios o los pueblos negros de México y que, por tanto, tendría que estar buscando esas comunidades rurales a lo largo y ancho de las islas. Nada más alejado de la realidad. Existen, desde luego, comunidades, pueblos predominantemente maorís. Por ejemplo, en el corazón de la isla norte, en Rotorua y sus alrededores; hay ahí un pueblito pegado a Rotorua que se llama Ohinemutu (que significa lugar de la joven que mataron) y en este pueblo hay un taller de artesanías. Ahí me contaban que antiguamente las mujeres no tallaban madera en absoluto (una de las principales artes maorís), pero hoy en día ya hay mujeres en los talleres de este pueblo. Sin embargo, aún tienen prohibido tallar la madera de las *marae*.⁷

⁵ Partido liberal de centro-izquierda; es uno de los dos principales partidos políticos del país, el otro es el conservador Partido Nacional de Nueva Zelanda.

⁶ Vocablo maorí que designa a las personas de ascendencia predominantemente europea.

⁷ *Marae* es la casa principal de los maorís. Es templo y lugar de reunión a la vez. Ahí se realizan espectáculos y *performance* consistentes en cantos y bailes, de tono bélico. En general

En diversas ciudades del país, por ejemplo en los museos históricos, se llevan a cabo espectáculos maorís. En este caso se trata de algo que se podría considerar como actos folclóricos. Consisten en danzas (*haka*) y cantos en maorí, que dejan un regusto a: “vean, vean cuán exóticos, qué diferentes y qué simpáticos son nuestros indígenas”. A ellos y ellas, a su vez, les agrada enseñar orgullosamente los aspectos de su cultura; a juzgar por el Canal Maori de la televisión, parece gustarles montar espectáculos de bailes y cantos y los muestran constantemente; también pasan a menudo programas sobre cómo instruir a los pequeños. Y, desde luego, entre los grupos que realizan estos espectáculos hay algunos de gran calidad y profesionalismo. Me parece que es un asunto un tanto paradójico y de difícil solución: si no se les presta atención, significa que son ignorados; si se habla de ellos y se muestra lo que son pareciera que se presentan como changuitos de zoológico.

Los y las maorís y su cultura están por todos lados, en algunas partes más y en otras menos. No había que ir a comunidades rurales apartadas de las ciudades.

Aprendí el primer día que fui a un taller artesanal que de ninguna manera es posible utilizar el concepto de arte popular con respecto a las creaciones artísticas maorís. Ellas y ellos rechazan ese concepto y, por ende, no se halla casi en ningún texto referente a su arte, en particular si es escrito por maorís. De ahí que no será utilizado tampoco por mí.

Los autores Blumhardt y Brake se refieren en su libro al arte de las y los artesanos y manifiestan estar en contra de las divisiones arbitrarias entre las artes:

Una rígida separación entre arte y artesanía es preocupante. Debería de darse una creciente apreciación del arte en la medida en que evidencia el dominio del oficio —el vehículo por medio del cual el o la artista llega a su meta. El

son construcciones de madera con pilares tallados, así como con muros recubiertos con paneles tejidos con fibras que hacen las mujeres.

japonés sólo tiene una palabra para describir todas esas actividades tan arbitrariamente divididas entre bellas artes y artes aplicadas.⁸

Me permito señalar que el japonés tiene más de una palabra para distinguir claramente a las bellas artes que se nombran *bijutsu* y el arte popular al que llaman *kougei* o *mingei*. Sería muy hermoso que fuera cierto lo que dicen los autores, pero no lo es.

Tan arbitrarias son las divisiones entre las artes como las divisiones entre los sexos que como bien señaló hace ya mucho tiempo Margaret Mead con base en sus exhaustivas investigaciones en el Pacífico Sur: “muchos, si no todos, de los rasgos de la personalidad que llamamos femeninos o masculinos se hallan tan débilmente unidos al sexo como lo está la vestimenta, las maneras y la forma del peinado que se asigna a cada sexo según la sociedad y la época.”⁹

Arte maorí

El indígena aparece ante los blancos a través de sus carencias y de sus derechos violados; es fundamental que se presente también como el creador original de una cultura propia, como término de admiración y estima. Desde este punto de vista, la difusión de sus objetos de arte podría ayudar a promover, por una parte, una consideración del indígena basada no en la compasión, sino en el respeto a un universo cultural distinto y, por otra parte, la solidaridad con el derecho a expresarlo.¹⁰

⁸ Blumhardt & Brake, *Craft. New Zealand. The Art of the Craftman*, p.3. (T. de la A.)

⁹ Margaret Mead, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, p.260.

¹⁰ Léase todo lo que está en masculino también en femenino. Ticio Escobar. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, p.313.

Sobre el arte maorí en general se han publicado decenas de libros y, como es habitual, son lujosos, ilustrados a todo color y caros. Existe uno en particular, el de Deidre Brown, que representa notoriamente el tipo de libro que se acostumbra publicar y que es lo contrario, lo opuesto, a lo que considero importante hacer. Es decir, Brown habla de una colección de objetos que se fotografían uno tras otro, se describen con todo detalle, pero las personas que los hicieron brillan totalmente por su ausencia. Ya no digamos que no se genere el proceso de creación, cosa harto común, sino que no aparecen ni hombres ni mujeres. O bien tenemos el recurrente ejemplo en el libro de Jim Timings en que se dice que “el pueblo talla el hueso” y las personas, de nuevo, no aparecen.

El libro de Richard Wolfe también es digno de mencionarse, en primer lugar porque se refiere al concepto de “arte popular” que los maorís no utilizan; en segundo lugar, no consigna los nombres de los o las artistas maorís y tampoco pone fechas. Se refiere a ese arte como vernáculo, bajo, no-académico, de clase trabajadora y sin preparación. O sea que es un texto poco recomendable y menos para conocer lo que realizan las artistas maorís.

Por otro lado, hay libros recomendables como el de Elizabeth Eastmond y Merimeri Penfold. *Women & the Arts in New Zealand: Forty Works 1936-1986*, lo malo es que es solamente hasta el año de su publicación, hace más de veinte años, bastante agua ha corrido ya. Pero representa una visión feminista del arte y, además, se amalgama toda expresión artística —pintura, escultura, grabado, con el arte maorí como capas (*kākahu*), tapetes y faldas sin hacer distinciones entre arte popular y arte de las elites. Y un texto también interesante es el de Terence Barrow (1978) ya un tanto añejo y, además, se centra en los hombres talladores de madera, sin duda es el arte que se consideraba —y aún en el presente— el más importante. Lo mismo sucede con un libro como el de Taylor (1988) que sólo se centra en los talladores de los siglos XIX y XX.

El texto de la pareja Beatson, *The arts in Aotearoa New Zealand*, de 1994, es interesante porque aparecen las mujeres maorís. Anne Kirker en *New Zealand Women Artists. A Survey of 150 years*, de 1986, sólo menciona

artistas como pintoras o escultoras, pero no arte tradicional maorí, aunque seguramente algunas de las artistas de las que habla son maorís. Phelps en *Art and Artifacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Cooper Collection* (1975), no mencionaba las canastas de fibra que hacen las mujeres y, en cambio, se detiene en la preparación de las fibras de *harakeke* que también se usa para las capas. Tampoco Archey en *Whaowhia. Maori Arts and its Artists* (1977), las menciona siquiera.

Las artes maorís son principalmente dentro del campo de la música, la literatura, las artes escénicas, el tallado de madera y hueso, las artes visuales, los tatuajes y el tejido de fibras. Sobresalen por su singularidad y la perfección que logran, sin lugar a dudas, el tallado y el tatuaje, actividades de los hombres.¹¹ Las mujeres se han dedicado, desde siempre, al tejido de fibras; en el presente se están ya borrando las rígidas fronteras de género entre estas actividades y los hombres están aprendiendo a tejer cada vez más y más. Resulta casi obvio decir que “todos los objetos maorís se hacían para servir a una función práctica o simbólica”¹² puesto que ello es siempre así en lo que se refiere a las artes de todos los pueblos.

Si bien, tal como queda señalado, en el ámbito del arte occidental moderno forma y función son adversarias inconciliables, en el del indígena son aliadas: el trabajo estético no culmina acá en la pura revelación de la belleza sino que busca, a través de ese descubrimiento, ayudar a que las cosas, embellcidas, funcionen.¹³

Hoy, en cambio, hay muchos objetos que hacen los y las maorís de cara al turismo, consumidores que los utilizan, sobre todo, como adornos; las canastas (*kete*) se siguen usando, pero ya no para guardar comida, sino como

¹¹ Ver, por ejemplo, Damian Skinner, *The Carver and the Artist. Maori Art in the Twentieth Century*.

¹² Terence Barrow, *Maori art of New Zealand*, p. 23.

¹³ Ticio Escobar, *op. cit.*, p.41.

bolsos de mano; también utilizan las capas, las faldas y los petates (*whāriki*) así como las tallas.

Las tejedoras de *kete*¹⁴

*Generizar los debates indígenas contemporáneos ocurre dentro de las comunidades indígenas y aunque se discute en otros contextos, como en los debates del feminismo occidental, las mujeres indígenas realizan un análisis del colonialismo como principio central de un feminismo indígena.*¹⁵

En cuanto llegué a Auckland me puse a buscar a las mujeres maorís y a conocer cuáles eran sus artes. Me encontré con que son ellas las que tejen la fibra de lino y hacen bolsas, canastas, flores y adornos para la pared, además de capas (las mejores llevan también plumas de kiwi) y distintos objetos más como petates. Las canastas me interesaron en primer lugar porque se asemejan a ese arte popular mexicano que no tiene una función práctica, en el sentido de que, en buena medida, ha perdido su función originaria de guardar o transportar cosas, y son más que nada objetos bellos, con una carga cultural muy significativa, que sirven para ser admirados y colgados en la pared o como bolsos y, en segundo lugar, porque los tejidos son altamente valorados entre los y las maorís.¹⁶

Uno de los más reconocidos especialistas y autor de numerosos textos sobre las técnicas de elaboración maorís de los objetos con fibras escribió: “Un cuidado especial se presta a las *kete whakairo* por el conocimiento y la

¹⁴ Bolsa-canasta de fibra de lino o cáñamo de Nueva Zelanda.

¹⁵ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous People*, p. 152.

¹⁶ Ticio Escobar señala que en Paraguay “entre los ache, tanto el uso de la cestería como su confección están siempre a cargo de mujeres.” Y añade, de acuerdo con Pierre Clastres, otra cosa también válida en la cultura maorí “la oposición cesto femenino-arco masculino como símbolo de la gran división sexual de papeles”, *op. cit.*, p.48

destreza requeridos para producirlas, y por su relación con la artista, pariente o ser querido que la hizo; y quizá como señal de orgullo en cuanto a la identidad cultural.”¹⁷

Judy Te Hiwi es una tejedora de *raranga*¹⁸ que nació en Kapiti Coast pero vive en el barrio Birkenhead en la North Shore de Auckland, un barrio residencial de clase media baja rodeado de cerros arbolados. Pertenece a una de las tribus maorís (*iwi*), la Ngāti Hako, aunque no habla la lengua maorí; ella tiene sesenta años de edad y empezó a tejer en 1982; le enseñó su suegra. Es separada, tiene un hijo natural y 5 adoptados/as, además de una nieta. Trabaja como maestra de tejido de fibra en tres cárceles, dos de hombres y una de mujeres. Judy realiza todo el proceso para tejer con técnicas tradicionales, desde la recolección de las hojas de *flax*, lino o cáñamo de Nueva Zelanda, para extraerles la fibra, la recolección y elaboración de los tintes naturales (aunque hoy también se usan mucho los sintéticos), hasta el tejido de las *kete* o de las capas.

Existen más de 200 variedades de lino o cáñamo de Nueva Zelanda, pero las más utilizadas para tejer son las especies llamadas en maorí *harakeke*, *kiekie* y *pingao*; prefieren la primera por ser la que más abunda y es muy fuerte.

A Judy lo que más le gusta elaborar son las capas con plumas de corral que utilizan los hombres en las ceremonias y, de hecho, siempre ha sido lo más prestigioso de tejer, las hace únicamente por encargo. Se puede tardar entre uno y tres meses en hacer una, mientras que cuando ya tiene las fibras listas se tarda más o menos un día en tejer una canasta.

A pocos metros de su casa se encuentra un parque, que era un terreno baldío, de dos hectáreas y media con todo tipo de plantas pero, sobre todo, en donde crece el lino originario de estas tierras con el que tejen y las plantas o árboles de los cuales extraen los tintes y el fijador. Se trata de un predio que ella pidió al gobierno de la ciudad para que lo cediera a la comunidad,

¹⁷ Mick Pendergrast, “The Fiber Arts”, en *Maori Arts and Culture*, p.123.

¹⁸ Así se nombra en maorí a una de las técnicas del tejido de fibra.

justamente para obtener la materia prima que plantaron ella y los muchachos y muchachas de las cárceles en donde enseña. Ésa es la finalidad del proyecto de este parque, que los y las reclusas aprendan el proceso de tejer con las fibras de las hojas del lino; paralelamente, también se realizan en el parque actividades culturales o recreativas.



Judy Te Hiwi tejiendo, Auckland, 2008.

Judy se viste de manera sencilla con pantalón y camiseta y explica con todo detalle el proceso de preparación de las fibras. Las mujeres que están menstruando, según la tradición, no pueden ir a cortar las hojas de la planta porque se seca. “Las toxinas que salen de su cuerpo se van a la planta y se muere” dice, y Judy sigue al pie de la letra estas creencias. Antigüamente, relata, las mujeres que estaban menstruando se quedaban juntas en un lugar sin poder hacer nada, tampoco podían tejer. Es por eso que las mejores para tejer, según ella, son las ancianas, las que ya no menstrúan, las que ya pasaron la menopausia.¹⁹

Las canastas servían sobre todo para acarrear y guardar alimentos, así se podían separar adecuadamente, cada cosa en una canasta diferente, había como 70 canastas distintas y cada una tenía su nombre.²⁰ Hoy son más que nada un objeto relativamente “suntuoso” ya que son bastante caras.

Trabaja en distintas partes de la casa —repleta de objetos de niños, niñas y jóvenes—, que es de su propiedad y donde ha vivido por diez años. En el garage realiza la parte del proceso más sucia, como sacar y ablandar las fibras golpeándolas con una piedra lisa que llaman *patu muka*, teñirlas y, en cambio, para tejer se instala en la sala por las noches con la tele prendida para que le haga compañía. Es una mujer extremadamente lista, comunicativa, con una energía desbordante y sumamente generosa con su tiempo y su trabajo. A la entrada de su casa hay un letrero que dice: ESKADALE PAA HARAKERE, *varieties of harakere (NZ flax). *Pingao (golden sand sedge). *Plants for natural dyes “A joint venture between North Shore City & Nga ToiO Trust. (Arts of the Earth)”.²¹ En este letrero se ve la importancia que le da Judy a la materia prima vegetal para las artes. Ella prioriza el cuidado y la obtención del *harakere* a su propia labor como tejedora, y eso se nota, de entrada, por

¹⁹ También Puketapu-Hetet habla de esta creencia sobre las mujeres, su menstruación y el proceso de tejer fibras, *Maori Weaving*, p. 30.

²⁰ Erenora Puketapu-Hetet, *op. cit.*, p.47.

²¹ *Variedades de lino. *Juncia arena dorada. *Plantas para tintes naturales. Una aventura conjunta entre North Shore City & Nga ToiO (texto ilegible) Trust (Artes de la tierra) (T. de la A.).

el hecho de que no anuncia que es tejedora en el letrero colocado afuera de su casa.

Utiliza herramientas bastante simples: un pedazo de obsidiana que ella saca de una piedra grande, una concha de mejillón, otra piedra “camelia” y todo es guardado en un *tuper* de plástico roto. El proceso es el siguiente: cortan las hojas maduras con cuchillo o una concha de mejillón, del lino éste particular de Nueva Zelanda, se sacan las fibras con la concha de mejillón, se lavan, se remojan, las hierven, las secan durante tres meses y luego las aporrean con la piedra grande lisa y al final hay que torcerlas con las manos o contra la pierna para sacar las hebras. Los tintes que prefiere y que más utiliza son los que Pendergrast considera como los colores tradicionales, o sea el rojo, el negro, el marrón y el amarillo, además de usar también la fibra al natural.

Los diseños los crea ella y tiene tanto los tradicionales como nuevos, lo cual quiere decir que hace las formas geométricas que se han hecho siempre, con los colores más tradicionales y, además, combinaciones propias con colores modernos como el lila o el verde, pero siempre diseños geométricos. Eric Schwimmer escribió que “se podría uno preguntar por qué estas capas, a menudo con una hechura extraordinaria y una belleza aristocrática, nunca fueron decoradas con diseños curvilíneos tan conocidos por los maorís. La razón debe ser que la curva estaba asociada con un significado simbólico sagrado especial y que por ello se hallaba fuera del dominio de las mujeres”.²² Este hecho contrasta con la idea que manifestó Judy Chicago hace mucho tiempo —e incluso Lucy Lippard— de que las mujeres en las artes visuales tienen una clara tendencia al uso de la línea curva y las formas redondas.

Lo que elabora Judy es sólo por pedido. A ella le cuesta mucho ponerle precio a su trabajo y al ajeno, no es como otras tejedoras que saben enseguida en cuánto quieren vender una bolsa. Ella estaba vendiendo unas que le dejó un viejito e incluso a éstas no les podía poner precio, dudaba y las acababa dando baratas por no querer ponerles precio.

²² Eric Schwimmer, *The World of the Maori*, p.92.



Lino frente a la casa de Judy Te Hiwi, Auckland, 2008.

Ha participado en cuatro exposiciones en veinte años, lo cual es relativamente poco. También ha participado en la elaboración de los paneles tejidos (*tukutuku*) con punto de cruz para los muros de varias *marae*. Esos paneles los realizó colectivamente, eran ocho mujeres en total y pasaron tres semanas elaborándolos, incluso se quedaban a dormir en la propia *marae*, tejían durante jornadas extenuantes. Ellas llegaban ahí y ya encontraban el material listo, en esas ocasiones no lo preparaban. También les cocinaban, lavaban y hacían la limpieza para que ellas se pudieran dedicar únicamente a tejer. “Pero ese fue el fin de una era, hoy ya no se hace así”, comenta Judy.



Judy Te Hiwi, *Canasta*, lino, Auckland.

Los diseños de los paneles son generalmente geométricos, con diamantes, escaleras, barras horizontales y verticales.

Su abuela tejía y ella piensa que se está perdiendo la tradición de tejer. Considera que lo que hace es arte, claro que es también artesanal, pero es arte. En su casa tiene varias canastas elaboradas en las islas de la Polinesia, a las que ella se refiere simplemente como “las islas” y comenta que ahí tejen mucho mejor que ellas; es un trabajo parecido pero para ella es superior. Y usan a veces una fibra que sólo se corta en el verano.

Los tejidos que elaboran son de dos tipos: con una función práctica, pero también estética, tales como bolsas, canastas, capas, paneles, petates (*whāriki*), sombreros y, además, objetos puramente ornamentales, como flores o adornos para la pared. Estos objetos, de hecho, se encuentran a caballo entre el arte tradicional y el moderno que se expone en las galerías.

En forma un tanto apresurada, ya que me fue concedida una cita de una hora solamente para entrevistar a Shona Tawhiao, visité su casa y taller. Ella es una tímida joven –en sus treinta– y exitosa diseñadora y tejedora de fibra. Vive en el barrio de Avondale en West Auckland, en una casa modesta con su marido, que se dedica a hacer animación, y sus tres hijas. En la pared de la sala preside justamente un precioso tejido de lino rojo y negro, rectangular, como adorno (*papakirango*). Empezó a tejer hará como quince años con sus abuelas y su mamá. Ella estudió formalmente en una escuela, en el UNITEC,²³ por dos años y aprendió lo tradicional del tejido, pero ahora ella hace todo tipo de trabajos, tradicionales, con algunos diseños que aprendió de su abuela, y otros muy modernos. A diferencia de Judy, utiliza tintes comerciales, pero ella también lleva a cabo todo el proceso, desde la extracción de la fibra, hasta la venta. Pertenece a la cooperativa de dos mujeres, Mirima Evans y Ranui Ngarimu, que se llama “The Art of Maori Weaving”. Lo que rige su quehacer como artista es que cree que “tenemos que mirar al pasado antes de poder avanzar”.²⁴ Para ella lo que hace es arte, pero dice que para las otras personas es artesanía.

²³ Instituto Tecnológico de Educación Terciaria.

²⁴ “We have to look to the past before we move forward”. (T. de la A.)

Shona representa el perfecto ejemplo de la combinación de tradición y modernidad en los diseños. Ella teje corpiños modernos, sombreros (con una cinta industrial con diseño maorí), vestidos, bolsas, capas y vende estos productos en boutiques y tiendas de ropa exclusiva. De hecho, no es la única que elabora prendas de esta naturaleza; me percaté de que hay otra artista llamada Donna Campbell que también hace prendas de vestir como faldas y corpiños, con la fibra de lino, y combina lo tradicional con lo moderno, incluso con lo digital, al parecer, de manera muy interesante.

Shona hace asimismo canastas con diseños tradicionales que se venden muy bien y ha realizado trabajos para hoteles como el Weston Hotel de Auckland, que consisten en pedazos de tejidos para colocarlos en mesas. Ha hecho también los paneles de las paredes de una *marae*, o bien pantallas para lámparas. Es muy poco lo que realiza sin tinte, al natural, y casi no usa tintes naturales, sólo comerciales.

En el 2008 Shona expuso en una galería, pero es rara la vez en que puede hacerlo. Ella distribuye básicamente por pedidos que le hacen por teléfono. Los precios en los que vende algunas de sus piezas son 300 dólares por una blusa, (en Internet vende un corpiño por 700 dólares), 60 por un sombrero, 70 por una bolsa.²⁵ “Es bueno ir con los y las tejedoras porque se aprenden cosas que de otra manera resulta difícil”, cuenta. A ella no le gusta hacer demostraciones en público, dice que se “siente como un animal enjaulado”.

Insiste y repite que “todo lo que hago es del pasado”. Habla poco el maorí. O como dijo Erenora Puketapu-Hetet: “Los/as maorís tienen un concepto del tiempo diferente, lo cual significa que no nos podemos separar de nuestros ancestros o de las generaciones enfrente de nosotros. Nuestro pasado es nuestro futuro y también es nuestro presente, como el eterno círculo.”²⁶

²⁵ Se trata de dólares neozelandeses.

²⁶ Erenora Puketapu-Hetet, *op. cit.*, p. 5.



Shona Tawhiao, Auckland, 2008.

En el transcurso de la inauguración de una exposición sobre arte maorí conocí a Margaret Rose Ngawaka. Ella es todo un personaje con una fuerza y una manera de actuar, gesticular y hablar que podría perfectamente ser mexicana. Es sumamente extrovertida, muy alegre, con gran fuerza, platicadora y casi exuberante. Nació en Wairoa, hace medio siglo y lleva 26 años casada con un pescador, tienen dos hijos y cinco hijas; se autoidentifica como maorí perteneciente a la *iwi* NgatiPorou/Rongomaiwahine y como neozelandesa después. Su apellido es el del esposo. Vive en Great Barrier Island, en una pequeña isla que se llama Rangiahua, que le pertenece a ella y a su familia, donde tienen una empresa de cangrejos, langostas y mejillones. Son autosuficientes en el sentido de que cuentan con su propia planta de luz y pozo de agua. Son mormones y el esposo incluso es ministro, aunque no es fundamentalista y se salta algunas de las prácticas más recalcitrantes. Ella también habla poco maorí, pero intenta aprenderlo, intercala en su habla muchos vocablos maorís, como todas las demás que conocí.

Margaret Rose realiza todo el proceso desde cortar las hojas de lino hasta el tejido final, y aunque es una excelente tejedora dice que ella todavía está aprendiendo. Saca las fibras, las ablanda, luego se hierven y se tiñen, o pueden no hervirse. Usa tanto tintes naturales como industriales. Se ponen entonces a secar en un lugar lo menos húmedo posible, si es en verano mejor, por cuatro semanas aproximadamente. Sus diseños son en general lo que ella denomina maorí-modernos.

De hecho, su carrera ha sido veloz porque empezó a tejer hace sólo once años y su obra se expone por muchos lados. Que lo trae en la sangre, dice, porque se enteró que su bisabuela tejía, pero a ella le enseñó una tía —quien aprendió de la abuela. Ella utiliza la técnica tradicional y teje objetos tradicionales tales como canastas o faldas (*piu piu*) y objetos meramente decorativos que constituyen obras modernas.

Recuperar las tradiciones innovadoras del tejido es importante porque, en una pequeña medida, desafía los conjuntos ideológicos dominantes que relegan la “auténtica” cultura maorí, como una fuerza vital en todos los aspectos

de nuestra vida, a un dorado pero por siempre perdido pasado. Otra razón, quizá más valiosa, para colocar en el centro a las hoy en día híbridas marginadas *taonga* es honrar a los (y las) *tāpuna*²⁷ que las hicieron.²⁸

El caso de Margaret Rose es el de un trabajo híbrido, de renovación en el tejido tradicional. Ella se encuentra en un proceso de innovación creativa que en el futuro realmente postcolonial de la cultura maorí podrá representar lo que Te Manakura denomina tradición innovadora e híbrida. En el 2008 expuso en Auckland y también en Nuevo México, Estados Unidos. En abril del 2008 participó en una exposición colectiva de arte maorí “Te Hei Mauri Ora” en el centro cultural de Auckland “Art Station”, en donde la conocí. Lo que se exponía era pintura, escultura y textiles de fibra. Ella expuso una capa (*korowai*), una falda tradicional (*piu piu*) y cuadros. Hasta ahora ha participado únicamente en exposiciones de arte maorí, pero quiere entrar en algunas mixtas.

Margaret Rose es dueña de una pequeña tienda de regalos y recuerdos en Port Fitzroy, Grat Barrier Island, en la cual vende objetos diseñados y elaborados por ella, incluidas las canastas tejidas. Escribe cuentos desde que era niña e incluso ha escrito una novela; eso sí, cuando criaba a sus hijos dice que es lo único que hacía. Enseñó en escuelas durante muchos años el teñido de telas y estampado serigráfico, al tiempo que criaba a su prole. Pertenece también a una asociación que se llama “Toi Iho Maori Made” que en sus trípticos informativos dice ser: “A registered trade mark of authenticity and quality for Māori arts and crafts”.²⁹ Esta agrupación cuenta con unas 300 integrantes, casi todas son mujeres, y se reúnen una vez al año. A esos encuentros llevan su trabajo, comparten e intercambian ideas, publican una revista cuatrimestral, tienen una oficina y los cargos son rotativos cada dos años.

²⁷ *Taonga*: tesoro, algo muy apreciado. *Tāpuna*: ancestros.

²⁸ Kane Te Manakura, “From the Margins of Te Whare Pora: Embracing Traditions of Innovation in Māori Textile Legacies”, en *Maturanga Taketake: Traditional Knowledge Conference 2006*, p. 14.

²⁹ Una marca de autenticidad y calidad registrada para las artes y artesanías maorís. (T de la A).



Margaret Rose Ngawaka en su exposición, Auckland, 2008.

“Tienes que sentirte cómoda con lo que eres”, afirma Margaret Rose. Para ella las diferencias entre una canasta y algo que se expone en una galería es el precio. Ella vende canastas en su región, pero si lo hace en otro lado son más caras; así resume la diferencia entre artes “populares” y bellas artes. Eso sí, ella se siente artista. Piensa que los pocos hombres que hoy en día tejen son tal vez algo femeninos, pero no sabría decir si hay diferencias en la forma de tejer.

De acuerdo con las costumbres maorís, la primera canasta que tejen la deben de regalar o enterrar. Así, recibí una de Judy y una de Margaret Rose y me sentí muy honrada.

Taller universitario

En la sociedad maorí tradicional aprendían a tejer únicamente las mujeres de la familia (madre, abuela, tías), pero aproximadamente a partir de los años 80 del siglo pasado ya existen también escuelas y talleres en donde se enseña a tejer.

En The University of Auckland existe un taller de arte en donde se aprenden diversas técnicas tradicionales de textiles, cerámica y muchas de ellas son las técnicas utilizadas por maorís. El coordinador de estos talleres es Dante Bonica, quien es maorí, y Alicia es la maestra de tejido con las técnicas tradicionales. Sin embargo, la innovación es bienvenida; por ejemplo, una alumna tejió una capa tradicional, pero utilizó material sintético. Hacen también petates (*whāriki*), que son los que en la cultura maorí se utilizan para amortajar a los difuntos; estos llevan un diseño particular y no se usa ningún tinte, sino que la fibra es de color natural. También se utilizan para dormir, sólo que los diseños son distintos. Un autor dice que hoy se ponen debajo del ataúd de personas importantes así como debajo del colchón.³⁰ Como en México, en donde también se utilizan los petates como mortaja y para dormir.

³⁰ Don Stafford, *The World of the Maori*, p.53.

Este taller funciona sobre todo en los meses de buen clima y recibe alumnos de muchas partes del mundo, incluso de México.

Distribución: el Mercado Otara

La venta de los productos tejidos por las mujeres dependerá de si se trata de objetos de galería, de boutique o de mercado. Aunque hay veces en que el mismo objeto puede ir a un mercado o a una galería y su precio varía notablemente, como decía Margaret Rose. No obstante, lo más común es que se distribuya y consuma en espacios distintos de acuerdo con la calidad del trabajo. También se realiza casi siempre una distribución directa entre la tejedora y las personas que adquieren los objetos.

En Auckland se pone un mercado denominado Otara Flea Market, que toma su nombre del barrio en el que se encuentra. Es un mercado que consideran “étnico” (y muy peligroso, dicen) porque va principalmente gente de las islas del Pacífico Sur y también hay puestos de objetos maorís. Entre ellos se encuentran las vendedoras de canastas. Atendiendo un puesto se encontraba Aroha Savage (quien no habla maorí, pero sabe que su nombre Aroha significa amor); hace catorce años que teje bolsas, así como flores y otros objetos y tiene un puesto en donde vende lo que ella hace, más lo que elabora una amiga. Resulta por demás interesante que tienen una tarjeta de presentación que dice “Tradicional and Contemporary Art Creations” y también “Maori Weaving. Fine Art”³¹. En este mercado, sin embargo, no se encuentran las bolsas y canastas tan finas como se hallan en las boutiques de lujo o en el aeropuerto, aunque hay algunos puestos con objetos de gran calidad.

Es de señalarse que en las múltiples tiendas de chucherías para turistas que se hallan en todas las poblaciones del país, tienen montones de objetos maorís tales como maderas labradas y hueso tallado, pero normalmente las

³¹ Creaciones de arte tradicional y contemporáneo. Tejidos maorís. Arte. (T de la A).

canastas tejidas no se encuentran ahí. Seguramente es porque se trata de objetos demasiado caros que no sirven como *souvenirs*.

Tradición e innovación, autenticidad y calidad

En la ponencia de Kane Te Manakura que ya cité se aborda la temática pocas veces discutida de la relación entre arte tradicional e innovación que da por resultado objetos híbridos. El autor se muestra renuente al uso del concepto de arte híbrido porque dice que ha sido muy manoseado ya, pero a falta de uno mejor lo acaba utilizando. Yo he usado el de sincretismo cuando se trata de la combinación entre bellas artes y arte popular, pero en este caso no sería útil ya que el autor se refiere a la combinación de formas y materiales tomados por un lado de la tradición maorí y, por el otro, de sociedades europeas. Conuerdo totalmente con este autor en cuanto a que:

El *taki* (reto) consiste en colocar en el centro una tradición de innovación y (a veces desenfrenada) experimentación que es a menudo marginada en la memoria cultural, e ir más allá del “paradigma salvaje”. Recuperar una tradición indígena de innovación es esencial para navegar confiadamente hacia el futuro y honrar a nuestros *tīpuna*^{32, 33}.

La combinación de tradición e innovación –que produce los objetos híbridos– no pierde autenticidad, aunque parezca que no se sigan los parámetros institucionales prescritos por los paradigmas de autenticidad que dictan que los objetos deben ser meramente tradicionales, inherentes a una cultura, sin contaminación externa.

Por lo que se refiere a los tejidos de fibra, por un lado representan la tradición puesto que se crean de acuerdo con las técnicas ancestrales, con los

³² Ancestros.

³³ Kene Te Manakura, *op. cit.*, p. 133.

diseños de la cultura maorí, y, por otro, se trata de una tradición recuperada. La hechura de objetos tejidos había disminuido notablemente en décadas pasadas y ahora se ha dado un renacimiento de todo lo que concierne a la cultura maorí. Aparejada se ha dado asimismo una revaloración muy espacial. Por el hecho de que las canastas son objetos relativamente caros, son particularmente apreciadas. Con mucha frecuencia se puede afirmar que por un lado representan la tradición, pero por otro integran la modernidad. Se tejen con los mismos materiales autóctonos y con las mismas técnicas tradicionales tanto las canastas de antaño como las mochilas para la espalda, y son sumamente populares tanto entre la población maorí como entre la demás. Éste es un claro ejemplo de hibridez, de mezcla entre tradición y modernidad. La obra de Margaret Rose, por ejemplo, por momentos pareciera que se aleja de lo “auténticamente maorí”, o mejor dicho, de la tradición maorí, para poder insertarse en las bellas artes contemporáneas hoy por hoy en tanto artista maorí.

Raranga es un símbolo que evoca memorias tribales ancestrales; es también un símbolo de la sobrevivencia de la cultura maorí y evoca sentimientos de unidad y fraternidad o sororidad. “Para entender verdaderamente el espíritu de tejer, la *tauira*³⁴ necesita trabajar con una tejedora que entienda estos principios y esté preparada para compartir su conocimiento.”³⁵

En cuanto a las formas de las bolsas, éstas son predominantemente rectangulares. Los diseños son siempre geométricos, las hay con un tejido uniforme o bien se utilizan fibras diversas para dar distintas tonalidades; además, por medio de la combinación de fibras teñidas de colores variados elaboran los distintos diseños: cruces, estrellas, rombos, cuadros, escaleras. Tal vez llegan a dominar las de color natural, en las cuales el diseño es mucho más sutil pues, se hace con la fibra uniforme del mismo color, a menos que se utilicen fibras naturales de distintas tonalidades, con trenzados muy variados. Algunas llevan un tejido plano, todo parejo, pero otras van caladas. Las asas pueden ser largas,

³⁴ Alumna, aprendiz.

³⁵ Erenora Puketapu-Hetet, *op. cit.*, p.2.



Kete, lino, Auckland, 2008.

aunque lo tradicional son las cortas, ello va variando de acuerdo con la moda predominante. Las más antiguas, por ejemplo las que se pueden ver en los museos, todas tienen las asas cortas, las que se hacen hoy tienden a llevarlas más largas para colgarlas al hombro. Desde mi punto de vista, no es posible

hacer un análisis de la representación iconográfica de los hombres y las mujeres porque los diseños no lo permiten, no aportan información al respecto.

Los tamaños varían también bastante; las hay pequeñas, de unos cuantos centímetros, hasta grandes de casi medio metro. En cuanto a los colores, como dije, privilegian los tradicionales maorís que son el rojo y el negro, pero hoy las hacen verdes, lilas, ocres, marrón y hasta azules. Hay una tendencia a usar colores naturales, cuyos tintes son vegetales, que se extraen de cortezas de árbol o de plantas. Pero ahora se usan mucho también los tintes industriales. En ocasiones utilizan objetos para adherírseles a las bolsas, adornos tales como conchas, plumas, flores, flecos diversos. Las orillas de las canastas son generalmente lisas, pero alguna vez el terminado es en picos, serrado, de arriba o en ocasiones también abajo. Estas bolsas tienen un sello particularísimo de identidad, no podrían ser elaboradas en ninguna otra parte y, al mismo tiempo, una canasta es siempre una canasta y se parece enormemente a la de al lado, que nació en la otra punta de mundo. Pero no es tan así. Hay canastas y bolsas más parecidas a otras, hay algunas cuyo origen geográfico se puede fácilmente confundir. En el caso de las maorís considero que eso no es posible, son diferentes a cuantas se elaboran.

Según parece, estas canastas llevan cada una su historia, y al hablar con las tejedoras es posible percatarse inmediatamente de ello. Relatan cuándo y por qué hicieron tal o cual canasta; hablan de ella, de si está bien o mal hecha, de si les gusta o no. Narran la historia intrínseca de las canastas, que ellas hacen y de las que hacen otras personas, de sus dueños o dueñas; relatan quién las hizo —cuando no son de ellas— cuándo, cómo y dónde las adquirieron. Las historias detrás de cada canasta forman parte entrañable de ellas. Es probable que esto tenga que ver, en cierta manera también, con el mercado o, como dice Davis haciendo referencia a otras autoras, que los objetos que la gente colecciona y fetichiza, ese *souvenir* “no funcionaría sin una narrativa adicional que amarrara el objeto a sus orígenes y creara un mito con respecto a esos orígenes.”³⁶

³⁶ Coralynn V. Davis “Can Developing Women Produce Primitive Art? And Other Questions of Value, Meaning and Identity in the Circulation of Janakpur Art”.



Shona Tawhiao, *Canasta*, lino, Auckland, 2008.

Las diferencias principales entre una *kete* sencilla, que es sólo para guardar cosas, y una *kete whakairo* es que éstas:

son muy coloridas y con muchos diseños y son para ocasiones especiales o para adornar las paredes como obras de arte. Consideramos a las *kete* como vasijas de sabiduría y conocimiento, por lo que regalar una *kete* representa más que una simple bolsa. Las *Kete whakairo* contienen mucha información e historia sobre la zona en donde fueron hechas. Los diseños hablan de la

abundancia de comida en la zona, de si la tejedora vive junto al mar, a un arbusto, un río o una montaña con muchos símbolos o diseños asociados a esa área. O bien hablan de la tribu de la tejedora.³⁷

Para las personas maorís resulta importante el hecho de no ver a los objetos separados de su contexto socio-cultural, simbólico, ritual, mítico y espiritual.³⁸ Los objetos cobran significado y valor al encontrarse insertos en su contexto de origen. Eso no significa que la economía de mercado y las necesidades económicas individuales no hagan que los diversos objetos creados circulen en tanto mercancías con un valor de cambio que tiene que ver, en parte, con el valor de uso, así como con el valor simbólico.

Quisiera pensar que en nuestro mundo podremos algún día vivir conforme a otros parámetros, como lo deseaba Margaret Mead: “Donde ahora tenemos unas pautas de conducta para hombres y otras para mujeres, sólo tendríamos las que expresan los intereses de individuos dotados de muchos tipos de cualidades. Existirían normas éticas y simbolismos sociales, un arte y una forma de vida compatibles con cada conjunto de cualidades.”³⁹

³⁷ “Are highly coloured and patterned and are for special occasions, or for adorning walls as art pieces. We view kete as vessels of wisdom or knowledge, so a gift of a kete represents more than just a bag. Kete whakairo hold a lot of information and history about the area they are made in. Patterns will talk about the area having abundant food, if the weaver lives by the sea, bush, river or mountain with lots of symbols or designs associated to that area. Or they will speak of the weaver’s tribe.” (T. de la A.). <http://tribalimages.co.nz/weaving.html>, (consultada en octubre del 2009).

³⁸ Suzanne P. MacAulay, “Field Aesthetics”, p.4.

³⁹ Margaret Mead, *op. cit.*, p. 295.

Referencias

- Archev, Sir Gilbert, *Whaowhia. Maori Arts and its Artists*, Auckland, Collins, 1977.
- Barrow, Terence, *Maori Art of New Zealand*, Auckland, Reed-The UNESCO Press, 1978.
- Beatson, Peter & Dianne Beatson, *The arts in Aotearoa New Zealand*, Palmerston North, Massey University, 1994.
- Blumhardt, Doreen & Brian Brake, *Craft. New Zealand. The Art of the Craftsman*, Auckland, Reed, 1981.
- Brown, Deidre, *Introducing Maori Art*, Rosedale, Penguin Group, 2008.
- Brown, Deidre & Ngarino Ellis, *Tē Puna. Māori Art from Tē Tai Tokerau Northland*, Auckland, Reed, 2007.
- Cherry, Stella, *Tē Ao Maori. The Maori World*, Dublin, National Museum of Ireland, 1990.
- Davis, Coralynn V, “Can Developing Women Produce Primitive Art? And Other Questions of Value, Meaning and Identity in the Circulation of Janakpur Art”, <http://tou.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/2/193>, (consultada el 22 de abril del 2012).
- Eastmond, Elizabeth & Merimeri Penfold, *Women & the Arts in New Zealand: Forty Works 1936-1986*, Auckland, Penguin, 1986.
- Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, Centro de Investigaciones y Documentaciones del Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, 1993.
- Evans, Miriam & Ranui Ngarimu, *The Art of Maori Weaving*, Wellington, Huira, 2005.
- Higham, Charles, *The Maoris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Kirker, Anne, *New Zealand Women Artists. A Survey of 150 Years*, Auckland, Reed Methuen, 1986.
- Larner, Wendy, “Gender and Ethnicity. Theorizing ‘Difference’ in Aotearoa/ New Zealand”, en Paul Spoonley, Cluny Macpherson y David Pear-

- son (comp.), *Nga Patai. Racism and Ethnic Relations in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North (NZ), The Dunmore Press, 1996, pp.159-174.
- MacAulay, Suzanne P., “Field Aesthetics”, www.sas.upenn.edu/folklore/center/gatheringplace/macaulay_paper.doc, (consultada el 20 abril del 2012).
- Mead, Margaret, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Mikaere, Annie, “Maori Women: Caught in the Contradictions of a Colonised Reality”, http://www.waikato.ac.nz/law/research/waikato_law_review/volume_2_1994/7, (consultada el 22 abril del 2012).
- Pawnall, Glen, *New Zealand Maori Arts and Crafts*, Wellington-Sydney, Sevenses Publishing, 1976.
- Pendergrast, Mick, “The Fiber Arts” en D.C. Starzecka, Janet Davidson, A.T. Hakiwai (eds.), *Maori Arts and Culture*, Londres, British Museum, 1996. pp.114-146.
- Pendergrast, Mick, *Maori Fiber Techniques*, Auckland, Reed Books, 2005.
- Phelps, Steven, *Art and Artifacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Cooper Collection*, Londres, Hutchinson, 1975.
- Puketapu-Hetet, Erenora, *Maori Weaving*, Auckland, Longman, 1989.
- Schwimmer, Eric, *The World of the Maori*, Auckland, Reed Education, 1977.
- Skinner, Damian, *The Carver and the Artist. Maori Art in the Twentieth Century*, Auckland, Auckland University Press, 2008.
- Smith, Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous People*, Londres-Nueva York-Dunedin, Zed Books-University of Otago Press, 2005.
- Stafford, Don, *Tangata Whenua, The World of the Maori*, North Shore-Nueva York, Penguin Group, 2008.
- Starzecka, D.C. (ed.), *Maori Art and Culture*, Londres, British Museum, 1996.
- Taylor, Alan. *Maori Folk Art*, Auckland, Hutchinson, 1988.
- Te Awekotuku, Ngahua, *Mana Wahire Maori. Selected Writings on Maori Women’s art, Culture and Politics*, Auckland, New Women’s Press, 1991.
- Te Manakura, Kane, “From the Margins of Te Whare Pora: Embracing Tra-

ditions of Innovation in Māori Textile Legacies” en J.S. Te Rito (ed.), *Maturanga Taketake: Traditional Knowledge Conference 2006*, Auckland, Printstop, 2007, pp.133-142.

Timings, Jim, *Bone Carving. A New Zealand Guide to Tools, Techniques and Marketing*, Christ Church, Shoal Bay Press, 1995.

Webster, Steven, *Patrons of Maori Culture. Power, Theory and Ideology in the Maori Renaissance*, Dunedin, University of Otago Press, 1998.

Wolfe, Richard, *All Our Own Work. New Zealand's Folk Art*, Auckland, Penguin Books, 1997.



Virginia Morgan, *Candelero-sirena*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2010.



Isabel Castillo, *Candelero-muerte-bailarina*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2009.



Geovanni Mercado, *Candelerio La Negra Angustias*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2010.



Ma. Luisa Balbuena, *Candelerero*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, 2009.



Margaret Rose Ngawaka, *Cuadro de lino*, Auckland, 2008.



Shaona Tawhiao, adorno para la pared, lino, Auckland, 2008.



Margaret Rose Ngawaka, canastas, lino, Auckland, 2008.



Platita Shunkei, pintada por Fusae Tabi, Tokio, 2006.



Toshifume Suzuki, caja Shunkei, Takayama, 2006.



Hagoita, *La doncella de la glicinia* (famosa danza kabuki), 2006.



Akiko Goto, hagoita personaje del Kabuki, 2006.



Figuras de barro, Brasil, s/f.



Retirantes, barro policromado, Brasil, 2004.



Mujer con bebé, Abayomi, Río de Janeiro, 2004.



Muñeca negra, Abayomi, Río de Janeiro, 2004.



Saci-Pererê, Abayomi, Rio de Janeiro, 2004.

III. De lo sobrio a lo saturado. Lacas shunkei y edo hagoita de Japón (en coautoría con Kanae Omura)¹

Pero, no existe ni una sola historia del arte absoluta, “universal”. Siempre es posible volver a examinar el estado del arte japonés y su historia desde un punto de vista distinto del precedente. Es importante no temerle a nuevas formas de pensar o nuevas hipótesis, que no descuidemos nuevos exámenes y replanteamientos, y que siempre tratemos de continuar nuestro análisis desde una pluralidad de ángulos.

CHINO KAORI, 2003

Introducción

Este nuevo siglo en que el mundo se halla indefectiblemente marcado por las hondas heridas de las migraciones de diversa naturaleza y en que la pluriculturalidad está a la orden del día, nuestra colaboración es el resultado de todo ello. La diferencia es que nuestras transculturalidades han sido voluntarias y placenteras y no un producto del hambre o la violencia. Esta investigación ha sido realizada por una académica japonesa y una mexicana, por lo que se

¹ Este texto fue escrito en colaboración con Kanae Omura y se publicó previamente en inglés “Gender and Japanese Folk Art: *Shunkei* Lacquers and *Edo Hagoita*”, *Journal of Gender Studies*, núm. 10, Tokio, Institute for Gender Studies-Ochanomizu University, 2007 y en español con el título “Arte y género en Japón: lacas *shunkei* y edo *hagoita*”, *Estudios de Asia y África* 140, vol. XLIV, núm. 3, México, El Colegio de México, septiembre-diciembre 2009,

verán entrelazadas la mirada de adentro y la de afuera sobre los procesos artísticos de los que hablaremos.² Esto añade, pensamos, un aspecto interesante y poco usual. Generalmente, en un mismo texto se tienen las interpretaciones desde el interior o las del exterior, pero no ambas al mismo tiempo.

Vamos a acercarnos a las lacas shunkei del pueblo Hida Takayama, Prefectura de Gifu, y a las raquetas decoradas o hagoita de Tokio, desde el punto de vista de la división genérica y la importancia de las mujeres a lo largo del proceso artístico. Hemos elegido dos ejemplos completamente distintos desde casi todos los puntos de vista: las lacas shunkei son auténticas obras del arte popular de Japón, alabadas y hasta casi veneradas. Tan es así que en Europa en el siglo XIX empezaron a denominar a la laca como “japón”, de la misma manera que a la cerámica le llaman en inglés aún hoy “china.”³ Las hagoita no son consideradas “auténticas” y no se encuentran en la lista de las artesanías tradicionales en el plano nacional, sino solamente en el local.

No obstante, para nosotras hoy en día ambos son objetos de arte popular que, si bien surgieron para las clases nobles, con el paso del tiempo, en cierta manera, se han “popularizado”, se han visto desclasadas. Las lacas de Takayama, cuyo origen es rural, se caracterizan por su simplicidad, elegancia, finura y sobriedad; son monocromáticas y casi no tienen decorados de ningún tipo. Las hagoita son lo opuesto, de origen urbano, con una decoración extrema, recargadas y hasta churriguerescas, complejas, llenas de información y con un multicolorido chillón a más no poder; absorben, además, elementos de la cultura popular como los personajes del Kabuki y los convierten en arte popular visual.

Resulta curioso constatar cómo en diversas partes del mundo algunos objetos, canciones, representaciones locales o regionales del arte o la cultura populares, son erigidos como emblemas nacionales. Las lacas de las que ha-

² Kanae Omura es una japonesa, mexicanista que ha vivido largas temporadas en México; Eli Bartra, mexicana, se zambulló por unos meses en la cultura nipona allá en Japón (2005-2006).

³ Yoshida Mitsukuni, “Lacquer”, en *The Traditional arts of Japan 4, Laquerware*, p.6.

blaremos son un símbolo de la nación japonesa y las hagoita, en cambio, no lo son. Al parecer, las lacas fueron llevadas de China y las hagoita son japonesas, aunque hay quienes afirman que el juego con las raquetas llegó de China también, aun siendo así, las hagoita decoradas son eminentemente japonesas.

Unas cuantas palabras sobre el arte popular en los museos japoneses se presentan como necesarias para dar a conocer un poco de esa cuestión en torno, sobre todo, a los objetos que nos ocupan. En el National Museum of Tokyo todas las lacas que se exponen llevan el nombre del autor y todos son hombres. Esto de las firmas es un fenómeno harto curioso cuando se trata de arte popular y se da, en particular, cuando éste entra en los museos o bien cuando es considerado, justamente, como arte. En la National Crafts Gallery of Tokyo y en el Nippon Mingeikan (Arte Popular Japonés), Tokio, dedicado básicamente al Movimiento Mingei, todos los objetos expuestos llevan el nombre del autor; se consignan los nombres de los autores de cada una de las obras, a menos que sean antiguas. En el Edo Shitamachi Crafts Museum of Tokyo hay cincuenta fotografías de reconocidos artesanos de la ciudad y no hay ni una sola mujer. Sólo a título de comparación, en el Museo do Folclore de Río de Janeiro, por lo menos en las fotos expuestas, hay 54 maestros y 17 mujeres. Ahora bien, cuando de la realidad de carne y hueso se trata vemos que las mujeres ahí están, si bien con frecuencia no tienen un papel protagónico. En la Galería de Artes y Artesanías de Kioto, por ejemplo, encontramos a tres artesanas haciendo una demostración del trabajo artesanal, una pintaba cerámica, otra hacía lacas y otra más hacía canastas y sombrillas.⁴

No se puede hablar hoy en día de arte popular de Japón sin hacer referencia al Movimiento Mingei iniciado en la segunda década del siglo xx encabezado por Sôetsu Yanagi (1889-1961), quien se manifestó en contra de la historia del arte tradicional por establecer el culto al genio que él decía que era una “historia de héroes y no de personas ordinarias.”⁵

⁴ En enero del 2006.

⁵ Sôetsu Yanagi, *El arte popular japonés*, p.5.

Sôetsu Yanagi⁶ también estaba en contra de la modernización de Japón y el individualismo a ultranza y, en cambio, alababa el arte del pueblo, de los artesanos, para el público común y corriente, ese arte que es principalmente utilitario y no tiene nada de estética pura. Él pensaba que el arte popular era una parte necesaria de la vida completa y de ahí su importancia, aunque es justamente por su utilidad práctica que se lo ha considerado inferior.

Ahora bien, como muchos de los impulsores del arte popular, por ejemplo el Dr. Atl (1875-1964) en México, Yanagi sostenía una idea un tanto romántica e irreal del arte popular; para él, este arte del pueblo japonés está compuesto por productos sencillos y no por obras de genios; pensaba que el pueblo, en general, es también el consumidor de este arte popular.⁷ Según Yanagi, este arte es la “cultura de las grandes masas del pueblo”; es el que hacen muchos para muchos, a diferencia de las bellas artes que son las hechas por unos pocos para unos pocos.⁸ Las artesanías son “cosas hechas para ser usadas por la gente en su vida diaria”.⁹

Las clasificaciones del arte popular de Yanagi son por demás interesantes. Él lo divide en dos: arte popular y artesanías artísticas. Entre las primeras están las artes gremiales y las industriales; en las segundas las artesanías aristocráticas y las artesanías individuales.¹⁰ Para Yanagi, pues, las artesanías que le interesaban debían de ser anónimas, baratas, manufacturadas, usadas por las masas, funcionales en la vida diaria y representativas de la región de la cual provenían.

Este intelectual afirmaba que la característica del arte popular, además de la simplicidad y la sencillez, es la tradición y no la individualidad y “que no hay ninguna obra de arte popular firmada por su creador”.¹¹

⁶ Desde 1990 se han realizado varios estudios críticos sobre el trabajo de Yanagi y el movimiento Mingei, véase, por ejemplo: Takenaka, 1999; Kanetani, 2000 o Kikuchi, 2004.

⁷ Sôetsu Yanagi, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p.103.

⁹ Sôetsu Yanagi, *Folk Crafts in Japan*, p.197. La traducción de las citas de este texto es de las autoras.

¹⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹¹ Sôetsu Yanagi, *El arte popular japonés*, p.13.

Sin embargo, hoy en día el individualismo ha alcanzado a mucho del arte popular. Como sabemos y como veremos, en Japón mismo, tradición y modernidad (que implica individualismo) no siempre son opuestos sino que van frecuentemente de la mano. Yanagi afirmaba con lucidez que “ahora que el capitalismo ha matado a las artesanías, el único camino es a través del sistema de gremios”¹² lo cual, a nuestro parecer, es del todo cierto y así hemos constatado la proliferación de asociaciones (algunas oficiales y otras no) y de cooperativas de producción para sobrevivir en este feroz mundo de competencia y mercantilización.

Seguramente como uno de los resultados del Movimiento Mingei, en Japón se han esmerado para que el arte popular tenga un espacio dentro de las artes, lo cual se ha visto reflejado en la proliferación de galerías y museos así como en las leyes. Se crearon dos importantes leyes después de 1950; la Ley para proteger las propiedades culturales (Bunkazai-Hogoho) de 1950 y rectificadas en 1954 por el Ministerio de Educación (Sato, 1996). La otra fue la Ley para promover las artesanías tradicionales (Dentouteki Kougeisang-yono Shinkounikansuru Horitsu: Densan-Ho) promulgada en 1974 por el Ministerio de Economía e Industria.¹³

El motivo para crear la Bunkazai-Hogoho fue el incendio y la destrucción del mural del templo histórico de Horyu-ji en el pueblo de Ikaruga (Sato 1996, 183). El propósito de esta ley fue básicamente la protección y la conservación de los tesoros nacionales tangibles e intangibles de Japón. Las lacas aparecen en la sección de intangibles (Living National Treasure) no como objetos sino como técnica tradicional (*waza*) que debe conservarse. Mientras que Bunkazai-Hogoho fue creada por el impulso cultural nacionalista, Densan-ho fue seguramente producto del rápido crecimiento económico y la desaparición de las culturas tradicionales.

¹² Sôetsu Yanagi, *Folk craft...*, p. 208.

¹³ Para la cuestión de las leyes sobre arte popular y sobre laca en particular, ver Masami Shiraishi, “The Modernization of Japanese Lacquer Art”, en *Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces*, pp. 15-23.

En virtud de esta ley, se creó la Association for the Promotion of Traditional Crafts Industries en 1975, que reconoce 198 objetos como “artesanías tradicionales” y promueve la Official Recognition of Master Craftsman. Para que un objeto pueda ser considerado por el Ministerio de Economía, Comercio e Industria como un producto artesanal tradicional, amparado por esta ley, debe satisfacer los siguientes criterios: 1. El objeto debe ser utilizado fundamentalmente en la vida diaria; 2. El objeto debe ser básicamente manufacturado; 3. El objeto debe ser manufacturado con técnicas tradicionales con una historia de por lo menos 100 años; 4. Los principales materiales deben ser los que tradicionalmente se han usado y 5. La industria debe ser de naturaleza regional.

En Japón existen 4592 Master Craftsmen, entre ellos 520 son mujeres o sea poco más del 10%. La laca shunkei de Takayama fue designada como *traditional craft* en el nivel nacional en 1975 y nombraron a 21 maestros artesanos (no hay mujeres). La hagoita no está designada como *traditional craft* en lo nacional, sino que desde hace 20 años se reconoce solamente en las prefecturas y lo local. Las asociaciones de prefectura y locales también expiden los certificados de autenticidad a los objetos que cumplen con los requisitos, organizan exposiciones, actividades en el extranjero y promueven la creación de lo que se denominan “artesanías modernas tradicionales” (*sic*).¹⁴ La hagoita es artesanía tradicional del área metropolitana de Tokio, con 504 maestros (no hay datos sobre mujeres) y varios locales como Taito-ku, en donde surgió el mercado más grande de hagoita Torino-ichi y Sumida-ku, y de ahí se creó el movimiento de las 3 M en 1987.¹⁵

A finales del siglo XIX Japón fue exportador de materia prima y arte popular a Europa, ya que no había productos industriales para exportar,

¹⁴ <http://www.kougei.or.jp/english/promotion.html>, (consultada el 13 de mayo del 2009).

¹⁵ 3 M se refiere a *Master Craftsman, Museum, Model Shop*. “Model Shop” es una especie de pequeño museo didáctico en donde se muestra el proceso de elaboración del objeto y también es tienda.



Artesana elaborando laca, Kioto, 2006.

de ahí que lo japonés adquiriera gran auge en el viejo continente. Según mencionan algunos autores, un importante impulso para que se produjera el auge del arte popular japonés fue la Exposición Universal en Viena en 1873, en la cual participó Japón.¹⁶

¹⁶ Haino, 1994; Mitsui, 1999.

Al mismo tiempo, en la era Meiji (1868-1912) se produjo una fuerte occidentalización y es quizá como reacción frente a ello y ante la creciente industrialización, que se incrementó la búsqueda de la identidad japonesa; para ello, se volvió la mirada al arte popular y el Movimiento Mingei le dio un empuje tan fuerte a este arte que su impacto dura hasta nuestros días.

Robert Moes afirma que “los japoneses nunca han reconocido la distinción básica entre ‘arte’ y ‘bellas artes’ (pintura, escultura, arquitectura) por un lado, y ‘artesanías’ o ‘artes aplicadas’ (cerámica, metales, textiles, madera, laca, cestería, papel, etc.) por el otro, que realizamos en Occidente”.¹⁷ No estamos de acuerdo con esta aseveración ya que en toda la literatura existente, en los museos, galerías y en la vida cotidiana se puede constatar la enorme diferencia que se hace entre las dos esferas del arte.¹⁸ Sin embargo, el autor tiene toda la razón al afirmar que: “esta distinción es, después de todo, realmente arbitraria”.¹⁹

Nosotras consideramos que existen las artesanías —con una función práctico utilitaria primordial— y que hay, además, otros objetos que se pueden denominar arte popular, y que son eminentemente “ornamentales”. Varias son las diferencias entre artesanía y arte popular, pero a menudo la frontera no es muy clara; una de ellas es quizá el hecho de que en la primera se pone mucho mayor énfasis en los aspectos técnicos que en los de creatividad o en la expresión de ideas.

En cuanto a los dos ejemplos de los que hablaremos, pensamos que ambos son arte popular ya que su valor, hoy en día, es fundamentalmente estético. En el caso de las lacas shunkei, la cuestión técnica tiene una relevancia tal que gracias a ella se crean piezas de una belleza extraordinaria, aunque casi siempre son también práctico funcionales. “Todas las artesanías requieren destreza técnica, pero tal vez ninguna supone tanta habilidad como la

¹⁷ Robert Moes, *Mingei: Japanese Folk Art from the Brooklyn Museum*, p.11.

¹⁸ Doshin Sato, 2000.

¹⁹ *Idem.*

laca, en donde la técnica lo determina todo.”²⁰ Por lo que se refiere a las hagoita, desde luego que la cuestión técnica es fundamental, pero tal vez permiten una mayor expresión de la imaginación y la creatividad.

Lacas shunkei de Takayama y las mujeres comparsas

Sobre las lacas japonesas y su fama en el mundo entero se ha investigado mucho y se han publicado montones de textos tanto en Asia como en Occidente. De ahí que nuestra intención ahora sea únicamente la de presentar un breve acercamiento a este proceso artístico, en un lugar geográfico concreto, desde una mirada generizada, y preguntarnos dónde están las mujeres.²¹

Hay más de veinte distintos tipos de lacas consideradas artesanías tradicionales de Japón.²² Varias de ellas llevan el nombre de Shunkei como las Awano-Shunkei de la prefectura de Ibaraki o las Noshiro-Shunkei de la prefectura de Akita. Elegimos Takayama-Shunkei por razones eminentemente estéticas, por su elegancia y simplicidad (que contrastan con las hagoita, ya que éstas son lo opuesto).

Tratar de encontrar a las mujeres a lo largo del proceso de elaboración de las lacas es como buscar perlas en el mar. Ahí están, pero son escasas. En un video que se realizó en Tokio en 1975 aparecen fugazmente dos mujeres trabajando la madera, aunque una de ellas está “cosiendo” con tiritas de madera una caja para cerrarla (cosa extraña porque generalmente no se hallan en esta parte del proceso).²³

El origen de la Takayama-shunkei se remota al año 1606 en tiempos del señor feudal Kanamori. Su hijo Shigechika Kanamori es hoy reconocido

²⁰ Jo Okada, “Introduction”, p.9.

²¹ Para una breve historia de la laca shunkei ver Yoshida Mitsukuni, *The Traditional Arts of Japan 4, Laquerware*, pp. 126, 127.

²² En el libro compilado por Nicole Rousmaniere, *Crafting Beauty in Modern Japan*, se habla de lacas, pero las shunkei se encuentran ausentes por completo.

²³ Video “Hida-Shunkei Lacquerware”, Tokio, 1975.

como una importante figura para el desarrollo de la ceremonia del té y fue él quien le puso el nombre de shunkei a una plata elaborada por dos artesanos de Takayama, el carpintero Kizaemon Takahashi y el laqueador Sanaemon Narita, por su similitud con el color de una famosa tetera llamada hishunkei.

Es a principios del siglo xx cuando empiezan a hacer el shunkei rojo porque antiguamente, solamente se hacía la laca amarillenta. Hoy en día hay aproximadamente 40 artesanos de lacas en Takayama. Supuestamente hace algunos años, tal vez diez, había en Takayama 250 artesanos de lacas de los cuales 31 eran reconocidos maestros en la nación.²⁴

El proceso de elaboración de las lacas en Takayama difiere entre los artesanos, pero en todos los casos es muy largo y laborioso. Se trata, en realidad, de tres procesos separados. La extracción de la laca la hacen unas personas, la hechura de las piezas de madera corresponde a otras y, por fin, el laqueado a artistas especializados. Para elaborar una laca sin decoración alguna se requiere de treinta y tres operaciones y si lleva decoración puede llegar a setenta.

En términos generales, el proceso es el siguiente: primero se recolecta la sabia del árbol urushi (*rhus verniciflua*) alrededor de 20 veces cada cinco días por medio de incisiones en la corteza hasta la endodermis. Un árbol de unos 15 años de edad producirá 135 gramos de sabia, después de lo cual normalmente muere.²⁵ A diferencia de otras lacas, el *urushi* requiere de calor y humedad para endurecerse. Se obtiene la pieza de madera de ciprés o castaño que se desea laquear y se le embarra primero una pasta de lodo con laca que le llaman *tonoko* y se pule. Luego la pintan de color amarillo o rojo (*chakushoku*) y posteriormente aplican el jugo de soya (*shita-nuri*). Después se van aplicando las capas sucesivas de laca y se van haciendo endurecer por largos periodos de tiempo en una especie de armario de madera *ex profeso* cuya parte interna entra en rotación por medio de la electricidad (*kaitenki* o *kaiten-buro*). Se elaboran en temporada caliente y húmeda y, por eso, casi no

²⁴ http://www.b-zenjapan.com/crafts/gifu_02.html

²⁵ Sawaguchi Shigeru, *Urushi-Work*.

se trabaja en el invierno. Si llevan decoración pintada se hace antes de la última aplicación de laca. Para la etapa final (*uwa-nuri*) se usa ropa especial que no suelte pelusa de ningún tipo, y se intenta mantener el espacio libre de polvo. La laca es muy tóxica y es preciso acostumbrarse, pero hay gente cuya piel no la resiste y no puede hacer este trabajo. Cuando son piezas mejores se pulen (*shiage-migaki*) con ceniza de cuerno de venado calcinado, también al final. Se usan brochas preferentemente hechas con cabello de mujer y si las mujeres se dedican a bucear tanto mejor, porque así tiene menos grasa el cabello.

Las entrevistas que realizamos nos permitieron asomarnos al proceso de elaboración de shunkei y algunas relaciones entre los géneros que se pueden apreciar. Conocimos en Takayama al maestro artesano Hiromi Takimura y a su esposa Keiko, toda una institución por el grado de desarrollo de sus lacas, que son auténticas maravillas. También visitamos a Toshifumi Suzuki, eminente artesano de una de las familias dedicadas a la elaboración de shunkei durante nada menos que 15 generaciones. Buscamos asimismo a una mujer que radica en Tokio, nueva en el oficio de dibujar en las lacas y la única que sabemos que se dedica a esto para el shunkei de Takayama. Estas entrevistas resultaron ser muy especiales, cada una por diferente razón, para conocer mejor el proceso de elaboración del shunkei.

Una pareja no muy pareja

A las afueras de Takayama (70 000 hab.), en la Prefectura de Gifu, se encuentra la agradable casa de Hiromi Takimura y su esposa Keiko, a quienes entrevistamos el 7 de febrero del 2006 bajo una tremenda nevada y a 7 grados bajo cero. La casa está situada sobre un cerro, por lo que tienen una vista espectacular de la ciudad. Nada casual para el exquisito gusto de esta pareja de artistas. Él proviene de una familia de artesanos de la laca shunkei (la principal actividad artesanal de la ciudad, además del trabajo en madera) y la tradición continúa ya que su hijo también se dedica a elaborar shunkei.



Hiromi Takimura, Takayama, 2006.

Adyacente a la casa se encuentra el amplio taller en donde ha trabajado durante 26 años. Frente a una taza de té verde, asado por ellos mismos, nos sentamos en el suelo, sobre un alfombra calentada eléctricamente en su sala estilo japonés, donde un gato siamés de enormes ojos azules irrumpe a cada rato. Empezamos a platicar supervisadas atentamente por la colección de *maneki nekkos* (los gatitos que saludan con la pata levantada) que nos vigilan desde su repisa, también lo hacen el teléfono, el fax y el infaltable objeto en cualquier espacio japonés: el reloj. No existe casa, oficina, aula, tienda, hotel, *ryokan* o cualquier lugar en donde no haya indefectiblemente un reloj.

Muy al principio se le pregunta sobre las mujeres en el proceso de hacer laca y él —en broma— dice que prefiere que las mujeres se dediquen a tener bebés! Pero a lo largo de la charla nos percatamos de que la esposa es imprescindible en su vida y también en su trabajo.

Nació en 1940 en Takayama y siempre ha vivido ahí. La esposa también es de la región. Llevan como 30 años juntos; tienen un hijo y una hija. Si bien su papá hacía lacas, Hiromi a los 15 años decidió irse con un maestro, Tani Ichiro, a quien dice haber respetado mucho. Se logró independizar en 1965 pero el primer taller que tuvo se quemó; la mayoría se independizan como a los 5 años de estar con el maestro, pero su papá le dijo que se quedara 10 años para que aprendiera bien. Trabajando con el maestro Tani había también artesanas, pero abandonaban las lacas cuando se casaban.

En términos generales, los artesanos trabajan para las tiendas de arte popular, pero él no. Hiromi se pone de acuerdo con los artesanos de la madera y les pide lo que quiere, normalmente es la tienda la que organiza todo el proceso de trabajo. Él crea sus propios diseños; primero los hace en cartón para ver cómo quedan y en esta parte interviene Keiko con ideas y sugerencias. Compra la laca y él mismo la agita hasta que se pone negra. Este pueblo es uno de los pocos lugares donde los propios artesanos que aplican la laca la agitan también, porque en otros se trata de un proceso aparte que lo realizan personas diferentes.

Generalmente las mujeres se dedican a pintar las piezas con soya, su esposa, en cambio, sólo pule y limpia las piezas de madera y al final pule la laca. “Es un trabajo que no se ve, pero es en lo que me ayuda mi esposa”, dice Takimura. Él no quiere que sus piezas sean pintadas con soya porque de esta manera se utiliza menos laca, ya que la madera la absorbe menos, y luego se levanta fácilmente.

La característica del shunkei es que es una laca transparente que permite ver las vetas de la madera. Pero la de Takimura no es tan transparente como la shunkei más típica porque no le mezcla aceite. Él creó su propio estilo de trabajar la laca. Cuando se mezcla con aceite es más fácil trabajarla, pero las lacas son más débiles y no se adhieren bien a la madera. El trata de



Keiko Takimura, Takayama, 2006.

hacer los diseños tradicionales que han existido en Takayama desde hace mucho tiempo y también hace nuevos. Le enseña el estilo tradicional al hijo, pero no el nuevo porque dice que el hijo debe desarrollar su propio estilo. Hace un mismo tipo de objetos por algunos años y luego cambia. Si tiene un pedido interrumpe su ciclo y se dedica de 4 a 6 meses al pedido. Cuando tiene una exposición, por ejemplo, de 80 piezas debe tener otras tantas para ir sustituyendo las que se vendan. Su estilo propio no cambia en función de las galerías en donde expone. En Takayama ha expuesto su trabajo una sola vez. La esposa opina que hay que ser muy valiente para hacer estas exposiciones en el pueblo, por las rivalidades existentes. Takimura critica la mentalidad de la gente del pueblo porque hablan mucho de cultura pero su conciencia no es muy cultural; están siempre en el redil y si alguien quiere salir le pegan para que no sobresalga, dice Takimura. Por ejemplo, él hace tazones, cosa que no es tradicional en el pueblo y lo critican por eso. Hay unas cuantas piezas que se han hecho siglo tras siglo y otras que son innovaciones, los tazones lo son. Se hallan siempre atrapados en las redes entre tradición y modernidad, en una tensión permanente. Si la gente le pide algo, lo hace. Y cuando critican su obra no se lo dicen a él, sino a su hijo.

Takimura expuso en Alemania en una colectiva sobre artesanía de Japón (1997). Al principio no querían lacas, pero al final el organizador acabó comprándolas todas. Ellos no pudieron ir porque la esposa se enfermó. Nunca han salido de Japón, le dan miedo los aviones. No habla más que japonés, pero ha tenido que aprender el lenguaje de internet. También ha expuesto en Saitama (Japón) en marzo del 2006. Realizan unas dos o tres exposiciones al año, algunas de ellas junto con su hijo; éste empezó a trabajar la laca a los 18 años. Hoy está casado con una enfermera quien apoya la economía familiar con su salario, mientras tanto la abuela Keiko, cuida al nieto. Hiromi ayuda en el trabajo doméstico, sobre todo desde que se enfermó su esposa.

Las piezas que elabora no deben desentonar con lo que hay en la mesa del comedor, tiene que haber una armonía. Para él su trabajo es utilitario, él es un artesano y lo que hace tiene que ser útil para la vida. Un florero es

utilitario porque también sirve para la vida. Piensa que el material es el que decide y la laca es para usarse. Lo que más le gusta hacer son los platos para la comida. Cada objeto terminado es cuidadosamente examinado por los dos para que no tenga el más mínimo defecto.

Según él hay dos tipos de artesanos de lacas: los que hacen los utensilios necesarios para la ceremonia del té que se consideran los de más alto nivel y los que hacen los objetos de uso diario. Él aprendió lo primero, pero decidió dedicarse a lo segundo. Lo primero tiene reglas muy estrictas que no permiten la creatividad, eso no le gustó y lo dejó.

A la pregunta de si lo suyo es arte, artesanía o arte popular, piensa largamente. Sus lacas son caras, son objetos únicos, firmados. En este sentido, se podría decir que es un artista. Él dice que los firma porque si presentan algún problema él es el responsable, además, si después de ser vendida la pieza tiene que repararse, lo puede hacer.

Su esposa lleva las relaciones públicas y comentó que muy diversos tipos de personas compran las lacas, algunos lo hacen como regalos de boda. Él criticó a los que anuncian su trabajo, pero ella dijo que si no se anuncian no venden.

“Nunca pensé en hacer otra cosa más que lacas. Si volviera a nacer volvería a elegir hacer lacas”, afirma con pasión.

Historia viviente

Toshifumi Suzuki es otro gran maestro en la elaboración del shunkei en Takayama. Él es un descendiente directo del laqueador Sanaemon Narita, quien creara la primera pieza de shunkei.

Este hombre más bien tímido, de cincuenta años de edad aproximadamente, nos permitió asomarnos a su espacioso taller dentro de una casa grande y tuvimos la oportunidad de platicar y observar cómo trabajaba en febrero del 2006. Nos advirtió que solamente nos podía atender durante una hora, pero pasó la hora y el señor Suzuki siguió hablando desenfada-

damente y canceló el compromiso que tenía. Es más, nos invitó a ver al día siguiente cómo aplicaba la última capa de laca a unos platos. Es una operación muy delicada porque no tiene que haber polvo en el ambiente, por lo tanto nos pidió que permaneciéramos totalmente quietas. Representa un enorme privilegio el ser aceptadas a ver esta parte del proceso.

La técnica de shunkei, nos explica Suzuki, es muy simple y hasta primitiva, pero justamente por eso, una vez que se entra el camino es muy profundo porque como es transparente no se pueden cometer errores y corregirlos después. Él aprendió el oficio a los 18 años, tiene un hijo y una hija y ninguno de los dos continúa con la tradición de la familia. Él cree que es difícil vivir solamente de las lacas, su esposa trabaja en un *ryokan*²⁶ y los fines de semana ayuda a su esposo. Acepta pedidos de lacas, pero aparte siempre las está haciendo para tener en existencia. Si una tienda requiere de improvisación las va con él ya que saben que procura tener para vender.

Firma como Yoshikata (su familia siempre ha tenido dos nombres) algunas piezas solamente, las más valiosas, pero las lacas más sencillas (de 5 ó 6 mil yens)²⁷ no las firma. Recrea los diseños que hacían sus antepasados, pero también realiza cosas nuevas, como Takimura, e incluso experimentos, por ejemplo con los colores ya que usa negro, amarillo, verde y eso es una innovación. Cambiar el color es difícil porque hay que utilizar otros instrumentos, distinta temperatura y humedad. Él considera que otras personas también querrían introducir cambios, pero como cuesta tanto trabajo no lo hacen.

Takayama es el único lugar en el cual hay asociaciones de artesanos que hacen shunkei. Suzuki pertenece a la asociación de artesanos de la cual fue su director en los años 90, la dirección es rotativa. En otros lugares hay artesanos aislados que no se encuentran en agrupación alguna. La familia de la esposa no tenía nada que ver con las lacas. Ella empezó con eso cuando tenía 20 años, pero nunca le ha interesado ni hacerlas, ni firmarlas, sólo ayuda. Él cree que por su carácter la hija serviría más como artesana, pero no

²⁶ Hotel tradicional japonés.

²⁷ En el 2009, un yen equivalía a 0.010 centavos de dólar.

se dedica a ello.

Le gustaría hacer más exposiciones, el problema es que sale muy caro por lo que le resulta difícil. Ha hecho tres exposiciones en tiendas departamentales de otras ciudades que se lo han pedido, pero ellos pagaban todo.

Después de observar e informarnos bastante sobre el proceso de elaboración del shunkei, nos percatamos que las mujeres casi siempre están presentes, realizan tareas fundamentales, pero no tienen ningún protagonismo.

Ella sola

Al ver unas piezas decoradas con dibujos pensamos que quizá los había realizado una mujer (nos parecieron los trazos de una mano de mujer) y, en efecto, seguimos el hilo y hallamos a Fusae Tabi, quien vive en Tokio y con quien pudimos platicar. Es interesante el hecho de que, sin duda, establecimos una empatía de género desde el principio. Ella es una mujer muy sonriente que nació en Tokio hace poco más de 50 años. Empezó a pintar lacas apenas en el 2005, pero pinta sobre vidrio desde un año atrás.

Un día le regaló un objeto de vidrio pintado por ella a una amiga, el dueño del Museo de la Laca de Takayama lo vio y le gustó. De ahí que le pidiera que dibujara sobre algunas lacas. Al principio no pensó que podría hacerlo, pero aceptó, aunque económicamente representaba muy poco dinero. Ganaba 500 yens por cada platita que dibujaba y solamente le habían enviado unos cuantos tantos de 30 piezas cada vez.

Desde niña quiso ser diseñadora de ropa, empezó con la de sus muñecas. En la adolescencia tomó un curso de diseño de ropa por correspondencia; al terminar el bachillerato entró en una escuela de diseño y se graduó a los 20 años. Entonces una amiga le ofreció diseñar telas para kimonos y a eso se dedicó por varios años. Pasó por un matrimonio tras otro y tuvo un hijo. Cuando el niño entró en la primaria cambió la forma de trabajar porque quería estar más tiempo con él y empezó a hacer diseños en su casa aunque, claro, bajaron mucho los ingresos, por lo que tenía que trabajar por

las noches como mesera en un restaurante japonés. Tiene que cuidar además de su madre que padece Alzheimer y en el tiempo libre que le queda se dedica a dibujar. Una tía suya que estaba aprendiendo la técnica de pintar sobre vidrio le enseñó.

Resulta por demás penoso constatar una y otra vez que las vidas de las mujeres en el mundo del arte popular —aunque no únicamente, por supuesto— se hallan determinadas por sus relaciones de pareja y organizan invariablemente su trabajo, cuando les es posible, en función de los hijos, así como son ellas las cuidadoras de las personas enfermas y ancianas. Sobra decir que así se da una distribución de las tareas por género y las mujeres se encargan, casi invariablemente, de las domésticas; pero no deja de ser apabullante constatarlo repetidamente y ver que son verdaderas excepciones lo que escapa a estas constantes.

Al principio, el dueño de una tienda de lacas le encargó únicamente dos o tres diseños diferentes para probar, pero ella quería hacer más variedad e hizo como cinco. Todavía está nerviosa porque dibujar sobre vidrio, plástico o papel es muy diferente a hacerlo sobre madera. Ella solamente ha visto las shunkei ya terminadas con sus dibujos una sola vez porque compró una pieza para regalar. También da clases de pintura sobre vidrio a unas cuantas alumnas que van a su casa. Su sueño es ganar lo suficiente para vivir de sus dibujos puesto que por su edad ya no podrá trabajar en ninguna empresa; por ahora sobrevive con el dinero que recibe del gobierno por la jubilación de su madre y por cuidarla. A ella desde luego que le gustaría hacer exposiciones, pero no ha tenido suerte en eso. Lo que más le gusta es pintar sobre vidrio ya que con el shunkei no se siente aún con confianza. Cuando las dibuja llama a sus amigas y les pregunta cuál les parece mejor, y a veces ellas dicen lo contrario de lo que Tabi siente, por lo que se desorienta.

Le preguntamos qué piensa de las hagoita y comenta que no le parece bien que se usen para decorar sino que son para que las niñas jueguen. Aparece aquí, de nuevo, la idea de que el arte popular debe de ser, ante todo, útil y no meramente ornamental. Sin embargo, dice que los artesanos las deco-

raban con amor y ese sentimiento es lo que le gusta de Japón. Ella ha visto muchas exposiciones de arte antiguo de Japón y piensa que lo emocional de los artesanos japoneses con respecto a sus decoraciones se está perdiendo.

Su abuela era maestra de arreglo de flores (*ikenobo*) y su tío fue diseñador gráfico. Ahora se arrepiente de no haber aprendido de su abuela ese arte, cuando era niña no quería aprender algo tan formal y por eso no lo hizo.

Tabi piensa que sí hay dibujos femeninos y masculinos. A pesar de que realiza flores, lo cual puede parecer femenino, ella cree que el carácter de sus dibujos es más bien masculino porque su trazo es muy rudo. En general, hace lo que le piden, pero trata de expresarse dentro de los parámetros que le dan. Por ejemplo, cuando diseñaba ropa siempre hacía tres tipos: uno igual a lo que le pedían, otro con pequeños cambios y un tercero diferente, pero pensando en lo que le convenía a la persona que se lo encargaba. Se sentía muy satisfecha cuando la clienta elegía la tercera opción.

Ella no se considera artista; su tío le dijo un día que sería nada más una parte de la empresa para la que trabajara y que no tendría individualidad. Obviamente entabla una batalla campal contra esta noción siempre que se le presenta la ocasión. Si el museo de shunkei le pide varias piezas con el mismo diseño, digamos bambú, ella lo hace, pero pinta cada uno diferente. Cumple con lo que le solicitan los clientes, pero al mismo tiempo trata de expresar lo que siente.

En estas sociedades altamente desarrolladas como Japón, resulta mucho más impresionante sumergirse en el mundo del arte popular con sus técnicas ancestrales que se modifican tan poco con el paso de los siglos. Prácticamente la única “modernidad” en la elaboración de lacas es el armario en donde las ponen a secar y que rota automáticamente, también utilizan a veces una aspiradora eléctrica para quitar el polvo de las piezas antes de aplicar la última capa de laca.

Hagoita para las niñas japonesas

Pasemos ahora al mundo de las raquetas decoradas, o hagoita, que se hacen con la madera sumamente ligera de paulonia; se crearon para que las niñas y mujeres jugaran un juego parecido al badminton (*hanetsuki*), pero sin red. Se usa un gallito (*hane-ume*) hecho con la semilla del árbol del jabón (*mukuroji*, cuyo nombre científico es *sapindus mukurossi*) de un centímetro de diámetro que se llama jaboncillo (*soap berry*) rodeada de plumas de ave, pintadas de colores vivos y que semeja una flor. Se trata de mantener el gallito en el aire y a quien se le caiga pierde y le anotan un punto con una rayita de tinta china en la cara. En cuanto el rostro está todo negro el juego termina y esa jugadora pierde. No es propiamente un deporte sino solamente un entretenimiento para mujeres. Se regalan a las niñas al nacer o para Año Nuevo que es cuando se acostumbraba jugar. Al parecer también se habían usado como exvotos y se ponían en los templos para alejar a los malos espíritus y pedir felicidad. Los tamaños van de los 20 centímetros al metro y medio, y los precios de unos 4 mil yens, las pequeñas, hasta doscientos cincuenta mil yens y quizá más. De 1804 a 1829 es cuando se empiezan a elaborar las representaciones de personajes del Kabuki en las hagoita que se siguen haciendo hasta hoy en día (*Edo Oshi-e Hagoita*).

La época exacta en que inicia la elaboración de las hagoita y sobre todo de las decoradas resulta un tanto incierto, al parecer es en el periodo Edo (1603-1868), pero como juego existe desde el siglo xv, por lo menos. La primera vez que aparece mención de una hagoita en un libro fue en *Kanmongyo-ki*, el diario del Imperial Prince Sadafusa compilado entre 1416 y 1448.²⁸ Hay también varios grabados antiguos en donde aparecen niñas-mujeres jugando hanetsuki, pero son del siglo xix. El artista Kunisada (1786-1864) tiene un grabado –ca., 1850– en donde se ven dos niñas jugando con hagoita. Existe un grabado de Georges Bigot de 1886 en donde se ven mujeres jugando hanetsuki (Edo-Tokyo Museum). Empezó, sin duda,

²⁸ *Hagoita, Kites and Tops.*

siendo un juego de la nobleza, luego de las mujeres de las familias de mercaderes ricos y poco a poco se fue, de alguna manera, popularizando. En pleno siglo veinte en distintas partes del país, en las ciudades y en los pueblos las niñas jugaban hanetsuki. El mercado de hagoita en Asakusa inició hace 350 años, alrededor de 1658, durante el periodo Edo.

Familia de artesanos... y artesanas

En Tokio existen solamente cinco talleres-tienda, especializados en hagoita, y en Asakusa-bashi hay varias tiendas de muñecas japonesas y que, además, algunas de ellas venden las raquetas decoradas. Fuimos a visitar a Noguchi Toyoo en febrero del 2006 en su taller-tienda llamada “Musashiya Hozan” en el barrio de Ryogoku en Tokio. Él nació en 1950 en el mismo barrio; dice que debido a los estragos de la guerra ya no se conservan documentos sobre la historia de la fabricación de hagoita. Él es la quinta generación dentro de su familia que se dedica al oficio. Empezó cuando tenía 22 años, hoy ya tiene un hijo de 20 años, pero aún no sabe si seguirá como artesano o no.

Para manufacturar las hagoita se requiere, en realidad, de pocos materiales y el gasto en materia prima es del 20% del precio final. En los pueblos les conviene más porque la elaboración les sale más barata que en Tokio, donde todos los gastos son más elevados. La hagoita más cara de Noguchi, por ejemplo, cuesta 600 mil yens. Se elaboran con sedas, algunas de las cuales son importadas; por ejemplo, él compra seda a una compañía de Kioto que la trae desde China. Son telas que se hacen especialmente para la fabricación de las muñecas típicas japonesas. Predomina el color rojo y rosa porque hacen más figuras femeninas que masculinas y, como se regalan a las niñas, la gente prefiere que sean personajes femeninos. Es una empresa familiar en la que trabajan él, su esposa y su mamá, y a veces mandan maquilar algunas partes del proceso.

La madre de Noguchi (que es de origen campesino) tiene 84 años, pero como no se puede jubilar, sigue trabajando ahí con él; ella se dedica,

sobre todo, a hacer el cabello de las figuras en seda, que es una de las partes que más hacen las mujeres. La esposa hace oshi-e, o sea, cubrir las distintas estructuras de cartón con las diversas telas de seda, meter el relleno de algodón y pegarlo.

La demanda de hagoita está bajando bastante sobre todo por el cambio de estilo de las casas. La gente ya no tiene un lugar especial para ponerlas como en las casas antiguas tipo japonés, en donde había un travesaño de madera que era un lugar ideal para colocarlas y podían tener muchas. Por eso ahora las pequeñas las venden con un soporte para colocarlas sobre un mueble, pero ya no se puede tener muchas. Otra razón es que ya casi no hay niñas pues ha disminuido drásticamente el crecimiento demográfico.

Las hagoita se elaboran en cuatro etapas. Primero se hacen las raquetas de madera (*Ita-zukuri*) que son compradas para decorarlas. En segundo lugar, hay quienes hacen las caras y el diseño general (*menso*); *menso-shi* son quienes hacen *menso* y son quienes tienen más control sobre el trabajo; normalmente se requieren alrededor de diez años de práctica para llegar a ser *menso-shi*. En tercer lugar, están las personas –generalmente mujeres– que hacen el relleno (*oshi-e*) y la cuarta etapa es cuando se compone el oshi-e en una sola pieza (*kumiage*) que es clavada con clavos de cobre (*toritsuke*) por el maestro o maestra sobre la hagoita de madera.

La técnica de oshi-e fue introducida probablemente en Japón, proveniente de China, y en el siglo xvii se llamaba *isho-e*, que quiere decir “cuadro de los vestidos”, tal vez porque se usa la tela que es utilizada para los kimonos. Se dice que el oshi-e fue elaborado primero por las mujeres de la corte y las de la clase de los Samurai. La figura más representativa es la emperatriz Tofukumon-in, la hija de Hidetada Tokugawa.²⁹ Al principio del periodo Edo se popularizó gracias a libros como *Hana musubi nishikie awase* (flores unidas, brocados pegados) publicado en 1736. A finales del periodo Edo las mujeres de las clases bajas empezaron a hacer *ema* (exvotos) con

²⁹ Patricia Fister, *Kinse no Josei gakatachi- Bijutsu to Gender* (Japanese Women Artists of the Kinse Era), pp.93-95.

oshi-e para ser ofrecidos en los templos. Esta misma autora comenta que el oshi-e, junto con los bordados, fueron excluidos de la historia del arte japonés por ser el arte hecho por las mujeres, sin entrenamiento artístico oficial.³⁰ Este trabajo no era algo profesional sino un “pasatiempo” de las mujeres; cada menso-shi necesita de diez *oshi-e-shi*.

Noguchi tuvo que ir a aprender con otro maestro para dominar todo el proceso ya que su padre solamente era diseñador. Él hace los diseños basándose en dibujos japoneses antiguos, y una de las cosas más difíciles es que quepan en la forma rectangular de la raqueta. Hay ciertas reglas de diseño y de color de los personajes del Kabuki. Por ejemplo, la dama de la glicinia debe llevar un kimono con glicinias. Tienen que pintar esta flor en la tela, pero esta parte no se hace, se necesita bajar el precio. Noguchi pertenece a la Asociación de Muñecas en la cual también se encuentran afiliados quienes elaboran las hagoita. Él se siente artesano y no artista; firma sus piezas, pero con el nombre de familia de artesanos: Hosan.

Los clientes son de varios tipos, principalmente hay quienes las compran para una niña recién nacida; también están los y las coleccionistas y algunas personas compran para regalar cuando viajan al extranjero.

Parecería ser que adquirir una hagoita con el personaje favorito del Kabuki era el equivalente de adquirir hoy una foto del artista favorito. Se piensa que eran, sobre todo, las mujeres quienes las compraban.

Las hagoita son tradicionales y lo nuevo radica en algunos de los personajes representados. Por problemas de derechos no se pueden hacer decenas de hagoita de un actor famoso de la televisión, por ejemplo; solamente si alguien lo encarga se le hace, pero no se pueden hacer docenas del mismo y venderlas en las tiendas porque les podrían demandar.

³⁰ *Ibid.*, p.96. Y esa exclusión dura hasta nuestros días. Desde luego que las hagoita no se encuentran en los libros sobre las bellas artes japonesas, pero con suma frecuencia tampoco en los libros sobre arte popular. Ver Edmund de Wall, *Timeless Beauty*, en el que brillan por su ausencia.

La Asociación de Artes Populares Tradicionales de Tokio organiza cada año una feria en Asakusa, en donde se produce la mayor venta del año; prácticamente todos y todas van ahí. Noguchi participa; también fue a una exposición en Chicago y comenta que resultó interesante ver la reacción del público descendiente de japoneses, los viejos las apreciaban más que los jóvenes.

Una “maestra” artesana

Casi por accidente y cuando habíamos perdido las esperanzas de encontrar a una artesana que hiciera hagoita, nos tropezamos con Akiko Goto en su tienda “Harimaya”, nombre de una familia de Kabuki; esta tienda tiene más de 150 años de existencia. Ella es una mujer que tenía 65 años de edad cuando la conocimos, hosca al principio, pero finalmente amable, platica sin parar con nosotras y, de nuevo, se produce una empatía inmediata. Nos cuenta que empezó a hacer las hagoita cuando tenía 30 años así que ya llevaba 35 elaborándolas. Sus suegros se dedicaban a hacerlas, pero como ella estaba criando a sus dos hijas no se involucró enseguida. El esposo se dedica a hacer muñecas típicas japonesas. De las hijas ninguna de las dos va a seguir en el oficio de sus padres.

Se levanta a las cuatro y media de la madrugada y trabaja hasta las 7. Para los detalles necesita la luz del sol por lo que los hace más tarde. Desayuna, sale a las 9 de la casa rumbo a la tienda que abre a las 10 y la cierra a las 6 de la tarde. Ella trabaja como artesana y cajera, limpia, y atiende a los clientes, hace de todo. Y se duerme a las 9. “Mi esposo no hace trabajo doméstico, él está muy ocupado”, afirma.

Quiere vivir hasta los 88 años porque el gobierno da un premio a los artesanos que llevan más tiempo en el oficio. Ella trabaja 360 días y descansa 5, durante el Año Nuevo. Dice que si no hace una hagoita al día no le alcanza para comer. Las hagoita de medio metro las hace en dos días, si ya tiene varias partes del proceso adelantadas. Utiliza un pegamento que

manda a hacer especialmente; en el pasado se usaba pegamento hecho de arroz, pero hoy ya no.

Empezó cuando la hija mayor entró en la primaria y la abuela se encargó de cuidarlas. Primero trabajaba en la casa y desde que la mayor entró en la secundaria ella puede ir a atender la tienda. Quería trabajar, además de que su suegro se lo ordenó, porque decía que ya que sus propias hijas se negaron, la nuera no se podía negar. Con lo cual resulta que ellas sólo son amas de casa y Akiko se siente feliz de hacer hagoita porque podría vivir en cualquier parte del mundo si tuviera los instrumentos para trabajar. Tanto ella como su marido, cada quien haciendo sus cosas, trabajan ahí en la tienda, en la parte de atrás.

Quería hacer las figuras de las hagoita con un movimiento muy diferente de las que existen y, por eso, decidió diseñar los personajes de cuerpo entero. Así, no va a tener competencia con los otros porque lo suyo, nos dice, es lo mejor. Trabaja sola y lo hace todo ella, incluso pinta los rostros que en otros lugares los compran impresos provenientes de Taiwan, para abaratar los costos. Una de las cosas que le parecen más difíciles es encontrar la tela adecuada; dice que cuando viaja siempre anda buscándolas por todos lados y cuando halla algo bueno compra mucho.

La tradición japonesa debe mantenerse independientemente del afán de ganancia. Por eso, aunque cueste más dinero, hay que hacer bien las hagoita pues la gente que sabe las compra. Las de ella cuestan normalmente tres veces más que las otras. “Es como la diferencia que hay entre un sueter 100 por ciento de cashmir y uno cualquiera”.

Una de las cuestiones que llaman particularmente la atención de sus hagoita, y que no hemos visto que lo hagan otros, es que reproduce en ellas obras de pintores o pintoras famosas. Por ejemplo, reproduce el cuadro “Viento” de Shoen Uemura (1875-1949), el cuadro “Selflessness” de Yokohama Taikan (1868-1958) o “Yayoi” de Ito Shinsui. Con esto se obtiene un sincretismo entre arte popular y bellas artes que resulta muy sugerente.

Dice que su obra está hasta en la casa real del Reino Unido porque los voluntarios de un barco que tiene la corona británica para discapacitados

fueron a comprar en su tienda. A una persona le gustó mucho una hagoita que era carísima, pero ella se la rebajó y se fue a Inglaterra. Hace como veinte años participó en una exposición en Los Angeles, California y eso ha sido todo.

Para hacer los diseños se va a ver Kabuki y observando los movimientos de los actores le llega la inspiración y eso es lo que plasma en sus dibujos. También se va a ver teatro Noh. Los rostros de las mujeres que ella hace son japoneses tradicionales, ella no hace “modernos” como en otros talleres. Lo moderno consiste a veces, por ejemplo, en la forma menos oblicua y más occidental de los ojos.

Akiko opina que la principal diferencia entre los hombres y las mujeres artesanas es la sensibilidad. Sus opiniones se basan en que conoció y conoce muy bien el trabajo de muchos artesanos de hagoita, de los que ha habido en su taller y de los de otros talleres. Hacer ciertas partes del cabello o la forma de colocar las prendas interiores del kimono para que apenas asomen, ese tipo de cosas, sólo las saben las mujeres. Otra diferencia entre obras de hombres y de mujeres es que las expresiones de la cara que hacen ellos son más duras y, una vez está el diseño, ya no cambia. Sin embargo, los de las mujeres sí cambian, son más flexibles; aunque copie un modelo, un cuadro de algún artista, ella lo cambia. A veces ignora el diseño por completo y hace algo totalmente nuevo. Por ejemplo, las mujeres saben qué ropa deben llevar las figuras femeninas y piensa que ahí se ve la sensibilidad.

Dice no conocer a ninguna otra maestra artesana que haga hagoita. Ella dedica bastante tiempo a la enseñanza de oshi-e. Tiene veinte alumnos y alumnas de entre 30 y 80 años de edad. Se siente también artesana pero de nivel bajo, porque su maestro le decía que cuando llegara a la maestría se regresara al primer nivel si no nunca iba a crecer. Jamás está satisfecha con lo que hace, siempre lo quiere hacer mejor; por eso se considera principiante y no maestra.

En esta tienda tienen un trabajador asalariado que es también artesano y ayuda a vender. Él ha estado ahí desde que tenía 15 años y llegó antes que ella se casara. El ayuda a clavar el oshi-e en la raqueta; incluso a veces no



Akiko Goto, Tokio, 2006.

le pregunta qué color quería y puede que a ella no le guste, pero como no quiere quitarle su trabajo no le dice nada.

Ella pertenece a la Asociación de Tiendas de Hagoita, pero no a la Asociación de Artes Populares Tradicionales nacional y probablemente nunca va a ser aceptada ya que su trabajo no es lo suficientemente “tradicional” para ellos. Piensa que hay mucha rivalidad entre los artesanos de las distintas tiendas. Hay pocos que hagan todo el proceso y la mayoría vende lo que otros hacen.

En una ocasión elaboró una colección de 18 hagoita relativamente pequeñas que representaban obras de Kabuki y costaba cada una 50 mil yens. Las vendió por un millón de yens al Kabuki-za. La más grande que ha hecho es de 1 metro 80 cms y costó 500 mil yens. En cuanto a ventas, la feria de Asakusa es fundamental porque ahí sale en tres días el trabajo de todo un año. También hay alguna tienda fuera de Tokio que vende sus hagoita.

Firma sus hagoita, pero con el nombre de la tienda; es decir, que no hay manera de saber quién las hizo realmente. Quizá es por esto que ningún otro artesano con los que conversamos nos dijo que supiera de la existencia de una maestra artesana. El trabajo de ella resulta, en cierta medida, anónimo; como mucho del arte popular y, de hecho, a la postre ella es invisible. ¿Será su labor como artesana una parodia de la consabida invisibilidad del trabajo doméstico de las mujeres?

El fallecido artesano Hideo Hiroshima afirmaba en una entrevista en internet que son principalmente las mujeres que pasan de sesenta años las compradoras de las hagoita. Las mujeres de 30 y 40 años no las compran.³¹ Sin embargo, el artesano Ikuo opina que hay compradoras de todas las edades.

Cada vez que llegamos a entrevistar a las artesanas, aparte de la fácil y fluida comunicación, se daba una empatía inmediata, quizá por ser todas mujeres.

³¹ <http://www.edocraft.com/products/harashima/creator.htm>, (consultada el 9 de abril del 2009).

El Museo Pequeño

En el antiguo barrio de Mukojima en Tokio se encuentra este minúsculo museo de hagoita. En el letrero de la entrada dice que es, además, un “Model Shop”. Se hallan en exhibición 16 hagoita antiguas que no están a la venta y todas las demás las creó el artesano Kogetsu Nishiyama. El museo es un proyecto de la familia. Hablamos largamente con Atsuko Nishiyama de 80 años, esposa del artesano Kogetsu; ella nos dice que tiene que hacer de todo, no hay cosas que no haga. Nació en Tokio en el seno de una familia que no tiene nada que ver con hagoita, se casó a los 22 años con Kogetsu y fue entonces cuando empezó a ayudar al artesano. Tienen un hijo de 45 años que trabaja haciendo hagoita y hace casi todo el proceso, además de ir a las exposiciones y atender el museo. A diferencia de la tienda de Akiko, aquí en este museo únicamente hay hagoita, nada de muñecas. Aunque ella hacía casi de todo nunca hizo los diseños porque se necesita una técnica especial que no sabe. “La única cosa que me dijo mi esposo cuando me casé con él fue: ‘estáte tranquila porque si no me vas a afectar en los gestos de los personajes de las hagoita’”. Hoy ella hace todavía los cordones de los sombreros. En otros talleres simplemente los compran de fabricación industrial. El álbum con las fotos de los clientes que han comprado hagoita es un tesoro para ellos, que comparten en su minúsculo museo. Hay gente que les encarga una porque la hija va a bailar en una obra y quieren que le hagan el mismo personaje en la hagoita. También las hacen para ser regaladas a las hijas o a las nietas, siguiendo la tradición.

A su esposo ahora le gustan mucho las escuelas y los niños y va con frecuencia a darles pláticas sobre artesanado. Él vivía en Asakusa hasta la guerra, pero se quemó la casa y se mudaron a Mukojima. Antes pasaban muchas geishas por la calle frente de su casa, pero ya casi no; acostumbraban entrar con sus patronos para que les compraran una hagoita a cada una. Pero eso ya no existe.

Las hagoita que hacen ellos son muy diferentes de las otras. Por ejemplo, su esposo pinta diseños sobre las telas de los kimonos y también pinta la



Atsuko Nishiyama, Tokio, 2006.



Kanae Omura y Kogetsu Nishiyama, Tokio, 2006.

raqueta por atrás y le pone tanto su nombre como para quién es. En este caso no son para nada anónimas. Sobre Kogetsu Nishiyama se han escrito varios artículos en revistas importantes; además, existe un video (en el cual ni aparece su esposa) y un libro. A lo largo de más de 60 años de dedicarse a su trabajo ha viajado a Inglaterra (1978), a los Estados Unidos (1981), a China (1981), a Francia (1983), a Tailandia (1992), a Australia (1994) y ha

recibido al Primer Ministro de Alemania (1986) para mostrarle su técnica y sus obras.

Nos comenta Atsuko Nishiyama que venden más hagoita con personajes femeninos que masculinos. Hacen exposiciones cada año en los hoteles y en las tiendas departamentales. De estas últimas a veces les hablan para encargarles hagoita, pero como no tienen catálogos se les pide que vayan ahí. Si son de un lugar lejano les mandan fotos de modelos de hagoita para que elijan. Tanto a su esposo como a su hijo les encanta ir a ver Kabuki. Ella, en cambio, no va tan seguido. Ella no habla casi nada de sí misma, habla del esposo, del hijo y de vez en cuando de la “esposa de artesano” (en tercera persona), o sea, ella. Nosotras, sin embargo, tuvimos la suerte de toparnos con otra artesana invisible.

Un taller especializado en oshi-e

En el taller-tienda “Minamikawa” en Takasago, barrio de Katsushika, Tokio, no hacen las hagoita sino que básicamente compran y elaboran partes del proceso, digamos que maquilan. No hacen los diseños ni pintan los rostros, no son menso-shi sino únicamente oshi-e-shi.

Michie Nitta ha trabajado ahí por 27 años, desde los 23. Empezó oshi-e porque sus hijos entraron al kinder y necesitaba un trabajo. Vive muy cerca, así que va y viene en bicicleta. No sabía hacerlas ni tenía nada que ver con las hagoita antes, pero ahora le encanta este trabajo. Su especialidad hoy son los detalles del oshi-e.

La otra mujer que trabaja ahí, que es la esposa del dueño y maestro, es Yoshiko Minamikawa, quien nos cuenta que empezó a hacer oshi-e desde que se casó hace treinta años. Tiene dos hijos y ninguno sigue en el oficio. En todo el proceso de hacer una hagoita pueden intervenir cinco o seis personas. Ellos ahí cortan el cartón, hacen el relleno y montan todo sobre la raqueta de madera. Ella selecciona las telas y hace las combinaciones. Tienen que comprar mucha tela porque para las hagoita sólo utilizan las partes con



Michie Nitta, Tokio, 2006.

los diseños que les interesan y el resto se tira. Hay telas con diseños clásicos y modernos y de acuerdo con el tipo de hagoita se usa una u otra. Para ver las nuevas modas de kimonos va a las fiestas de 20 años de las jóvenes. También trata de fijarse en la moda de la ropa europea.

Nos hablan también de dos tipos de hagoita que representan a mujeres: los clásicos y los modernos. Entre los modelos clásicos hay algunos a los que les han otorgado el sello del arte popular tradicional metropolitano y son más caros que los que no lo tienen. Dentro de los primeros hay un nuevo modelo que consiste en que las mangas del kimono sobresalgan de las raquetas para que sean más impactantes. Los rostros de unas y otras son diferentes, especialmente los ojos, en las segundas son un poco más redondos, como señalamos antes. Los jóvenes compran más los modernos y las personas mayores prefieren los clásicos. A las artesanas que los hacen les gustan más los modelos clásicos.

Ikuo Minamikawa es el marido de Yoshiko, que cuando entra en el cuarto y en la conversación, domina el habla y el espacio. Su esposa Yoshiko y Michie se colocan en un segundo plano, la esposa se levanta a traer el té, lo sirve y se sienta detrás de él, prácticamente deja de hablar, desaparece. Él nació en el barrio de Sumida, pero como dice que hubo muchos incendios durante la guerra se fue a Katsushika. Básicamente trabajan sólo los tres, pero si se acumula el trabajo tienen que mandar hacer cosas afuera.

Él ha sido el director del mercado de hagoita en Asakusa por más de diez años. Dice que antes vendía más hagoita de hombres, pero que ahora ya no es así porque quienes le compraban cada año se murieron o ya no tienen dinero y ahora son compradores que prefieren imágenes femeninas.

Los precios van desde 3 500 hasta 700 mil yens. Las que más se venden son las de 18 mil yens, aunque esas mismas, si se adquieren en las tiendas departamentales, cuestan casi el doble.

Personajes en las hagoita

De los principales personajes representados en las hagoita las mujeres casi siempre están en actitud pasiva, expectante, con el rostro inexpresivo o levemente dulce, con una mirada indiferente. Cambian sus vestimentas y peinados, pero los rostros son los mismos. Con frecuencia ellas son un mero adorno, mostrando cuán bella puede ser la mujer y sus atuendos. Incluso las que bailan tienen el rostro hierático, aunque para ellos, para los artesanos, no parece ser así. El artesano del Museo Pequeño, Kogetsu Nishiyama, afirma que a cada mujer le tiene que poner una expresión diferente porque no es lo mismo una geisha que un ama de casa, una princesa o una criada. Los hombres, en cambio, están en actitudes fuertes, sus expresiones varían bastante más, sus rostros son más expresivos y con frecuencia parecen como enojados. Ninguno de los dos géneros mira directamente a quien los mira, siempre están viendo para otro lado, en un ángulo de 45°. Esto es así, en buena medida, porque también en el Kabuki que es de donde procede la inmensa mayoría de los personajes representados, también las mujeres están casi siempre con los rostros congelados. Los hombres, en cambio, mueven más la cara y los ojos, tienen más expresividad. Solamente las mujeres viejas hacen más gestos con el rostro. Las mujeres en el Kabuki lloran con frecuencia, pero el rostro no se inmuta.

El teatro Kabuki fue iniciado por una mujer llamada Okuni en el siglo XVII y es en el año 1600 que este performance y forma de entretenimiento se denominó Kabuki. Resulta curioso que Okuni podía usar ropa de hombre. Después de Okuni vino la continuación, realizado únicamente por mujeres y se llamó Onna Kabuki. En 1629 prohibieron que las mujeres actuaran y se convirtió, por poco tiempo, en teatro sólo con adolescentes de 13 y 14 años y se llamó Wakashu Kabuki. En 1652 lo volvieron a prohibir pero en 1653, con varias restricciones, se permitió de nuevo.³² Desde entonces ha sido un teatro en el que únicamente actúan hombres y representan papeles de los dos géneros. Los que se especializan en los de mujer se llaman *onnagata*.

³² Ruth M. Shaver, *Kavuki Costume*, pp.39-40.

Los y las artesanas pueden representar en las hagoita lo que el cliente les pida, a los personajes que deseen y hay infinidad de ellos entre los que representan los papeles principales de las obras y los secundarios, más los personajes de los bailes.³³ Sin embargo, los más comunes serían, por ejemplo: Sukeroku (personaje masculino), Kagamijishi (dos leones, uno con larga cabellera roja y el otro blanca) o Sanninkichisa (que es una obra con tres personajes, dos hombres y una mujer, del mismo nombre); de los femeninos está Sagimusume o Fuji musume (dama de la glicinia que baila). Para Mis-hiyama Kogetsu, los personajes del Kabuki más representativos son: Kyo-Ganoko Musume Doujoji de un baile y Benkei de la obra Kanjincho. El colorido que caracteriza a los trajes de los personajes del teatro Kabuki está tal cual plasmado en las hagoita, pero no así la delicadeza y finura de mucho del decorado del teatro. Esa parte no queda nada integrada en las raquetas.

Aparte de los personajes del Kabuki se han representado diferentes sujetos reales o imaginarios. En los años 30 se hacían muchas “Modern Girl” o bien las había con Shirley Temple o Norakuro, Betty Boop o Kurobe. En los años 40 hizo su aparición en las *hagoita* el mismísimo general Douglas MacArthur. Hoy en día también hacen hagoita con Snoopy, la Mona Lisa, Hello Kitty, conejos o perros con cometas en forma de payasos y cualquier actor de la televisión, luchadores de sumo, deportistas, la familia real japonesa, cantantes o políticos del momento nacionales y extranjeros como George W. Bush.

³³ Por ejemplo, Ichikawa Danjuro, en 1832, seleccionaba 18 obras de Kabuki como las principales: Fuwa, Narukami, Hudou, Uwanari, Zôhiki, Kagekiyo, Shibaraku, Kanjincho, Sukeroku, Uirouri, Yanone, Oshimodoshi, Kanu, Nanatsumen, Kenuki, Gedatsu, Jayanagi y Kamahige.



Ikuo Minamikawa, Tokio, 2006.

Para cerrar...

Tras habernos acercado a mirar con atención dos ejemplos de arte popular de Japón y a sus creadores/as nos percatamos de la importancia que tiene la perfección técnica para que redunde en lo estético de los objetos. A mayor

dominio de la técnica parecería que es mayor la estética de las piezas, aunque eso no es garantía absoluta. Hay algunos objetos de arte popular en los cuales la perfección técnica no importa tanto para lo estético, sin embargo, en las lacas y las hagoita resulta fundamental.

En virtud de la invisibilidad constante y persistente aplicada a las mujeres y su trabajo, resulta imprescindible enfocarse en ellas para sacarlas a la superficie. En los libros japoneses sobre artesanado las mujeres se hallan prácticamente ausentes. De vez en cuando aparece una que otra bordadora o tejedora, pero en otros textos ni eso. Las mujeres están en un segundo plano, no aparecen como artesanas, no están sus nombres, sus rostros son fugaces, están escondidas y su trabajo también. No obstante, los hombres están visibles con sus nombres, se hallan presentes. Por eso en nuestro trabajo intentamos buscar a las mujeres.

Las lacas shunkei son el epítome de la japonesidad por su simplicidad, discreción, elegancia, belleza y perfección técnica. No en balde han sido el orgullo del país por cientos de años. Son de origen extranjero, como mucho de lo que existe en Japón, pero es ahí en donde alcanza un grado de excelencia artística suprema.

Las hagoita representan en el altamente desarrollado y moderno Japón del siglo XXI una conjunción de los esfuerzos por lograr la supervivencia de la antigua cultura popular hecha cultura visual, pero por más esfuerzos que se hagan, este objeto acabará en un futuro tal vez no muy lejano en las vitrinas de los museos como una reliquia del pasado. La japonesidad, en este caso, es subrayada, ante todo, por la representación de las mujeres con kimonos y toda la indumentaria tradicional. Es posible por ello pensar que la identidad japonesa, por excelencia, es representada fundamentalmente a través de la mujer en atuendo tradicional a modo de arquetipo, así como lo sería la China Poblana en México.

Referencias

- Adachi, Barbara, “Prefacio por Jo Okada”, en *The Living Treasures of Japan*, Tokio, Kodansha International, 1973.
- Baten, Lea, *Japanese Dolls*, Tokio, Shufuno, 1986.
- Beretta P-05, *Artesanos de Tokio*, Tokio, Raicho, 2005.
- Catálogo en japonés de la exposición “Mingei”, Museo de Kioto, enero 2006.
- Crafts 100. One Hundred Traditional Crafts of Japan Explained*, Tokio, The Society for the Promotion of Traditional Japanese Crafts, 1990.
- Dentouteki Kougeihin Hida Shunkei*, Asociación de Hida-Shunkei, Sección de Promoción Industrial de Takayama, 2004.
- De Waal, Edmund *et al.*, *Timless Beauty Traditional Japanese Art from the Montgomery Collection*, Milán, Skira, 2002.
- Edo Oshi-e Hagoita*, Tokyo Metropolitan Association of Hina Ningio, folleto, s/f.
- Fister, Patricia, *Kinse no Josei gakatachi-Bijutsu to Gender* (Japanese Women Artists of the Kinse Era), Kioto, Shibunkaku Shuppan, 1994.
- Hagoita, Kites and Tops*, Kioto, Kyoto Shoin, The Toy Museum, 1992.
- Haino, Akio, *Kinsei no Marie* (Makie del period Kinsei), Tokio, Chukou Shinsho, 1994.
- “Hida-Shunkei Laquerware”, video, 26 min., s/f.
- Inumaru, Tadashi & Yoshida Mitsukuni. *The Tradicional Arts of Japan 4, Laquerware*, Tokio, Diamond, 1992.
- Japan Crafts. Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Object*, Introducción de Diane Durston, Tokio, Kodansha International, 1996.
- Kageo, Muraoka, Kichiemon, Okamura, *Folk Arts and Crafts of Japan*, Nueva York-Tokio, Weatherhill, 1981.
- Kanetani, Miwa, “Minshuteki Kougei toiu Tashahoushou ‘Folk Craft as Representation of Others: the Japan Folk Crafts Movement in China under a Colonial Rule’”, en *The Japanese Journal of Ethnology*, 64/4, 2000, pp. 403-424.
- Kaori, Chino, “Gender in Japanese Art”, Joshua Mostow *et al.*, *Gender and*

- Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, pp. 17-34.
- Kukuchi, Yuko, *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Nueva York, Routledge Curzon, 2004.
- Mitsui Hideki, *Bi no Japonizumu* (El japonismo de la belleza), Tokio, Bungei Shunju, 1999.
- Mitsukuni, Yoshida, "Lacquer", en *The Traditional Arts of Japan 4, Laquerware*, Tokio, Diamond, 1992, pp. 5-8.
- Modern Craft Art Japan-Works from the Crafts Gallery*, Tokio, The National Museum of Modern Art, 2005.
- Mostow, Joshua S, Norman Bryson, Maribeth Graybill (eds.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.
- Moes, Robert, *Mingei: Japanese Folk Art from the Brooklyn Museum*, Nueva York, The Brooklyn Museum, 1985.
- Muraoka, Kageo & Kichiemon Okamura, *Folk Arts and Crafts of Japan*, Nueva York-Tokio, Weatherhill/Heibonsha, 1981.
- National Museum of Modern Art, *Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces*, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982.
- Okada, Jo. "Introduction", National Museum of Modern Art, *Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces*, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982, pp. 9-14.
- "Oshi-e Hagoita, Serie Artesanos de Tokio", Sasquatch, 1993. 24 min. (en japonés).
- Rousmaniere, Nicole (comp.), *Crafting Beauty in Modern Japan*, Seattle, University of Washington Press, 2007.
- "Sackler Presents Outstanding Collection of Japanese Lacquer Boxes", Harvard University Press Releases, 1998, <http://www.artmuseums.harvard.edu/press/released1998/lacquer.html>
- Sasaoka, Silvia. "As quarto ilhas do artesanato japonês", video, Tokio, Japan Foundation, 55 min., 2003.
- "Sato, Doshin, Meiji Kokka to Kindai Bijutsu-Bi no Seijigaku" (El gobier-

- no Meiji y el arte moderno. La política de la belleza), Tokio, Yoshikawa Kobunkan, 2000.
- Shaver, Ruth M, *Kabuki Costume*, Rutland-Tokio, Charles E. Tuttle Company Publishers, 1966.
- Shigeru, Sawaguchi, *Urushi-Work*, Sasaki Printing and Publishing, s/f.
- Shiraishi, Masami, “The Modernization of Japanese Lacquer Art”, National Museum of Modern Art, *Japanese Laquer Art. Modern Masterpieces*, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982, pp. 15-23.
- Sato, Doshin, *Nihon Bijutsu Tanjo*, (El nacimiento del arte japonés), Tokio, Kodansha, 1996.
- Steele, William M., “Nationalism and Cultural. Pluralism in Modern Japan-Yanagi Sôetsu and Mingei Movement”, en *Kokusai Kirisutokyo Daigaku Gakuno* III-A, Tokio, febrero 1992, pp. 241-272.
- Tada, Toshikatsu, *The Tôy Museum*, Kioto, Shoin, 1992.
- Takenaka, Hitoshi, Yanagi Sôetsu, Mingei, Shakairiron. *Yanagi Sôetsu, Mingei, Social Theory. An attempt as a Cultural Study*, Tokio, Akashi Shoten, 1999.
- Toshiyuki, Kita, *Washi and Urushi. Reinterpretation of Tradition*, s/l, Rikuyosha, s/f.
- Vlastos, Stephen, *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Yamada, Tokubei, *Hagoita*, Tokio, Unsoudou, 1988 (1a. ed. 1937).
- Yanagi, Sôetsu, *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Tokio, Kodansha International, 1972.
- , *Folk Crafts in Japan*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1949.
- , *El arte popular japonés*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1939.

IV. La sonrisa de la luna. Arte popular de Brasil y el proyecto Abayomi¹

Introducción al arte popular brasileño

Sin duda Brasil no es el único lugar del mundo en donde la luna sonríe. En esta parte del hemisferio sur de América, la tierra es de pegajoso calor, sol brillante –cuando sale–, música que cimbra al cuerpo de los pies a la cabeza y lluvia abundante e inesperada; el trópico está aquí a sus anchas, en todo su esplendor.

Esa compleja, pluricultural y multiétnica sociedad posee una riqueza plástica sorprendente que se ha manifestado con vigor desde hace años y años. Maravillosos artistas visuales, mujeres y hombres, han nacido brasileños o han surgido en el Brasil. Supongo que los juicios en cuanto a la riqueza o pobreza relativa al arte, o al arte popular en particular, deben tener tanto de subjetivo como la propia valoración del arte. Cuando se entra en el terreno de esta valoración tengo la impresión de caminar sobre un pantano. Por un tiempo pens  que en Brasil no había gran cosa en cuanto a producción de arte popular y menos aún estudios sobre el mismo que aportaran un mínimo análisis y que contemplaran la división genérica. Cuando hice mis

¹ Este texto fue publicado previamente en portugués, “O sorriso da lua”, en *Antropol tica*, núm. 21, Nit eroi, Río de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2008.

primeras búsquedas bibliográficas y luego también indagando tanto personalmente en la academia como con mujeres del movimiento feminista para ver si existía alguien que trabajara sobre mujeres y arte popular en ese país, el resultado fue nulo, no me fue posible encontrar a nadie. Mi interés se fincaba en el hecho de que estaba compilando una antología de textos sobre mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe y pensaba que era importante que Brasil estuviera representado.² No pude incluirlo. Por ello, en parte, es que decidí asomarme personalmente al mundo del arte popular brasileño y escribir algo al respecto. Puedo aventurar la afirmación de que no hay mucho sobre el tema en Brasil a partir de una exhaustiva búsqueda hemero-bibliográfica en bases de datos y grandes acervos que he tenido la oportunidad de revisar en diferentes lugares. Sin embargo, existe algún libro, raro, en el cual se señala muy claramente el género de los y las artistas, y me parece digno de mencionarse ya que no acontece con mucha frecuencia.³ Además, ya se publicó el significativo trabajo de Sonia Missagia Matos, *Artefatos de gênero na arte do barro*, que representa un avance en el campo de los estudios del arte popular tomando en consideración el valor artístico tanto como la división genérica a lo largo del proceso, que son los dos aspectos que se hallan sistemáticamente ausentes en las investigaciones sobre el tema en cualquier parte del mundo.⁴

Las artistas y, sobre todo, los artistas más reconocidos dentro del arte popular brasileño ya han sido rescatados del anonimato e incluso se encuentran en los museos, particularmente en el Museu Casa do Pontal y en el Museu do Folclore Edison Carneiro en Río de Janeiro. Estos son los dos recintos más importantes y que albergan las mejores colecciones de arte popular en Brasil. El primero publicó ya varios libros bellamente ilustrados sobre su colección.⁵ Y es, en buena medida, por las selecciones de la obra

² Eli Bartra, *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, 2003, y *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, 2004.

³ *Mestres- artesãos*, 2000.

⁴ Ver bibliografía, Sonia Missagia Matos, *Artefatos de gênero na arte do barro*.

⁵ Angela Mascelani, *Museu Casa do Pontal. O mundo de arte popular brasileira*.

expuesta y por las de los libros mencionados que resulta imprescindible hablar de las mujeres. La colección del Museu Casa do Pontal es casi exclusivamente sobre cerámica figurativa. Las mujeres aparecen como mayoría en cuanto a ceramistas en el país, sin embargo en el libro de Mascelani, de 54 artistas que se mencionan en el índice solamente 17 son mujeres. Algunos de los hombres se denominan Maestros, de las mujeres ninguna, ni como excepción. Lo mismo sucede en el Museu do Folclore Edison Carneiro. De los nombres de artistas populares que aparecen en grandes letras en un muro, para rescatarlos con justicia del anonimato, la ínfima minoría son mujeres. Nos consta –al visitar los grandes museos de Occidente, o al leer los libros sobre ellos, que contienen el “gran” arte de todos los tiempos–, que las mujeres se hallan prácticamente ausentes. Se pensaría que la cosa sería diferente cuando se trata de museos de arte popular, pero resulta que sucede igual, y con sus publicaciones, también.

El Museu Casa do Pontal es, sin duda, un lugar excepcional desde varios puntos de vista. Primero por la ubicación en que se encuentra: en una preciosa casa, a las afueras de la ciudad de Río en medio del campo; es de difícil acceso y, sin embargo, la cantidad de visitantes es mucha y constante. En segundo lugar, por la calidad y la cantidad de la obra de su acervo, que es de 8 000 piezas aproximadamente, casi en su totalidad de cerámica figurativa. Y, en tercer lugar, por la museografía bastante *sui generis* y muy interesante. La disposición de las obras es temática y los rubros elegidos resultan más que afortunados. Se inicia con “La ley y la noticia”, y ahí tenemos figuras que representan juzgados, policías, periodistas o gente leyendo el periódico. Luego siguen “Las profesiones”, los vendedores ambulantes, la plaza, las *rendeirias* (mujeres que hacen encajes) y las actividades domésticas; los temas se hallan, además, repartidos por géneros, son fundamentalmente las mujeres artistas las que elaboran piezas que representan las escenas de trabajo doméstico. Luego está “La vida en el campo”, que como su nombre lo indica agrupa piezas que retratan la forma en que ven el desarrollo de la existencia en el campo, alimentando a los animales o montando a caballo. “La caza y la pesca”, “Los ciclos de vida”, “Los juegos de niños y niñas”, “Sacramentos”,

“Bodas”, “Commemoraciones”, en donde se muestran las celebraciones más importantes en Brasil, “Muerte”, “Maracatu”, “*O cangaço*” (movimiento de bandidismo social, o sea de los *cangaceiros* –bandoleros– en acción), “Religión” y “Sincretismo religioso”. Además, tienen una colección de máscaras, de *mamulengo* (teatro popular de títeres), de juegos y diversiones, arena y animales, arte extraordinario, y en un cuarto separado, con puerta de por medio, hay una sala de extraordinarias piezas eróticas de Adalton (Adalton Fernandes Lopes) uno de los grandes artistas que falleció en Niterói, Río de Janeiro en 2005. Asimismo, hay toda una pared con los excepcionales cuadros de barro de Maria Lourdes Cândido, Maria Cândido Monteiro y Ciça, de quienes hablaré más adelante. La elección de los diversos temas bajo los cuales se hallan expuestas las obras parece ilustrativa tanto de los asuntos que son abordados por los y las artistas populares, como de lo que las personas que llevan a cabo la museografía consideran que es lo importante dentro del arte popular en Brasil.

Por otro lado, el Museu do Folclore Edison Carneiro se encuentra en una zona céntrica de Río de Janeiro; forma parte del famoso Palacio do Catete, que alberga el Museu da República, y que había sido de la residencia de los presidentes de Brasil de 1897 a 1954, año en que se suicidó ahí mismo el presidente Getúlio Vargas. Pues en tan célebre lugar se encuentra este relativamente pequeño (cuenta con unas 1500 piezas) pero estupendo museo de arte popular, con una sala especial de exposiciones temporales que se llama la Sala do Artista Popular. Nuevamente, una gran mayoría del acervo es de cerámica figurativa y se encuentra, asimismo, organizada temáticamente, si bien no de forma tan estructurada ni tan variada como en la Casa do Pontal. En la primera sala se halla, para mí, lo mejor del museo. Toda una colección de figuritas de cerámica colocadas de tal manera que muestran el ciclo de la vida humana. Se encuentran ahí excelsas piezas extremadamente elaboradas de Adalton.

El museo también cuenta con algunas piezas de Vitalino, Noemisa, Galdino, Manuel Eudócio, Celestino, Luiz Antonio, Antonio Poteiro, Nuca y Maria, Tota, Maria de Beni, Ulisses Pereira Chaves, Maria Cândido Monteiro, Eugênia da Silva, Cícera Fonseca da Silva, Zé Caboclo y otros de

primer orden. Y por más que se intente buscar y nombrar a las mujeres, ellas están en franca minoría, como puede verse en esta lista de dieciocho, las mujeres son seis. Los dos museos adolecen del mismo problema que es la falta información histórica sobre lo expuesto. Las fechas y los lugares a menudo brillan por su ausencia. Este es un problema común por lo que se refiere a exposiciones y museos de arte popular, en todas partes; tienden a ser sumamente ahistóricos, tiempo-lugar y personas que hacen los objetos, no interesan.

La intelectualidad brasileña, en la literatura, en las artes plásticas, en el cine, en la fotografía o en el video, ha vuelto una y otra vez los ojos hacia el arte popular en busca de una identidad nacional que responda a sus anhelos de autenticidad.⁶ A juzgar por la literatura existente sobre el tema de lo mexicano desde distintas disciplinas, sobre todo la filosofía, la psicología, el arte (la historia y la plástica) y la ensayística en general, en México se ha buscado por mucho tiempo la mexicanidad de manera obstinada y hasta obsesiva, en Brasil se persigue también la brasileñidad y en ambos países se ha utilizado al arte popular por considerar que proporciona características distintivas que dan identidad.

En todo el Brasil, poco o mucho, se producen artesanías diversas y en algunas partes se elabora arte popular. Lo más significativo de este arte brasileño, en términos generales, es el barro y después del barro lo que se trabaja con mayor maestría y originalidad es la madera. Algunos estados, como sucede en México, son más ricos en elaboración de arte popular que otros. También en el caso de Brasil se da una de las grandes paradojas en cuanto al arte popular se refiere: la publicación de lujosos y carísimos libros con fotos a color en un papel fabuloso. Digo que se trata de una paradoja —y puede incluso resultar a veces ofensivo— que un arte tan barato, tan despreciado y tan pobre como éste se encuentre en las páginas bellamente ilustradas de un libro ostentoso. Por otro lado, qué mejor que se le preste la debida atención

⁶ Catherine Arruda Fleury, *Renda de bilros, rede de terra, renda do Ceará. A expressão artística de um povo*, p.279.



Lampião y María Bonita, Brasil, 2004.

y se reproduzca lo mejor posible de manera que pueda apreciarse como es debido.⁷

Me interesa subrayar que Brasil es quizá el único lugar en América Latina en donde se marca una clara distinción entre artesanía y arte popular. Ambos son productos artesanales, pero el primero es más bien práctico-utilitario mientras que el segundo es fundamentalmente ornamental, aunque también puede tener una función mágico-religiosa o una lúdica. El arte popular (o *artesanado artístico* —artesánías artísticas— como le llaman en Brasil) a diferencia de las artesanías tiene precisamente un elemento estético de tal magnitud que lo convierte en objeto propiamente artístico. Pero nótese que la diferencia no radica únicamente en el hecho de que las artesanías tengan primordialmente una función utilitaria sino en el hecho de que el arte popular tiene, ante todo, una *función* estética por lo que sirve al goce, a la sensibilidad, a las emociones, a la risa, a la fe y a la conciencia más que a apoyar las infinitas necesidades de la vida cotidiana. La repetición de una misma pieza una y otra vez convierte a menudo en artesanía un objeto que nació como arte popular. En México, la clara diferenciación entre arte popular y artesanías, de hecho, no existe. En las tiendas y museos se encuentran mezclados siempre artesanías y objetos de arte popular. Al hablar también se nombran a las artesanías como arte popular y viceversa sin tomar siquiera en cuenta la posibilidad de alguna diferencia. En Brasil no es así. En los museos de arte popular, así como en las tiendas especializadas, casi únicamente se encuentran objetos que se pueden caracterizar, sin ninguna ambigüedad, como arte popular. En cambio las artesanías se hallan en los tianguis, en los mercados y en las tiendas para turistas menos sofisticadas.

Por otro lado, existen unos cuantos ejemplos interesantes de objetos que, a mi modo de ver, deberían ser considerados como artesanías y, en cambio, son muy valorados como arte popular brasileñísimo. El primer caso son las *carrancas* de barro (cabezas de proa), que son macetas elaboradas por Ana das Carrancas de Petrolina en Pernambuco. Se hacen en serie y no pasan de

⁷ Ver *The Art of Brazilian Handicraft*; Mascelani, 2002.

ser, a mi modo de ver, macetas con la forma particular de una barca con su cabeza en la proa. El otro caso son las ollas de barro muy gruesas, con tapa y que sirven para hacer la *moqueca*, producidas en la ciudad de Vitória en Espírito Santo.⁸ Estas ollas se antoja que encarnan lo más auténtico y tradicional del alma del pueblo brasileño, ya que su origen parece ser indígena, y son sumamente apreciadas como objetos de arte popular legítimo. Las hacen incluso en miniatura para que puedan ser vendidas como adorno o como curiosidad. Este fenómeno que muestra la habilidad de tomar artesanías y convertirlas en arte popular —por medio de un valor estético agregado— resulta interesante.

Por lo que se refiere a los textiles, por ejemplo, hay cierta variedad aunque no es lo más interesante de las artesanías y muy poco de estos llegan a ser arte popular. Se elaboran principalmente en Goiás, Minas Gerais y Río Grande do Sul, aunque en otras partes también, pero en menor medida. Casi siempre son las mujeres quienes se encargan de la elaboración de los textiles.

Los objetos de madera, en cambio, son tallados fundamentalmente por los hombres como en México los alebrijes. Ellos son tanto santeros, como productores de instrumentos musicales, muebles, utensilios de cocina en Ceará y Maranhão. Sin embargo, uno de los objetos de madera más originales de Brasil son las cabezas de proa (*carrancas*) del río São Francisco. En su origen eran colocadas en las barcas de remo del río. Hoy son solamente objetos de arte que elaboran en muy distintos tamaños para su venta en las tiendas de arte popular.

Florianópolis, en el estado de Santa Catarina, es llamada también la *Ilha das Bruxas* (Isla de las Brujas), ya que cuenta la leyenda que los colonizadores portugueses —que llegaron ahí provenientes de las Islas Azores— llevaron la idea de que las séptimas hijas que nacieran serían *bruxas* (brujas) y los séptimos hijos *lobisomens* (hombres lobo). Hoy en día la identidad del lugar se manifiesta en centenares de figuras de brujas y hombres viejos bastante feos que representan a los *lobisomens* hechos, en su mayoría, de barro.

⁸ *Moqueca*: platillo típico de algunas regiones de Brasil.

Sin embargo, estos objetos resultan muy poco atractivos desde el punto de vista artístico. Es más bella la leyenda que su representación visual.

El estado de Minas Gerais, la que fuera una de las regiones mineras más prósperas del mundo, es hoy un lugar muy rico también, pero en arte popular, el arte de la gente más pobre. Es aquí donde se hace un arte genuinamente brasileño que consiste, por un lado, en diversos objetos de madera maciza y, por el otro, en figuras de barro policromadas. Son los hombres —como en otras partes— quienes tallan la madera, sobre todo en la zona de Ouro Preto y Tiradentes y las mujeres ayudan a pintarlos cuando ello es pertinente; en el caso de la cerámica figurativa del Vale do Jaquitinhonha es al revés, las mujeres la hacen y los hombres ayudan, como norma. Claro que unos cuantos hombres sobresalen y entonces son mucho más visibles que las decenas de mujeres.

La *pareja mineira* de madera es una creación bien singular y distintiva de la región. Se trata de un hombre y una mujer, vestidos con trajes tradicionales mineros del siglo XIX, policromados. Los hacen de muchos tamaños, desde pocos centímetros hasta más de un metro de alto. Éstos se colocan frente a casas o comercios para adornarlos; porque, además, representan orgullosamente la identidad minera. Algunas veces son tallas exquisitas, pero en aras de la sobrevivencia se fabrican al mayoreo y su calidad, en general, no es muy buena, como es el caso, también, de los borreguitos (con cuernos y patas de metal) y gallinitas policromados que se elaboran todos idénticos y que pueden considerarse más como artesanías que como arte popular, no porque tengan una función utilitaria, sino por su escaso valor artístico. Se tallan muchas piezas de madera sin pintar, entre ellas animales de tamaños absolutamente descomunales, como leones y gatos que miden más de un metro de largo. Se trata de piezas de muy difícil y costoso transporte a grandes distancias por lo que los principales consumidores son los propios habitantes locales o de lugares no demasiado lejanos, aunque es preciso señalar que unas cuantas piezas son vendidas en tiendas de artesanías de las grandes ciudades y encuentran algún comprador extranjero de vez en cuando.

Además de los animales y las figuras humanas policromadas que pueden medir hasta dos metros de altura, se hacen, en el mismo estado, unas piezas sumamente insólitas denominadas *namoradeiras*. Son bustos de mujeres de madera maciza de gran tamaño –alcanzan hasta medio metro– en actitud de espera, con la cabeza a veces recargada en la mano, policromadas, en colores vivos y que, a primera vista, pueden resultar chocantes porque a ciertos ojos podrían parecerles muy cursis y de mal gusto. La gran mayoría de las *namoradeiras* son mujeres negras muy emperifolladas y con sensuales escotes que se colocan en las ventanas de las casas. Se dice que están esperando al



Namoradeira, madera, Minas Gerais, 2004.

pretendiente. Nuevamente se trata de piezas extremadamente pesadas que no pueden llegar muy lejos, aunque existe ahora una producción de *namoradeiras* de papel maché para que sea posible transportarlas más fácilmente. También se elaboran en barro, pero éstas y las piezas de papel maché, en general, son un verdadero monumento al mal gusto.

Si hay turismo hay artesanías y arte popular. Es el caso del excepcionalmente bello pueblo colonial de Tiradentes, en donde se elaboran las artes populares ya tradicionales de madera y barro, y también han surgido decenas de *neoartesanías*,⁹ algunas con una cierta gracia e imaginación y otras no tanto. Con guajes hacen unas muñecas rollizas particularmente bellas y originales pintadas con hermosos colores tierra que las hacen lucir diferentes en el concierto de los colores dominantes dentro de las artesanías brasileñas. Por el contrario, resultan horribles las gruesas figuras femeninas de barro hechas en el pueblo de Conceição da Barra de Minas.

De todo lo que se crea en Minas Gerais lo más importante desde el punto de vista artístico son las figuras de barro de los pueblos del Vale do Jequitinhonha. Hay sólo dos lugares en todo el enorme país donde se hacen figuritas de barro de altísima calidad y, sobre todo, de una originalidad extrema: en el Vale do Jequitinhonha y en el municipio de Caruarú (Alto de Moura) en el estado de Pernambuco, uno de los mayores centros de arte figurativo de América. Estas figuras de barro recrean personajes y escenas de toda índole, desde la vida de las personas a partir de la cuna hasta la sepultura, pasando por los mitos populares; todo es representado. El origen moderno de la elaboración de estas figuritas en el nordeste del país se debe a Vitalino Pereira dos Santos —Mestre Vitalino—, quien murió prematuramente en 1963, en la pobreza, de una enfermedad cuya vacuna hacía 150 años que se había descubierto: la viruela.¹⁰

⁹ Denomino así a las artesanías que aparecen de la noche a la mañana para satisfacer la demanda del turismo.

¹⁰ Jose de Souza Martins, “Mestre Vitalino, Popular Art in the Conformist Imaginary”, en *Heroes and Artist. Popular Arts in the Brazilian Imagination*, p. 50.

Es a partir de 1947 –cuando el pintor Augusto Rodrigues llevó por primera vez la obra de Mestre Vitalino, Zé Caboclo y otros a una exposición en Río de Janeiro– cuando se dieron a conocer fuera de su lugar de origen.¹¹ Desde entonces, en medio siglo, se ha desarrollado enormemente este arte en la región y cientos de personas se dedican a él. Me parece que la misma historia se repite en muchos lugares del planeta. Recuerda de inmediato la historia de la elaboración de los diablitos en Ocumicho, cuando en la década de 1960, un hombre, Marcelino, los empezó a hacer y hoy en día decenas de mujeres los elaboran. O bien el caso de Juan Quezada en Mata Ortiz, en Chihuahua, quien empezó solo a hacer cerámica y hoy cientos de hombres y mujeres en la región se dedican a hacer vasijas de barro. Así sucedió en Brasil. No voy a detenerme aquí a hablar de este arte, a pesar de que es uno de los que más me interesan, porque justamente es el que ya se ha estudiado y consignado.¹²

Las mujeres, con mayor frecuencia que los hombres, han encontrado en el arte popular el complemento para el gasto familiar cuando no el sustento completo. Es un trabajo que resulta conveniente porque se puede compaginar relativamente bien con el doméstico y el cuidado de las criaturas.

Los encajes de bolillo son particularmente importantes en Brasil y constituyen un arte popular sumamente destacado que llega a constituir verdaderas industrias domésticas por su grado de perfección y sofisticación.¹³ Es un arte elaborado única y exclusivamente por mujeres. De origen netamente colonial lusitano, por alguna razón encontró tierra fértil en el Brasil y no sólo no ha desaparecido su elaboración, como sucedió en México, sino que se ha desarrollado considerablemente. Los principales lugares en donde se hacen son Ceará, Santa Catarina, Alagoas y en casi todo el nordeste: Pernambuco, Paraíba, Río Grande do Norte, Piauí, Maranhão y Pará. Es más, ha llegado a representar un complejo entramado simbólico de identidades

¹¹ Angela Mascelani, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹² Ver bibliografía.

¹³ Véase María Luiza Pinto Mendoça, *Algumas considerações sobre rendos e rendeiras do nordeste.*

regionales y hasta de brasileñidad.

En Juzero do Norte, estado de Ceará, se halla Maria de Lourdes Cândido y sus hijas, Maria do Socorro y Maria Cândido Monteiro, que elaboran maravillosos cuadros de barro. Se trata de una tablilla de barro pintado y las figuras van en bulto pegadas encima. Es una propuesta artística sumamente atractiva. Ellas representan todo tipo de escenas de la vida cotidiana e imaginaria: mujeres y hombres nadando, bailando, tocando música, visitando al médico, trabajando la tierra o danzando Bumba-meu-boi. Como lo mencioné antes, en el Museu Casa do Pontal hay un muro con estas obras.

Pero, de entre la gran variedad y diversidad de objetos de arte popular, es digno de mencionarse que existen tres representaciones en barro que se hacen en muchos de los centros de cerámica del país y que se hallan por centenares de todos los tamaños y calidades posibles: las gallinas de Angola, Lampião, con o sin su mujer María Bonita y el buey Bumba-meu-boi.

La gallina es sencilla, pero con una forma regordeta muy particular. La inmensa mayoría está hecha con molde y solamente algunas que salen de las manos de los o las buenas artistas. Tiene pintados en todo el cuerpo unos circulitos blancos muy especiales con un punto en el centro del color que se haya elegido usar para la gallina, si es azul, pues el centro de los círculos blancos será azul, aunque de otro tono. Los ojos son redondos a base de tres círculos de diferentes colores. Y todas son básicamente iguales.

Lampião es el *cangaceiro* más famoso y temido de todos los tiempos. Es, sin duda, una figura histórico-legendaria de primer orden en Brasil. Existen Lampiões y Marías Bonitas en todas las formas de arte posibles e imaginables. En el arte popular los de barro son de muy diversos tamaños, pero nuevamente la mayoría son hechos al vapor muy torpemente, aunque tienen la peculiaridad, todos ellos, de ser la representación de un gran mito popular, de un gran héroe del pueblo brasileño. Lampião, también llamado Rey del Cangaço, nació en Pernambuco y su nombre era Virgolino Ferreira (1898-1938). Fue un *cangaceiro*, forajido, sanguinario y despiadado, que actuó con su banda de *cangaceiros* en el *sertão* (región árida) del nordeste como saltador durante un par de décadas; murió a manos de la policía junto con

Maria y otros integrantes de su banda, en virtud de una traición. Sus cabezas fueron cercenadas y estuvieron expuestas en el Museu Nina Rodrigues de Salvador, Bahía, por treinta años. Si ya era una leyenda en vida, tras su muerte se convirtió en un mito que dura hasta nuestros días. De lo que se ha escrito sobre su vida nunca se sabe dónde empieza la historia y dónde acaba el mito porque se hallan apasionadamente entretreídos; mucho de lo referente a este personaje es incierto, incluso la fecha de su nacimiento. Unos afirman que es 1897 y otros –quienes parece que han investigado más– dicen 1898. Así sucede frecuentemente con los mitos, la mitad de lo que se “sabe” se halla en medio de la bruma y la incertidumbre. El caso de Frida Kahlo es similar en el sentido de que también existió, por muchos años, por ejemplo, la duda sobre su verdadera fecha de nacimiento y varios episodios de su vida siguen en la oscuridad, la distorsión, el mito. En fin, el caso es que algunas de las representaciones populares de Lampião y Maria Bonita han llegado a ser, a lo largo del último medio siglo, de una perfección sorprendente, por ejemplo, los ya clásicos que hicieron Mestre Vitalino y Zé Caboclo que son francamente maravillosos.

Los Bumba-meu-boi son unos bueyes pintados de colores brillantes, adornados con moños de otro color que contrasta y traen un cencerro colgado al cuello; representan al personaje principal de la danza popular teatralizada del mismo nombre que trata de la vida, muerte y resurrección de un buey. Lo mismo que con los dos anteriores ejemplos, los hay de varios tamaños, a algunos de ellos les hacen hoyos en el lomo y sirven de portalápices. Lo curioso del asunto es que estos tres objetos se llegan a hacer en serie y de todos modos son simpáticos e interesantes, aunque, por lo tanto, son simplemente artesanías baratas para el turismo. Sin embargo, algunas representaciones de ellos, sobre todo de Lampião y Maria Bonita, son auténticas obras maestras. Estas tres imágenes vienen a ser algo así como el epítome de la brasileñidad en el arte popular.

Entre la cerámica figurativa del nordeste, la pieza de los *retirantes* es emblemática por ser la imagen de la migración por excelencia dentro del arte popular. Se trata de una fila de seis personas viejos o viejas, jóvenes,

hombres, mujeres con bebés en brazos, perros, gatos y burros que migran –fardos en la cabeza– del *sertão* debido a las terribles sequías. La infinidad de *retirantes* que se llegan a hacer es asombrosa, los hay de todos los tamaños y por todos lados. Ésta sería la cuarta pieza que más se hace después de las tres que acabo de mencionar. Una buena parte de la identidad nordestina se halla en la migración, son los eternos migrantes. De ahí que su representación en el arte popular sea, por demás, un pedazo de su vida, de su historia, que esparcen por los cuatro rincones del mundo a través del turismo internacional.

Y todas estas piezas de barro, tanto las de Minas Gerais como las de Pernambuco, se caracterizan por una cuestión que les da una identidad absolutamente distinta a las figuritas similares de otras partes del mundo: los ojos. Las figuras humanas de la cerámica brasileña tienen unos ojos únicos: blancos muy blancos, con el centro bien negro y totalmente redonditos.¹⁴ En México no he visto cerámica figurativa que tenga esos ojos. Y cuando no son pintados, como algunos que hacía Mestre Vitalino al principio, también eran muy particulares, porque les hacía a las figuras unos hoyos bien redondos y bastante profundos. Otra ceramista que hace los ojos así, y no pintados, es Noemisa Batista dos Santos del Vale do Jequitinhonha que elabora una cerámica con un estilo personalísimo y es una de las creadoras más originales de todo el país.

Hay unos objetos interesantes que no han llamado la atención de los y las estudiosas aún a pesar de que ameritan un estudio con detenimiento; son los *paneau* de fibra vegetal (*quadrinhos de sisal*) que hacen las mujeres en Recife, Pernambuco. Se trata de cuadros de fibra con muñequitos hechos de retazos adheridos y retratan escenas de la vida del lugar, cuentan historias. Por ejemplo, hay *A fazenda* (una hacienda) o bien *Feirinha* (mercado). Guardan cierto parecido con las arpilleras chilenas, aunque los materiales utilizados son distintos, las chilenas son de puras telas, no usan fibras vegetales y la forma de contar también es diferente. Las mujeres que los elaboran están

¹⁴ Al parecer fue Manuel Eudócio Rodrigues (1931) de Alto de Moura, Pernambuco, un discípulo de Mestre Vitalino, quien empezó a hacer los ojos de esta particular manera.

agrupadas en una cooperativa, como lo están cientos y cientos de personas dedicadas a las artesanías y al arte popular.

Arte naïf

En todos los países de América Latina y el Caribe, la gente pobre, en particular las mujeres, se las ingenian para encontrar nuevas formas de expresión que logren entrar con suerte en el mercado. De ahí que se hagan neoartesanías al por mayor. Tal vez por ello mismo ha aumentado enormemente la pintura *naïf* sobre tela, y Brasil no es la excepción. Quizá sea uno de los lugares en que la llamada plástica *naïf*, ingenua o primitiva es más abundante. Se podría decir que existe una tradición en cuanto a esta pintura que llevó incluso a la necesidad de crear el Museu Internacional da Arte Naïf do Brasil en Río de Janeiro. Frecuentemente lo que se muestra en ese museo son las expresiones plásticas de ciertos artistas, la mayoría hombres, desde luego, que eligen como medio de expresión el estilo denominado *ingenuo*.

Al parecer, la curaduría del museo no tiene mucha claridad sobre qué es lo que debe de integrar su acervo ya que entre las pinturas que exponen se encuentran objetos de arte popular como los amates pintados mexicanos. O bien se trataría de que las fronteras entre el arte *naïf* y el arte popular pueden ser difusas. “El arte primitivo o naïf es típicamente brasileño y está fuertemente vinculado con el arte popular nacional”, afirma un autor de Brasil.¹⁵ A mí me parece que mezclan alegremente la pintura de artistas deliberada y conscientemente ingenua, con expresiones que “parecen” *naïf*, pero que en realidad se trata de la forma dominante de expresión de una comunidad que algunos estudiosos de otras clases sociales deciden que es ingenua. Éste es un tema polémico, simplemente quería señalar que en Brasil la plástica *naïf* tiene enorme importancia, se encuentra muy extendida ya que se realiza

¹⁵ Oscar D’ambrosio, <http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/artenaif.htm>, (consultada el 30 de mayo del 2005), (T. del A).

en diversas partes y es extremadamente interesante desde el punto de vista estético; vibra como el país mismo y se considera una forma de expresión del pueblo, de las clases populares tanto rurales como urbanas. El único problema consistiría en caracterizar a ese amorfo pueblo que cuando no se sabe bien a bien a quienes atribuir algo, se dice cómodamente: el pueblo. Y, a partir de ahí, se da incluso la sublimación nacionalista de ello, el arte ingenuo o “primitivo” en Brasil ¡es una auténtica expresión del pueblo brasileño!

Pues no sé si es del pueblo o de quiénes, cosa que sería más que importante saberlo, pero a la Bienal de 1998 llegaron 480 obras de 240 artistas; sin embargo, se seleccionaron 153 trabajos de 93 artistas. En el catálogo casi una tercera parte son mujeres, lo cual resulta significativo porque si se tratara de otro tipo de plástica el número de mujeres se desplomaría drásticamente.¹⁶ En la pintura *naïf* siempre y por todas partes ha habido gran número de mujeres, ahora bien, lo que habría que saber es a qué clase pertenecen las del mencionado catálogo y eso no se consigna. En realidad no sabemos si se trata de las clases populares o de pintura de las clases medias, por ejemplo. ¿O será que el simple hecho de ser *naïf* lo coloca del lado del arte popular? En buena medida así es, pero me parece que habría que considerar también la extracción social. Artistas pertenecientes a una clase con recursos económicos que deciden de manera deliberada pintar cuadros ingenuos, prescindiendo de los convencionalismos académicos, a contramano del arte erudito, no por ello serían caracterizados como artistas populares, pero sin duda se les denominará *naïf*.

El boom de las cooperativas

Es en la década de 1970, cuando en Brasil prolifera el sistema de cooperativas de producción por decenas o centenas, tal vez gracias, en parte, a que se legisla el cooperativismo en 1971 por medio de la Ley Nacional de

¹⁶ *Bienal Naïfs do Brasil 1998.*

Cooperativismo, bajo el gobierno militar del General Emilio Garrastazu Médici. En estos primeros años del siglo XXI, el presidente Luís Inácio Lula da Silva creó un grupo de trabajo interministerial con el fin de modernizar y fortalecer a ese sector.¹⁷ Esta forma de organización del trabajo ha sido exitosa en el país y las cooperativas han seguido proliferando enormemente, sobre todo las de mujeres. Se afirma una y otra vez que ellas saben trabajar mejor en cooperación.¹⁸ Para saberlo habría que considerar a todas las cooperativas y asociaciones existentes y ver si hay más de mujeres que de hombres; pero además, existen otras formas de asociación informales o bien de distinta naturaleza como las ONG u organizaciones religiosas por considerar, y que complicarían esa labor enormemente.

Si es cierto que las mujeres trabajan mejor en cooperación que los hombres es posible que se deba a las desventajas sociales que tienen por separado y que unidas, resuelven más fácilmente los problemas que se les presenten. O quizá también será debido a que, en general, tienen una mayor fragilidad física socialmente hablando y juntas cobran mayor fuerza. El sector de la producción y la comercialización de artesanías y de arte popular no es una excepción. Hombres y mujeres se han organizado en cooperativas o asociaciones diversas para enfrentar mejor los problemas económicos producto de las sucesivas e interminables crisis. Pero parecería que en el Brasil son más las de mujeres que las de hombres. Las cooperativas han recibido diversos estímulos económicos de programas estatales así como de financiadoras internacionales, y de esta manera se han desarrollado y multiplicado las de arte popular y de artesanías, sobre todo durante las dos últimas décadas.¹⁹

El caso que voy a exponer a continuación representa un ejemplo muy especial de esta enorme capacidad en este país de asociarse para lograr co-

¹⁷ Carmenzina Mascarenhas, http://www.radiobras.gov.br/direto_planalto/matplanalto_100703.htm, (consultada el 15 de junio del 2005).

¹⁸ Por ejemplo, Ronald J. Duncan, "El arte popular de las mujeres en La Chamba, Colombia", p.189.

¹⁹ Véase Tereza de Souza, *Uma estratégia de marketing para o artesanato do Rio Grande do Norte: o programa integrado de desenvolvimento do artesanato sob forma cooperativista*.

lectivamente las metas trazadas, en la lucha por la sobrevivencia, con objetivos políticos específicos o sin ellos, con frecuencia de cara a la producción o la comercialización.

Abayomi

Palabra yoruba que significa “mi presente” o bien “mi momento”, *Abayomi* es el nombre de una asociación de mujeres negras con un proyecto político entre las manos y que, además, de ellas surgen muñecas de trapo negras *sem cola u costura*, (sin pegamento ni costura). Muñequitas de trapo se hacen por millones en todo el planeta. Quizá no exista pueblo que no haya fabricado muñecas de trapo como juguete, y seguramente se han hecho pensando en las niñas, para envidia de los niños. Pero las muñecas Abayomi no nacen para que las niñas jueguen, se contemplan nada más, son adornos, son arte popular, son “Fiapos e farrapos animados pela imaginação de femininos pares de mãos”.²⁰

El grupo se hace llamar “Cooperativa Abayomi” pero, en realidad, se trata de una asociación, únicamente por cuestiones de tipo legal y fiscal; no es propiamente una cooperativa. Forma parte de la Red Nacional de Derechos Reproductivos, de la Red contra la Violencia hacia la Mujer y de la Red de Mujeres Negras Latinocaribeñas.²¹ Ha contado con el apoyo de financiadoras internacionales como el Consejo Mundial de Iglesias, Mujeres por el Día Mundial de la Organización, Mama Cash, y con el apoyo de la Global Fund for Women.

Artesana, educadora popular y militante del movimiento de mujeres negras de Brasil, Lena Martins, inventó las *bonecas negras*. La primera que salió de sus manos fue en 1987 en el barrio Cidade de Deus, Río de Janeiro y el

²⁰ Descripción del trabajo del grupo Abayomi en su página <http://www.bonecasabayomi.com.br>, (consultada el 14 de julio del 2012).

²¹ *Así se hace*, pp. 41-42.

proyecto colectivo Abayomi cuajó el 21 de diciembre de 1988. La decisión de hacer muñecas negras coincidió con la conmemoración del centenario de la abolición de la esclavitud en Brasil (1988). El movimiento negro en ese momento tenía mucha fuerza y condicionó el descubrimiento personal de Lena en tanto mujer negra. Sin embargo, no se formalizó la asociación sino hasta 1994. Lena pasó un año sola haciendo muñecas, perfeccionando la técnica –porque las primeras muñecas eran un montón de trapos sin gran valor estético– antes de juntarse con algunas mujeres conocidas que vieron su trabajo y quedaron encantadas. Entonces se pusieron a hacerlas juntas pensando que podrían exportarlas. Esto no ha sido realmente posible, no las exportan casi ni siquiera fuera de Río de Janeiro.

Lena nació en 1950 en São Luiz en el estado de Maranhão, al norte del país, y migró a Río de Janeiro a los 8 años de edad. Me pareció percibir que, en realidad es más carioca que la samba. Como artesana ella había hecho para vivir distintos tipos de ropa y también hacía muñequitas de trajo tradicionales brasileñas.²² Estas muñecas tienen la particularidad de estar elaboradas, como decía, sin pegamento, sin costura, únicamente reciclando materiales de deshecho, con una intención ecológica y sin utilizar máquinas, sólo las tijeras; se hacen a base de nudos y enrollando las tiras de tela de diversos colores de forma totalmente manual. La única materia prima que se utiliza proviene de lo desechado por las fábricas y el Carnaval. Se utiliza casi solamente algodón y cada vez cuesta más trabajo encontrarlo porque las fábricas usan, sobre todo, fibras sintéticas. Por ello, es preciso llevar a cabo estrategias especiales para conseguir la materia prima que, de todas maneras, se va a la basura.

De las 18 mujeres que empezaron la cooperativa quedan tres. Las mujeres que se involucraron en un principio ya no forman parte del día a día de la cooperativa. Las que son trapecistas se fueron para dedicarse de lleno a ese trabajo y sólo eventualmente colaboran con Abayomi, sobre todo, en los

²² Entrevista con Lena Martins en noviembre del 2004 en la sede de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ).



Lena Martins, Río de Janeiro, 2004.

espectáculos y los juegos. Todas están únicamente parte de su tiempo trabajando para la cooperativa. Las que más trabajan lo hacen tres o cuatro días a la semana. Ellas, aparte de saber hacer muñecas y participar en las demás actividades del grupo, cuando pueden, tienen profesiones tan diversas como las de maestra, psicóloga, actriz, terapeuta, cirquera y las practican. Cada persona que entra en el grupo aporta algo nuevo y esto es muy importante para ellas.

En esta asociación se dan cursos, talleres, se hacen exposiciones, se llevan a cabo espectáculos callejeros, por ejemplo, “O cortejo brincante”. En este último participan mujeres de todas las edades y juntas entran en movimiento por medio de juegos, poemas, trabalenguas, recetas, adivinanzas,

cantan canciones de trabajo, de cuna. Sobre “O cortejo”, Edmundo Pereira escribe: “No canto, no gesto, no passo, guarda um povo, expressa um povo, seu saber e seu contar.”²³

Hay un taller en el que cada participante elabora un bebé Abayomi. Colocan en el suelo los retazos en *mandala* (círculo) y cada cual va expresando su deseo de construir un mundo más justo al tiempo que elabora una muñequita de trapo, en general muy burdamente. Por medio de juegos, cantos e intercambiando ideas y sentimientos cada participante hace una muñeca negra. Unas 25 personas es el número ideal para este taller. Se trata de un trabajo de reflexión y concientización para elevar la autoestima y sensibilizarse sobre las injusticias del mundo.

En 1995 se hizo una exposición de muñecas Abayomi en la Sala do Artista Popular del Museu do Folclore Edison Carneiro de Río de Janeiro y se publicó un catálogo. Este hecho es particularmente significativo ya que es uno de los museos con más prestigio en el país. Por otro lado, en el 2000 recibieron en la ciudad de Guadalajara, México, un premio para mujeres exitosas que otorga la Red de Educación entre Mujeres de América Latina y el Caribe (REPEM) del Uruguay. El premio consistió en la publicación de un capítulo sobre ellas en un libro.²⁴ Llevaron a cabo también la exposición itinerante “Ritmos do Brasil” en 2000 y 2001 y la de “Retalhos do Brasil”, la cual fue organizada en torno a cinco temas: “lo cotidiano”, en donde había bodas, fútbol, familia; “el trabajo”, por ejemplo en el campo; “la selva mitológica”, en donde estaban el saci-pererê, la cuca o el canto da sereia;²⁵ en “lo sagrado” había santos, así como manifestaciones sincréticas de las re-

²³ “En el canto, en el gesto, en el paso, guarda un pueblo, expresa un pueblo su saber y su contar”, <http://www.abayomi.com.br/cortejo.html>

²⁴ Ver *Así se hace*, 2002.

²⁵ Personajes de la imaginaria popular, del folclore brasileño. El saci o específicamente el saci-pererê es el más famoso, es un muchacho negro (o mulato) que anda por los bosques, tiene una sola pierna, fuma en pipa y lleva una gorra y capa rojas. Se dedica a hacer maldades, en algunos lugares del país es más malo que en otros. Existen muchas variantes de esta leyenda. La cuca es un monstruo y la sereia una sirena.



Bruja Abayomi, Río de Janeiro, 2004.

ligiones africanas y el catolicismo; y en “lo profano” se integraban las fiestas populares como Bumba-me-boi, el Carnaval o la Fiesta Junina. En el 2004 la UNESCO realizó un congreso en Brasilia y les encargó mil muñecas. Pero estas muñequitas, a pesar de llevar tantos años en este mundo y de haberse colado por muchos de los espacios de la ciudad y del país, son relativamente poco conocidas fuera de Río.

Lena pensó en hacer muñecas negras porque la mayor parte de las muñecas en Brasil son rubias. Se trata de un grupo sólo de mujeres no porque excluyan a los hombres sino porque ningún hombre se ha interesado por integrarse en el proyecto. Es, por lo tanto, una organización femenina y, además, feminista porque evidencia las desigualdades y la falta de oportunidades para las mujeres, en particular para las negras. A través de las muñecas y, sobre todo, del trabajo interno del grupo, buscan la autoestima y el trabajo colectivo para concientizar a la población sobre el significado de ser negra en el Brasil. Las muñecas deben de ser todas, sin excepción, negras. Y Lena opina que no tienen rostro porque en Brasil hay muchos tipos de rostros y si les colocan ojos y boca los limitan demasiado porque no hay una sola fisonomía negra, hay muchos tipos diferentes, es preferible que cada cual imagine lo que quiera. Una de las principales insistencias de Lena es que las muñecas tienen que ser muy hermosas. Pone gran énfasis en ello. El valor estético asignado al trabajo de cada una de las integrantes del grupo tiene tanta importancia como el político y el ecológico.

Han trabajado en el pasado en varios locales todas juntas, pero hoy unas cuatro solamente trabajan al mismo tiempo en el taller, las otras lo hacen en sus casas y, por lo general, sólo van a las reuniones. Las hay casadas, solteras y Lena Martins es la única divorciada. Su hija también hace muñecas como un complemento para sus ingresos y Lena se pone a veces a hacer muñecas con sus nietos y nietas.

Para Lena las muñecas son representaciones humanas, son la humanidad. A los pequeños les gustan las de capoeiras, sobre todo, pero no tienen autorización para que sean vendidas como juguetes porque pueden ser peligrosas. En Río de Janeiro no hay una artesanía que represente a la ciudad,

no hay nada de arte popular que sea estrictamente de Río; entonces piensan que las muñecas Abayomi son propiamente de la ciudad con influencia africana y también europea.



Muñeca Abayomi, Río de Janeiro, 2004.

Aprender a dominar la técnica de hacer las muñecas puede tomar un año de trabajo continuo. Si salen del grupo y después regresan tienen que reaprender. La forma de hacerlas ha cambiado mucho con el tiempo. Ellas han llegado a una excelencia estética sin paralelo en Brasil en cuanto a muñecas de trapo. Las primeras muñecas que mostró y que la gente quería comprar tenían los brazos largos, un pecho grande y un trasero enorme, ya no tiene ninguna de esas.

El papel principal de Lena es el de organización, proporciona nuevas ideas y colabora en la venta. Participa en las actividades del grupo, una vez a la semana se reúnen en lo que llaman “Céu na terra” de las 9 y media a las 3 de la tarde, toman café... y realizan tareas colectivas. Ella prácticamente ya no hace muñecas porque tiene un problema de salud que le afecta un brazo; le están haciendo estudios porque sospechan que puede tener el síndrome del túnel carpiano y esto es, con seguridad, por tantos años de trabajar con las manos en esta pesada labor de hacer nudos y nudos. Las reuniones se llevan a cabo en la sede de la cooperativa que es, de hecho, la casa de Lena: en la ladera de uno de los poblados cerros del barrio de Santa Teresa, en un conjunto de casitas se encuentra el número 10, ahí vive y trabaja Lena moviendo los imaginarios hilos de la cooperativa cual si ésta fuera una marioneta en sus expertas manos. Adyacente al taller que es a la vez sala de reuniones, hay otro cuarto pequeño, con una preciosa vista, que es donde están las oficinas de la cooperativa. Acaba de entrar de medio tiempo una chica joven, Ariana, que se ocupa de las tareas administrativas y, además, está empezando a aprender a hacer muñecas.

Publican un calendario cada año con imágenes de las muñecas de trapo. Lena es la única que sólo trabaja en la cooperativa, todas las demás están de tiempo parcial debido a sus otras actividades. La que más trabaja en la cooperativa lo hace 3 ó 4 días. Lena vive de ese trabajo, pero no tiene casa propia, ni beneficios sociales regularizados.

En 1999 se incendió la sede de la cooperativa y eso representó una pérdida enorme. Todo quedó reducido a cenizas. Para empezar toda su historia quedó reducida a cenizas: documentos diversos, su archivo de prensa,

fotos, videos. Y, además, lo material que había ahí, como instrumentos musicales, equipo de oficina y unas cuatrocientas muñecas, todo se perdió.

Lena quisiera encontrar a una persona que por lo menos pudiera dinamizar las ventas, que tuviera una visión clara de cómo comercializar de manera justa el trabajo porque no hay nadie que haga esta labor. Necesitan poder trabajar con tranquilidad. Con mucha frecuencia el mayor problema de los grupos que se dedican al arte es la comercialización. Y si no se vende lo que elaboran se hunde todo y no pueden sobrevivir.

Los precios de las muñecas varían entre si se adquieren directamente en la cooperativa o si se compran en una tienda en donde cuestan tres veces más. Los tamaños de las muñecas van desde un par de centímetros y se usan como prendedor, hasta metro y medio de altura. Las más pequeñitas valen menos de un dólar, las que tienen un imán para ponerlas en el refrigerador o algún lugar en donde se puedan adherir, y miden unos 5 ó 6 cm, cuestan un dólar. Y luego las de 10 ó 15 cm cuestan entre 10 y 20 dólares. Y así, van subiendo los precios a medida que aumenta el tamaño y también depende del trabajo invertido. Las más elaboradas valen más. Normalmente 55% de la venta de una muñeca es para la autora, otro porcentaje para los gastos de la asociación, para pagar la administración, y para Lena es un 5% por derechos de autoría. Son muñecas relativamente caras, evidentemente las que son ya de un buen tamaño, digamos a partir de 15 ó 20 cm van a venderlas en algunos mercados o ferias, exposiciones en las universidades, por todas partes; pero principalmente se venden en algunas tiendas de artesanías para turistas, aunque en las mejores y más exquisitas no las tienen, lo cual no acabo de entender del todo ya que, a mi juicio, se trata de un ejemplo de arte popular de excelencia y harto sofisticado.

Las muñecas crean una imagen positiva de las mujeres y de lo negro. Se trata de que por medio de expresiones lúdicas y creativas contribuyan al reconocimiento de la identidad afro-brasileña. Se dice que tienen la función de estimular la reflexión sobre las diferencias raciales, sociales y culturales y despertar la memoria afectiva en cada una de las personas. Son eminentemente ecologistas, feministas y antirracistas.



Trapecista, Abayomi, Río de Janeiro, 2004.

De los distintos tamaños hacen una enorme variedad de muñecas. Crean ángeles, negros evidentemente; hadas negras; personajes de circo: payasos, trapecistas (cabeza para abajo, vestidas de diferentes colores, con el pelo de una manera o de otra, largo o corto, con una pierna en el trapecio, se cuelgan así en la pared y se ven preciosas); personajes de la mitología; del folklore, como Curupira –personaje de cabello rojo y los pies al revés que se dedica a asustar a la gente–, santos; figuras de la vida diaria, personajes en traje folclórico de danzas regionales; brujas (con capa floreada, sombrero, calzones y zapatos rojo vino, nariz larga y retorcida, escoba, cabello largo

rojo sangre y plateado); Xangô (orixá del Candomblé) así como *saci-Pererê* (saci es un vocablo en lengua tupi guaraní, se trata del ser juguetón, que ya se describió más arriba).

Lena después de ver varias reproducciones de los cuadros de Frida Kahlo decidió hacer una Frida totalmente inventada, negra desde luego, muy bonita. Sus representaciones de los ejecutantes de la capoeira son conjuntos de tres o cuatro muñecas colocadas sobre un pedazo de madera, practicando sus artes marciales. Las pequeñas muñecas que sirven de prendedor o las que tienen el imán están vestidas con una enorme variedad de trajes y colores, unas con falda, otras con pantalones, pero todas, prácticamente todas, son muñecas femeninas. De hecho, las únicas representaciones masculinas que he visto están en los conjuntos de capoeira y algunas imágenes de personajes del folklore. Hay también muchas muñequitas vestidas de novia. En general, todos los colores de las telas son vivos, muy vivos, y algunos hasta chillones.

Cada una de las muñecas que se distribuye lleva una etiqueta colgando que dice en portugués y en inglés “Fortaleciendo la autoestima de un pueblo. Muñeca negra hecha sin pegamento o costura, con material reaprovechado de sobras de la industria textil. Arte genuinamente brasileño desarrollado exclusivamente por la Cooperativa Abayomi.” O bien hay otra que dice: “Muñeca negra sin pegamento o costura. Artesanía genuinamente brasileña, exclusiva de la Cooperativa Abayomi, hecha con material reaprovechado. Temas: personajes de circo, mitología, manifestaciones folclóricas y culturales y figuras de lo cotidiano. Tamaños: 2cm a 1.5m.”²⁶ Y ellas saben que el pueblo no es neutro, es también negro y mujer. Es común que las élites políticas e intelectuales de América Latina y el Caribe, para sólo mencionar lo nuestro, piensen en el pueblo como “una entidad abstracta, un lugar vacío”. Las mujeres de Abayomi tienen muy claro quiénes conforman el pueblo brasileño.²⁷

²⁶ T. de la A.

²⁷ José Murilo de Carvalho, citado por Fonseca, destaca: “las imágenes de nación brasileña construidas por las élites políticas e intelectuales [...] se elaboran con recursos retóricos

El proyecto Abayomi es muy significativo en más de un sentido. No solamente las muñecas son interesantes y preciosas —con un valor artístico indiscutible— sino que hay todo un trabajo político de gran valía detrás, que representa algo absolutamente excepcional dentro del arte popular latinoamericano. Es decir, el hecho que la hace una cooperativa diferente de tantas y tantas otras que existen en la región es la conjunción del trabajo político y el artístico en forma absolutamente deliberada y exitosa. En ellas no se aprecia ese miedo a contaminar el arte con la política; al contrario, lo político, lo social le da sentido y contenido a su arte. La valorización de la afro-brasileñidad a través de muñecas capoeiristas, orixás, reproduciendo personajes del folclore de Río de origen africano así como la vestimenta, como las que llevan el traje del Jongo, que es una danza típica de Río, todo cobra significado a través del arte. Se trata de proyectar una imagen positiva de ser negra. Es, en cierta manera, una versión femenina y brasileña del *black is beautiful* de los años 60 en los Estados Unidos. Para Lena Martins su trabajo en Abayomi representa una forma poética de estar militando.

Tanto en relación con los conflictos identitarios que colocan las imágenes del negro y de la negrura en un universo aún marcado por estereotipos negativos o por disensiones localizadas, cuanto por la preocupación de que se fortalecieran las manifestaciones de la herencia africana, en la cultura brasileña, muchos mitos sobre la cuestión del color y de la raza en el imaginario de nación, en Brasil, están siendo puestos en cuestión.²⁸

Resulta significativo que se dé esta revalorización de la negritud, pero que pase también por el cuerpo. Quizá parece hasta paradójico. Se le da una importancia fundamental a la corporalidad en las muñecas Abayomi. Como

que describen al pueblo como una entidad abstracta, un lugar vacío, porque no se ajusta al modelo de país pensado”, María Nazareth Soares Fonseca, “Visibilidade e ocultação da diferença. Amagens de negro na cultura brasileira”, en *Brasil afro-brasileiro*, p.91. (T. de la A.).

²⁸ Maria Nazareth Soares Fonseca, *op. cit.*, p.113. (T. de la A.).



Muñecas Abayomi, Río de Janeiro, 2004.

mencioné antes, ninguna tiene facciones en el rostro, por lo tanto la negritud es expresada únicamente por medio del color de la piel, el cabello y, a veces, el vestido; los cuerpos son “esculpidos” con magnificencia hasta el último detalle. Si la representación de los y las negras en el imaginario blanco dominante es que son puro cuerpo, que son más cuerpo que intelecto, que son músculo, sensualidad, sexo y dinamismo, “una corporalidad que fascina y horroriza al mismo tiempo”,²⁹ tengo la sensación de que las muñecas

²⁹ *Ibid.*, p. 93. (T. de la A.).

subrayan la belleza de los cuerpos negros. Las artistas ponen el acento justamente en la corporalidad, viéndola en positivo. Una gran cantidad de muñecas son figuras en acción, no son estáticas. Es la corporalidad dinámica lo que las define. Pienso que es a partir de lo que se ha concebido siempre como negativo que ellas trabajan, cuestionan y redefinen. “La clasificación epidérmica de los individuos marcó tan profundamente las experiencias históricas de la población de América, que aún hoy, el cuerpo humano vehicula un tipo de código moral y estético determinado sobre todo, por sus rasgos externos.”³⁰

Las muñecas Abayomi tienen su razón al tratar de mantener viva y presente en la memoria la ignominiosa historia de la esclavitud africana. Y es preciso comparar este proyecto con la publicación de un libro titulado *Para nunca esquecer: negras memórias/memorias de negros* (Para nunca olvidar: negras memorias/memorias de negros), en el cual, parece mentira, pero lo que se les olvidó, como siempre, son las mujeres.³¹ Resulta un tanto asombrosa la casi ausencia de mujeres, sobre todo como creadoras, en un libro que se supone que se hizo, justamente, para reparar los daños de la memoria racista selectiva y excluyente. Y lo que es peor es que en la primera página publican el retrato de Ana Zinga, Reina de Matamba, con un seno al descubierto. Esta imagen sería magnífica si hubiera una relación de paridad entre el número de mujeres representadas en el libro y el de hombres también mostrando partes de su cuerpo que usualmente están cubiertas. Será esto, sin duda, una triste memoria. En cambio, las muñecas Abayomi contribuyen a reparar “el olvido” hacia las mujeres, sobre todo las mujeres negras, por medio de la dinámica reivindicación lúdica de la negritud femenina. Esto es lo políticamente significativo y la belleza hecha muñeca que sale de sus diestras manos es lo que permanece para alimento de los sentidos y la razón de quien se deje seducir.

³⁰ *Ibid.*, p. 90. (T. de la A.).

³¹ Véase bibliografía.

He realizado un somero paseo para mostrar algunas expresiones del arte popular brasileño haciendo hincapié en lo excepcional que encontré y después de investigar –basándome también en lo que la experiencia me enseñó– puedo afirmar, con miedo a equivocarme desde luego, que la riqueza de este arte en el Brasil deja bastante que desear. Si se lleva a cabo una comparación con el arte popular de México, resulta que no es ni tan abundante ni tan interesante y no llega a los niveles de excelencia del mexicano. Dicho esto, y como he intentado mostrar, en Brasil existen algunas manifestaciones de arte popular que son extraordinarias, únicas en el mundo por su belleza y originalidad, pero es cierto también que son escasas, sobre todo si se toma en consideración la enorme dimensión geográfica del país. O será, quizá, que nada es verdad, nada es mentira... y, por lo mismo, existe la posibilidad de que la luna sólo sonriese para mí.

Referencias

- Alagoas rendeira*, Río de Janeiro, FUNART, Sala do Artista Popular 119, 2004.
- Araujo, Emanuel (curaduría), Francisco Weffort *et al.* (textos), *Para nunca esquecer. Negras memórias/Memórias de negros*, Río de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2002.
- Artesanato brasileiro*, Río de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- Artesanato brasileiro, Rendas*, Río de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- Artesanato brasileiro, Têcelagem*, Río de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- Así se hace. II Concurso Latinoamericano. 8 emprendimientos exitosos liderados por mujeres*, Montevideo, REPEM, 2002.
- Bartra, Eli, (comp.), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, PUEG-UNAM, 2004.
- Bartra, Eli, (ed.), *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Bienal Nãifs do Brasil 1998*, São Paulo SESC, 1998.
- Cerâmica Terena*, Río de Janeiro, FUNART Sala do Artista Popular 116, 2004.

- Coimbra, Silvia, Flavia Martins y Leticia Duarte. *O reinado da lua: esculptores populares do Nordeste, Pernambuco, Brasil*, FUNDARDE, 4ª ed., 2012.
- Cuias de Santarém*, Ríó de Janeiro, FUNART Sala do Artista Popular 108, 2003.
- Chauí, Marilena, *Conformismo e Resistencia. Aspectos da Cultura Popular no Brasil*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- Escobar, Giane Vargas y Marjorie Ediznez dos Santos Gottert, “A essência revolucionária em Abayomi: uma boneca negra de pano em movimento” en A. L. R. Soares (org), *Anais do I Congresso Nacional Memória e Etnicidade*, Itajaí, Casa Aberta Editora, 2010, <http://matek.inf.br/artigos/Abayomi.pdf>, (consultada el 23 abril de 2012).
- Fios de olhos d’agua*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, 1995.
- Fios e fibras. Oficina de artesanato*, Ríó de Janeiro, SENAC, 2002.
- Fleury, Catherine Arruda Ellwanger, *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará. A expressão artística de um povo*, São Paulo, Annablume, 2002.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares, “Visibilidade e ocultação da diferença. Imagens de negro na cultura brasileira”, en Maria Nazareth Soares Fonseca (org), *Brasil afro-brasileiro*, Belo Horizonte, Autêntica, 2ª ed., 2001, pp. 89-115.
- Frota, Léila Coelho, “Criação individual e coletividade”, en *7 brasileiros e seu universo. Artes, ofícios, origens, permanências*, Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.
- Geisel, Amália Lucy, *Artesanato brasileiro. Tecelagem*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- Lima, Ricardo Gomes, “Engenho e arte” en *Cultura popular e educação*, www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo, (consultada el 24 de agosto del 2005).
- , “o que é, o que é: folclore e cultura popular, Museu de Folclore e as Culturas Populares” en *Cultura popular e educação*, www.tvbrasil.org.br/salto (consultada el 13 de julio del 2005).
- Martins, Jose de Souza, “Mestre Vitalino, Popular Art in the Conformist Imaginary”, en Tania Costa Tribe ed., en *Heroes and Artists. Popular Arts in the Brazilian Imagination*, Cambridge, Brazil Connects, 2001, pp.50-53.

- Mascelani, Angela, *Museu Casa do Pontal. O mundo da arte popular brasileira*, Ríó de Janeiro, Museu Casa do Pontal, 2002.
- Mascelani, Angela y Lucas van de Beuque, *Caminos da arte popular: o Vale do Jaquitinhonha*, Ríó de Janeiro, Casa do Pontal, 2008.
- Matos, Sonia Missagia, *Artefactos de gênero na arte do barro (Jequitinhonha)*, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2001.
- , “Artefactos de gênero na arte do barro: masculinidades e feminidades”, *Estudos feministas*, vol.9, N.1, CFH-CCE-UFSC, 2001, pp. 56-80.
- Mendoça, Maria Luiza Pinto, *Algumas considerações sobre rendas e rendeiras do nordeste*, Fortaleza, Universidade do Ceará, 1959.
- Mestras da cerâmica do Vale do Ribeira*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, Sala do Artista Popular 105, 2002.
- Mestres-artesãos*, São Paulo, Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, 2000.
- Mulheres do Candeal. Impressões no barro*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, Sala do Artista Popular 76, 1998.
- Neves, Luiz Felipe Baêta, “A noção de ‘arte popular’-uma crítica antropológica”, en *7 brasileiros e seu universo. Artes, ofícios, origens, permanências*, Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1974, pp. 46-50.
- Nós do pano. Bonecas negras Abayomi*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, 1995.
- Oficinas: cerâmica*, Ríó de Janeiro, SENAC, 1999.
- O que que a bahiana tem. Pano-da-Costa. Roupas de baiana*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, Sala do Artista Popular 111/112, 2003.
- Papéis e panos. Oficina de aretsanato*, Ríó de Janeiro, SENAC, 2002.
- Para nunca esquecer: negras memórias-memórias de negros*, Ríó de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2002.
- Pereira das Neves, Guilherme, “O reverso do milagre: ex-votos pintados e religiosidade em Angra dos Reis (RJ)”, en *Tempo*, núm.14, Ríó de Janeiro, 2002, pp.27-50.
- Pereira, José Carlos da Costa, *Artesanato. Definições e Evolução. Ação do MTb - PNDA*, Brasília, Ministerio do Trabalho, 1979.

- Ribando potes: cerâmica de passagem*, Ríó de Janeiro, FUNARTE, Sala do Artista Popular 113, 2003.
- Ribeiro, Berta G., *Arte indígena, linguagem visual*, São Paulo, Editora Itatiaia Limitada-Editora de la Univesidade de São Paulo, 1989.
- 7 brasileiros e seu universo. Artes, ofícios, origens, permanências*, Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.
- Soares, Doralécio, *Rendas e rendeiras da Ihla de Santa Catarina*, Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1987.
- Souza, Tereza de, *Uma estratégia de marketing para o artesanato do Rio Grande do Norte: o programa integrado de desenvolvimento do artesanato sob forma cooperativista*, São Paulo, EAESP, 1991.
- Tavares, Regina Marcia Moura, *Brinquedos e brincadeiras*, Campinas, Centro de Cultura e arte PUCCAMP, 1994.
- Tintas e texturas. Oficina de artesanato*, Ríó de Janeiro, SENAC, 2002.
- Tirapeli, Percival, *Arte brasileira. Arte popular*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2006.
- The Art of Brazilian Handicraft*, São Paulo, Talento, 2002.
- Tribe, Tania Costa (ed.), *Heroes and Artists. Popular Arts in the Brazilian Imagination*, Cambridge, Brazil Connects, 2001.
- Vasconcelos de Mesquita, Aldenora Maria, *Santeiros do Piauí*, Ríó de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1980.
- Vincentelli, Moira, *Wömen Potters Transforming Traditions*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

Acervos

- Museu Casa do Pontal, Ríó de Janeiro.
- Museu do Folclore Edison Carneiro, Ríó de Janeiro.
- Museu de Arte Naïf, Ríó de Janeiro.
- “Pé de Boi”, Ríó de Janeiro.
- “Brasil e Cía.”, Ríó de Janeiro.

“O Sol”, Ríó de Janeiro.

“Alma Brasileira”, Feira de São Cristovão, Ríó de Janeiro.

“Carmen. Artesanato Nordestino”, Feira de São Cristovão, Ríó de Janeiro.

“Salvaterra. Coisas da Roça”, Juiz de Fora, Minas Gerais.

“Velho Chico”, Ríó de Janeiro.

Mosaico de creatividades

de Eli Bartra

se terminó de imprimir en
los Talleres Gráficos de la
Dirección de Publicaciones
y Promoción Editorial
de Rectoría General de la
Universidad Autónoma Metropolitana,
en el mes de abril de 2013.

La composición tipográfica se realizó
con tipos Bembo de 9,10,11 y 14 pts.

El tiraje fue de 500 ejemplares
y el cuidado de la edición estuvo a cargo
de la autora, de Virginia Martínez, Brenda Ríos y Paola Castillo.