Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México

Porfirio Martínez Peñaloza

Estados Unidos Mexicanos
Gobierno Federal
SEDESOL
fonart
México 2010
Bicentenario Independencia | Centenario Revolución
Vivir Mejor

SEDESOL
Ernesto Cordero Arroyo
Secretario de Desarrollo Social

FONART
Rafaela Luf Dávalos
Directora General del FONART

Enrique Ruiz Romero
Encargado de la Dirección de Operaciones

Carlos Muciño Arroyo y Cuevas
Director de Administración y Finanzas

Margarita Malpica Rodríguez Coll
Directora Comercial

Eduardo Berrocal López
Encargado de la Subdirección de Programas Sociales

Artesanías tradicionales, Apuntes monográficos

Dirección General:
Rafaela Luft Dávalos

Coordinador General:
Eduardo Berrocal López

Revisión y actualización:
Marco Buenrostro

Diseño y formación:
Agustín Estrada

Corrección de Estilo:
Nury Rosas Soledad

Primera edición, 2009
DR © Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART.
Av. Paseo de la Reforma 333, Col. Cuauhtémoc, México D.F. CP 06500
ISBN: en trámite

Impreso en México

Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México

Porfirio Martínez Peñaloza

Revisión y actualización
Marco Buenrostro

Presentación

El Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), en el marco de los festejos de sus primeros 35 años, se ha dado a la tarea de rescatar el proyecto editorial desarrollado en los años 1982 y 1986, en los que se publicaron una serie de "Cuadernos Monográficos Artesanales" con los temas de cestería, cobre, comida, pan, muebles y pintura; cuyas dos primeras ediciones se agotaron debido a la demanda que tuvieron estas obras escritas por distinguidos especialistas.

Este proyecto ha sido desarrollado gracias al interés que han demostrado estudiantes, investigadores y todas aquellas personas que aprecian nuestras manifestaciones culturales y artísticas.

Esta tercera edición, cuenta con textos que han sido enriquecidos con aportaciones, conceptos y comentarios conformes los cambios que han sucedido en más de dos décadas que han pasado desde la primera publicación.

Quienes tengan por primera vez en sus manos estos libros podrán apreciar y conocer más de cerca los orígenes del arte popular en México. A través de sus páginas, podrán realizar una retrospectiva de la historia y cultura de nuestro país, desde la época prehispánica hasta nuestros días; y para aquellos que ya habían tenido la oportunidad de leer la primera edición, esta vez disfrutarán de los nuevos contenidos que complementan las investigaciones que realizaron los reconocidos autores.

Con estas publicaciones, FONART impulsa la difusión de obras intelectuales que pronto se convertirán en material de consulta para futuras investigaciones en el sector artesanal.

Lic. Rafaela Luft Dávalos
Directora General del FONART

Acerca de la presente edición:

Las notas originales de la primera edición se indican con números. Las notas que agregaron los autores al actualizar los cuadernos, se indican con el símbolo (¤).
Al final de cada cuaderno se agrega un panorama de la situación actual del tema.

Hace unos años, la dirección de FONART editó una colección de cuadernos que abarcan un buen número de temas relacionados con la creación popular. Varios de los autores son representativos de una época y de una manera de acercamiento al arte popular.

Los procesos de cambio que se gestan al interior de todas las culturas, nos invitaron a lanzar una nueva mirada a los temas de referencia. Es por ello que se tomó la decisión de reeditarlos, agregando nuevos puntos de vista que se actualizan y ponen en perspectiva para que el público actual cuente con un punto de partida para conocer estas expresiones que nos caracterizan.

Cada uno de los cuadernos nos permite adentrarnos en el conocimiento y apreciación de nuestras expresiones, pero es el conjunto el que nos da una idea más precisa de la creatividad, los contenidos simbólicos, la sensibilidad en el manejo del color, y otros valores del arte que producimos los mexicanos.

Al leerlos con la perspectiva que da el tiempo, confirmamos que tenemos una cultura particular y diferenciada de las otras del mundo, así como una continuidad cultural de la que somos portadores y actores los mexicanos de hoy.

Marco Buenrostro

Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México

Porfirio Martínez Peñaloza

Introducción

Al examinar retrospectivamente el acervo artesanal en los tiempos prehispánicos, luego en el Virreinato y el México independiente hasta nuestros días, sorprende advertir que su composición en cuanto a los géneros o ramas que en él se distinguen es casi invariable.

La composición por géneros de la artesanía; prehispánica se conoce suficientemente bien gracias a los códices, las crónicas y los documentos arqueológicos cuyo volumen se enriquece constantemente y se describe e interpreta por la etnografía y la etnología. (¤)

Menos explorada está esta cuestión para el periodo virreinal y nos es mejor conocida para el México moderno y el contemporáneo.

De esta visión diacrónica puede concluirse que la desaparición de ramas es mínima; lo que abunda son las transformaciones de los productos de una misma rama. Éstas, en ocasiones, pueden llegar a verdaderas degeneraciones.

Pero, como dice Rubín de la Borbolla (1959): "Muy difícil es diferenciar lo que los puristas llaman degeneración, de lo que los ultramodernistas llaman evolución, aparte de aquellos hechos específicos que inevitable o ineludiblemente desvían momentáneamente su rumbo, o provocan fenómenos de variabilidad extracultural; no se puede hablar categóricamente

¤ En el territorio de lo que hoy es México, nuestros antepasados desarrollaron altas culturas y civilizaciones que produjeron expresiones artísticas reconocidas en el mundo. Seguramente por imposición cultural de los dominantes, han llamado arte popular o artesanía, a nuestra producción cultural pasada y actual.

de degeneración sin especificar lo que esto significa, porque el arte en cualquiera de sus manifestaciones es parte de la cultura, y, por lo tanto, está en continuo cambio, siguiendo su órbita natural en armonía con la cultura a que pertenece".[1]

Así pues, las artesanías y el arte popular no son estáticos, aunque los cambios se hagan con lentitud como en realidad ocurre. El artesano no es un mero repetidor de formas y decoraciones, sino creador que a lo largo del tiempo y operando con referencia a modelos básicos, introduce en el artefacto modificaciones que traducen el ambiente cultural, que también es cambiante. Es decir, el artesano asimila y plasma en el producto los estímulos externos de acuerdo con su tiempo y según le dicta su capacidad de expresión artística.

Lo que no cambia es la función, la finalidad primaria del artefacto, que se conserva aunque el usuario dé al objeto un uso diferente, fenómeno que es frecuente. Las vasijas destinadas originalmente para cocinar, suelen hoy usarse como floreros; los sarapes se usan como tapetes y algunas piezas de indumentaria se emplean como elementos decorativos, pero en todos estos ejemplos el artefacto conserva su función primaria y por tal razón se mantienen las formas primarias.

El tránsito de una cultura a otra, y esto constituye en buena medida la aculturación, determina cambios internos en una rama que así se ajusta a los cambios culturales y tecnológicos.

El desarrollo de la tecnología se ha considerado siempre como una amenaza para la vida de las artesanías. Así la revolución industrial, en los países industrializados, desplazó en alto grado la producción artesanal que es manual pero la pérdida no fue completa. En el caso de México, ya el doctor Atl, en su libro *Las artes populares en México* (1921 y 1922) señaló a la industrialización como una de las amenazas del arte popular; sin embargo éste persiste, si bien precariamente en algunos casos.

Son varias las causas de los cambios y en la práctica se traducen de diverso modo. Hay ocasiones en que el proceso de transformación llega a una verdadera degeneración como ya se dijo. Ocurren, asimismo, pérdi-

1 "Las Artes Populares Indígenas de América. Supervivencia y Fomento" América Indígena, enero de 1959.

das por extinción de alguna rama artesanal. De ambos extremos se intentarán dar ejemplos en las páginas siguientes.

Pero también hay que dejar constancia de que aparecen ramas que en algún sentido se pueden considerar nuevas. Como esta cuestión no es objeto de estas notas, sólo daré un ejemplo que puede ser representativo del vigor de las artesanías y el arte popular.

Me refiero a las pinturas sobre papel de amate que en años recientes[2] ha alcanzado un desarrollo importante. Se trata de la traslación a este material, ya empleado en la época prehispánica, de las decoraciones usadas en las terracotas guerrerenses elaboradas en Xalitla, San Agustín de las Flores, Ameyaltepec y otras localidades aledañas. Estas decoraciones derivan lejanamente de los códices y al pasar al amate se enriquecieron en color, pues en las terracotas son de color sepia casi exclusivamente y ocasionalmente con algunos toques de negro.

Los motivos son fito o zoomorfos en las piezas de alfarería, pero los artesanos, al transferirlos al amate, advirtieron la oportunidad de desarrollarlos y la aprovecharon, con lo que los trabajos sobre amate, que pertenecen al género de pintura popular, se enriquecieron con escenas figurativas logrando buena aceptación por su técnica directa e ingenua.

Hecha esta digresión se señalará que los cambios más importantes en la producción artesanal y de arte popular son los que ocurren a lo largo del tiempo, por lo que su estudio requiere el examen diacrónico de colecciones o, al menos, de un registro gráfico, sea en dibujos, litografías, grabados, etcétera. Hay dos periodos de especial interés en los que ocurren cambios muy significativos: el Virreinato y la Revolución Mexicana. A continuación se dan los datos esenciales.

Conquista y Virreinato

El proceso de aculturación que se inicia con la Conquista, genera cambios importantes debidos a la implantación de una nueva cultura que afectó aspectos esenciales de la antigua como la lengua, la religión y las manifestaciones artísticas.

2 Catherine Good Eshelman fecha el origen en la década de los años cincuenta. ("Arte y Comercio náhuatl: El Amate Pintado de Guerrero". América Indígena, 2, 1981).

Pero la aculturación no destruye por completo a las culturas aborígenes y aun se da el caso del aprovechamiento de elementos culturales indígenas que se integraron, matizándola, a la nueva cultura.

Por otra parte, la aculturación fue un proceso progresivo pero no uniforme. A medida que se afirmaba y extendía el dominio español, se iba consolidando, asimismo, la aculturación cuya profundidad varió y aun dejó sin tocar determinados grupos indígenas que conservaron, y hasta la fecha conservan, su identidad cultural más o menos íntegra.

Por lo que se refiere a las artesanías, a lo largo de este proceso quedaron divididas en dos grupos: las artesanías con precedentes prehispánicos y las introducidas por los españoles. Ninguno de estos grupos se mantuvo puro. En su evolución el primero aceptó y asimiló elementos de la cultura española. El segundo, cuyo cultivo quiso ser exclusivamente de los españoles y criollos a través de los gremios artesanos, aceptó influjos indígenas y al decaer primero los gremios y desaparecer después, su exclusividad terminó siendo una artesanía mestiza, que, además, aceptó influjos orientales y africanos.

La Revolución Mexicana

A lo largo del Virreinato se consolidó la fisonomía artesanal, de modo que al independizarse la Nueva España y convertirse en la nación soberana que se llama México, el acervo artesanal estaba ya configurado, casi por completo. Al desaparecer a fines del siglo XVIII el monopolio de la producción artesanal ejercido por los gremios virreinales, el artesano se dispersa y simultáneamente tiene que enfrentarse, a partir de la Independencia, por una parte, con la industrialización incipiente y, por otra, con la competencia de los productos importados cuyo ingreso en el país favoreció el libre cambio comercial. No menos desfavorable fue el contrabando, siempre presente.

Aun así, la producción artesanal que hasta entonces había sido fundamentalmente manual, no desapareció del todo y la artesanía que subsistió mantuvo sus tipos formales y tecnológicos incorporando ciertos elementos artísticos que acentuaron su identidad.

La situación era precaria no sólo en razón de los factores mencionados, sino por la prolongada etapa de guerras intestinas e intervenciones

extranjeras. Con buenas razones Luis Chávez Orózco llama a este periodo "la agonía del artesanado".

Restaurada la República en 1867, se inicia la reconstrucción material del país que se afirma con el largo periodo dictatorial del general Porfirio Díaz, que en realidad va de 1876 a 1910. En este último año estalla la Revolución Mexicana de la que es secuencia el periodo en que vivimos.

El legado artesanal procedente del siglo XIX que se conserva casi intacto en el XX, se "descubre" y revalora en este lapso: en 1921 el Gobierno Mexicano reconoce los valores artesanales al patrocinar la Primera Exposición de Arte Popular e incluirla en el programa oficial conmemorativo del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia.

En esa ocasión se publica el libro de Atl que al mismo tiempo es una descripción valorativa y un balance. A partir de ese momento, se abre una etapa de estudio e investigación de esta actividad productiva. Simultáneamente, a lo largo de este periodo se dan modificaciones causadas por factores muy diversos paralelamente con la evolución del país.

Áreas del cambio

Las modificaciones, más en los productos artesanales que en las ramas de la producción, pueden ocurrir en las formas y sistemas decorativos, en las materias primas, en la técnica de producción y en la función de los artefactos. En ese mismo orden se ensayará registrarlos.

Formas y decoraciones

La forma del artefacto está determinada ante todo por la función que se le asigna. Los productos artesanales tienen como finalidad principal llenar las necesidades de la vida humana que pueden ser del orden material: comida, vestido, etcétera o del orden espiritual: religión, expresión artística fundamentalmente.

Las necesidades básicas del antiguo mexicano son fundamentalmente las mismas del hombre posthispánico, de modo que las formas de los artefactos se conservan en lo esencial, pero éstos cambian en lo que es accesorio, el tamaño, por ejemplo.

Una vasija, para cumplir su función, puede adoptar sólo un número limitado de formas. Si se trata de cocer alimentos estas variantes giran alrededor de un diseño esférico o elíptico. Puede, accesoriamente, llevar un asa y un dispositivo, cualquiera que sea, para mantenerse en posición vertical. (¤)

Otro ejemplo, puede ser el asiento, que en el México Antiguo generalmente careció de respaldo tal como lo concebimos ahora; la silla, el sillón y otros muebles afines son de introducción española.

Lo mismo ocurre con la indumentaria, cuya función primaria es proteger o adornar el cuerpo, pero en este caso lo accesorio, que es el adorno, tiene una especial importancia ya que traduce la pertenencia a un grupo étnico determinado a un gremio laboral, o a una clase social y permite la identificación del grupo al que pertenece el portador y, frecuentemente, su status social dentro del grupo. Sin contar, por supuesto con los estilos nuevos de vestir y adornarse que trajeron los españoles. La convivencia de

¤ Usualmente en este tipo de utensilios las formas están directamente relacionadas con su función; los agregados decorativos y simbólicos se derivan de las necesidades estéticas y de identidad, igualmente importantes.

estos estilos, el indígena -mejor, los indígenas- y los europeos, dio origen a influjos mutuos a los que se suman los "dictados" de la moda.

Materias primas

La artesanía española no aportó muchas materias primas al número de las que existían en el México precortesiano. Entre éstas pueden citarse el hierro y el acero; entre las materias de origen animal, pieles y otras derivados de las especies nuevas como el ganado vacuno y el gusano de seda; y el vidrio.

Las culturas prehispánicas conocieron y elaboraron metales preciosos como la plata y el oro y metales comunes como el cobre. Lo que ocurrió con el oro fue que se modificó la proporción de los metales en la aleación usada; en el México antiguo se usaba el "oro bajo", aleación de oro y cobre con una alta proporción de cobre, un 40 por ciento.

En el caso de las fibras, vale la pena mencionar la lana y la seda, que introdujeron los españoles. En lo que se refiere a la lana, se trataba de un material protector más eficiente –o cómodo– contra las variaciones de la temperatura, de modo que rápidamente se le adoptó, y en cuanto, a la seda, de uso suntuario, se generalizó su uso, con lo que cayeron en el olvido las "sedas nativas" producidas por insectos que viven en el encino y el madroño. Otras fibras suaves prehispánicas como el pelo de conejo y otros productos, fueron sustituidos por la lana en tela o en hilo (estambres).

La obsidiana y el cuarzo fueron sustituidos, según el uso, por el vidrio. Los instrumentos cortantes como las navajas y los cuchillos de obsidiana, se sustituyeron por el acero. Tratándose de usos comunes, esos materiales también fueron sustituidos por el vidrio.

Quizá fueron de mayor importancia las variaciones en las materias auxiliares. Fue, pues, de especial importancia la introducción de sales de plomo para el vidriado cerámico que da impermeabilidad a las vasijas. (¤)

En los colorantes ocurre un poco de lo contrario. La púrpura europea fue sustituida por la grana de cochinilla o el caracol nativos, y otras mate-

¤ Hoy día con los esfuerzos de las instituciones como es el caso de FONART, se ha logrado que una gran parte de la alfarería vidriada, se produzca libre de plomo.

rias tintóreas se sustituyeron por colorantes vegetales americanos como el palo de tinte.

Es necesario llegar a nuestros días para registrar grandes variaciones en las materias primas y en las auxiliares. Es el caso de los productos químicos como los plásticos, que sustituyeron con mayor o menor eficiencia las fibras naturales. Por ejemplo el *poliéster* al algodón; el *acrilán* a la lana; la baquelita, el acrílico o la *formica* a la madera, la piedra o el vidrio. En cuanto a los colorantes de origen vegetal o animal, se han sustituido con las anilinas.

Tecnología

Las modificaciones registradas en este renglón causadas por las introducciones españolas fueron importantes, como el telar de pedales que se generalizó en la producción de telas y sarapes. Mucho más reciente e igualmente generalizada fue la introducción de la máquina de coser y bordar.

Sin embargo, debe hacerse notar que al lado de estas innovaciones tecnológicas, en los grupos indígenas persiste el uso del telar de cintura; sigue usándose hasta la fecha principalmente por razones rituales, pues en la mayoría de los casos la mujer debe tejer las prendas personalmente en obediencia a normas tradicionales.

En el campo de la alfarería debe anotarse la introducción del torno que se sumó al uso prehispánico de moldes y al modelado directo, que junto con la decoración al pestillaje eran los métodos de producción alfarera prehispánica. Pero también en este renglón debe precisarse que las técnicas antiguas no desaparecieron y siguen siendo de uso común.

El torno alfarero(¤) no se generalizó y sus aplicaciones se restringieron casi exclusivamente a la producción de cerámicas finas (¤¤) como la mayólica, (una novedad introducida por los españoles, limitada a centros productores precisos: Puebla, Sayula (Jalisco), Guanajuato y Dolores (Guanajuato), Aguascalientes (Aguascalientes), Venado (San Luis Potosí) y al-

¤ En Mesoamérica existieron tornos; han sido clasificados como prototornos. Los europeos, introdujeron los tornos con eje central metálico.

¤¤ Las clasificaciones como "fino", son arbitrarias y convencionales; usualmente se hacen desde una sola perspectiva cultural.

gún otro, de los cuales en [a actualidad sólo se mantienen activos Puebla y Guanajuato. Dolores Hidalgo ha derivado a la producción industrial y los demás han desaparecido, aunque actualmente se intenta revivir la producción en Sayula.

Un uso más del torno, pero también restringido, es para la producción de moldes. Fuera, pues, de los ejemplos que se acaba de señalar, el uso de este recurso en nuestros días se empieza a difundir para la producción de cerámicas de alta temperatura que se elabora en la ciudad de México y la zona metropolitana, en Guadalajara, alguna localidad del Estado de México, etcétera.

Las aportaciones españolas a la tecnología artesanal en México se complementan con la introducción de herramientas de hierro y acero que son más eficientes, como sierras y cuchillas y otros instrumentos para cortar y agujas de acero para coser y bordar.

Cambios en la función

La producción industrial tiende a disminuir, pero no a desaparecer la producción manual artesanal.

La baja de la producción ha sido menos grave en países como el nuestro, de composición étnica plural en los que se mantiene viva la producción de la artesanía tradicional indígena, que solía ser de auto consumo, principalmente tratándose de la ritual.

El desarrollo de las comunidades que ha facilitado el acceso a las zonas indígenas y de éstas con las regiones aledañas, permite una circulación mayor de los objetos, que en el cuadro de la cultura nacional pueden parecer fuera de contexto.

Esta es la razón principal de los cambios en la función de los artefactos cuya función original varía en la nueva situación. Esto resulta claro, por ejemplo, en un huipíl ceremonial que deja de serlo cuando lo usa alguien que no pertenece al grupo en que se originó esa prenda. En la sociedad nacional ese huipíl sirve simplemente de adorno exótico.

Las vasijas de forma y decoración tradicional dejan de cumplir su finalidad original, práctica, y se convierten en piezas decorativas. Lo mismo pasa con los sarapes que se convierten en tapetes.

A lo largo, estos cambios afectan a lo que podría llamarse individualidad de los artefactos, los que en formas o decoraciones se orientan progresivamente en un sentido diferente del original.

Lo ocurrido en México como consecuencia de la aculturación da resultados complejos, difíciles de precisar y evaluar, principalmente en el campo religioso. En todo caso, en un primer momento se trató del tránsito de un contexto religioso a otro, también religioso; es decir, se sustituyeron las religiones prehispánicas por la cristiana católica.

Sin embargo, la evangelización no penetró en igual medida y profundidad en todos los grupos étnicos, lo cual es especialmente cierto en los que esa actividad fue débil o tardía. El resultado general fue un sincretismo religioso de múltiples manifestaciones, que sobreviven hasta nuestros días.

Al lado de éste o éstos sincretismos, hoy son notorios fenómenos de verdadera desacralización que tienen alguna relación lejana con el proceso general de desacralización que se registra en la cultura occidental a partir de fines del siglo XVIII.

Un ejemplo muy ilustrativo entre nosotros es el de las neirikas huicholas, que derivaron a los actuales cuadros de estambre, llamados también tablas o tablillas huicholas. Las primeras son ofrendas, objetos rituales en que se representa lo que el huichol pide a los dioses. Las segundas son mercancías carentes de sentido ritual, lo que ha hecho cambiar profundamente su realización plástica, vacía ya del contenido mágico original; el caso extremo son ciertas tablas hechas hoy con la técnica huichola de estambre, en que se reproducen los diseños de Walt Disney. Esto afecta a todos los demás objetos rituales de los huicholes.

En suma, una vez que un objeto sale de su contexto original y cambia de función, se inicia un proceso de cambio que tarde o temprano transforma sus características formales.

Los acontecimientos históricos también son fuente de cambios. Por ejemplo, en los maques, principalmente, en los de Uruapan, la Independencia da origen a la aparición de lo que Francisco P. León (Los esmaltes de Uruapan, 1939 y 1980) llama "La familia de las águilas" que incluye en la decoración el águila heráldica del escudo mexicano. En este sentido se justifica decir que el arte popular y las artesanías son testigos de su tiempo.

Artesanías en extinción

El concepto de "artesanía en extinción" que con frecuencia se usa hoy debe, pues, precisarse, que es lo que aquí se intenta hacer.

Por extinción se entiende la desaparición completa de una rama artesanal, que casi nunca es súbita sino la precede un periodo de decadencia que termina en la extinción. En nuestra situación actual, se pueden citar por lo menos dos ramas extintas; el mosaico de pluma y la escultura en pasta de caña de maíz. Aun en estos casos, se pueden citar artesanos aislados que se empeñan en mantener o revivir estas artesanías, cuyos intentos no han fructificado.

Puede ocurrir también que en determinados centros productores haya desaparecido su cultivo, como en el caso de la mayólica que se elaboraba en Sayula, Jalisco, y en Venado, San Luis Potosí, que se ha intentado revivir, especialmente, en Sayula como ya se dijo. La mayólica se elabora activamente en Guanajuato, Guanajuato, y su actual florecimiento se debe enteramente al maestro Gorki González. Esta ciudad, con Puebla, Puebla, son los centros en que actualmente se produce mayólica de alta calidad. Otro caso es el de la plata "pella" (amalgama con mercurio) que dejó de usarse.

Una de las especies alfareras de Tonalá, Jalisco, la llamada "de petatillo", se había extinguido, pero renació y hoy florece por los empeños del Museo de Artes e Industrias Populares.

En todos estos casos se trata de extinciones que se pueden llamar parciales, registradas en los centros productores o en las especies de una rama artesanal.

Durante el lapso que precede a la desaparición de una rama, como se dijo, se registran cambios que en ocasiones son tan profundos, que se justifica hablar de degeneración. Con referencia a lo señalado antes por Rubín de la Borbolla (pag.10), por degeneración aquí se entiende un conjunto de cambios en los productos de una rama, que se dan simultáneamente en las materias primas y las auxiliares, en la técnica de producción, y los sistemas decorativos y la función del objeto.

Es el caso de los maques michoacanos. Los de Quiroga, después de un período de degeneración, se extinguieron.

En los maques de Uruapan se advierte una verdadera degeneración que abarca la sustitución de los materiales naturales: aje, aceite de chicalote y de chía y tierras colorantes, por las sintéticas de origen químico; sustitución del sistema de incrustado por el decorado a pincel; diseños decorativos desarrollados en un solo plano, por el intento de dar perspectiva y, en fin, motivos ornamentales no tradicionales. Para una explicación más detallada, puede verse el folleto Lacas de esta misma colección. Sin embargo hay algunos -pocos- que siguen la tradición.

Otra artesanía probablemente en extinción es la rebocería, en donde se registra la sustitución de materias primas y técnicas de teñido y tejido. Aquí la decadencia, que se traduce también en una baja radical del volumen de la producción, se debe principalmente al fenómeno general del cambio de indumentaria, agravado por la aplicación de impuestos, en el caso, de las cuotas del Seguro Social. La seguridad social, cuyo disfrute por parte del artesano es irrenunciable y urgente, debe encontrar una fórmula específica para su aplicación en este sector de actividad, que no lesione la economía artesanal, débil de por sí.[3]

Por lo demás, el concepto de extinción es aplicable en mayor o menor grado a una buena parte de las ramas del arte popular y las artesanías, como consecuencia de la escasez y carestía de las materias primas tradicionales, de la industrialización, así como de la evolución del estilo de vida que hoy, favorecida por el peso de los medios de comunicación masiva, marcha a ritmo acelerado.

Materias primas sintéticas

El desarrollo de la ciencia y de la tecnología dio origen a un número impresionante de materias primas y auxiliares que desplazan a las naturales.

En los textiles, por ejemplo, las fibras químicas reemplazan hoy en forma creciente, al algodón y la lana y asimismo a ciertas fibras duras.

La aceptación de estos sustitutos se apoya ante todo en los precios, que eran más bajos para los productos químicos. Eran, porque los costos de la producción industrial igualan en muchos casos, si no superan a los

3 Artes de México, núm. 137, año XVII.

de los productos naturales. El segundo apoyo de los sustitutos es que las fibras sintéticas tienen propiedades superiores a las de las naturales, lo cual tampoco es verdad absoluta.

Después de algunos años durante los cuales hemos usado productos sintéticos, tanto en la producción industrial como en la artesana, ya podemos, con base en la experiencia, evaluar, aunque sea inicialmente, las ventajas y desventajas de este tipo de productos. Sabemos por ejemplo, que los plásticos no son fácilmente "degradables", esto es, no pueden reducirse fácilmente a sus componentes químicos elementales, por lo que son factores de contaminación que ya es peligro real según sabemos con certeza. Esto está determinando la vuelta al uso de los materiales naturales, pero todavía no tenemos conciencia plena y generalizada de la contaminación, ni de parte de los productores ni de los consumidores.

Pero en la situación actual parece difícil prescindir de los productos de origen químico, lo cual plantea el problema, poco estudiado, del uso artesanal apropiado de ese tipo de materiales dado que -al menos hasta ahora- estas sustituciones se han traducido en una baja sensible de la calidad de diversos productos de artesanía en que intervienen esta clase de materiales.

En principio no parece haber nada esencial en contra del aprovechamiento de los plásticos, cuestión que entra en la más amplia del uso de las nuevas materias primas. Posiblemente esto dará origen a una clase diferente de artesanía, que bien podría llamarse contemporánea.

Por razones claramente ecológicas, el uso de fibras químicas en sustitución de una buena parte de los materiales de origen vegetal puede llegar a ser desaconsejable en defensa de la flora y la fauna. De hecho, los plásticos ya se usan crecientemente en la extensa rama de la cestería y sus afines como la sombrerería.

La conservación y la rehabilitación de los sistemas ecológicos, problemas ya insoslayables, tienen repercusiones en otras áreas. Es ineludible, por ejemplo, la sustitución de la leña como combustible para los hornos cerámicos, por otros energéticos como el petróleo, el gas y la electricidad, pero ello plantea problemas técnicos que deben resolverse de antemano mediante una asistencia adecuada.

Esta misma asistencia y su fácil acceso a ella, se plantea, en general, con las sustituciones de otras materias primas y las técnicas tradicionales, que son fuente de cambios. Urge, pues, analizar estas cuestiones para salvaguardar la condición artesanal de este tipo de producción y su carácter tradicional.

Artesanías extinguidas

En el acervo artesanal de México, se pueden citar cuando menos dos artesanías definitivamente extinguidas, como ya se dijo: el mosaico de pluma y la escultura en pasta de caña de maíz. Cabe notar que ambas son de origen prehispánico. La primera, el mosaico de pluma, se cultivó en Mesoamérica y en América del Sur. El uso de las plumas abarca no sólo el mosaico; también se emplearon en la indumentaria, sea como signo de lujo en prendas como el huipíl, o como signo, también suntuario, en penachos y otras prendas de uso ceremonial en las clases gobernantes, sacerdotal y guerrera.

Esto se menciona a título de ilustración, pues el arte plumario en general no ha desaparecido del todo, aunque las supervivencias son escasas y de muy baja calidad. Son ejemplos las tarjetas con pájaros de pluma y ciertos penachos usados en la indumentaria de algunas danzas de raíz indígena. La extinción se refiere, pues, específicamente al mosaico de pluma.[4]

En cuanto a la escultura en pasta de caña de maíz, parece haber sido exclusiva del grupo purépecha. Su extinción parece completa, aunque Imelda de León (Escultura popular, en esta misma Colección) cita a un artesano de Pátzcuaro que actualmente la practica. Sería oportuno tratar de precisar si la técnica empleada es la antigua o si es una derivada de aquella.

Mosaico de pluma. El tema ha sido ampliamente investigado por estudiosos mexicanos y extranjeros, (ver la "Bibliografía"), pero por su brevedad y concisión se toman estas notas del artículo "Las Artes Menores" de Ferdinand Anders.[5]

4 Aunque no dirigidos específica y exclusivamente a los artesanos, algunos de ellos pueden hoy beneficiarse de ciertos servicios de asistencia social de COPLAMAR-IMSS (Coordinación General de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados de la Presidencia de la República- Instituto Mexicano del Seguro Social).

5 En una exposición reciente de Tecnología Indígena, presentada por el Museo Nacional de Antropología, he visto trabajos de mosaico de pluma de Gabriel Olay de Tlalpujahua, Michoacán. Tengo noticias también de que el Lic. Guillermo Tardiff ha hecho algunos trabajos de plumaria.

"Para la preparación del fondo se trabaja una hoja de maguey con superficie lisa, sin costras y sin roturas; se cubría con pegamento colocándose encima una capa de algodón cuidadosamente peinado, fino "como una tela de araña, como una nube". Bastaba un secado superficial de la capa de pegamento para obtener una superficie lisa; despegada la capa de algodón que crujía deseca, se le sobreponía el dibujo en colores, trazando con negro los contornos. Después se reforzaba aquella capa con una hoja de papel de amate, de la que había de cortarse el patrón sobre una tablita de madera. Encima de otra hoja de maguey preparada entretanto con engrudo y algodón, se colocaban primero plumas más corrientes que, imbuidas en el pegamento, servían de cama para las plumas valiosas a la vista en el cuadro terminado. Firmemente pegada con el engrudo la capa de fondo era alisada con un raspador de hueso. Con gran cuidado se procedía entonces a la selección de los colores gracias a un sentido comparativo, a la experiencia y al tipo de plumas que servían de fondo, pues la gama de colores y su estructura habían de complementarse hasta donde fuera posible."

Las plumas de pájaro turquesa y de cotinga se colocaban sobre un lecho de plumas azules de guacamayo o se combinaban con las de arara. Las brillantes plumas negras y verdes del tzinitzan eran completadas con plumas de cocho oscuras. Se empleaban principalmente las plumas de las espátulas de pico plano como base de las plumas de espátula rojas. A su vez, la capa de relucientes plumas amarillas daba plumas con matices de amarillo, lográndose también un fondo con los desperdicios de las plumas amarillas brillantes. El material colorante se obtenía añadiendo alumbre mezclado con salitre a las plumas cocidas en la lumbre.

Sobre una tabla recubierta de papel se dibujaba entonces, nuevamente, el diseño valiéndose del patrón recortado a fin de preparar el trabajo definitivo. En cuanto el dibujo era pintado y delineado se iniciaba el proceso de pegar y ordenar las plumas. Para el trazo de los contornos se utilizaban plumas negras de tordo o plumas encogidas de tordo. Considerando estrictamente las tonalidades de la muestra se colocaban, de arriba hacia abajo, en orden alterno, plumas brillantes de colores vivos y de matices sobrios. Antes de concluir la obra se hacía aún la comprobación

con el patrón de papel, lo cual permitía introducir pequeñas correcciones mediante la plegadora de hueso."

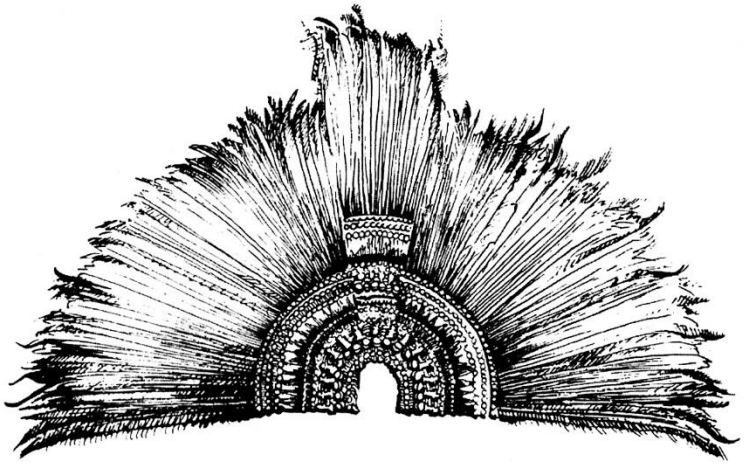
Para la realización de tan notables obras, se requerían sobre todo –además de las plumas "comunes" y las "finas"– ciertas herramientas y un pegamento. Este mismo autor dice sobre esto: El pegamento. Como suministradores del pegamento se cuenta con una serie de plantas, cuyos nombres contienen la palabra, izauhtli (engrudo, pegamento, gluten). El médico de la corte de (Felipe II, Hernández, menciona, por ejemplo, en su gran obra de botánica, el amatzauhtli (engrudo de papel) y el tzacutli (lo que pega) (¤). Las raíces de una planta de la clase del lirio suministraba pegamento excelente, utilizado todavía como tal en algunos lugares. Los bulbos, cortados en trozos pequeños, son puestos a secar en un horno y después pulverizados. Del polvo, disuelto en agua, se obtiene un engrudo de alta calidad. Una cola especialmente duradera se obtenía de la resina del tzinacancuitlaqueáhuitl, o *mimosa lascifera L.* utilizándose para la aplicación de piedrecitas de mosaico en los trabajos de madera incrustados.

La preparación del pegamento en los talleres se encargaba a los niños, quienes como aprendices, debían conocer la técnica de engomar, aparte de disolver la cola en agua y revolverla fuertemente.

La herramienta. Los utensilios requeridos para la fabricación de cuadros de pluma eran sencillos y modestos. Sahagún reseña: un bisturí de cobre; un cuchillo de cobre para cortar las plumas; una plegadera de hueso para sujetar las plumas; utensilios para pintar: brochas y cajas de colores; una tabla para cortar plumas; otra tablita de madera roja para sujetar las plumas mientras se cortaban.

En la moderna industria de plumas los trabajadores emplean, esencialmente, las mismas herramientas. Forma parte de éstas, amén de un

¤ Entre otros autores, Francisco Hernández (1571), Fernando Martínez Cortes (1970) y Teresa Castelló (1988) hacen referencia a la orquídea de la cual se obtenía uno de los pegamentos, llamados genéricamente tzacutli. En la actualidad tiene varios nombres como chaucle, saucle, tzautle, según la región; su nombre técnico es *Bletia campanulata*. El método tradicional era obtener un bulbo o raíz de la orquídea que es terrestre, hacer rebanadas delgadas, ponerlas a secar al sol y molerlas; al agregar un poco de agua a este polvo se obtiene un pegamento. Ha sido usada más recientemente, para preparar pasta de alfeñique.



Penacho de Moctezuma. Artesanía en pluma.

cuchillo peinador, también un fierro prensa-pliegues. Debe agregarse una tijera, cuyas hojas estaban provistas de hendiduras almenadas. La tintorería de las plumas de adorno usa todavía cucharas, coladeras, espátulas y cucharas dobles.

Esta es una descripción de la técnica del mosaico. Fernando Martínez Cortés en su libro *Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico* (México, SEP, 1970. Colección Sep Setentas), además de ampliar estos datos y hablar largamente de los materiales adhesivos, se refiere a las prácticas de los purépechas que destacaron en el arte de mosaico de pluma y la escultura de caña de maíz, como se verá a continuación.

Escultura en pasta de caña de maíz. La escultura en pasta de caña de maíz es artesanía de origen prehispánico empleada por los purépechas para elaborar réplicas de algunos de sus ídolos que por ser de poco peso podían llevar consigo durante sus movimientos migratorios o en sus empresas guerreras.

Don Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán y principal evangelizador de la región, aprovechó dos de las características de estas

esculturas para inducir la producción de la imaginería religiosa cristiana, de la cual el primer ejemplo es la imagen de Nuestra Señora de la Salud que se venera en Pátzcuaro.

Tales características son el poco peso de los materiales que permite la elaboración de imágenes de tamaño natural -y aún mayores- y la durabilidad de los materiales, atestiguada por el buen estado de las numerosas imágenes, principalmente Cristos, que han llegado hasta nuestros días.

Los materiales y la técnica de estas esculturas -cuya producción se ha considerado característica, si no exclusiva del grupo purépecha- han sido investigados por diversos especialistas. En lo que sigue se aprovechan los datos del libro Imaginería en caña de Andrés Estrada Jasso[6].

Materias primas. En primer término, la pasta de caña de maíz, que ha recibido diversos nombres, como médula, corazones de caña de maíz y pasta de Michoacán. En náhuatl este material se llama ahazollo u ohuasollo.

El aglutinante. En Michoacán se empleaba el tatzingue o tat-zingueni, que se saca de la Sobral la citrina, que en purépecha es aróracua o aráracua. Se trata de una orquídea de cuyos pseudobulbos se saca este material, así como de otras especies de orquídeas que abundan en Michoacán.

Otros materiales. A estos materiales básicos se añaden otros auxiliares como el papel, telas y la madera que se usaba de diferentes modos como bases para la escultura "en blanco". Los colorantes como la grana o sales minerales como cardenillo (acetato de cobre) contenidas en tierras; colorantes de origen vegetal como el añil, etcétera. Aceites y ceras como el aje usado en los maques, disuelto, probablemente en aceites de chicalote o de chía, y copal, también disuelto en aceites.

La técnica. Debido a la imprecisión de los datos que tenemos, mucho se ha especulado sobre este particular, de ahí que haya sido necesario intentar reproducirle basándose en el examen de las esculturas de este tipo. Estrada Jasso, en su libro citado discute ampliamente este asunto.

6 México, "Ediciones Al Voleo", 1975.

Escultura en pasta de caña de maíz de Nuestra Señora de la Salud, que se venera en Pátzcuaro, Michoacán, elaborada bajo la dirección de Vasco de Quiroga. Primer ejemplo del uso de esa técnica purépecha en una obra religiosa de inspiración española. Dibujo de José Herrera.

Herramienta. Tampoco en este renglón hay datos precisos. Indudablemente que las herramientas deben haber sido sencillas como las de las esculturas en general, aunque también cabe notar que la habilidad de los artesanos debe haber simplificado las herramientas, muy probablemente construidas por ellos mismos.

Las imágenes. Como se dijo, estas esculturas son abundantes en México y las hay en España. En su mayor parte son Cristos colocados en cruces de madera o yacentes. Hay también imágenes mañanas y de santos diversos.

Conclusión

El tema de este Cuaderno se limita a generalidades referidas a los cambios más destacados que han ocurrido a lo largo del tiempo, y se agregan ejemplos de artesanías desaparecidas. Sin embargo, no se agota la materia.

Para los investigadores del tema, empezando por el doctor Atl, la cuestión es si la artesanía está condenada a morir, teniéndose presente que la tecnología se ha desarrollado tanto que vuelve obsoletos a muchos de los productos artesanales.

A esta cuestión responde José Rogelio Álvarez en el prólogo de su libro *Vidrio soplado*[7]: "La artesanía, cuando carece de una intención artística que la justifique y ennoblezca es una forma primitiva de la producción, condenada totalmente a desaparecer según avance el desarrollo de la industria. La artesanía con intención artística, o sea el arte popular en el área de las manufacturas, aumentará cada vez su valor, pues en sus muestras llevará la imposta de creación y habilidad individual que la distinga frente al carácter anónimo y standard de la producción en serie".

7 México, Instituto Mexicano de Cultura / Editorial Novaro, 1969.

La permanencia y el cambio de las expresiones populares, está determinada por la base social que las genera. Así, aunque en un instituto se resguarde en diccionarios y grabaciones una lengua, estará a salvo lo material, pero sí la etnia que lo creó desaparece, el contenido cultural habrá desaparecido; se habrá perdido el sustento del idioma. Desde otra mirada, sostienen que no importa que los mejores productores de arte plumaria fueran por ejemplo, los ciudadanos de Tanzania o de Italia, lo importante es que la técnica se conserve para la humanidad.

Ninguna expresión es estática, se recrea con el paso del tiempo. Cada generación tiene la obligación y el derecho de aportar a la dinámica de cambio y permanencia; en el largo plazo las modas no habrán dejado una huella duradera.

En la actualidad, la presión a que está expuesto el creador de arte popular, tiene dos componentes principales: la escasez de materia prima y la dificultad de un productor para ser vendedor al mismo tiempo. Por esta razón se ve obligado a depender de intermediarios para comercializar sus productos.

Otro factor del cambio inducido de las artesanías, se debe a que cuando el artesano tenía como actividad principal la de campesino, su participación como creador era complementaria y le proporcionaba recursos extras. Esta actividad lúdica, le permitía expresarse libremente; la presión económica lo obligó a dejar la agricultura y a dedicarse de tiempo completo a la producción artesanal. El cambio de situación y la presión de los intermediarios que buscan acrecentar su ganancia, ha actuado en contra de los creadores.

Un factor más del cambio de la producción de los creadores populares, se debe a que por lo general los intermediarios participan revendiendo a otros comerciantes que buscan en los mercados los precios bajos y el volumen, más que la calidad de los productos. Por lo general, los artesanos y creadores son capaces de producir obras de alta calidad si se les plantea un pago justo.

En este tiempo cuando los productos de un artesano se convierten puramente en mercancía, la calidad es determinada por la demanda; en otras palabras es el comprador quien determina que quiere adquirir. Afor-

tunadamente en la producción de artesanía el creador continúa pese a todo, expresando en sus productos sus valores culturales y su identidad; mantiene así su propia visión de calidad, lo que ha permitido que los cambios sólo se perciban en el mediano plazo.

En el trabajo de los creadores populares ha existido una ritualidad que se va transformando, debido a que por la presión económica, los productores buscan obtener los satisfactores básicos y se ven presionados para producir una mayor cantidad de objetos para la venta.

En el caso de las mercancías, las características del objeto son modificadas por el mercado; es el comprador y no el productor quien determina lo que busca en el objeto, lo que se hace más notorio en las piezas por encargo. Como el objetivo es vender, el creador acepta a realizar, por ejemplo, modelos del cine infantil en barro negro de Coyotepec, Oaxaca, o figuras del Quijote de molde, para algún coleccionista.

Un vistazo a los catálogos y publicaciones relativas de hace 50 años, nos da una visión general. Por ejemplo, las formas del barro negro de Coyotepec en Oaxaca permanecen; los cambios se han dado en las decoraciones; así, los calados son relativamente recientes, antes sólo las pichanchas (coladores, donde se descascara el maíz del nixtamal), tenían perforaciones. Podemos apreciar también las decoraciones incisas que son nuevas, y el trabajo para que las ollas tengan un color negro metálico que se logra cociendo el barro confinado, con el fin que la combustión genere humo que queda dentro del confinamiento (reducción de oxigeno disponible para la combustión), técnica que se utiliza en Estación Juan Mata Ortiz en Chihuahua, donde también se cubren las ollas con grafito, para producir un brillo metálico.

Otros cambios se deben a la transformación de las comunidades, por ejemplo, con la introducción de tomas domiciliarias de agua potable a una localidad, las tinajas dejan de tener sentido; ya son muy escasas esas grandes vasijas donde se almacenaba el agua de la casa. Se produjeron en la mayoría de las comunidades alfareras como en Telixtac, Morelos, y equivalen a los tinacos de las casas o a los tambos en las zonas deprimidas; algo similar ocurre con los conjuntos para mantener el agua fría (enfriaderas), en Tehuantepec, Oaxaca.

La mayoría de los cambios en la tecnología tradicional se deben a la permanente inquietud de los creadores para superarse técnicamente. Las comunidades productoras están en permanente experimentación, les incomoda repetirse; cuando alguien logra una innovación, suele compartirla con el resto de los productores de la comunidad.

Los colores y colorantes industriales han sustituido a los naturales, que en muchos lugares nunca se abandonaron del todo. Los productores y las instituciones llevan a cabo esfuerzos para la recuperación de técnicas e insumos tradicionales, que los mercados más cultos demandan. Es ya raro encontrar máscaras pintadas al temple o con colorantes vegetales; la pintura industrial de aceite y la "vinílica", en cambio, son muy difundidas.

Las tablas huicholas popularmente llamadas nierícas, nierikas o ñericas, se han transformado y los diseños cada vez son más libres. Las pinturas con estambre en un principio fueron de aves y animales de la región, combinados con plantas en una distribución casi geométrica; hoy son cuadros que están relacionados más directamente con la cosmovisión de la etnia y conservan concepciones muy antiguas que en ocasiones semejan códices.

Otros cambios se han dado, por ejemplo, en la producción de vidrio soplado. Los objetos en la actualidad tienden a ser más utilitarios, pues otros materiales han sustituido al vidrio. El peltre, el aluminio anodizado y más recientemente el plástico han desplazado a los objetos de vidrio soplado. Se conservan en los trasteros populares, vasos de vidrio industrial decorados con flores y pájaros. Lo mismo ha sucedido con el vidrio prensado que fue muy popular; de ese mismo material eran muchas de las jarras o vasos en los que se servía el pulque, que hoy día se sirve en botellas de vino recortadas.

En los procesos de cambio hay pérdidas y ganancias. En tanto las decisiones para el cambio se produzcan desde dentro de la comunidad, tendrán el respaldo básico para la continuidad cultural. La libertad de los productores de cobre martillado de Tlahuelompa, en Hidalgo, y los de Santa Clara del Cobre en Michoacán, se refleja en sus creaciones. La técnica cada vez más depurada, brinda la oportunidad para una mejor expresión de los creadores.

Los objetos según cada cultura, son resemantizados; en otras palabras, cuando uno ve un objeto, lo interpreta desde la cultura a la que uno pertenece. Así un conjunto escultórico de Ocumicho en Michoacán, se puede integrar o convertir en una base de lámpara. O un "conde" de mayólica de Guanajuato se visualiza al adquirirlo como un florero. Estos cambios son ajenos a las comunidades que producen los objetos.

Los jugueteros tradicionales que elaboran juguetes populares antes ampliamente aceptados, han disminuido su producción al ser desplazados por juguetes de plástico con movimiento producido por baterías, y difundidos a través de un amplio apoyo publicitario. Es el caso de los productores de Santa Cruz de Juventino Rosas y Celaya en Guanajuato, que hacen juguetes de cartón, madera y otros materiales; también son ya raras las muñecas de cuerpo de tela rellenos de aserrín que se producen en Puebla.

Considero conveniente hacer referencia a un concepto relacionado con la producción de arte popular. Una buena parte esta hecho para ser efímero, como ocurre con el papel picado; esto provoca que los modelos estén en permanente renovación y cambio. Desde una perspectiva que vea hacia el horizonte de lo profundo, como decía Guillermo Bonfil, es más lo que ha permanecido que lo que ha cambiado.

Adicionalmente a las nuevas propuestas de los creadores populares, los objetos se transforman conceptualmente. Hay muchos factores que transforman un objeto, por ejemplo, el paso del tiempo puede influir en el valor que le da el comprador a un objeto. Cuando lo adquiere le confiere un valor determinado; con el tiempo pasa a ser o se convierte en un objeto viejo, un tiempo después es desechado y al paso de los años podrá convertirse en antigüedad. A nuestros ojos dos objetos pueden ser iguales, pero si se nos informa que uno de los dos perteneció a una persona notable, por razones culturales cambia inmediatamente de valor.

Una de las visiones busca presionar a los artesanos para que se integren a la economía nacional, exigiéndoles su afiliación al sistema nacional de contribuyentes, obligándolos a que facturen, con la amenaza de que si no lo hacen, estarán fuera de los apoyos oficiales. En lo personal estimo que los artesanos tradicionales además de crear su propio empleo, inician

y generan grandes cadenas económicas largas, pues muchos de ellos viven alejados de los centros económicos. Así dan mayor oportunidad para el bienestar regional y propician la generación de impuestos en los subsecuentes eslabones de la cadena.

¿Cuáles son los riesgos y en qué podemos colaborar? Entiendo que lo primordial, sobre todo ante la realidad económica, es buscar que disminuya la presión sobre la economía de los creadores populares. Otra de gran importancia es la difusión de los valores culturales contenidos en cada objeto; de esta forma contribuimos a la justa apreciación y valoración de la producción de artesanía tradicional.

SEDESOL - Secretaría de Desarrollo Social
Av. Paseo de la Reforma 116, Col. Juárez, México D.F. CP 06600
www.sedesol.gob.mx

FONART - Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
Av. Paseo de la Reforma 333, Col. Cuauhtémoc, México D.F. CP 06500
www.fonart.gob.mx

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

GOBIERNO FEDERAL

SEDESOL

fonart 35

MÉXICO 2010
Bicentenario Independencia
Centenario Revolución

Vivir Mejor