

Eva María Garrido Izaguirre
Amalia Ramírez Garayzar
Coordinadoras

DESTINOS



ETNOGRAFÍA DE OFICIOS TRADICIONALES PURÉPECHAS EN RIESGO

Meseta y Cañada de los Once Pueblos





DESTINOS

ETNOGRAFÍA DE OFICIOS TRADICIONALES PURÉPECHAS EN RIESGO

Meseta y Cañada de los Once Pueblos



Eva María Garrido Izaguirre
Amalia Ramírez Garayzar
Coordinadoras

Agradecimientos



Compartir lo que se sabe es uno de los mayores actos de generosidad. El trabajo etnográfico del que surge esta obra colectiva implicó una cantidad importante de tiempo empleado en conversaciones y observación del quehacer de artesanos y artesanas, lo cual se consigue en, a veces, múltiples visitas. Por ello, nuestro principal agradecimiento es para aquellas personas que nos lo permitieron, en algunos casos junto con sus cónyuges y familias, haciendo gala de la exquisita gentileza que caracteriza al pueblo purépecha.

Aunque sus nombres aparecen en los capítulos correspondientes, queremos mencionarlos aquí como manifestación de nuestro aprecio: Juanita Alvelo Salvador, Antonia Avilés Jiménez, José Amor Chávez Villarreal, Eloy Chávez Huerta, Victorina Chávez Huerta, Rigoberto Contreras Alonso, Francisco Romero Morales, Teodora González Álvarez, Berhta Hurtado Arriaga, Gregorio Trinidad Marcos, Pablo Márquez Bonaparte, Eulogio Equihua Márquez y María de la Luz Madrigal.

Adicionalmente, tuvimos la fortuna de contar con la amabilidad de personas que facilitaron el uso de imágenes resguardadas en dos repositorios institucionales: el Dr. Fabián Campos Hernández y Fabiola Sandoval del Archivo Histórico Fotográfico del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) de Pátzcuaro, e Iván Alonso Casas, Juan Carlos Espinoza de Anda y Geraldine Carreto Montoya, de la Biblioteca “Luis González” de El Colegio de Michoacán, en cuyo archivo se encuentra la Colección R. Barthelemy, de la cual incorporamos algunas magníficas fotografías que se distribuyen a lo largo del libro.

A los anteriormente nombrados, a la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán por respaldar el proyecto y a quienes en el proceso de construcción de este trabajo nos acompañaron, guiaron y alentaron, les manifestamos nuestra gratitud.

Destinos. Etnografía de oficios tradicionales purépechas en riesgo. Meseta y Cañada de los Once Pueblos / Eva María Garrido Izaguirre y Amalia Ramírez Garayzar, coordinadoras. Morelia, Michoacán: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.

Universidad Intercultural Indígena de Michoacán ©2023

ISBN 978-607-9386-11-5

1. Artesanías

Fotografías de la publicación sin crédito al pie:

Diana G. Maldonado, Iván Vázquez

Diseño de portada: Celeste Jaime

Diseño editorial: Alter.nativa Gráfica

Primera edición

Diciembre 2023

D.R. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, 2023

Carretera a Huecorio Km3, s/n

C.P. 61614, Pátzcuaro, Michoacán, México.

Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP)
para el ejercicio fiscal 2023.

Impreso y hecho en México

Printed and made in México

ISBN 978-607-9386-11-5

Esta obra ha sido arbitrada por pares académicos.



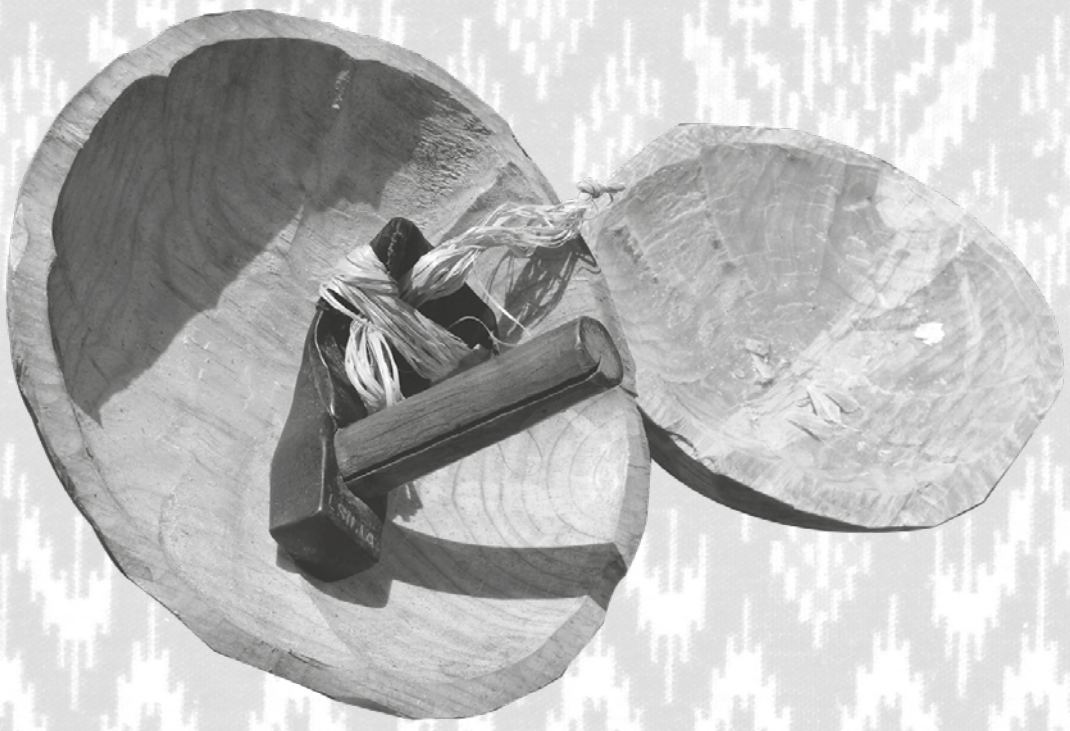
Índice



- 9 **Introducción**
Eva María Garrido Izaguirre y Amalia Ramírez Garayzar
- 25 **Tres generaciones y una sola raíz: la joyería de la familia Contreras en Cherán**
María Luisa Hernández Alonso y Eva María Garrido Izaguirre
- 51 **Los que labran la piedra. El oficio de lapidario de Nahuatzen**
Francisco Javier Chávez Onchi y Amalia Ramírez Garayzar
- 73 **Las fajas de doña Antonia. Una herencia con vocación de vida**
Leticia Cervantes Naranjo y Manuel Ayala Meza
- 91 **Bateyeros de Sevina: un oficio del cerro**
Alejandro Espino Heredia y Eva María Garrido Izaguirre
- 109 **La faja tejida de San Francisco Pichátaro**
Adelina Martínez Pérez y Amalia Ramírez Garayzar
- 123 **Cerería de Tingambato, un oficio para el ritual**
Diana Villanueva Hurtado y Eva María Garrido Izaguirre
- 141 **Los trojes de Santiago Sicuicho**
Ivet Vaneza Morfin Reyes y Amalia Ramírez Garayzar
- 159 **Las máscaras de Tata Gregorio Trinidad Marcos, de San Francisco Acachuén**
Andrea Celene Marcelo Madrigal, Martha Alicia Pablo Madrigal y Eva María Garrido Izaguirre
- 175 **Textiles para adornar el cabello. Las jorhutakuecha de Carapan**
Martha Alicia Pablo Madrigal, Andrea Celene Marcelo Madrigal y Amalia Ramírez Garayzar

Bibliografía / 190

Anexos / 195



Introducción

Eva María Garrido Izaguirre
Amalia Ramírez Garayzar



EL TÍTULO DE ESTE LIBRO alude a un concepto, el “destino”, que tomamos debido a su polisemia histórica, etnográfica y temporal. Actualmente es común escuchar a artesanas y artesanos purépechas afirmar que su oficio era “su destino”, una habilidad y sentido para realizar ciertas cosas con calidad. Este destino se va revelando a lo largo de la vida de una persona, las narraciones indican que muchas de ellas heredaron ciertos dones y habilidades artesanales de la mano de un pariente con quien comparten el nombre, rasgos físicos, gustos, incluso gestos; a estas características del individuo, que podrían considerarse ontológicas, se suma “el gusto” por dicho oficio, condición básica para poder aprenderlo y, por supuesto, el aprendizaje del mismo bajo formas tradicionales de transmisión del conocimiento¹ con las que se “in-corporan” los oficios en la persona (Garrido, 2015).

Históricamente los “destinos” eran comprendidos en el Michoacán colonial como oficios artesanales, así lo refiere Teresa Sepúlveda (1974) en su trabajo sobre los pindecuarios de Santa Fe de la Laguna, obra en la que explica que para el siglo XVIII los “destinos” eran una categoría social, una “especie de agrupaciones gremiales de artesanos indígenas que se reunían bajo la advocación de un santo patrono” (Sepúlveda, 1974, p. 47); tal sentido lo recupera igualmente Gerardo Baltazar al establecer como sinónimos “los gremios, oficios o destinos” en el periodo colonial (2011, p. 165).

Temporalmente, la palabra “destino” se plantea en este libro como una interrogante sobre el futuro de las tradiciones artesanales en riesgo a las que alude el subtítulo, oficios que ocupan el proyecto del que surge esta publicación, con la que se pretende documentar los saberes que a ellos se vinculan

¹ Este tipo de formas de transmisión son las más habituales, aunque no las únicas. Contamos con registros de múltiples artesanos que aprendieron sus oficios a través de escuelas y talleres vinculados con políticas públicas como las de las Misiones Culturales, las de CREFAL e instituciones de fomento artesanal.



y sensibilizar a los lectores sobre el estatus en el que se encuentran, así como la fuerza social que tienen tanto sus artífices, como los objetos culturales que producen.

Michoacán es uno de los estados mexicanos con mayor diversidad de oficios artesanales del país, con dieciséis ramas identificadas en la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán, mismas que se duplican si consideramos las subramas que de ellas se derivan. A lo anterior hay que sumar los estilos locales de resolución que permiten que haya, por ejemplo, seis marcas colectivas diferentes bajo la categoría de alfarería vidriada.

Este tipo de manifestaciones culturales son medulares en el programa académico de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. En dicho programa contamos con el área de formación en Diseño Artesanal que visualiza un perfil de egreso, a nivel licenciatura, de profesionistas capacitados para desarrollar proyectos de investigación e iniciativas de desarrollo, salvaguardia, difusión, intervención, creación y gestión del arte y patrimonio cultural de los pueblos originarios, de México en general y de Michoacán en particular.² Este es un antecedente que se encuentra en la raíz de las motivaciones del proyecto del que emana este libro.

Tanto en la licenciatura de Arte y Patrimonio Cultural, como en este volumen, lo

que llamamos “artesanías” es entendido como el resultado de un fenómeno social que se imbrica en una compleja red de procesos, relaciones y agentes articulados en torno al objeto artesanal, que se manifiesta como agente social en sí mismo (Gell, 1998). Siendo así, partimos del supuesto de que este sistema de relaciones es potencialmente caracterizable a partir de los saberes y experiencias de los sujetos que crean y ponen en circulación dichos objetos.

Este conjunto de saberes son los necesarios para tener oficio, un trabajo que exige experimentar el gusto de realizarlo porque, como ya apuntamos, a quien no le gusta “no puede enseñarse”³ (Garrido, 2020). Destacamos este aspecto particular porque en las vocaciones artesanales se combina el arduo esfuerzo físico y el trabajo, frecuentemente mal pagado, con la intención estética y el goce creativo. No es raro escuchar a hombres y mujeres, de avanzada edad y cuerpos cansados, narrar su necesidad de seguir trabajando por el disfrute que les produce un quehacer al que “ya están impuestos”, al que están acostumbrados y que forma parte de su persona. Son estos oficios los que recogemos en el libro, los que han acompañado durante décadas a quienes los desarrollan, a guardianes de múltiples saberes que surgen en el seno de una cultura para el desarrollo de la misma, y en ocasiones, de otras con las que interactúan a nivel global.

² Plan de estudios de Arte y Patrimonio Cultural (2017). Documento institucional.

³ Expresión utilizada para indicar que alguien “no puede aprender”.



La sistematización de este conocimiento, a partir del registro etnográfico, nos permite comprender parte de la vida social de los objetos y el rol de sus creadores en un sistema complejo de saberes y prácticas culturales, que a lo largo del tiempo han ido consolidando o contrayendo las tradiciones artesanales del Estado. La materia de la presente obra tiene que ver con esto último.

El contexto de este trabajo es el Purécherio, concepto que engloba las familias, los ancestros, los poblados, la comunidad, la tradición, el costumbre y un territorio que se divide en cuatro subregiones: la Cañada, el Lago, la Meseta y la Ciénega (Rodríguez, 2014). De estas regiones, nos enfocamos solamente en dos: la Meseta y la Cañada de los Once Pueblos, con la expectativa de avanzar progresivamente con el registro en el resto del territorio.

Los trabajos que integran este volumen son síntesis resultantes de registros etnográficos realizados por estudiantes y académicos de la UIIM con una metodología concreta diseñada para tal fin en el Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales, proyecto de largo aliento que inició en el 2016 y que continúa vigente a la fecha.

Esbozo del contexto artesanal

La monumental Relación de Michoacán (Alcalá, 2000) nos provee de datos históricos que permiten rastrear los oficios artesanales existentes y sus formas de organización en la región en época prehispánica. Muchas

de estas tradiciones tecnológicas siguen vigentes, es el caso de la lapidaria, el tejido en telar de cintura, el trabajo del cobre, de la madera, del barro, del tejido de fibras vegetales y el maque incrustado, entre otras.

Para el periodo colonial encontramos información relevante sobre los oficios artesanales en las Relaciones Geográficas del siglo XVI (Acuña, 1987) y los pindecuarios de distintas comunidades (Sepúlveda, 1974); en el siglo XIX los datos se incrementan a partir de los análisis estadísticos que se realizaron en ese tiempo (Lejarza, 1824; Velasco, 2006 [1895]) y de las narraciones de viajeros como Madame Calderón de la Barca (1994) y Carl Lumholtz (1904), que aportan información sumamente interesante sobre las vocaciones artesanales de la región estudiada.

Para el siglo XX son especialmente significativos los aportes de los investigadores vinculados al Proyecto Tarasco del Smithsonian Institution (Beals, 1992 [1945]; West, (2013 [1948]); Foster, 1972) en colaboración con la incipiente Escuela Nacional de Antropología e Historia, trabajos realizados en los años cuarenta, de corte eminentemente etnográfico, que son sumamente relevantes por las minuciosas descripciones que realizan de las regiones y localidades estudiadas.

A partir de los años setenta contamos con una serie de publicaciones nacionales y estatales, en su mayoría de carácter panorámico sobre los oficios artesanales y las llamadas artes populares de México (CASART, 2002 [1986]), así como obras monográficas cen-



tradas en determinados oficios o comunidades (Brody, 1984; Ramírez, 1986; Ascencio, 1999), a partir de los cuales hemos podido localizar datos puntuales e imágenes que permiten ubicar en el tiempo oficios y objetos artesanales ahora en riesgo.

Este conjunto de información nos da la posibilidad de realizar revisiones comparativas y visualizar cambios y continuidades experimentados por los oficios tradicionales de ciertas regiones y localidades, saberes que están estrechamente ligados a prácticas colectivas, fincadas en los usos tradicionales de los objetos artesanales, las formas de transmisión del conocimiento y el aprovechamiento de sus recursos naturales.

Muchas de estas prácticas están experimentando procesos de cambio y adaptación propios del dinamismo cultural; sin embargo, a partir del trabajo realizado en campo se han detectado una serie de preocupaciones, latentes al interior de ciertas comunidades purépechas, expresadas por las y los artesanos y por los mismos estudiantes de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, que se suman a nuestras motivaciones.

Entre estas preocupaciones destacan las siguientes: escasez de ciertas materias primas de origen natural; la ruptura del ciclo de transmisión de la tradición por falta de aprecio e interés de nuevas generaciones; la sustitución del objeto artesanal por el industrial; el abandono del oficio por el cambio en las prácticas culturales en los que se

encontraba inserto el objeto artesanal; el declive de determinados centros de mercado regional, articuladores de la demanda de objetos producidos artesanalmente; el cambio en gustos estéticos; la manifestación, cotidiana e histórica, de una desvalorización de expresiones culturales indígenas por parte de públicos no indígenas, en los procesos de intermediación y consumo y, desde hace una década, la disminución del mercado turístico ante el clima de violencia que vive el estado de Michoacán.

Ante estas inquietudes, en las propias comunidades se está actuando para cuidar una serie de saberes que en palabras propias “se están perdiendo”. Se trata de los oficios “de los mayores”, una serie de saberes artesanales especialmente valorados por el escaso número de personas que los practican y la avanzada edad de los mismos. Estos “destinos” se hacen presentes, por ejemplo, en el “juego” del Corpus de distintas localidades, cuando se recrean en el espacio público las habilidades artesanales “para que no se pierda” el oficio, al tiempo que se agradece a los santos lo recibido en el año, ofrendando a los asistentes los productos elaborados.⁴ Estamos hablando de acciones de salvaguardia autogestivas en las que el oficio artesanal se reactiva de forma ritual y temporalmente, adquiriendo un rasgo identitario y de resistencia, una huella del “nosotros” que poco a poco se diluye en el tiempo, acciones que indican una voluntad de cuidar lo propio.

⁴ Al respecto ver Baltazar (2011).



Cabe señalar que la atención de las políticas públicas a los casos de oficios en riesgo es bastante limitada. En los foros de la consulta federal realizada en el 2013 con motivo de la propuesta de formulación para una Ley Nacional de Fomento Artesanal (Sales, 2013), se evidenciaron tres cuestiones relevantes para esta investigación: por un lado, el bajo porcentaje de artesanos del país vinculados de alguna manera a las instituciones encargadas de la atención del sector artesanal; por otro lado, la tendencia generalizada de las políticas públicas institucionales a priorizar la promoción de oficios artesanales y sus productos para el consumo turístico, así como una progresiva elitización y urbanización de los mercados.

Estas tendencias de las políticas públicas dejan fuera del panorama de atención a las prácticas minoritarias, vinculadas a usos locales, regionales y rurales. Este es un tipo de patrimonio, por tanto, que resiste al resguardo de pocos especialistas, cuyos saberes se encuentran en situación de riesgo y que en Michoacán, en particular, no forman parte de planes de recuperación o salvaguardia.

Este es el contexto en el que se concibe el Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales de la UIIM, en operación desde el 2014 y formalmente fundado en el 2016, bajo la coordinación de Eva María Garrido Izaguirre y Amalia Ramírez Garayzar, un espacio y proyecto que arrancó con tres objetivos principales:

1. Diseñar instrumentos y rutas de tra-

bajo concretas y de manejo accesible para estudiantes y miembros de comunidades originarias que facilitaran la documentación de oficios tradicionales en riesgo.

2. Generar acciones de vinculación orientadas hacia la revalorización de oficios y objetos artesanales tradicionales que han sido progresivamente desplazados por otros industriales.
3. Contribuir a la gestación de un semillero de gestores interculturales de la región purépecha a través de la colaboración de los estudiantes de la UIIM en proyectos de investigación y vinculación articulados por las metodologías del Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales.

El Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales de la UIIM

El Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales (RUOT) se conceptualiza como un espacio formativo y proyecto de largo plazo que concentra acciones de investigación, docencia, vinculación y difusión para la puesta en valor de saberes tradicionales, con atención particular a aquellos que se encuentran en estatus de riesgo.

Como se ha ido adelantando, un concepto básico para este proyecto es el de salvaguardia, entendida ésta en el sentido declarado por la UNESCO como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendi-



das la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión básicamente a través de la enseñanza formal y no formal y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (UNESCO, 2018, p. 6).

El Reservorio, hasta el momento se ha centrado en aquellas acciones que se orientan a la identificación, documentación, investigación y revalorización de oficios tradicionales a través de cinco líneas de trabajo:

1. Registro e inventario de la producción artesanal tradicional de los pueblos indígenas de Michoacán.
2. Documentación de oficios artesanales en riesgo de desaparición.
3. Localización, difusión y reubicación de fuentes históricas relativas a oficios tradicionales artesanales de pueblos originarios de Michoacán.
4. Docencia y capacitación.
5. Formación de públicos y difusión de oficios artesanales para su puesta en valor.

Estas líneas de acción se han acotado de la siguiente manera: como ya dijimos, territorialmente los proyectos se centran mayoritariamente en el Purécherio,⁵ por ser ésta la región en la que está enclavado el campus universitario Kananguio (comunidad indígena de San Francisco Pichátaro), que alberga el ROUT, y a la que pertenecen la mayoría

de los estudiantes con los que colaboramos; temáticamente, nos hemos centrado en los oficios artesanales, área de especialización de quienes coordinamos el Reservorio; temporalmente, las investigaciones en campo son de corte etnográfico, mientras que las realizadas en acervos y archivos son de tipo histórico (Garrido y Ramírez, 2019).

Cada una de las acciones desarrolladas ha sido posible por la colaboración de estudiantes del programa académico de Arte y Patrimonio cultural, quienes han identificado y documentando oficios en riesgo en tesis y proyectos de desarrollo comunitario con los que han obtenido sus títulos de grado.⁶ También hemos contado con la colaboración de docentes, instituciones, comunidades, artesanas y artesanos que se han sumado al proyecto en distintos momentos a lo largo de los ocho años de existencia del ROUT.

Particularmente relevante fue la creación del cuerpo académico “Comunicación, cultura y tradición para el desarrollo de los pueblos originarios”, que incorporó como parte de sus objetivos los propios del Reservorio, favoreciendo la colaboración de otras investigadoras como Leticia Cervantes Naranjo quien, desde el campo de la comunicación intercultural, generó el registro de historias de vida de artesanas y artesanos depositarios de saberes en riesgo, para su difusión en

⁵ Aunque no se ha limitado a esta región. Actualmente hay proyectos en curso en la región de Tierra Caliente y de los Balcones de la Tierra Caliente de Michoacán.

⁶ En este volumen también se incluyen trabajos en proceso para la obtención del grado.



programas radiofónicos comunitarios en la región.

Iniciativas como la anterior, forman parte de la quinta línea de trabajo que ha dado frutos muy interesantes, como talleres, cursos, charlas y exposiciones con las que se busca “formar públicos”, es decir, crear narrativas que comuniquen mediante diversos soportes, la complejidad e importancia biocultural de los oficios artesanales en general y de aquellos que se encuentran en riesgo, en particular.

La línea cuatro, centrada en la docencia y capacitación, activa el Reservoirio como espacio formativo. Aunque de pequeñas dimensiones, es un lugar que cuenta con mobiliario y herramienta para la catalogación, registro fotográfico, conservación y musealización de acervos, además de contar con una pequeña colección de piezas artesanales y fotografías con las que se realizan prácticas y proyectos museográficos que se han llegado a presentar en la galería del RUOT, en espacios comunitarios, universidades, museos y galerías del Estado y del país, todo ello con el propósito de articular el Reservoirio con los objetivos formativos y de vinculación de la UIIM, del Programa Académico de Arte y Patrimonio Cultural y del programa de Servicio social del RUOT.

La línea tres es de largo aliento: hasta la fecha se han revisado una serie de archivos, repositorios y acervos de museos que suman un total de veintiséis colecciones, en

las que se han identificado obras y registros fotográficos históricos que permiten reconstruir parte de la historia y vida social de muchas tradiciones artesanales de Michoacán. Sistematizar esta información y gestionar la repatriación de conocimiento a sus comunidades de origen, es uno de los objetivos que sostiene el RUOT.

El corpus que integra este libro se centra en las dos primeras líneas de trabajo del Reservoirio,⁷ a saber: el levantamiento de inventarios artesanales, la identificación de oficios en riesgo y la documentación de los mismos a través de etnografías, que bajo la guía de un instrumento diseñado ex profeso para tal fin, permiten recuperar de manera sistemática parte de la memoria oral y gestual, el saber hacer, las historias de vida de maestras y maestros artesanos, e información sobre las interacciones sociales de los objetos en sus trayectorias de circulación.

En este sentido, los primeros trabajos de investigación que se llevaron a cabo en el RUOT se encaminaron hacia el diseño y desarrollo de un inventario artesanal del Estado de Michoacán. El diseño de las fichas de inventario y la colaboración de estudiantes y colegas de la UIIM, permitieron realizar sondeos y levantamientos de información en 56 comunidades purépechas.

El antecedente más completo con el que se contaba para la región era el trabajo que realizó el geógrafo cultural Robert West en

⁷ Que a su vez se cruzan con las tres primeras medidas recogidas por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO (2018).



los años cuarenta del siglo pasado en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* (2013 [1948]), investigación que puso su acento en las actividades económicas regionales; en ella, generó un cuadro comparativo integrando datos fechados en 1780, 1822, 1841 y los recogidos por el autor en campo en 1946. Nuestra actualización de datos para el inventario exigió un proceso colectivo de investigación documental, revisiones oculares y levantamiento de fichas en campo. Los resultados permiten reconocer el nivel de contracción de algunos oficios artesanales teniendo como referencia el registro de West y otros autores, al tiempo que identificar la diversidad de saberes manufactureros existentes en la región y las comunidades incluidas en el estudio (ver Anexo 1).

A partir del inventario se identificaron diversos oficios cuyas condiciones apuntaban a una situación desfavorable para su continuidad en el tiempo. Esta situación nos llevó a establecer una serie de parámetros claves para la catalogación de un oficio artesanal en estatus de riesgo, mismos que se señalan a continuación:

- a)** Oficios artesanales desarrollados por un número de personas menor a cinco y/o con edades superiores a los 70 años.
- b)** Oficios cuyos objetos circulan intermitentemente por mercados locales o regionales y tienen usos sociales reducidos o nulos.

- c)** Oficios cuyos saberes no han tenido relevo generacional.

- d)** Oficios que son autoidentificados en las comunidades y/o por las artesanas y artesanos que los realizan, como en riesgo de desaparición.

La aplicación de estos criterios dio como resultado una lista de actividades artesanales purépechas que al cumplir con uno o varios de los puntos anteriores eran susceptibles de ser catalogados como oficios en riesgo.

Al evaluar la pertinencia de la documentación de dichos oficios, se tomó como condición la manifestación explícita de las y los artesanos de querer dejar memoria de su trabajo. En las visitas que se hicieron a los talleres, una de las primeras cosas que se escuchaba era “esto ya nadie más lo hace y yo no quisiera que se acabara”. Afirmaciones de este tipo fueron cruciales para tomar la iniciativa de documentar o no los oficios en riesgo ya que también nos encontramos, al menos con un caso en el que el artesano manifestó no tener ningún interés en que sus conocimientos trascendieran de forma alguna, “esto se muere conmigo”, dijo.

El siguiente objetivo que nos propusimos fue el diseño de un instrumento que de forma clara y concisa guiara el proceso de documentación de los oficios, los saberes que a ellos se ligan y las prácticas sociales con las que se relacionan. El resultado fue el Instrumento de Registro de Oficios Tradicionales del RUOT (Garrido y Ramírez, 2016).⁸

⁸ Ver Anexo 2.



Este instrumento está siendo utilizado como base para la caracterización de oficios artesanales dentro del eje metodológico de la opción terminal de Diseño Artesanal de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural de la UIIM; funciona como guía para etnografiar oficios artesanales y se acompaña, en la docencia, de un corpus teórico que le permite a cada estudiante comprender los rubros que se contemplan en el mismo, un proceso con el que se han obtenido resultados satisfactorios.

Este tipo de acciones se llevaron a cabo a partir de la reflexión de principios teóricos y conceptos concretos. Uno de los que más nos interesa es el de oficio artesanal, al que comprendemos como una manifestación integradora de todos o parte de los siguientes saberes: el aprovechamiento y manejo de ecosistemas para la obtención de materias primas naturales de uso artesanal, así como la operación de redes de abastecimiento de materiales; un saber-hacer experto de las y los artesanos; formas particulares de transmisión del conocimiento; manejo de etnocategorías y taxonomías en lengua indígena y/o en español, exclusivas de cada oficio; la comprensión de una cosmovisión propia, observable en la práctica del oficio y la estética reflejada en los objetos; el conocimiento de los usos y funciones sociales y culturales de los objetos elaborados en sus distintos ámbitos de circulación; un entendimiento y gestión de los efectos del oficio en los cuerpos de sus creadores; el manejo de las

rutinas y habilidades de mercadeo así como discernimiento sobre tendencias de mercados y la identificación de las categorías de valoración de sus públicos sobre la aptitud y calidad de los objetos artesanales.

Esta concepción del oficio se cruza, a partir de la información documentada a través del instrumento de registro del RUOT, con una serie de referentes teóricos: el del saber-hacer (Chamoux, 1992); categorizaciones de herramientas, instrumentos y máquinas (Mauss, 2006); las “técnicas del cuerpo” (Mauss, 2006); el saber-hacer incorporado (Barel, 1977, en Chamoux, 1992); las cadenas operativas (Chamoux, 1992); las formas particulares de transmisión del conocimiento (Chamoux, 1992; Ramírez, 2016); la cosmovisión y conocimientos observables en la práctica (Toledo, 2000; Turok, 2001; Garrido, 2020); los principios estéticos particulares y de categorías del gusto local y global (Garrido, 2001, 2020); las formas de organización y lógicas económicas propias (Castilleja, 2011; Novelo, 1976; Turok, 2001); las prácticas propias del mercadeo (Garrido, 2020); el conocimiento de los usos y funciones que tendrán los objetos creados (Ramírez, 2014), así como de su vida social (Appadurai, 1991).

Esta visión del oficio artesanal como un fenómeno multifactorial permite argumentar que la desaparición de un oficio podría, al menos potencialmente, afectar a otros elementos integrantes del sistema cultural, que requerirá sustituir al objeto por otro de



similar eficacia sociocultural o transformar la práctica social de la que participa el objeto, razón por la que, además de los procesos de manufactura, se busca documentar aspectos relacionados con la vida social de las cosas, formas de aprendizaje del oficio y otros semejantes, que nos permitan ubicar a las y los artesanos, y sus conocimientos, en el centro de esta red de interrelaciones.

Además de la idea de oficio, enfatizamos en el proyecto la noción de tradición, en un intento de centrar la mirada en los individuos, las familias y los colectivos, es decir, en la sabiduría y pericia que requiere el desarrollo de cada técnica artesanal, de ese saber-hacer que en estas páginas se intenta traducir a palabras (siempre de forma insuficiente) y los procesos de transmisión comunitaria de los mismos: la tradición (Herrejón, 1994).

Todo lo anterior se presenta en un intento de documentar los oficios artesanales como fenómenos culturales en los que se imbrican saberes, códigos y prácticas, analizables a través de la biografía de los creadores y la observación sistemática de la vida social de los objetos, desde su nacimiento en el taller artesanal hasta su circulación en la vida económica, cotidiana y ritual de los diversos contextos que habitan.

Con estos referentes, la documentación de oficios tiene de manera innegable un corte etnográfico, sin embargo, algunos de los proyectos desarrollados han derivado

en acciones que cruzan los objetivos de la documentación con otros de divulgación, y revalorización de los saberes estudiados, activando así la investigación acción participativa, en la que estudiantes, investigadores, artesanos, artesanas y comunidades han sido copartícipes en el diseño de acciones variadas tendientes a la revitalización de oficios en riesgo.

Caso emblemático es el de la intervención gestionada por Francisco Javier Chávez Onchi en las comunidades de Turícuaro y Nahuatzen, en colaboración con maestros artesanos de la lapidaria (tradición a la que se vincula familiarmente) para impartir talleres a niños y jóvenes e implementar alternativas de promoción para la recuperación del milenario oficio de lapidario, un proyecto que arrancó como parte de su proceso de titulación y que ahora, como docente de la UIIM y diseñador, ha seguido desarrollando a través de distintos canales .

Otro caso destacable corresponde a las acciones emprendidas por Diana Villanueva Hurtado para la promoción de la cerería escamada en Santiago Tingambato, impulsando el taller familiar al que ella pertenece, y la consistente participación de la maestra artesana Berhta Hurtado en distintos espacios culturales de la localidad y del estado, impartiendo talleres a jóvenes y adultos interesados en su oficio.

A nivel regional destaca el caso del Encuentro de artesanos de la Cañada de los



Once Pueblos, *Úriichaeri Kúperantskua Eraxamani Anapuecha*, celebrado en el 2015⁹ bajo la organización de Martha Alicia Pablo Madrigal y Andrea Celene Marcelo Madrigal, un proyecto en el que, después de realizar un inventario artesanal e identificar oficios en riesgo, se establecieron acuerdos con artesanos y autoridades comunales para organizar un encuentro que involucró a las distintas localidades de la Cañada, organizado bajo criterios comunitarios, y en el que se reconoció el trabajo de los mayores y se celebró la identidad artesanal de la Cañada de los Once Pueblos.

Cada uno de estos proyectos implicó transitar metodológicamente de la etnografía a la investigación acción participativa a partir de la convivencia, los afectos generados y el establecimiento de compromisos y metas en común, de tal forma que pensar en las metodologías empleadas implica hacerlo desde los principios de la flexibilidad, adaptación e interlocución con las y los maestros artesanos, sus demandas y expectativas, a corto y en algunos casos, a largo plazo.

La presente obra se compone de nueve capítulos, referentes a sendos oficios que se encuentran en categoría de riesgo según nuestros indicadores, arriba señalados.¹⁰ Como característica particular, todos son escritos en coautoría, lo que implica la

construcción conjunta de la tarea de escritura, privilegiando la descripción etnográfica, los relatos biográficos y, cuando fue posible, ampliando la información con antecedentes históricos o contextuales.

Como podrá verse específicamente en cada uno, se acentúan los retos que atraviesan y, en muchos, el denodado ánimo de sus veteranos creadores. El oficio lapidario de Nahuatzen y Turícuaro se enfrenta al giro tecnológico que ha hecho que se usen aparatos eléctricos para tareas que antaño se realizaban con molcajetes y metates de piedra; la cerería de Tingambato, a su vez, se ha reducido a funciones estrictamente rituales a partir de que se goza de iluminación eléctrica en los hogares y espacios públicos.

Las fajas tejidas en telar de cintura en San Francisco Pichátaro paulatinamente van cambiando su uso de cotidiano a ceremonial, pues los códigos de vestimenta de las mujeres se transforman con el tiempo; es similar el caso de Nahuatzen que también se presenta aquí, en donde las Marichas en fiesta son las que consumen estas obras textiles.

Qué decir del troje, la habitación paradigmática del espacio doméstico en las comunidades de la boscosa región de la meseta. Múltiples transformaciones de tipo urbanístico, ambiental, económico y hasta estético han causado que los pocos trojes que siguen

⁹ Evento financiado por el Programa *México Cultura para la Armonía*, del Gobierno Federal.

¹⁰ Estos no son todos los oficios identificados ni documentados por el RUOT, hay oficios clasificados en estatus de riesgo y pendientes de registro, y otros, ya estudiados, que se irán incorporando a futuras publicaciones.



en pie sean valorados como auténtico patrimonio cultural de Santiago Sicuicho mientras que, lamentablemente, el saber hacer para su construcción y mantenimiento no resiste el paso del tiempo y cada vez hay menos especialistas constructores.

Hace varias décadas, cientos de bateas tenían que labrarse semanalmente en los densos bosques de Sevina, para surtir la vida cotidiana comunitaria y además, el creciente mercado de la pequeña ciudad de Quiroga; en el presente, los bateyeros de Sevina se limitan a tres. Charolas, bandejas y otros recipientes de factura industrial paulatinamente se adueñan de los espacios donde antes las bateas eran indispensables, lo que, entre otros factores, que se enuncian en el capítulo correspondiente, ha llevado a su desuso, en contraste con la relevancia cultural que mantienen.

De la Cañada de los Once Pueblos se presentan los casos tal vez más complejos, pues la pervivencia de sus oficios artesanos pone en juego una serie de factores nada sencillos de sortear; el tejido de *jorhutakuecha* o cordones para las trenzas de Carapan sufre el desafío de los frecuentes cambios en la moda del arreglo capilar, aunque mantiene un reducto, una vez más en el ritual, que codifica la indumentaria tradicional para las fiestas religiosas. Por su parte, en Acachuén sigue vigorosa la vida ritual que requiere de un surtido cíclico de máscaras de madera para las representaciones dancísticas; sin embargo, no puede considerarse asegurada

la transmisión del oficio del mascarero de la localidad.

Uno de los casos más peculiares es el de la joyería tradicional de Cherán, pues el número de joyeros es muy reducido para la demanda de arracadas, caricias y aretes tradicionales que tienen de clientes de toda la región. Aquí, no se trata de un oficio en riesgo por falta de aprecio y demanda, todo lo contrario, sino del tipo de organización de la producción y formas de transmisión, que se mantienen en un modo y contexto estrictamente familiar.

Como podrá entreverse, es la siempre vigorosa vida ritual el auténtico pilar de la producción artesanal destinada al mercado interno purépecha. De ahí que consideramos que sus días no necesariamente están contados, a partir de que la organización comunitaria en los territorios del pueblo purépecha continuamente se reformula en una búsqueda y afirmación incesante de sentido de la propia identidad, como hemos visto en los años recientes.


Finalmente, consideramos indispensable estar atentos a esos procesos en los que las identidades en lucha se manifiestan en la resistencia de tipo cultural, político y étnico, que nos moviliza y cimbra continuamente en la región. Escenarios de ese tipo abren ventanas de replanteamiento del “nosotros” que pasa por lo simbólico e ideológico y se liga con lo material y estético. Lo anterior incide directamente en los temas que este libro despliega, por lo que confiamos en que



pronto las comunidades tomarán en sus manos estos procesos, con el ardor que ha caracterizado a la región, pensando y encontrando un futuro desde el tejido comunitario, sin tener que renunciar al costumbre.







Tres generaciones y
una sola raíz:
la joyería de la familia
Contreras en Cherán

María Luisa Hernández Alonso
Eva María Garrido Izaguirre



✦ EN EL 2011 EL PUEBLO DE CHERÁN ingresaría al foco de las noticias internacionales tras un acontecimiento histórico gestado por un grupo de mujeres, que armadas con palos, machetes y piedras, encendieron la llama de una lucha colectiva por la defensa de su territorio que culminaría con la reivindicación del autogobierno comunal, proceso que se ha tornado ejemplo y motivación para múltiples comunidades del estado de Michoacán y del país.

En este pueblo, ubicado en plena meseta purépecha, a 130 km de la capital del estado y con poco más de 21 mil habitantes, las mujeres fueron protagonistas de un hecho sin precedentes, y también lo serán en este texto, al ser ellas quienes portan las arracadas que a golpe de fuego y buril se forman en el taller de don Rigoberto Contreras Alonso, joyero por tradición de la comunidad de Cherán.

La “arracada”, palabra que proviene del hispanoárabe (Sidrach de Cardona, 2022, p. 16), es un “arete en forma de aro o argolla, de distintos materiales y tamaños, que cuelga del lóbulo de la oreja”.¹ En la cultura purépecha las arracadas se caracterizan por su forma de media luna, con o sin adornos, que cuelgan o se distribuyen en el cuerpo principal del arete dando como resultado múltiples diseños que, en muchos casos, son característicos de ciertas localidades, como la *kondikwa* de Tarecua-tó, o las “planas” de Cherán (fig. 1).

Don Rigoberto Contreras Alonso se ha especializado en la creación de arracadas en oro y plata; él, al igual que su familia, es originario de Cherán y todos forman parte de una lar-

ga saga de joyeros que arrancó con el trabajo en la fragua de su bisabuelo, Jesús Contreras, uno de los primeros herreros del pueblo.

Ahí, en la fragua, se encuentra la raíz de un oficio que no se ubica bien en el tiempo. Algunos en la familia afirman que don Jesús fue el primer platero de Cherán, a principios del Siglo XX y algunas herramientas antiguas, cuyo origen nadie recuerda, parecen apuntar en esa dirección. Lo cierto es que no contamos con información oral ni documental que permita sostener esta hipótesis.

Para ese tiempo, el censo de Michoacán de 1900 registra un total de 275 plateros en el Estado, tres de ellos mujeres y el resto hombres. “De las quince cabeceras de distrito que conformaban el estado de Michoacán sólo Jiquilpan y Maravatío no tenían gente dedicada a esta actividad; pero en todas las demás ciudades importantes se contaba entre su gente a un buen número de plateros” (Guzmán, 1997, p. 189). Ciudades como Morelia, Zamora, Huetamo, Uruapan, Pátzcuaro, Tacámbaro, Tajimaroa, Zitácuaro, Quiroga, Chucándiro, Huaniqueo, Chavinda, Nahuatzen, Paracho,

¹ Diccionario del español de México.

◀ Fig. 1 “Arracada plana”. Fotografía del taller de Leonardo Contreras. Ricardo Barthelemy, Cherán, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R1122-2-3).



Guarachita, Senguio, Zirándaro, El Carrizal y Carácuaro contaban con plateros censados que “[...] trabajaban muy bien la plata y aplicaban a la perfección las técnicas del martillado, repujado, pulido, embutido y chapeado, entre otras. Las piezas que moldeaban con sus propias manos, eran destinadas para su venta en los mercados próximos y también para el consumo local. Se hacían anillos, aretes, pulseras, brazaletes, collares y otros artículos femeninos” (Guzmán, 1997, p. 189).

Al respecto, resulta llamativa la poca información que encontramos sobre orfebrería purépecha en general y de Cherán en particular. La exhaustiva etnografía realizada por Beals en Cherán refiere la existencia de un herrero en la comunidad² pero no alude a la joyería como parte de las vocaciones locales y tampoco lo hace Robert West en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* (2013 [1948]). La información aportada por ambos autores remite al trabajo de la curtiduría cheranense para los siglos XVIII y XIX y a la elaboración de una diversidad de manufacturas en los años cuarenta del siglo pasado: tejidos en algodón con los que se elaboraban fajas, servilletas y manteles, cobijas de lana, bordados, sombreros de palma, tejamanil, elaboración de tejas y tabique, cerería, flores de papel, cohetes, cantería y piezas de molino, curtiduría y zapatería, laca, cuerdas y lazos, escobetillas de raíz, máscaras, carpintería y herrería (Beals, 1992 [1945]; West 2013 [1948]).

Como vemos, en estos trabajos de los años cuarenta no existe referencia alguna a la joyería de Cherán pero tampoco en otras localidades de la región; de hecho, Robert West no identifica ninguna comunidad purépecha en la que se trabajara la platería o joyería, ni siquiera la localidad de Nahuatzen,³ de la que Beals reporta aretes que circulaban en el mercado de Cherán (Beals, 1992 [1945], p. 209).

Esta invisibilidad del oficio contrasta con las referencias que hacen a la indumentaria femenina y las joyas de oro y plata que la complementan:

Las mujeres y las niñas usan collares de cuentas tubulares de vidrio de color rojo que se llaman corales. Se usan desde tres o cuatro hasta varias docenas de sartas. [...] También usan aretes. Pueden usarse productos misceláneos y baratos de los mercados, pero el tipo propio que toda mujer desea es un arete hueco y en forma de luna creciente con alambres que van desde cada punta y que pasan por la perforación en el lóbulo de la oreja. Estos aretes son de oro o de plata, prefiriéndose los de oro. Un par de aretes de oro cuestan cerca de 35 pesos (Beals, 1992 [1945], p. 109).

Las primeras noticias documentales que tenemos sobre este oficio en la localidad, son los registros fotográficos de Ricardo Barthelemy⁴ tomados en los años setenta. En la familia están ciertos de que el abuelo de don Rigoberto, Gerardo Contreras Ceja, era un herrero y platero ampliamente reconocido, lo

² Este herrero posiblemente fue el abuelo de don Rigoberto Contreras. Beals menciona en su libro que no pudo entrevistarle.

³ Comunidad cercana en la que el mismo Rigoberto Contreras recuerda tener noticias de un taller de platería.

⁴ Fototeca del Colegio de Michoacán (COLMICH).



que nos lleva a ubicar el trabajo de la joyería en Cherán al menos a mediados del siglo XX y a la herrería como raíz de un oficio que requiere del ingenio y maestría suficientes para diseñar las distintas herramientas necesarias para crear una joya.

La fragua es donde se hace el fuego, con carbón, para fundir [cuenta don Rigoberto]. [...] Para calentar el acero para la forja de una herramienta. [...] En los inicios mi abuelo utilizó un fuelle. Yo me acuerdo que mi abuelo hacía cualquier herramienta, de cualquier pedacito de metal hacía las herramientas. Aquí hay muchas herramientas hechas a mano que él hizo.

Gerardo Contreras heredó a su hijo, Leonardo Contreras Urueta, las herramientas y conocimientos del oficio.⁵ Él contrajo matrimonio con doña Benedicta Alonso Hernández para formar la familia en la que nacen don Rigoberto Contreras y sus siete hermanos.

Como se expresó en líneas anteriores, el trabajo de Leonardo -don Lalo- y doña Benedicta está documentado por Barthelemy en los años setenta y nos permite observar la continuidad entre las formas de trabajo y las herramientas utilizadas, muchas de ellas heredadas por su abuelo y conservadas en uso con un especial afecto (fig. 3).

En el año 1986 la Casa de las Artesanías de Michoacán identifica un solo taller de joyería en Cherán, el del maestro Leonardo Contreras (CASART, 2002 [1986], p. 87) y para 1997 Moisés Guzmán Pérez refiere la existencia de varias escuelas taller en el estado (en Zitá-

cuaro, Cuanajo y Pátzcuaro), entre las que se encontraba la del mismo maestro Contreras en Cherán, especializado en la elaboración de arracadas planas y cinceladas (Guzmán, 1997, p. 190).

En esta historia familiar tiene especial relevancia la fragua en la que trabajaron como herreros el bisabuelo, el abuelo y el padre de don Rigoberto, un oficio fundamental para la vida del pueblo y la región. En ella se fabricaban herramientas para los resineros, remiendos de barricas y múltiples aperos de labranza como azadones, arados y hachas, y allí, en esa misma fragua, se fabricaron muchas de las herramientas que hoy en día se utilizan para crear delicadas piezas de joyería en oro y plata. Ambos oficios, la herrería y la orfebrería están estrechamente ligados y uno, la herrería, parece ubicarse en la raíz del otro, ya que era en la fragua donde transformaban los rieles del tren en yunques y marros y las varillas de hierro en herramientas diseñadas ex profeso para cada pieza de joyería.

Fue el padre de don Rigoberto quien tomó la decisión de renunciar a la agricultura y centrarse únicamente en la herrería y la joyería. A este último oficio se sumó su esposa Benedicta (fig. 4), quien se especializó en desarrollar partes del proceso como “el recorte”, “el troquelado” y la elaboración de “bolitas” para aretes y collares.

Doña Benedicta era reconocida por su activa labor de comercio, era ella quien recorría los mercados de la región y cada vez que alguien preguntaba por unos aretes, todos men-

⁵ Al respecto cabe señalar que en las notas que acompañan a sus fotografías, Ricardo Barthelemy anotó que Leonardo Contreras aprendió el oficio en Zamora. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R1122-2-3).



cionaban haberlos comprado a “una señora que los hace en Cherán”.

El mercadeo era intenso, su hijo Rigoberto recuerda que su madre vendía en distintos momentos del año en comunidades tan diversas como Turícuaro, Quinceo, Comachuén, Arantepacua, Nurío, Urapicho, Cheranástico, Tiríndaro, Santiago Azajo, San Jerónimo, San Andrés, Pátzcuaro, Uruapan, Paracho, Tarecuato y La Cantera, entre otros. En esos tiempos el éxito de sus ventas radicaba en llegar a cada comunidad unos días antes de la fiesta para que los clientes pudieran ajuarse, cumplir con los compromisos que tuvieran, o bien hacer pedidos para futuras celebraciones.

Esos viajes para comerciar terminaron cuando su madre enfermó y ellos concentraron la venta en el taller y en un local céntrico que abrió recientemente con su hijo; sin embargo, aunque su madre ya falleció, siguen preguntando por “la señora de Cherán que los hace”.

Actualmente hay cinco personas que conocen el oficio: Rigoberto Contreras, su hijo Rigoberto Omar y sus hermanos Gerardo, Patricio y Leonardo. De ellos solamente don Rigoberto se dedica de tiempo completo a la joyería, aunque presume que su hijo ya lo ha superado.

Rigoberto Contreras nació el 9 de junio de 1967 y con diez o doce años de edad comenzó a trabajar con su padre. Los primeros contactos con el oficio de la joyería fueron en la fragua, allí ayudaba a su padre atizando el fuego mientras él movía el crisol. Era tan pequeño que para manipular la laminadora tenía que colgarse con todo su cuerpo para

hacerla girar. Así aprendió a trabajar con el fuego y el metal, primero “soplado” para luego ir aprendiendo poco a poco cada uno de los secretos del oficio.

Esta forma de adquisición del conocimiento parece similar a la que se describe para los gremios de plateros del siglo XVII, un proceso escalonado en el que el aprendiz iba pasando de nivel hasta conocer la totalidad de los secretos de un oficio que el maestro se comprometía a compartirle “sin ocultarle nada”, durante los cuatro o seis años que duraba su formación (Guzmán, 1997, p. 181). Y fue así como aprendió y llegó a crear su propio taller, donde trabaja durante horas para cubrir la cantidad de pedidos que tiene.

Don Rigoberto estudió en Cherán y se casó con Cecilia Estrada Velázquez, con quien ha formado una familia de cuatro hijos: Laura Rocío, Leticia, Rigoberto Omar y Guadalupe.

Él recuerda que al terminar sus estudios observaba que su padre no se daba abasto con la cantidad de pedidos que tenían, lo que lo animó a dedicarse de lleno al taller familiar. Esos fueron momentos de esplendor, estamos hablando de finales de los ochenta, cuando tenían pedidos por parte del Fonart⁶ y clientes que les compraban por mayoreo desde la Ciudad de México, San Miguel de Allende, Oaxaca y los Estados Unidos.

De ese tiempo narra con emoción el equipo que formaban entre él, su padre y su hermano Gerardo; cuenta que jugaban a hacer “competencias” para cumplir con los pedidos mediante un trabajo perfectamente organi-

⁶ Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, dependencia federal de atención al sector artesanal.



zado en el que cada individuo se especializaba en partes concretas del proceso. Eran buenos tiempos hasta que hace unos 30 años “no se vendía nada, ya íbamos a cerrar”, pero la persistencia ha mantenido el oficio hasta el día de hoy, cuando lo que se necesitan son manos, porque pedidos no faltan. Este taller, que en principio parece funcionar como taller individual siempre ha funcionado como taller familiar en el que tanto hombres como mujeres se involucran en distintas partes del proceso.

El saber hacer

Al llegar al taller de don Rigoberto, la mirada se dirige hacia la mesa de trabajo (fig. 5). Allí, bajo un foco de luz blanca, sorprende la cantidad de herramientas que inundan el lugar: alicates, troqueles, martillos, limas, embutidores y muchas más, que aguardan para ser utilizadas cuando sea preciso.

En otro espacio, detrás del local, se encuentra la laminadora y el “motor” con el que se pule cada pieza para darle el lustre necesario.

En la segunda planta, cruzando un hermoso patio lleno de flores y árboles frutales, se localiza la fragua y un cúmulo de crisoles, pinzas, mazos y suajes marcados a golpe de marro sobre la madera. Allí se encuentra también la mesa del abuelo, muchas de sus herramientas y el soplete con el que se funde la plata y el oro. En ese espacio empieza un proceso que termina escaleras abajo, cuando las piezas viajan fuera del taller.

En las páginas siguientes intentaremos sistematizar la manera en que se articula el saber hacer de don Rigoberto con la materia prima y las herramientas en una serie de procesos técnicos que preceden a cada una de las arracadas.

La plata y el oro que se utilizan en el taller, lo que se nombra como “el metal”, se adquiere en ciudades como Guadalajara o Zamora. Últimamente ha resultado bastante práctico comprar unas monedas, las onzas de plata, que se adquieren fácilmente en entidades bancarias. En ocasiones se aprovecha la “pedacera” que queda de otras piezas o que se compra en el pueblo: “Aquí compramos a veces pedacera comprobada o piezas que ya están desgastadas o impares, las echamos al crisol”.

Una vez que tiene el metal, se activa un complejo mundo de herramientas, instrumentos y máquinas que integran el taller. Cada uno de estos artefactos es la huella material de una tradición y juegan un importante papel en la confección de cada joya; es decir, el marro no es sólo un marro, es “el marro que hizo mi abuelo” y que se sigue utilizando, son objetos valiosos por su función, pero también porque remiten a la memoria familiar y afectiva del oficio.

Ordenándolos bajo las categorías de herramientas, instrumentos y máquinas destacaremos los más relevantes.⁷

Entre las herramientas, las más utilizadas son los troqueles, suajes, limatones, limas, buriles, embutidores y crisoles.

⁷ Novelo (1976) y Guzmán (1997) identificaron en talleres de orfebrería de Pátzcuaro y Zitácuaro un conjunto de herramientas entre las que se cuentan las siguientes: soplete, laminador, anillero de latón, crisoles de barro, cajas para hacer anillos, tubos para moldearlos, pinzas de distintos tipos, yunque, prensas, “jileras”, martillos, seguetas, lastras, antenallas y limas de distintos tipos.





Fig. 5 El taller de la familia Contreras Estrada.



Los suajes son herramientas que fueron forjadas en hierro por el padre y el abuelo de don Rigoberto. En la familia se consideran sumamente valiosas y son las que “dan las medidas de las diferentes arracadas”.

Los tamaños que manejo del número 5, 10, 15, 18, 25, 35, 40, 50, 80, 100 y 150, son once tamaños. Los números corresponden a los pesos [precio] en los que los vendíamos antes [en tiempo de su padre]: las del número 35, es porque costaban 35 pesos y así quedaron los precios y así los denominamos [...] así las conoce la gente.⁸

El troquel permite moldear la lámina de plata para obtener la forma deseada y está conformado por dos elementos: por un lado, las piezas de hierro forjado con la forma convexa de la arracada (fig. 6) y por el otro la misma figura, pero cóncava, excavada en un tronco de madera de cerezo. Al presionar la lámina de plata sobre el tronco de madera con los troqueles, se obtiene la forma de las “caras” de cada “plana”.

Los limatones y limas son herramientas abrasivas de tallado grueso y fino respectivamente que, al frotar la pieza, liman su superficie que posteriormente será detallada con lijas.

El buril y el cincel (fig. 7) son herramientas de corte o marcado que sirven para cortar, marcar, ranurar o desbastar material en frío, mediante la percusión con un martillo o mediante presión con la palma de la mano.

Los dados o embutidores (fig. 8) son cubos de hierro que tienen en sus caras las figuras que se obtendrán al embutir a percusión la lá-

mina de metal. Las formas más comunes son de medias esferas, pero hay unos que están “hechos a forja, a mano, con figuras de aretes que ya no se hacen”, según don Rigoberto.

El crisol (fig. 9) es un recipiente de barro en donde se deposita la plata y al que se dirige la flama vigorosa del soplete, para fundir el metal.

En cuanto a los instrumentos, destacan las tijeras, los martillos, el cisco y una gran variedad de pinzas que se utilizan para moldear, recortar y detallar las piezas (fig. 10).

Las tijeras son especiales para cortar la lámina de plata. De entre todas las que utiliza el artesano, hay unas en particular que fueron forjadas por su abuelo décadas atrás.

Las pinzas son diversas en tamaños y formas, la mayoría se adquieren en ferreterías locales y extienden los dedos del orfebre para detallar los matices de las piezas.

El cisco no es un instrumento en sí mismo, en realidad es un conjunto de herramientas que se articulan en la acción: un plato de barro repleto de carbones, sobre una charola o plato extendido, en el que con giro manual y aplicación de la flama del soplete, se genera el calentamiento de la pieza al rojo vivo, hasta lograr que la soldadura corra entre las partes que conforman la joya (fig. 11).

El martillo es fundamental para cortar con un troquel y dar la forma en el suaje. De entre todos hay uno, llamado “martillo grande” que también fue forjado por el abuelo y que “está hecho a la mano” de quienes lo han usado por generaciones.

⁸ Antes se hacían unas más pequeñas para niñas recién nacidas, pero las han dejado de hacer porque ya no se utilizan.



Entre las máquinas que se utilizan en el taller del señor Contreras destacan la fragua, el soplete, la laminadora y el motor.

La fragua es un fogón en el que se forjan los metales. Tiene una estructura de ladrillo, cubierta con una rejilla. El fuego se aviva mediante un ventilador, un fuelle manual o bien, uno mecánico.

El soplete con fuelle y tanque de gasolina atrapa el aire del exterior y lo lanza con fuerza en una dirección a través de una manguera conectada a un tanque de gasolina para encender la flama, cuyo calor derrite los metales.

Una referencia anecdótica de don Rigoberto es que tanto su abuelo como su padre, utilizaban la técnica del “soplido” en la que se lanzaba el aire soplando con la boca, a través de un tubo llamado “el aparato” (un mechero de petróleo) que desviaba la flama “a puro pulmón” para dirigirla hacia los puntos adecuados, donde debía “correr” la soldadura en cada arracada.

La laminadora es una máquina que se usa para adelgazar y estirar el lingote de plata hasta conseguir formar alambre o lámina de distintos calibres. Don Rigoberto recuerda que antiguamente este proceso se hacía “a puro golpe con el marro grande” hasta lograr el espesor deseado (fig. 12).

El motor es un “pulidor de banco” eléctrico con dos extremos en los que se colocan discos de piedra o algodón para, respectivamente, desbastar o pulir las piezas.

Con el metal, la herramienta y el saber hacer incorporado, don Rigoberto activa una serie de cadenas operativas, una multitud de pasos y movimientos que alternan la gracilidad

con la fuerza y el trabajo minucioso, pasando de la fragua al marro y de este al delicado cincelado del decorado de una joya.

En esta compleja actividad el cuerpo ya ha aprendido y conoce la fuerza con la que debe dar el golpe para que la plata adquiriera su forma precisa, los dedos de la mano están entrenados para sujetar, torcer y “tentar” la tersura de la superficie al tiempo que las piernas imprimen al fuelle la fuerza justa para alcanzar las temperaturas necesarias en cada fundido y soldadura. Así, cuerpo, herramienta, materia prima y saber hacer se traducen en un proceso técnico que intentaremos explicar a partir de la voz de don Rigoberto Contreras y la descripción de la hechura de una arracada de plata.

El primer paso es limpiar la plata. Cuando viene en monedas o granalla no es necesario, pero si es pedacera, hay que pasar un imán varias veces entre los pedazos para evitar fundir la plata con otros metales

Posteriormente hay que fundir el metal: “vamos allá, donde está la fragua y pasamos a fundir el metal, la plata en los crisoles de ahí se vacía y ya”. El metal, ya sea en granalla o pedacera, se deposita sobre el crisol. Se dirige la flama del soplete al material hasta fundirlo. Se vacía el metal líquido al rojo vivo en un contenedor (fig. 13) y así adquiere forma el lingote. Los contenedores actuales son de metal pero antiguamente la plata se vertía sobre unos tabiques de barro con socavones rectangulares tallados en la superficie para sacar lingotes de pequeño tamaño.

Con los lingotes en mano, hay que “pasar a la laminadora para adelgazarla, para sacar





lámina de plata” un procedimiento que consiste en adelgazar y estirar esa pequeña barra de plata, hasta conseguir el calibre deseado en el alambre o lámina. Esto se logra al pasar el trozo entre los rodillos del laminador que giran, ajustándose manualmente con una manivela, hasta lograr el grosor necesario.

El siguiente paso consiste en “suajar” o cortar la lámina. Este proceso se realiza a golpe de suaje y martillo para formar las caras o “tapas” de una arracada (fig. 14). También es factible realizar el recorte con tijera; para ello es necesario dibujar la forma de la arracada con una plantilla de papel o cartón y después recortar con una tijera que se forjó para tal fin.

Posteriormente hay que troquelar las tapas recortadas, lo que equivale a darles su forma característica sobre un tronco de madera. En este soporte se colocan las tapas sobre los huecos de la madera, después se amolda la forma con un trozo de cuerno (fig. 15) y se da el golpe con el troquel de hierro y el “martillo grande” (fig. 16). El resultado son las caras de una arracada con el volumen característico de estas joyas.



Fig. 12 Haciendo alambre de plata junto a la laminadora con la que se transforma el lingote de metal en láminas de oro o plata.



El cuerpo principal de una arracada está compuesto por cuatro piezas, a saber: dos caras y dos lomos, uno externo y uno interno. Una vez que se han recortado todas, se procede a sujetarlas con un alambrito muy delgado; después se coloca el atado sobre el cisco, que ayuda a mantener la temperatura y al tiempo que se gira manualmente, se dirige la flama del soplete hasta fundir la soldadura, que previamente se insertó entre las piezas.

Recortar, limar y lijar son los pasos siguientes, que vuelven imperceptible la soldadura y dan tersura a la pieza: con las tijeras se recortan los bordes sobrantes que luego son limados y lijados (fig. 17).

Armar la arracada implica agregar el poste curvo que atraviesa el lóbulo de la oreja y para ello hay que seleccionar el alambre, cortarlo al tamaño adecuado -con una guía consistente en un manojo de alambritos adaptados a cada arracada- y montar el mecanismo de cierre de la joya.

Para terminar, hay que limpiar la pieza de cualquier impureza y pulirla para darle el lustre impecable que la caracteriza. “Pasamos a limpiar con el motor, antes eso se hacía con la mano, ¡a darles con la mano, todo era mano!” (fig. 18).

Así, y con mucha paciencia y conocimiento, es como se crea una de las muchas arracadas que salen del taller de don Rigoberto para viajar a sus distintos destinos.

Estas piezas se han ido lejos...

Las formas de distribución de las piezas de

don Rigoberto se podrían clasificar en tres tipos: venta en Cherán (en el taller o la tienda), venta en tianguis y encargos.

En Cherán, don Rigoberto cuenta con dos puntos de venta en la localidad. El más antiguo es su taller, identificado por una lona que a la letra anuncia “Se elaboran modelos tradicionales de la meseta p’urhepecha”. El otro punto de venta es una tienda del centro del pueblo que abrió hace poco con su hijo, Rigoberto Omar.

En cuanto a la venta en tianguis, esta era una de las formas de distribución más apreciadas y en la que se especializó su madre, la señora Benedicta, como ya vimos; sin embargo, a día de hoy solo se venden sus piezas en un tianguis semanal, el de Paracho, y uno anual, el de Domingo de Ramos de la ciudad de Uruapan.

Los encargos son una forma de venta más personalizada: “No puedo dejar de trabajar [cuenta don Rigoberto] porque si me piden una arracada para una boda, para un bautizo, ni modo que no la haga ¡Es para una boda! están esperando esa pieza para una fecha y ni modo que no la haga, no se puede, ya me comprometí”. No se trata solamente de una venta, es un compromiso con un momento especial en la vida de un cliente.

También surten encargos de mayoreo. Estos requieren tiempo y organización para ser cubiertos. Algunos son institucionales, como los de la Casa de las Artesanías de Michoacán,⁹ hay otros de galerías y tiendas en el mismo estado o de ciudades como Oaxaca y San

⁹ Ahora Instituto del Artesano Michoacano.



Miguel de Allende. Muchos de ellos vienen de la mano de personas que “año con año” hacen su encargo y que ya forman parte de la vida y el calendario anual del taller.

En otros ámbitos de circulación, se destacan aquellos en los que obras y artesanos adquieren prestigio fuera de los circuitos de venta. Nos referimos a los concursos artesanales, organizados por el Instituto del Artesano Michoacano y el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, reconocimientos de los que han sido merecedores distintos miembros de la familia, como Cecilia Estrada, Rigoberto Omar Contreras y el propio Rigoberto Contreras, cuyos diplomas se muestran con orgullo en el taller.

Las rutas de los afectos y la memoria

Una vez que las piezas son adquiridas, da inicio otra parte de su vida social, una biografía que está atravesada por afectos, tradiciones de uso y criterios de valoración. De los destinos posibles que tienen las piezas de don Rigoberto, nos interesan especialmente los de la región purépecha. Estas piezas de plata y oro están referidas por varios autores como parte del sistema indumentario femenino purépecha, al menos desde mediados del siglo XX

(Beals, 1992 [1945]; Ramírez, 2014)¹⁰ y siendo parte del adorno, las arracadas se vinculan con prácticas culturales concretas, que pueden comprenderse a partir de las historias que comparten las usuarias de las planas, caricias y medias lunas elaboradas en el taller de don Rigoberto Contreras.¹¹

Una de las funciones principales de las arracadas es la del cumplimiento, cuando el objeto, al igual que otros muchos, cumple “la función social del regalo” (Ramírez, 2014, p. 144). Así lo explicaba la señora Rosa López Macías quien portaba con orgullo un par de aretes de oro que ella nombra zarcillos y que compró a don Rigoberto, junto a otros seis pares para cada una de sus nietas: “Es la costumbre, las abuelitas les damos sus aretes a las nietas” tal como hizo con ella su propia abuela, quien le regaló unos zarcillos de oro que usó toda la vida, porque era “la nieta más querida”.¹²

Esta relación de la joya con el regalo, da nombre a algunos diseños como la arracada *kontikwa* de Tarecuato, que en su nombre lleva su función: “La palabra remite a un regalo, pero también a su tamaño, es una pieza ancha y al lugar en el que se colocará, la oreja”.¹³

¹⁰ Beals lo anota como parte del trabajo de campo realizado en Cherán en los cuarenta y Ramírez Garayzar a partir del estudio de la colección etnográfica del Museo del estado y de entrevistas con personas de avanzada edad que remiten en particular un tipo de arracada llamada “plana”.

¹¹ Entre toda la información compartida por don Rigoberto llama la atención un dato singular. Entre todas las arracadas que le llevan a arreglar o a vender como pedacera, unas tienen un tipo de “lastimadura” particular: son las marcas de los dientes de los bebés que a espaldas de sus madres, arropados por el rebozo, juegan y se rascan las encías mordiendo las arracadas que aquellas lucen.

¹² Comunicación personal de Rosa López Macías (Paracho, 2019) residente en Cherán y comerciante de costura en el mercado dominical de Paracho.

¹³ Comunicación personal de Alejandro Gabriel Francisco, Lic. en Lengua y Comunicación Intercultural y profesor de lengua purépecha en la UIIM y la UMSNH.



Entre todos los modelos existentes de aretes destacaremos las “caricias”, (fig. 19) piezas de nombre poético, que se suelen regalar a las niñas en los primeros años de su infancia, para que las acompañen toda su vida.

Como puede verse, en estos casos las arracadas articulan las relaciones de parentesco a lo largo del tiempo. Es habitual que los padres regalen a sus hijas los primeros aretes al nacer y los últimos cuando se van a casar: “regalarle las arracadas a una mujer es como ir marcando ritos de paso a lo largo de su vida” analiza Alejandro Gabriel, y cada mujer guarda sus aretes para después heredarlos a sus hijas o nietas, vinculando así distintas generaciones en un sentido matrilineal del linaje.

Otra de sus funciones es la del lucimiento en fiestas y celebraciones (Ramírez, 2014, p. 143) tal como lo explicaba Rosa López, al contarnos que sus hijas usan este tipo de zarcillos para ocasiones especiales como las bodas y, sea cual sea la ocasión, los aretes funcionan, adicionalmente como un signo que comunica información de género, estatus, pertenencia étnica, e incluso, la localidad de origen.

Puede afirmarse, así, que las arracadas son usadas fundamentalmente por mujeres como signo de género e identidad étnica. La mujer recibe sus primeros aretes a los pocos meses de nacer y a partir de ahí va recibiendo de sus padres distintas arracadas que van creciendo de tamaño, al ritmo que crece ella misma. Así, se teje un vínculo estrecho entre la vida de los objetos y la vida de las mujeres purépechas que los portan recordando el dicho popular

que a la letra dice que “una mujer sin aretes es como una fiesta del pueblo sin cuetes”.

Particularmente significativo es el uso reciente de las arracadas planas por la comunidad queer purépecha como parte del sistema indumentario tradicional, signo de identidad y de un activismo social que reivindica la visibilidad del colectivo.

Además, las arracadas son signo de status, más en el pasado, cuando “se era muy pobre” y “no había dinero, y no podía uno comprarse cosas, por eso quien traía unos zarcillos de estos, significaba que tenía dinero” o que contaba con alguien “dentro de nuestra parentela [...] que nos lo regalará” (Ramírez, 2014, p. 143), lo cual significaba tener una sólida red familiar de respaldo, algo sumamente valioso en la sociedad purépecha.

No es lo mismo una arracada de oro que de plata, o una chiquita que una grande. Sin embargo, en lo que al diseño y estética se refiere, la tendencia a la innovación no es habitual, la arracada forma parte de “el costumbre”, es decir, de prácticas tradicionales y tiende al sostenimiento de formas propias del gusto de localidades y regiones.

En sus narraciones, don Rigoberto enfatiza la gran cantidad de pedidos que se levantaban en los mercados de los pueblos; recuerdo de esos años es la colección familiar de piezas antiguas, que almacenadas en cajitas y latas en el taller, se integran a la memoria iconográfica de la joyería purépecha (fig. 20): “arracada de florecita” de Patamban, “de espadas” de Turícuaro, Arantepacua y Comachuén, Konti-

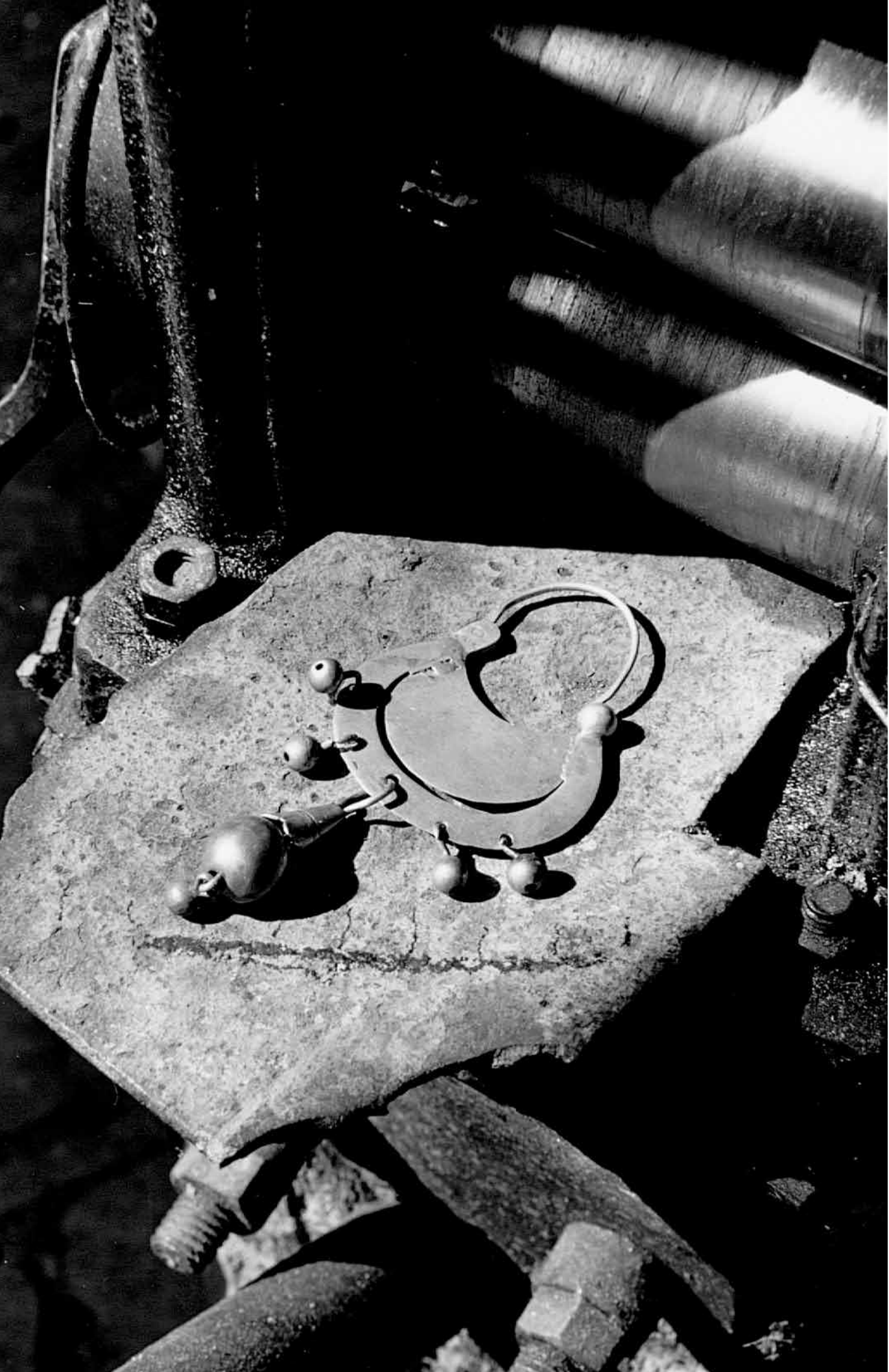


kwa de Tarecuato, “planas” de Chilchota, “monita” de Nahuatzen, las “caricias” que gustan en múltiples comunidades y las “planas” de Cherán, que con su cuerpo abultado son características de la localidad.

Con todo, el oficio de la joyería, sus herramientas y los objetos creados son un compendio de historias y memorias.

A modo de cierre, queremos destacar un aspecto particular de este oficio. La joyería de Cherán está en riesgo no por falta de demanda, a diferencia de otros objetos artesanales que dejan de realizarse por su pérdida de vigencia cultural, pues las joyas de los talleres Contreras son altamente demandados. La particularidad de este oficio es que no se trata de una vocación colectivizada o comunitaria: su desarrollo y transmisión está restringido al ámbito familiar y aunque se han llegado a implementar talleres de capacitación impartidos por los propios artesanos, todo indica que la cantidad de herramienta que se requiere, muchas de ellas de elaboración también artesanal, complejiza las posibilidades de montar talleres independientes. De hecho, los talleres que existen a la fecha se han conformado a partir de herramienta que ha sido heredada dentro de la familia. Con todo, el trabajo de la familia Contreras garantiza el acceso a estas joyas emblemáticas del ser mujer purépecha en la región.



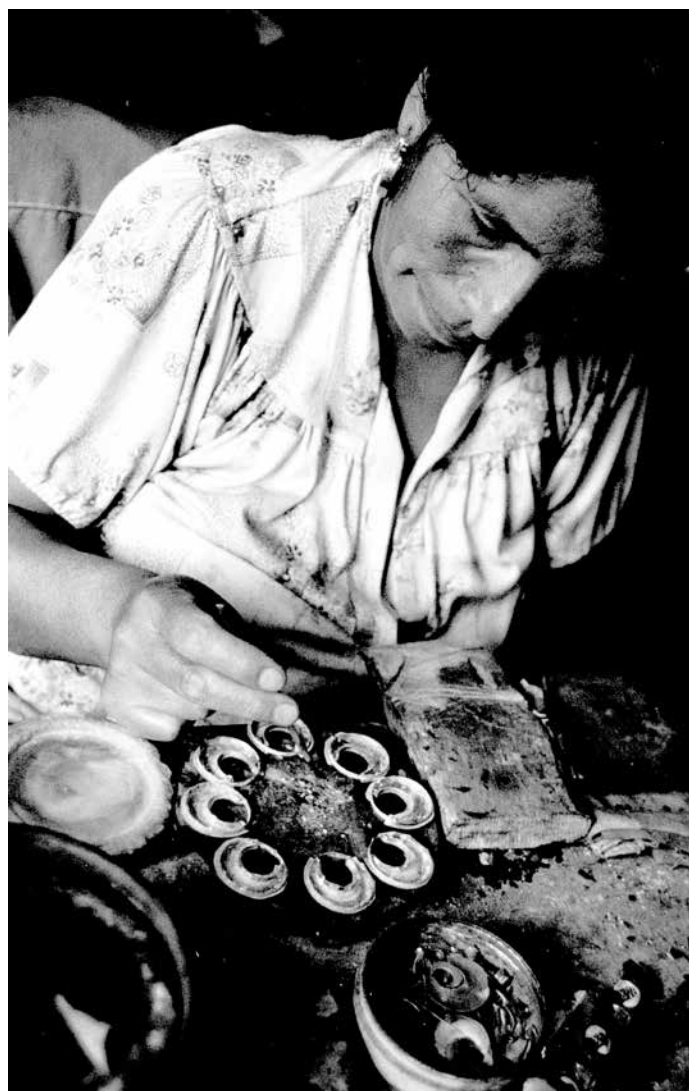




< Fig. 3 “Taller de aretes de Cherán”. Leonardo Contreras y uno de sus hijos trabajando en el taller. Ricardo Barthelemy, Cherán, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R1208-1-3).

> Fig. 4 “Haciendo aretes en Cherán”. Benedicta Alonso colocando la soldadura de las arracadas. Ricardo Barthelemy, Cherán, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R972-6-3).

< Fig. 2 “Arracada de bolitas”. Fotografía del taller de Leonardo Contreras. Ricardo Barthelemy, Cherán, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R1122-1-1).





✓ Fig. 6 Los troqueles forjados en la fragua familiar.



Fig. 7 Con cinceles de distintos tamaños se decoran múltiples piezas.



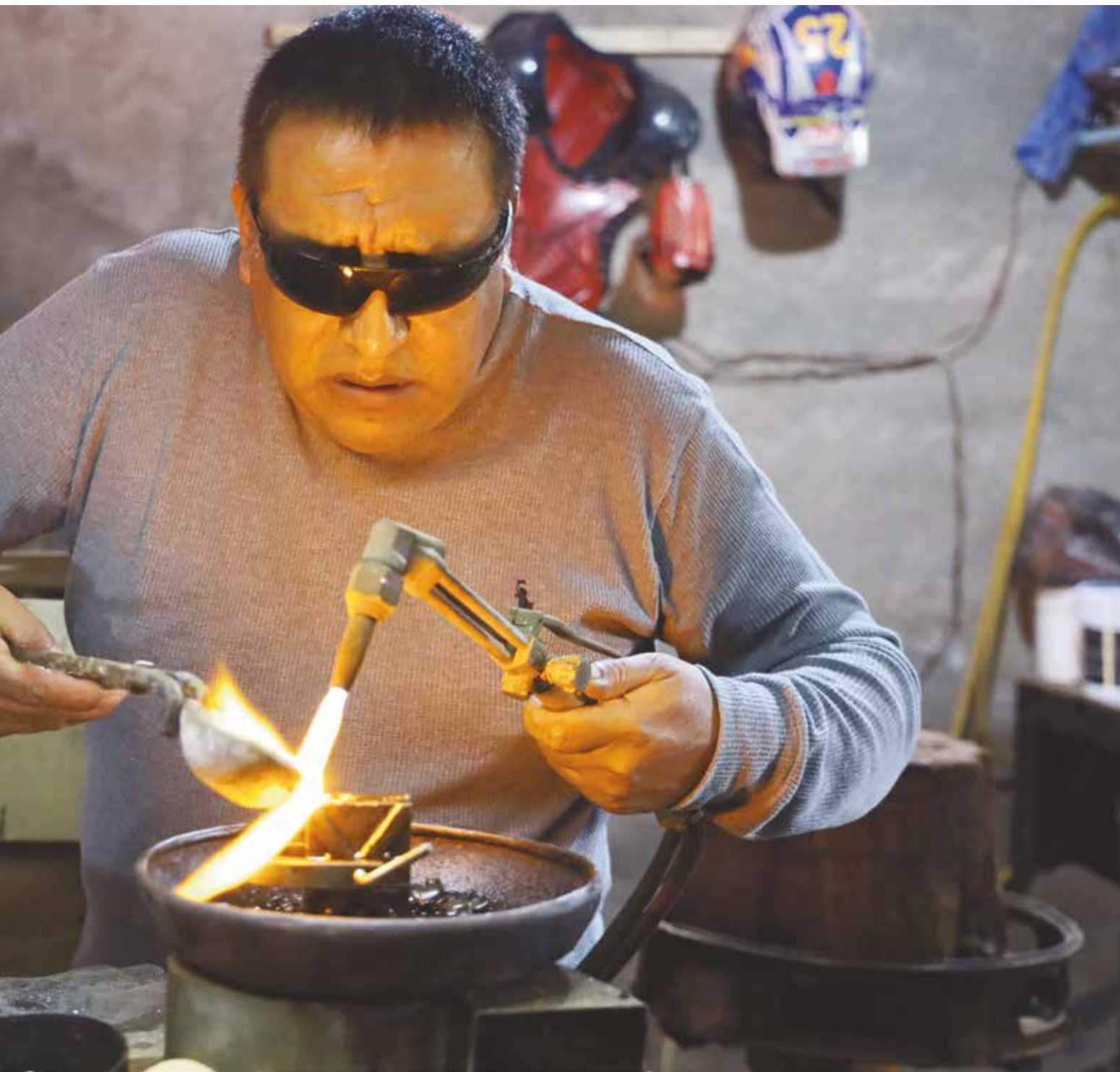
< Fig. 19 Danzante de Cocucho portando los aretes llamados "caricias".
Ricardo Barthelemy, Cocucho, ca. 1970.
Archivo histórico biblioteca COLMICH (R308-1-3).

^ DE IZQUIERDA A DERECHA:
Fig. 8 El dado o embutidor, forjado a mano, permite crear las esferas de las "caricias".
Fig. 9 Crisoles de barro en los que se funde "el metal".



^ Fig. 10 Herramientas para hacer alambre de metal de distintos calibres.

Fig. 11 En el cisco se funde la soldadura que une las distintas partes de una arracada.



^ Fig. 13 Don Rigoberto Contreras fundiendo el metal.



^ Fig. 14 Las "tapas" de la arracada se cortan a golpe de suaje o con tijeras especialmente forjadas para tal fin.

> Fig. 15 En este tronco de madera se troquelan las tapas de las arracadas, primero golpeándolas con un pequeño trozo de cuerno y después con los troqueles de hierro.





Fig. 16 Este es “el martillo grande” con el que se dan los golpes finales del troquelado.

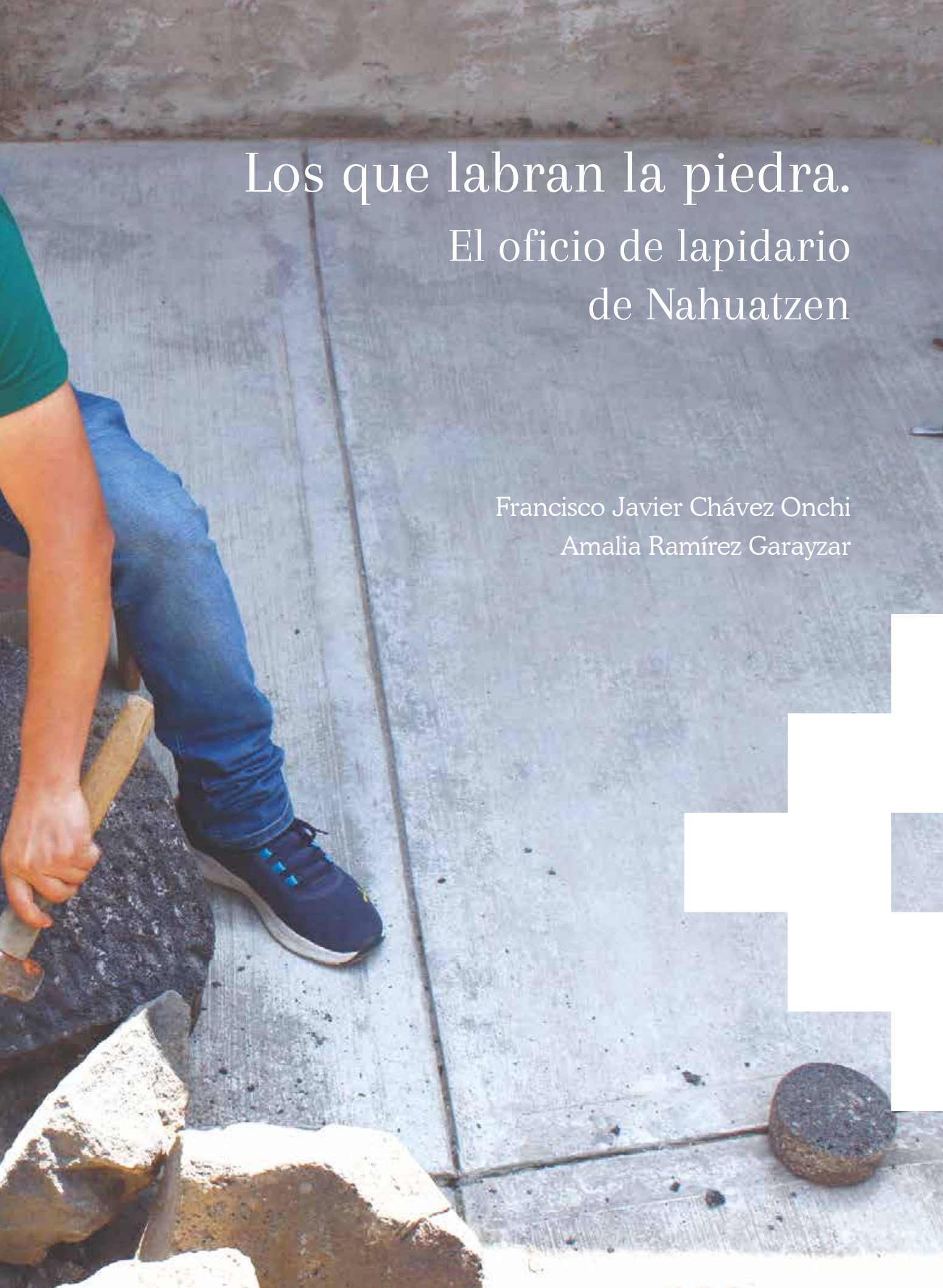


^ ARRIBA: Fig. 17 Cuando la arracada está soldada se liman todos los bordes.
ABAJO: Fig. 18 Lijar y pulir son los pasos finales.



^ ARRIBA: Fig. 20 Colección de piezas antiguas que han permanecido en la familia por décadas.
ABAJO: Fig. 21 Joyería Contreras Estrada: un oficio familiar.





Los que labran la piedra. El oficio de lapidario de Nahuatzen

Francisco Javier Chávez Onchi
Amalia Ramírez Garayzar





LOS OBJETOS DE PIEDRA PARA MOLIENDA tienen una impronta muy antigua en las culturas mexicanas, particularmente las indígenas. Utensilios domésticos como el metate y el molcajete han sido parte de las cocinas durante siglos. Los artesanos especialistas en la elaboración de estos objetos se conocen como lapidarios. Este texto se desarrolla alrededor de los saberes tradicionales de un linaje de lapidarios de Nahuatzen.

El municipio de Nahuatzen se localiza más o menos en el centro de la meseta purépecha, también conocida como la sierra. El censo del 2020 del INEGI indicó que en todo el municipio había 32,598 habitantes, de los cuales, un poco más de la mitad son mujeres.¹ El pueblo de Nahuatzen es la cabecera municipal y cuenta con nueve tenencias: Comachuén, Arantepacua, Turícuaro, La Mojonera, San Isidro, Sevina, El Pino, El Padre y la Colonia Emiliano Zapata.

El municipio está enclavado en una altiplanicie de accidentado relieve orográfico, en la que las poblaciones se ubican a una altitud promedio mayor a los 2 mil metros snm (Vázquez, 1992, pp. 40-41). Esa peculiar geografía produce un paisaje combinado de llanuras aluviales interrumpidas por montañas y conos volcánicos, que han permitido actividades humanas como la agricultura, principalmente de temporal, el pastoreo, la horticultura y la explotación forestal durante siglos. También ha brindado extensiones de lava o malpaís, que hace que se puedan aprovechar materiales líticos para la construcción y otras actividades

artesanales como la lapidaria, a la que dedicamos este capítulo.

El topónimo Nahuatzen se traduce como “Lugar donde hiela”, “de *iauaní*, helar” en lengua purépecha (Corona Núñez, 1993, p. 43). Ciertamente, el clima de la región es frío y húmedo una buena parte del año, con tendencia a heladas nocturnas en invierno.

La historia del pueblo es antigua. Según el *Lienzo de Nahuatzen*, documento pictográfico realizado posiblemente entre los siglos XVII y XVIII, la fundación del pueblo (tanto en su asentamiento anterior como en el actual) ocurrió en tiempos prehispánicos. En su relato, el Lienzo da cuenta de que “los descendientes de los fundadores son don Antonio y Magdalena, caciques que vivieron en la época de la conquista española y que se convirtieron en los primeros gobernantes cristianos del lugar” (Roskamp, 2004, pp. 304-305). El canónigo y estadístico José Guadalupe Romero asevera que sus habitantes fueron evangelizados por los franciscanos en 1531 (Romero, 1860, p. 123).

¹ Instituto Nacional de Estadística y Geografía, <https://www.inegi.org.mx/> (Última consulta 04/09/2023).



Fig. 3 El maestro lapidario José Amor Chávez.



A continuación, haremos un breve repaso de algunas obras históricas que aluden al pueblo de nuestro interés, particularmente aquellas que describen alguna actividad artesanal u oficio que los habitantes practicaban en el pasado, lo que sirve de referente para hacer visibles los cambios en las actividades económicas locales.

La descripción de Villaseñor y Sánchez, realizada a mediados del siglo XVIII, informa que el pueblo de San Luis Nahuatzen tenía para ese tiempo cinco familias de españoles y ciento treinta y nueve de indios, cuyo oficio principal era ser curtidores: “hacen primorosas sillas de montar” (Villaseñor y Sánchez, 2005, p. 416). Como veremos después, este oficio continuó por mucho tiempo, hasta que en el siglo XX se extinguió.

Otro texto histórico también hace referencia a este pueblo. Se trata de la *Inspección ocular en Michoacán* editada por José Bravo Ugarte. En el estudio introductorio realizado para la publicación del documento, ubicado originalmente en el Archivo General de la Nación, Bravo Ugarte propone que dicha inspección fue realizada a fines del siglo de las luces o, tal vez, a principios del siglo XIX. Si bien no hay fechas concretas, en dicha inspección se informa que hace más de doscientos años los pobladores de Nahuatzen se dedicaban principalmente a la arriería, la curtiduría, el hacer zapatos y sillas, coincidiendo con Villaseñor (Bravo, 1960, p. 76).

Juan José Martínez de Lejarza, autor del *Análisis estadístico de la Provincia de Michoacán en 1822*, informa que el nombre vulgar de este pueblo era *Nahuachi*. Él también asienta

que el oficio principal de sus habitantes era ser curtidores y que hacían zapatos (Lejarza, 1824, pp. 184-185). Nos parece interesante que de la tenencia de Turícuaro menciona: “sus habitantes labran *metates* para moler, que es toda su industria, por hallarse allí la piedra propia para hacerlos” (Lejarza, 1824, p. 182). Como veremos más adelante, el oficio lapidario se conserva en Turícuaro, a diferencia de la curtiduría que ha desaparecido en la cabecera.

Para el año de 1860 José Gpe. Romero relata que Nahuatzen “es curato antiguo con buena iglesia parroquial dedicada a San Luis Obispo: está servido por un párroco y un vicario del clero secular [...] su población es toda de indios”. También nos hace saber que para ese tiempo dependían de la cabecera los pueblos de Cherán, Sevina y Comachuén (Romero, 1860, p. 123).

Ya en el siglo XX, en la década de 1940, el geógrafo cultural estadounidense Robert West recorrió la región purépecha registrando las actividades económicas, que él denomina como artesanías indígenas, que se realizaban en sus pueblos. De Nahuatzen dice que se producían cobijas de lana, tejidos y bordados de algodón, y también fajas; al igual que en los siglos anteriores, se mantenía el trabajo del cuero, elaborando cinturones y sillas de montar (West, 2013 [1948], p. 132).

Las actividades económicas de Nahuatzen: reconfiguraciones en el siglo XX

En este capítulo se presenta la lapidaria como un oficio en riesgo, sin embargo, aún tiene practicantes en el municipio de Nahuatzen, tanto en la cabecera como en Turícuaro y hay



algunas consideraciones que resultan oportunas para problematizar las posibles diferencias culturales entre la cabecera municipal y las tenencias.

Una observación interesante es la señalada por García López al respecto de que a fines del siglo XIX o principios del XX ocurrieron procesos etno demográficos en los que la cabecera funcionó como sitio de asiento de migrantes mestizos, procedentes de Purépero y Zacapu, proceso que no afectó a las localidades aledañas del municipio, que mantuvieron una estabilidad poblacional y cultural. Lo anterior se refleja en las diferentes adscripciones identitarias, pues en las tenencias de La Mojonera, El Pino y San Isidro, se adscriben culturalmente como rancheros, mientras que en Sevina, Turícuaro, Arantepacua y Comachuén se reconocen como comunidades purépechas (García, 1983, p. 30), lo que definitivamente impacta en el tipo de actividades productivas y artesanales, así como en la vida social, política y ritual del municipio.

Durante la primera mitad del siglo XX hubo una serie de procesos que llevaron a la redistribución de las tierras de cultivo, lo que provocó, entre otros fenómenos, la concentración de grandes extensiones en pocas manos; así, las personas que no tenían tierras laborales eran las que se dedicaban a oficios como la curtiduría, la manufactura de zapatos, la herrería, y otras “industrias caseras”, es decir, oficios artesanos (García, 1983, p. 48).

Un ejemplo notable se puede ilustrar aquí: a principios de los años 80 había 30 telares en el pueblo para hacer gabanes y cobijas de lana, textiles por los que eran reconocidos los

obrajeros de Nahuatzen. Comparativamente, tres décadas atrás Aguirre Beltrán refiere que el número de telares era de 150 (Aguirre, 1952, p. 114). Es notorio que ese oficio ha ido mermando de manera que actualmente enfrenta su desaparición. Según García, el descenso en el oficio de la obrajería coincidió con el auge del palillo torneado, elemento importante del mueble de madera, que incrementó el número de talleres a niveles muy altos en Nahuatzen a partir de la década de los 70 (García, 1983, pp. 129-130).

La memoria oral registrada hace 40 años refiere que durante mucho tiempo, hasta la primera mitad del siglo XX, hubo un sistema comercial activado por la arriería, del que Nahuatzen era un centro importante y que desplazaba una gran cantidad de productos regionales en un amplio eje que articulaba el Bajío, la Tierra Caliente y la zona lacustre (García, 1983, p. 45). En la actualidad, se han diversificado grandemente las actividades económicas del municipio debido, entre otras cosas, a que el sistema de caminos y carreteras regionales y nacionales volvieron obsoleto el complejo entramado de la arriería; el crecimiento del poblado y la expansión de oportunidades de estudio, ha generado que haya profesionistas y empresarios diversos. Adicionalmente, uno de los recursos más intensamente aprovechados lo constituye el bosque (con un manejo crítico en muchos sentidos).

En relación con lo anterior, sigue teniendo importancia la fabricación de muebles de madera, tanto de tipo rústico como fino, que se llevan a vender a otros estados del país.



Según fuentes orales contemporáneas, de los oficios artesanales que se puede dar cuenta hoy por hoy, están la carpintería, los textiles bordados, la herrería, la obrajería (tejido de gabanes de lana) y la lapidaria. Con excepción del trabajo de la madera, puede decirse que la actividad artesanal tiende a disminuir. Como ya hemos visto, existen algunos oficios con menor número de artesanos que otros y con mayor riesgo a desaparecer.

Piedras ancestrales

La tradición de utilizar piedras para moler alimentos en México, y en específico en Michoacán, es de larga data. Metates y molcajetes están indisolublemente unidos a la tradición culinaria regional. En el ámbito cultural purépecha, además, estos utensilios tienen una importancia simbólica que les ha hecho permanecer no sólo en la vida cotidiana, sino en la vida ritual igualmente.

Aunque no todos los hogares purépechas contemporáneos tengan estas herramientas de cocina, en general son fácilmente reconocibles. En términos simples, un metate es un conjunto de dos piedras que sirven para moler: *metate* y *metlapil* en lengua náhuatl, *iauarhi* y *porhekua* en lengua purépecha (Velásquez, 1978, pp. 67-68).

El metate propiamente dicho es una piedra rectangular, más larga que ancha, cuya superficie superior es plana e inclinada, sostenida sobre tres soportes o patas, una trasera y dos frontales que permiten el sustento y estabilidad de la pieza. Su complemento es el *metlapil* o mano, piedra cilíndrica alargada que se sostiene con las dos manos y que tritura y muele

por fricción los ingredientes deseados (maíz, chiles, etc.), en un movimiento continuo, de atrás hacia adelante, de la persona que la manipula. Cabe destacar que esta herramienta está fuertemente vinculada al género, de tal manera que se asocia ineludiblemente a una actividad femenina: moler en el metate.

Lo que diferencia al metate del molcajete es que este último tiene una forma de vasija redonda, también trípode, lo que permite que cumpla con su función: moler alimentos e integrarlos en una salsa. De tal suerte, el molcajete es tanto mortero como recipiente. Las tareas de aplastado y molido de los tomates o chiles (los elementos más comunes de las salsas) se realizan con la ayuda de una piedra de figura de cono redondeado o de reloj de arena, que reduce los vegetales a una consistencia de pulpa.

Para elaborarlos se usan rocas volcánicas de cualidades específicas, pesadas y resistentes a la continua fricción que su función amerita. Su selección requiere, como todo en los oficios artesanales, un saber hacer especializado, por lo que a continuación inicia la descripción de las tareas asociadas a ese saber hacer que tienen los lapidarios de Nahuatzen.

Hay una sola familia dedicada a la lapidaria en el pueblo, los Chávez Villarreal (fig.1).

De todo el linaje, sólo cinco miembros conocen este oficio que se ha transmitido generacionalmente y de ellos, no todos trabajan continuamente en la elaboración de estas piedras de molienda, ya que combinan ese saber con el de la construcción. De hecho, un rasgo característico es que ambos son saberes complementarios, pues el trabajo lapidario también se



relaciona con el corte y colocación de piedra arquitectónica para hacer fachadas, balcones, dinteles, etc. así que el tránsito entre los dos saberes depende de la frecuencia de contratos que tengan como constructores; el tiempo en el que no se desempeñan en esas labores lo utilizan realizando molcajetes y metates, además de piedras de molino, morteros y salseras.

Debido a que Nahuatzen no cuenta con banco de arena o piedra volcánica, los artesanos encontraron un punto de abastecimiento en la comunidad vecina de Santiago Tingambato, ellos han acudido ahí desde hace dos generaciones, ya que es un banco comunal y se puede acceder a él. Una vez que se llega al banco se comienza con la recolección de la piedra; ésta algunas veces se encuentra enterrada y hay necesidad de sacarla.

Nahuatzen contaba anteriormente con un banco de roca idónea. El Rincón es el nombre del paraje, ubicado entre dos cerros muy juntos, de donde se obtenía buena materia prima. Dicho paraje está localizado entre los pueblos de Nahuatzen y Cherán, pero con los deslaves de tierra y la privatización de terrenos en esa mina ya no fue posible acceder más a ella, por lo que se buscaron alternativas en otras comunidades como Paracho y recientemente Tingambato.

Esta piedra es negra y tiene como característica el ser porosa, por lo que se tiene que hacer una selección de la mejor: la que tenga menos poros o esté más “cerrada”. Se junta toda en montones, y actualmente, una máquina la carga al camión de volteo para transportarla al taller del artesano. El señor José Amor Chávez, emérito del oficio familiar, recuerda

que hace tiempo se tenía que ir a recoger la piedra con carreta de animales y que esta tarea era extremadamente pesada. La capacidad de carga de este medio de transporte era menor que lo que actualmente se puede acumular en un solo camión; sin embargo, la ventaja era que no había que pagar por el servicio, mientras que ahora se tiene que hacer un desembolso para acercar el material al taller. Se requiere un día completo para realizar el proceso de recolección y traslado de la materia prima y algunas veces no alcanza un día y se tiene que regresar al día siguiente.

El taller de lapidaria de Nahuatzen se encuentra ubicado en la colonia Barrio Segundo, a un costado del domicilio particular del maestro artesano José Amor Chávez Villareal. Se trata de un lote bardeado que en uno de sus flancos tiene un techo de lámina de cartón de aproximadamente 4 por 4 metros que cubre el espacio donde está la fragua. En este lote se deposita el material que se extrae de la mina, así como el residuo o escombros de material ya trabajado.

A ojos de quien desconoce lo que en ese lugar ocurre, tal vez no lo llamaría taller, pues se trata de un terreno con piedras de distintos tamaños, acumuladas desprolijamente, sin prácticamente evidencia del proceso de trabajo que ocurre, pues no hay mesas, bancos, ni tableros de herramientas. Pero la evidencia está en el suelo. Confundida con la tierra encontramos piedra volcánica, el tamaño de los trozos y lascas evidencia la parte del proceso de labrado que, con las sencillas herramientas de acero, los artesanos van dando forma a los molcajetes. Puede haber lascas irregulares que



se desprenden con el cincelado del núcleo de piedra que se está trabajando, hay otras de la mitad de este tamaño e, incluso hay micro lascas de apenas dos o tres centímetros. También hay zonas de acumulación de polvo de roca, huella visible de que es un espacio dedicado al *rostreo*, es decir, el acabado fino que se le da a las piezas.

También se puede observar una lona tensada con cuerdas, cuya función es dar sombra al lugar en el que los artesanos se acomodan para trabajar sus rocas, sentados en unos minúsculos bancos de madera que permiten el uso de todas las extremidades del cuerpo en su activo oficio.

En el mismo lote se localiza la fragua, prácticamente al aire libre. La fragua es básicamente un fogón donde se calientan metales, sea cobre, hierro o, en el caso de este taller, acero. Como veremos más adelante, la fragua es neurálgica para un artesano lapidario, pues de la calidad del filo de las herramientas, como punzones y cinceles, depende buena parte de la calidad de la obra producida.

Es importante señalar que este oficio artesano despliega un uso del cuerpo particular: para la realización de molcajetes o metates es fundamental el empleo de ambos brazos, ya que con una mano se sostiene el cincel o punzón, mientras que con la otra se percute con el marro rítmicamente. Por su parte, los pies funcionan como sujetadores de la roca volcánica y según el ángulo que se esté cincelando, la firmeza de la sujeción con los pies permite que se imprima la fuerza necesaria a la roca.

Dependiendo del acomodo de la mano, el marro se toma con la mano derecha y los

cinceles con la mano izquierda, para así golpear poco a poco y aumentar la fuerza si se requiere, y a la vez, los pies sostienen la roca mientras es golpeada para que no se mueva. Es notable cómo las herramientas y el cuerpo son un conjunto que se articula, según las habilidades de cada persona, para dar forma a un objeto desde cero y transformar la roca amorfa en molcajete.

No hay una gran diversidad de herramientas. Las básicas son: cincel, punzón, máquina, cincel de detalle, punzón de detalle, marrito de dos o tres libras para rostrear o carear, disco de pulido o piedra para pulir, mientras que para dimensionar se auxilian de una escuadra para emparejar, flexómetro, compás y lápiz bicolor (fig. 2).

El proceso de elaboración de un molcajete inicia con la selección de la piedra adecuada que se comienza a *carear* con el cincel y el marrito o mazo; es decir, se empareja en una de sus caras. Posteriormente, se traza un círculo sobre la cara de la piedra que ya ha quedado pareja. Este círculo corresponde al diámetro del molcajete (fig. 3).

Lo siguiente es realizar un cilindro perfectamente escuadrado y, una vez que se consigue, se comienza a realizar el cajete dándole 10 cm de profundidad con el punzón, el cual se “macea” para “asentar”. A continuación se voltea el cilindro y se trazan con el lápiz las patas del molcajete, midiendo exactamente para que queden tres partes iguales, a manera de que se forme un triángulo. Luego se les da forma a las patas y se comienza con el *rostrado*. El rostrado es el acabado fino que se le da a toda la pieza.



Por último, se hace la mano, que es un cilindro más pequeño, que debe guardar proporción con el tamaño del molcajete. Esta también se *rostrea* y está lista para moler.

Hay secuencias idénticas y otras diferentes cuando se trata de hacer un metate. Las herramientas con las que se trabajan ambos son las mismas.

En primer lugar, para realizar un metate se selecciona una piedra más grande que, al igual que el molcajete, se *caree* de uno de sus lados. En este lado, completamente plano y liso, es donde se trazan las dimensiones que tendrá el metate y se escuadra.

Ya escuadrado, se trabaja con el cincel, de modo que quede con la forma de un cubo, el cual se voltea con la parte careada hacia abajo para trazar lo que serán sus patas. Las patas son proporcionales a la medida del metate y siempre se deja la pata trasera más alta que las dos frontales, esto para que el metate tenga la necesaria inclinación característica. Al igual que el molcajete, una vez terminado se le da el *rostreo* o el acabado fino con el disco de pulido,² siempre manualmente, como si se lijara.

Debe resaltarse el desgaste físico que un lapidario puede tener con su trabajo. La continua actividad de golpear con fuerza el cincel con el marro para desbastar la piedra, requiere de una fortaleza muscular notable,

que debe combinarse con una gran precisión, pues un golpe mal dado puede arruinar el trabajo. A manera de ilustración, un solo molcajete de 22 centímetros de diámetro se realiza en dos días completos, mientras que un metate de 40 por 37 centímetros, al que se considera de tamaño mediano, se hace en 4 o 5 días (figs. 4 y 5).

Trabajar con piedra volcánica tiene la consecuencia del desgaste de las herramientas, aunque estas sean de acero. El mantenimiento del filo de los cinceles, punzones y “la máquina”,³ son fundamentales para que el trabajo no se estropee. Así, afilar las herramientas es una tarea crucial y para ello se requiere de un saber hacer que sólo los maestros experimentados consiguen con el paso del tiempo. En el taller de lapidarios de Nahuatzen, don José Amor Chávez Villarreal es el decano que ha pasado ese conocimiento a su hijo Eloy Chávez Huerta, quien ya tiene 60 años de edad. Ambos reconocen que el *tiemple* de las herramientas de acero es muy complejo y la correcta forma de hacerlo sólo se consigue con años de experiencia.⁴ A su vez, don Eloy está en el proceso de ir formando en este arte a sus hijos, para continuar con el legado. Un cincel de acero mal templado puede doblarse con un golpe “como una vela de cera” o puede consumirse casi como un lápiz de escribir. Tanto la

² Es importante señalar que el disco de pulido no se utiliza con la maquinaria industrial para la que fue diseñado, se emplea manualmente como una herramienta de desbaste.

³ Nombre que recibe uno de los cinceles por ser considerado el principal: “el que hace todo el trabajo” dentro del oficio del lapidario.

⁴ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), el término *temple* (también se puede decir *tiemple*) tiene su significado tanto de la acción y efecto de templar el metal, como el punto de dureza o elasticidad de un metal. Portal web de la RAE consultado el 11 de octubre de 2023. <https://dle.rae.es/temple> (Última consulta 11/10/2023).



dureza del metal como el filo para desbastar la piedra, dependen del *tiemple*.

Para templar las herramientas se requiere el uso de la fragua; la que tienen los lapidarios de Nahuatzen es una sencilla maquinaria completamente manual, consistente en un fogón que se prende con carbón de encino (el de pino no es apreciado, pues no desarrolla las altas temperaturas que deben alcanzarse) y un fuelle, activado mediante una rueda de bicicleta con una manija. Del continuo y rápido movimiento de la rueda se dirige el aire, por un tubo sellado con barro, al fogón, sobre el que se colocan los cinceles y punzones para que se calienten al rojo vivo.

Es el experimentado ojo del operario el que permite conocer el momento preciso en el que han de pasar al yunque (se trata de un trozo de riel de ferrocarril colocado sobre un tocón de madera) para martillar vigorosa y concienzudamente el filo de cada herramienta. Esta se tiempla cuando se somete a choque térmico, introduciéndola rápidamente en el agua de una cubeta que se tiene dispuesta inmediata al yunque. La coloración que adquiere el metal, en una secuencia de rosa a violeta a blanco, es la que los artesanos reconocen para decidir cuándo ya está templado (figs. 6, 7 y 8).

El mercado: fluctuaciones y revaloración

Cada artesano tiene sus clientes o pedidos particulares, los cuales pueden realizar teniendo en cuenta que dejará un porcentaje de las ventas para el taller. Es decir, si el molcajete cuesta \$400 pesos, el artesano dejará para el taller entre \$30 o \$50 pesos que servirán para adquirir más materia prima o para comprar

metal, marros, etc.

Cuando hay pedidos grandes, todos los artesanos se juntan para “sacar” esos pedidos y como ya tienen sus precios, sacan su costo por día de trabajo para que les convenga. Si terminan antes los pedidos les va mejor, ya que así se aprovechan más los días restantes. En este tipo de negociaciones también acostumbran dejar un porcentaje para el taller.

La importancia que en el territorio purépecha se da a estos objetos de piedra hace que los principales puntos de venta sean las comunidades vecinas, donde siguen formando parte de una serie de tradiciones y rituales de alto simbolismo; por ejemplo, en muchos lugares se acostumbra que la madre le debe de heredar estos binomios a sus hijas cuando se casan mientras que en otras comunidades, como Cherán o Cheranástico los abuelos son quienes les regalan estos utensilios. Es por eso que el trabajo tiende a ser continuo.

Otros puntos de venta que se consiguieron recientemente son lugares como Pátzcuaro, Uruapan y Morelia en Michoacán, Valle de Bravo en el Estado de México y San Miguel de Allende en Guanajuato, donde hay sitios especializados como galerías artesanales. Igualmente, los lapidarios de Nahuatzen están siendo invitados a participar en ferias para el sector hotelero y restaurantero, así como han recibido invitaciones del Instituto del Artesano Michoacano, organismo del gobierno de Michoacán que tiene programas de promoción artesanal.

La población michoacana y mexicana migrante en los Estados Unidos también es un punto fuerte de compra que se ha conseguido



mediante el uso de redes sociales a partir de la pandemia de Covid 19 que activó estas formas de comercialización.

El contexto actual no refleja las dificultades que este taller ha atravesado con el paso del tiempo. Entre el 2000 y el 2010, la lapidaria de Nahuatzen se sostuvo únicamente con un artesano, fue una década de poco trabajo y escaso interés, por lo que la familia tuvo que diversificar sus estrategias y aunque el saber hacer estaba presente, las condiciones forzaron que se dedicaran a otras actividades laborales.

El desinterés de las nuevas generaciones por este oficio era radical: “La transmisión del oficio es lo más difícil, los jóvenes o niños ya no quieren aprender a realizar este trabajo, porque se gana poco, porque es muy lento, muy tardado”.⁵ Sin embargo, al interior de esta familia de artesanos surgió el estímulo para revitalizar el oficio, encontrando en la autogestión los apoyos necesarios para desarrollar pequeños proyectos dirigidos a jóvenes de la misma comunidad, con el afán de conseguir que más personas se interesaran en aprender. El argumento detrás de ello era que aunque los cursos y talleres no condujeran a que hubiera más artesanos lapidarios, el aprecio y la valoración contribuirían a su salvaguardia.

“El panteón está lleno de nuestro trabajo”. Historia de vida

Mi nombre es José Amor Chávez Villarreal soy del 6 de marzo de 1933, nací y crecí aquí en Nahuatzen. Mis padres fueron Valentín Chávez Aguilar y mi madre Refugio Villarreal Murillo

los dos también de aquí de Nahuatzen. Mi padre fue quien me enseñó el oficio de los molcajetes, ya que también realizaba lápidas y cruces de piedra para los difuntos. El panteón está lleno de nuestro trabajo, de mi abuelo y de mi padre, ellos hicieron mucho trabajo ahí.

Cuenta don José Amor que, como todo niño, prefería jugar a trabajar, pero la situación familiar y la tradición que hace que los niños son aprendices del oficio de los padres, no le dejaba alternativa; sus escasas fuerzas de entonces le requerían gran esfuerzo para trabajar. Así, casi sin darse cuenta, empezó a realizar sus propias obras: molcajetitos, metatitos.

Me casé con Audelina Huerta Álvarez, quien se dedicaba a tejer fajas en telar de cintura y servilletas bordadas para vender y ayudarme en la casa; tuvimos nueve hijos: 5 hombres y 4 mujeres, mis dos hijos mayores, Eloy y Pedro se dedicaron también al oficio. Los otros más pequeños son albañiles, ya que aparte de trabajar la piedra somos una familia de constructores.

Picar piedras diariamente no era algo que le atrajera singularmente, pero el trabajo escultórico le emocionaba y fue tomando gusto al observar sus creaciones terminadas. Mejor aún se sentía ante el aprecio y valoración de las personas por su detallado oficio. “Tenemos trabajos en muchos lugares de Michoacán, en el parque nacional de Uruapan, en la iglesia de Los Reyes, en la iglesia de Tingüindín, en iglesias de aquí más cercanas como Cherán y Paracho”.

Hay un gran orgullo de su legado que ya ha transmitido a su familia. Es una gran motiva-

⁵ Fragmento de entrevista realizada al señor José Amor Chávez Villarreal, maestro artesano de la comunidad de Nahuatzen, la entrevista se realizó el 27 de agosto de 2023.



ción ver que la mayoría de las familias de Nahuatzen tienen en sus casas molcajetes y metates hechos por él o por alguien de su estirpe lo que ha extendido su prestigio a pueblos vecinos, e incluso personas en los Estados Unidos y en otros lugares de la república conocen y encargan sus obras.

Por último, me gustaría que no se perdiera. Ahorita ya mis nietos están involucrados en el taller y ya comienzan a hacer sus piezas y eso me da alegría de saber que posiblemente no se pierda este oficio que nos ha dado tanto, como el reconocimiento en una comunidad.

Una nota sobre los lapidarios de Turícuaro

A no más de 6 kilómetros de distancia de la cabecera municipal de Nahuatzen, se encuentra la tenencia de Turícuaro, pueblo originario purépecha. Es una localidad que conserva una gran herencia artesanal. El tejido de servilletas y rebozos en el telar de cintura es un oficio de gran identidad, así como otros textiles bordados en punto de cruz, que realizan muchas mujeres jóvenes y adultas de la localidad.

Otro quehacer de gran arraigo es la producción de objetos de piedra como los molcajetes y metates, de los que habla este capítulo; de hecho, hay fuentes históricas que reconocen este oficio desde tiempo atrás, a diferencia de Nahuatzen que, como vimos, no se le ha atribuido esta actividad económica en los textos históricos (West, 2013 [1948], p. 156).

Al respecto de la técnica, la producción, las herramientas y la materia prima, puede decir-

se que a pesar de que Nahuatzen y Turícuaro son comunidades tan cercanas, sus técnicas artesanales, herramientas y materia prima son distintas.

La mina de Turícuaro está en un malpaís, bosque lítico en la cima del cerro llamado *La Kanakua*⁶ o Cerro de los Metates, como lo conocen también los habitantes de la comunidad (fig. 9). Es aquí donde los artesanos lapidarios extraen su materia prima, “la piedra azul”. Para extraerla utilizan sólo un pico grande de acero con cabo de madera de metro y medio aproximadamente. Después miden la roca y comienzan el primer paso para realizar un metate o un molcajete, esto depende del tamaño de la piedra; le quitan todo el excedente, para aligerar el peso que deben transportar, y así poder llevar más piedra al taller. Para realizar esta recolección los artesanos emplean un día por semana: son alrededor de 3 horas caminando hasta la mina y serían alrededor de 6 horas de ida y vuelta. Es común que las rocas se transporten a lomos de burro.

Tanto en Nahuatzen como en Turícuaro los artesanos lapidarios también tuvieron que aprender a forjar o realizar sus propias herramientas de acero, así como templarlas para lograr su resistencia y el filo.

En la comunidad de Turícuaro los lapidarios solamente utilizan tres herramientas: piedras duras para pulir, el pico grande, que ya se mencionó, y un pico más pequeño, los cuales, a pesar de ser iguales en su forma, son empleados para diferentes funciones: el pico grande se manipula con ambas manos para

⁶ *Kanakua*, palabra que traducida al español significa “corona”, según los artesanos hablantes de la lengua purépecha.



partir piedras y quitar exceso o desbastar. Este pico se usa únicamente en el cerro.

El segundo pico, de dimensiones más pequeñas, se puede tomar con una o con ambas manos y es la herramienta utilizada en todo lo que resta del proceso de producción. El acabado final suele darse con piedras más duras, con las cuales pulen los morteros.⁷

Para hacer un molcajete el primer paso es ir a la mina o Malpaís; ahí se realiza el primer trabajo redondeando la piedra con el pico grande. Una vez logrado esto, se procede a hacer una cara en un lado de la piedra, para tomarla como base. Con el martillo picador de acero se golpea esa base hasta hacer el cajete. Después, como las patas ya vienen trabajadas o trazadas en la parte posterior de la piedra, se comienza a dar forma a las tres patas del molcajete. Con el mismo martillo picador golpean suavemente para quitar impurezas o bordes indeseados.

El acabado final lo realizan las mujeres puliendo con golpes suaves con una roca más dura el molcajete hasta darle el terminado. Por último, la mano se realiza fácilmente con cortadora de disco eléctrica, terminándola con la picadora (fig. 10).

Al igual que el molcajete, para hacer un metate el primer paso es ir a la mina, seleccionar la piedra y darle la forma en bruto, esto para evitar tanto peso al momento de transportarla. Una vez llegando al taller se comienza a dar forma quitando los bordos que pueda tener la piedra. Lo primero que se empareja

es el lado que será el superior del metate, es decir, el que se usa para moler, realizando una superficie plana. A continuación se trabaja en los lados, dejándolos *escuadrados* y a una misma medida. Terminada esta parte, se procede a voltear la piedra y se le da forma a las tres patas, dejando dos del mismo tamaño y una más larga que sería la de la parte trasera, esto para dejar cierta inclinación al metate. A partir de este momento, son las mujeres de la familia quienes le dan el terminado con golpes suaves y constantes, hasta quitar toda clase de “bordos” y dejándolo detallado. Por último, la mano se realiza a medida y también se trae ya trabajada de la mina, se le da el terminado en el taller y se une al metate.

Apunte final. Entre el olvido y la revaloración

La discontinuidad en la transmisión del oficio artesanal a las nuevas generaciones es un factor muy importante para la decadencia de este oficio, pero también el conseguir la materia prima es cada vez más difícil no solo para los artesanos lapidarios sino, como sabemos, para muchos gremios artesanos. Muchos oficios están en riesgo por las dificultades que hay para conseguir lana, cobre, barro, fibras vegetales como la chuspata, colorantes como el añil y, también, la roca. Ciertamente, los anteriores y otros más son problemas que los artesanos tienen que resolver en su día a día, lo que los lleva a buscar soluciones de distinto tipo que van desde elevar el precio de sus piezas para

⁷ Es notable que las mujeres del entorno doméstico de los lapidarios de Turícuaro participan en algunas secuencias técnicas de la elaboración de metates y molcajetes, dando el terminado con una piedra más dura; a eso le llaman pulir. Lo anterior fue observado en visitas de campo a los diferentes talleres artesanales de la comunidad de Turícuaro.



mantener un mínimo margen de utilidad, o bien a buscar otro tipo de mercados donde no existan intermediarios ni regateo.

Una reflexión que este capítulo invita a hacer es que si bien, por un lado, está habiendo un proceso de revaloración de las cocinas regionales mexicanas,⁸ sus platillos, sabores, ingredientes, utensilios, métodos y prácticas tradicionales de preparación (lo cual lleva a que las gastronomías regionales ya no sean vistas como inferiores a otras cocinas internacionales como ocurría en el pasado), por el otro, están ocurriendo transformaciones en las dinámicas regionales que incorporan nuevos sabores y gustos.

No obstante, en Nahuatzen la valoración de los productos hechos a mano sigue siendo muy alta. La señora Victorina Chávez, hija del lapidario José Amor, heredó el primer metate que su padre labró para su madre, una pieza de más de 60 años, que no hay dinero que pueda arrancar de su propia cocina, la que ha permitido un ingreso económico constante para ella y su familia a partir de su elaboración de guisos y tortillas para vender, que se valoran por el sazón unos, y por la manual hechura, las otras. “El metate me ha dado mucho”, dice con orgullo (fig.11).

Es obvio que cultivar una cocina tradicional implica la disposición de tiempo que tal vez en la época actual es difícil encontrar. Utilizar el metate para moler una masa de maíz requiere una serie de condiciones, no nada más el dominio técnico de la persona que lo

manipule. Las gastronomías locales y regionales nos demuestran que muchos factores deben estar alineados para no sólo conservarse, sino prosperar: acceso a ingredientes y materias primas, a utensilios hechos localmente de forma artesanal y a tiempos específicos que funcionan articuladamente. Por ello, el que el metate sea un regalo fundamental en una boda purépecha, habla de resistencia cultural con todo su peso, tanto como la roca volcánica que les da materialidad. Los saberes tradicionales de los especialistas lapidarios son parte del mismo patrimonio.

⁸ No olvidar que la gastronomía mexicana fue declarada como parte de la lista representativa del Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en el año de 2010. En el expediente que se presentó ante el organismo internacional, la cocina michoacana llevó el liderazgo. Ver: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-cocina-tradicional-mexicana-una-cultura-comunitaria-ancestral-y-viva-y-el-paradigma-de-michoacan-00400>





Fig. 2 La herramienta básica del trabajo lapidario.
Der. a izq: dos punzones de detalle, cincel de detalle, "máquina", punzón y cincel.



^ Fig. 1 Tres generaciones de la familia Chávez, lapidarios de Nahuatzen: el maestro José Amor al centro, a su izquierda su hijo Eloy y a su derecha, su nieto Francisco Javier.



ARRIBA: Fig. 4 El maestro lapidario Eloy Chávez.

ABAJO: Fig. 5 El maestro lapidario Francisco Javier Chávez Onchi. Se observa la adaptación de la postura corporal a las características de la piedra y a las necesidades del trabajo.

✓ Fig. 6 Fragua manual donde se calientan las herramientas de acero, para templarlas.



Fig. 7 El maestro Eloy Chávez, calentando al rojo el cincel de acero, que posteriormente llevará al yunque para afilar.



∧ IZQUIERDA: Fig. 8 El filo de cada cincel se obtiene a base de martillazos.
DERECHA: Fig. 9 El malpaís de Turícuaro, en el Cerro de los Metates.
Francisco Chávez Onchi, 2016.

> Fig. 10 La señora Lourdes Serafín González, dando el terminado a un metate, mediante la fricción con un canto pulido.
Francisco Chávez Onchi, Turícuaro, 2016.



✓ Fig. 11 Metate de 60 años, reliquia familiar de la señora Victorina Chávez.



Fig. 12 Archivo histórico fotográfico CREFAL (S-R24:P-14).



∧ Fig. 13 “Abuela moliendo el barro en un metate”. Esta herramienta de piedra ha tenido uso en actividades que no están relacionadas con la preparación de alimentos, como la molienda del barro en muchas comunidades de alfareros, hasta tiempos recientes. Ricardo Barthelemy, Meseta purépecha, ca. 1970, Archivo histórico biblioteca COLMICH (R177-1).




Fig. 14 Cocina de la región lacustre de Pátzcuaro, con metates de diferentes tamaños, en reposo. Archivo histórico fotográfico CREFAL (S: 27: N-17).



ARRIBA:
Fig. 15 El molcajete de la señora Victorina Chávez, labrado por su padre; aunque perdió una pata, sigue en uso.

ABAJO:
Fig. 16 Archivo histórico fotográfico CREFAL (S-R24:P-10).





Las fajas de doña Antonia.
Una herencia con
vocación de vida

Leticia Cervantes Naranjo
Manuel Ayala Meza



Fig. 1 "Rosa hilando". En el torno o huso, se hilaba y torcía la lana y se "encanillaba", es decir, se distribuía el hilo en canillas para tejer la trama de las cobijas. Ricardo Barthelemy, Tanaco, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R471-4).



LA COMUNIDAD DE NAHUATZEN, ubicada en la sierra purépecha del estado de Michoacán, cuenta con una población de 11,799¹ habitantes y su economía se centra en la agricultura, carpintería, herrería, albañilería, costura textil, producción de materiales para la construcción y comercio; tiene una alta población de migrantes que radican en distintos estados del país y en los Estados Unidos de América y Canadá. En esta localidad de arraigadas costumbres purépechas, esta lengua se ha reducido a un 2% de hablantes, siendo el español la lengua más utilizada (INEGI, 2020).

La comunidad se caracteriza por una diversidad de tradiciones artesanales como el trabajo de la madera, la elaboración de juguetes, textiles diversos bordados en distintas técnicas como el punto de cruz, el relleno y el relindo y, en menor medida, los tejidos en telares, como los gabanes de lana y las fajas, vendiéndose estos productos dentro y fuera del pueblo. Este último oficio, el tejido de fajas, está en riesgo pues ya no se cuenta con artesanas que continúen este quehacer; sin embargo, fueron actividades económicas que en la comunidad fungieron como pilares de manutención para numerosas familias de la localidad.

El antes y el ahora en la elaboración de fajas tradicionales

En Michoacán se manufacturan diversos textiles que personifican la identidad y resaltan las costumbres y tradiciones del estado. Una parte significativa de estos oficios se inserta en procesos de comercialización extensos y otros

se quedan en el ámbito local, donde su valor depende del aprecio regional, ya sea porque transmiten un significado particular o por el uso concreto que se les da a las piezas; es decir, son artesanías “localizadas” como lo refiere (Ramos et al., 2000, p. 3), pues están asignadas en un espacio geográfico y producida en un determinado contexto social, como el caso de la fabricación de fajas de lana y algodón en Nahuatzen.

En las décadas de los años 1920 y 1930 la comunidad destacó en su economía por la actividad obrajera, un oficio familiar en donde todos participaban en diversas tareas como lavar la lana, “varear”,² “emborrar”,³ cardar, hilar en tornos y “devanar”⁴ para hacer madejas (figs. 1, 2 y 3). En casi todo Nahuatzen queda el recuerdo de haber elaborado cobijas, sarapes y fajas hechas en telar de cintura, una prenda icónica para portar el traje purépecha.

Cuando se encontraba en auge la industria textil, la elaboración de fajas se volvió un

¹ Datos aportados por el censo de población del 2020 (INEGI, 2020).

² Varear se trata de golpear la lana con una vara para que se esponje y se pueda limpiar de basura.

³ Emborrar con unas cardas o paletas de madera con dientes de alambre en forma de peine para alinear la fibra.

⁴ Devanar consiste en preparar el hilo para formar las madejas o canillas.



complemento para la economía; las mujeres, después de ayudar en las tareas de procesar la lana y de realizar sus quehaceres domésticos, dedicaban un tiempo a la confección de las fajas tejidas en telar de cintura; “en sus orígenes, gran parte de las cosas que se fabricaban de manera artesanal tenían un destino utilitario y se consumían en un ámbito local y regional” (Hernández-Díaz, 2016, p. 25), por ende, la mayoría de las fajas se producían a escala regular. Había telares de pedal para la obrajería, pero también telares de cintura para consumo local y regional.

En la actualidad solo dos artesanas, de edad avanzada, se dedican al tejido de fajas en telar de cintura, pero trabajando de manera esporádica debido a su estado de salud o porque sus hijos ya no están de acuerdo en que sigan trabajando; sin embargo, a pesar de las limitaciones, todavía es posible conseguir sus piezas sobre pedido.

La faja es una tira larga tejida en el telar con un ancho de 5 a 7 cm y un largo variable que depende de la persona que la vaya a utilizar. Su función principal es ajustar a la cintura, después de varias vueltas, las distintas prendas de la indumentaria tradicional purépecha. Los colores más comunes en las fajas son el rojo, el negro y el azul marino, sin embargo, hay fajas con diseños y colores diferentes que se realizan como encargos especiales.

En el entretejido del antes y el ahora de este oficio en riesgo, nos acercamos al recuerdo y sentir de doña Antonia Avilés, una de las dos artesanas que aún elaboran esta prenda. La

historia del oficio en su familia, los materiales, los procesos de elaboración y su función en los trajes tradicionales mantienen vivo el oficio en su recuerdo y su praxis, un trabajo especialmente relevante para ella, por el papel que sus piezas cobran en el atuendo de las *marichas* y *guananchas*, símbolos de su identidad.

La elaboración y venta de las fajas enfrenta muchos desafíos: el oficio ya no cuenta con manos herederas que lo sigan ejerciendo, además, la competencia de los productos industriales, el abandono de los métodos de producción, la tecnología, las labores diversificadas e innovaciones culturales, han alejado a las jóvenes de este tipo de práctica, lo que se traduce en una falta de nuevas tejedoras que quieran aprender el oficio de sus abuelas.

El oficio textil en Nahuatzen fue decayendo, entre otras cosas, por la introducción de fibras sintéticas y productos industriales en los mercados y celebraciones regionales, esto “puede entenderse como el efecto de la crisis de la producción artesanal de artículos utilitarios para mercados locales, que fue alentada por la generación de infraestructura de comunicaciones en los espacios rurales, lo cual abrió las puertas a la llegada de artículos industrializados a precios más bajos” (Ramos et al. 2000, p. 3), una realidad que Antonia explica de esta manera: “ya ahorita entra mucha cobija de por donde quiera, mayormente en agosto que se hace la fiesta grande, entra la subasta y de ahí, pues ya no le hacen aprecio a las cobijas de este material,



por eso, este, ya no se vende igual las cobijas de lana”.⁵

En el recuerdo de las personas mayores se encuentra el sonido de los telares por todo el pueblo, la imagen de las calles empedradas cubiertas de grandes cantidades de lana para secar al sol y las pláticas de las mujeres en familia cuando hacían las fajas. La mayoría de la población estaba involucrada en el trabajo textil, eran tejedores y tejedoras, ese era su oficio principal y de ello vivían, una situación que cambió sustancialmente y ahora las actividades centrales de la localidad son la realización de muebles, el comercio y la agricultura.

Antonia Avilés Jiménez, una herencia con vocación de vida

Antonia Avilés Jiménez, tejedora de fajas en telar de cintura, nació en Nahuatzen en el año de 1938, hija de Pedro Avilés Álvarez y María de Jesús Jiménez Villegas, ambos también oriundos de esta localidad y artesanos por tradición, confirmando que “la enseñanza técnica del artesano ha sido, hasta nuestros días, parte de la educación familiar que se transmite por generaciones, de padres a hijos o mediante otras relaciones de parentesco” (Hernández-Díaz, 2016, p. 129).

La familia Avilés Jiménez aprendió la fabricación de textiles en telar de pedales y telar de cintura en el seno familiar. A temprana edad comenzaron a manipular la

lana, el hilo, a teñir con anilinas y a diseñar las distintas figuras de cada pieza; jugando y experimentando con los hilos, fueron desarrollaron habilidades y destrezas para la elaboración de los textiles, fue así como a los niños y las niñas les interesaba lo que hacían las personas mayores y pedían ser enseñados. Así recuerda doña Antonia Avilés, con nostalgia, su acercamiento al oficio de sus padres:

Pues desde hace tiempo empecé yo a ayudarle a mi papá porque era obrajero, hacía cobijas, y como lavaban la lana —era el material que ocupaban para hacer esto— la regaban en el patio y nosotros a juntarla. Pues no fui a la escuela para ayudarle, porque mi papá tenía mucho trabajo, entonces, este, desde allí empecé. Como él ya hacía cobijas, y tenían un pedazo así, que le quitaba donde trozaban ya las cobijas y hacían otra. Entonces, yo de aquel sobrante empecé a hacer las fajas, juntaba y lo añadía y hacía unas bolas grandes, y empecé a hacer las fajas.⁶

La técnica la transmitió su abuela paterna, Virginia Álvarez, a su madre y después, ésta a ella. Así, el tejer se volvía un espacio de convivencia intergeneracional, para contar historias de la vida diaria. La señora Antonia cuenta que en la mayoría de los talleres de obrajeros, las mujeres aprovechaban los hilos sobrantes para hacer “molotes”⁷ y realizar las fajas de lana que vendían en la comunidad. También hacían fajas sobre pedido para otras comunidades de la sierra y la zona lacustre.

⁵ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

⁶ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

⁷ Molotes eran conos envueltos de hilo en forma ovalada.



Salía a comercializar y se trasladaba a pie, con burros o mulas, hacia los mercados o fiestas patronales, y a veces les iba bien, pero otras no.

Mi abuelo, decía mi papá que tenía un burrito, que se iba con el burro a vender, porque también no había carros, así como hay ahorita para acá, como para Naranja, para La Mojonera. Y un día fueron a llevar a vender cobijas, fajas, y saliendo de ahí, dice de quién sabe por dónde se fueron, por Ajuno, no sabía dónde era Ajuno, y salieron los ladrones, y todos los burros descargaron, porque iban más gentes. Decía mi papá que todos los burros los descargaron y todo les quitaron, cobijas y fajas, todo lo que llevaban, hasta las ajenas que les daban para llevar a vender.⁸

Doña Antonia aprendió a tejer fajas y cordones con 12 años de edad, viendo a su abuela y a su mamá, desde entonces y durante más de 70 años se ha dedicado a este oficio, solo interrumpido por la pandemia del Covid-19.

*Yo vi a mi mamá que hacía, nomás me fijé como las urdía y así, este, empecé. Le quedé viendo y luego, pues no me dejaba, pues estaba chiquitilla, y me dijo un día: - A ver, ven para que hagas una. Y pues sí pude. Y desde ese día hacía mi tarea de hilar en el torno de mi papá —pues era obrajero— y ya en la tarde me ponía ya a hacer la bola de las fajas, y sí, ya luego me enseñé a urdir las, a pegarlas ya para hacerlas y desde ese tiempo no he dejado.*⁹

Actualmente, la lana está en desuso, ya ni recuerda cuando fue la última vez que realizó una faja con ese material: “primero se terminaron las borregas, muchos tenían, las trasquilaban y era la lana que se levantaba para trabajar las cobijas y fajas, pero también ya se acabaron”.¹⁰

Ahora realiza las fajas y cordones con un hilo compuesto de algodón y lana, para que las mujeres se “fajen el pañete a la cintura”.

Su mercado se ha centrado en la comunidad, en las mujeres que portan el traje tradicional de manera cotidiana (cada vez menos), y en las que participan como *marichas* en la fiesta patronal o como *guarecitas* en el Corpus Christi, dos momentos rituales fundamentales en la vida social de Nahuatzen. Así, la creación textil de Antonia Avilés Jiménez está preñada de una memoria individual y colectiva “que parte del conocimiento de lo que se posee y de la reproducción de una cultura que simplemente no les es extraña, porque se mantiene viva en la cotidianidad de su entorno” (Hernández-Díaz, 2016, p. 88).

Los textiles son productos culturales que cambian con el tiempo, se transforman o desaparecen pero, para quienes los elaboran, también remiten a conexiones familiares que urden los recuerdos y sentimientos del pasado, son herencia de sus antepasados y si el hilo de la transmisión se rompe, estará latente el riesgo del olvido de toda una vida y un legado familiar. Doña Antonia, aunque los tiempos

⁸ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

⁹ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

¹⁰ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.



han cambiado y a veces incluso duda de su capacidad y buen hacer, guarda la esperanza de que una de sus nietas aprenda el oficio, siga con la tradición familiar y no se rompa el hilo de esta tradición.

Las flores y la urdimbre

De acuerdo a Bonfil y Suárez (2001, p. 50), las manufacturas artesanales, vinculadas con grupos domésticos y familiares, se distribuyen en torno a tres espacios: el lugar de trabajo, donde desarrollan sus actividades artesanales y/o se realizan tareas domésticas y agrícolas; la cocina, punto de encuentro para compartir los alimentos, las historias, la cotidianidad; y el altar religioso de cada vivienda del grupo doméstico, centro de reunión para celebrar festividades. En Nahuatzen identificamos estos espacios en las casas de los artesanos, viviendas que se han ido transformando al ritmo de los cambios experimentados por cada oficio.

El espacio de trabajo de doña Antonia conserva la memoria del oficio familiar colectivo, donde los más pequeños tendían y volteaban la lana para su secado y las mujeres, además de tejer en el telar de cintura, lavaban, hilaban y teñían la lana al tiempo que los hombres la cardaban y tejían en el telar de pedal. Ahora doña Antonia organiza su espacio y trabajo de manera individual.

Antonia teje sus fajas en el pasillo de su casa, un espacio de 6x2.5 metros con piso de cemento, paredes de concreto y madera, el techo de teja y un tapanco de tablas. Allí es donde “amarra” su telar para tejer con suficiente luz y comodidad.

En la entrada de la casa se observan tres “palmas” bendecidas en Domingo de Ramos que protegen al hogar de toda enfermedad, peligro, carencia o mal espíritu. A un lado de la puerta hay cuatro macetas, que además de absorber las malas vibras, proveen de buena suerte, ventas y bendiciones. Sobre el piso, hay bolsas llenas de hilos de colores y en las paredes cuelgan un par de aros para bordar y más madejas de hilo, imágenes religiosas, fotografías familiares y varios arreglos de flores artificiales que adornan el espacio.

Allí trabaja doña Antonia, pero los artesanos no viven de un solo oficio. Además de tejer, Antonia vende leña, carbón, hojas de maíz y ocote, así que en el pasillo también hay costales de carbón, alteros de leña, manojos de hojas de maíz para tamales, rollitos de ocote y mancuernas de maíz, de color rosa, para hacer atole.

Sobre dos sillas, coloca el bastidor y una tabla que utiliza para colocar la urdimbre vertical. Esa base sirve para preparar el hilado que se amarrará después sobre el “burrito” que sostiene el telar de cintura amarrado en un pilar. También tiene dos bolas de hilo que coloca en cestos de plástico para que no rueden por el suelo, ni se ensucien cuando las jale al tejer.

En ese mismo pasillo hay dos mesas, en una tiene el altar a las divinidades y los santos y en la otra coloca rodetes de fajas de distintos colores ya terminadas, otras sin enredar y unas madejas de hilo negro que sirven para hacer las bastillas de los costados a las fajas. En un lado de la mesa hay dos conos de hilo: negro y rojo. Junto al telar de cintura está la



bolsa principal, a la derecha de la artesana, para sacar todas las herramientas de madera y carrizo que necesita para tejer. Tiene hilo de reserva de los colores que está utilizando, varias tablitas y palitos que usa para tejer, una bola de hilaza para amarrar, tijeras y un refresco para tomar.

A un lado del pilar donde amarra el telar de cintura, hay un jardín repleto de macetas—más de cien—acomodadas en forma piramidal, con diferentes clases de plantas con hermosos colores, que florecen en distintas estaciones del año. Durante el proceso de tejido, cuando la artesana quiere relajarse, suspende la labor por cuatro o cinco minutos, voltea a ver sus flores, contempla con detenimiento su jardín, descansa y no se levanta del banco, porque su cintura está deteniendo la otra punta del telar amarrado a su cuerpo.

Los hilos para la urdimbre y la trama

Antiguamente, la lana era la materia prima fundamental para obtener el hilo utilizado en los hogares de manos textiles de Nahuatzen. Lana, jabón, tintes, la leña y agua eran la base de estos oficios.

Existían tres variedades de lana: blanca, café y negra obtenida de ovejas locales o adquirida en pueblos vecinos: “en aquel tiempo, la lana era de aquí o la traían de Paracho, porque ahí salían de los pueblitos a llevar lana y de ahí traía los costales de la lana a que la cardaran, también a “hilarla” y de ahí, este era el material, ahorita ya no, ahorita la traen de Tlaxcala”.¹¹

Esta lana destacaba por ser suave, noble para el trabajo y sobre todo, duradera. La variedad blanca se teñía de colores con anilina para la elaboración de los sarapes, pero antes de teñir era necesario realizar un laborioso proceso de transformación: primero había que limpiar la lana, sacar la basura, lavarla y secarla, procesos en los que ayudaban los niños; después, con la ayuda de hombres contratados para tal fin, se procedía al cardado, momento en el que se peinaba la lana una y otra vez para pasarla al “torno”; obreros y mujeres se encargaban de hilar, teñir y formar los “molotes” con los que se tejían cobijas, sarapes y gabanes. Doña Antonia nos cuenta que estas tareas dejaron de practicarse cuando murió su padre “se acabó él y se acabó el telar” de pedal.

Actualmente, ya no hay manera de obtener lana a nivel local, la disminución progresiva de la obrajería de Nahuatzen provocó el abandono de la producción de lana (fig. 4). En algunos momentos se llegaron a tejer fajas con articela, pero ante las dificultades de obtener este material se optó por utilizar madejas de hilo de algodón y lana adquiridas en la misma localidad.¹²

Como vemos, el proceso de obtención de materia prima ha cambiado, pero cada cambio, se ha producido dentro de la tradición. Antonia resignifica su oficio como parte de su patrimonio, uno que “representa la identidad, es una representación del pasado, confiriéndole valores del presente y con ellos le dan sustento a la identidad” (Del Marmol, 2007, p. 19).

¹¹ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

¹² Se compra por kilos, a un costo de 80 pesos el kilo.



Herramientas e instrumentos para la elaboración de las fajas de doña Antonia

Las fajas tradicionales de Nahuatzen¹³ se elaboran en telar de cintura, tecnología de origen prehispánico consistente en un conjunto de “palos” que organizados de cierta manera conforman el telar. Las herramientas de trabajo de doña Antonia las elaboró ella misma, de acuerdo a sus necesidades, con excepción del “burro” (pieza con la que amarra el telar a un soporte), fabricado, hace más de 30 años, por el carpintero don Lenchi Álvarez (+) (figs. 5 y 6).

*Tengo aquí mis palitos y donde quiera del cerro me los traía, aquí tiene un potrero mi señor y de allá me traía las varitas, estas que están aquí. Donde quiera tengo mi material, mira, para hacer las fajitas. Y aquí las varitas y aquí las trozo de acuerdo al tamaño que la quiera.*¹⁴

El telar se compone de las siguientes partes:¹⁵

Atarrea: es un cinturón, adaptado con rafia, de 75 cm de largo y 4 cm de ancho, que funciona para sujetar el telar a la cintura.

Base recorredor: es un carrizo de 22 cm de largo por 3 cm de grueso.

Tazukuas: son dos barritas cilíndricas de 30 cm de largo por 1 cm de diámetro, elaboradas con madera de *yarín* —pino—.

Huangua grande: también llamado “medidor de faja grande”, es una herramienta de madera de *yarín* de 42 cm en su parte más larga, 24 cm en la más corta y 7 cm de ancho.

Huangua chica: se le nombra también como “medidor de faja chica o mediana”, es una herramienta de madera de *yarín* de 26 cm en su parte más larga, 22 cm en la más corta y 7 cm de ancho.

“Burro”: esta pieza es la “base del telar” que se usa para amarrar el telar a un soporte fijo, está fabricado con madera de pino y recibe su nombre por su forma de burrito. Mide 50 cm de largo y 7 cm de ancho.

Al nombrar las partes del telar, Antonia evoca que su abuela paterna aprendió la lengua purépecha en sus viajes como comerciante, de este aprendizaje quedaron los nombres de la *Huangua* “herramienta que sirve para tejer” y las *Tazukuas* “es algo que va a estar deteniendo todo el trabajo, va deteniendo y va hilando, apretando”.

Además del telar, se utilizan otras herramientas, instrumentos y máquinas como el urdidor, el banco, la vela y el torno:

“Urdidor”: es un instrumento compuesto por una tabla de madera, de 1.80 metros de largo y 20 cm de ancho, y siete clavos dispuestos de manera tal que permiten el urdido de los hilos.

Banco: es el asiento —de plástico— que utiliza la artesana para tejer.

Vela: es una vela comercial, de parafina y de tamaño variable, que se unta sobre los hilos tensados de la urdimbre, para evitar que se “desgreñen” y facilitar el tejido (fig. 7 y 8).

¹³ La señora Antonia también fabrica cordones en color negro para atar el cabello en las trenzas que combinan con el uso del traje tradicional.

¹⁴ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2018.

¹⁵ Datos levantados en campo por Néstor Jiménez, Nahuatzen, 2023.



“Torno”: es una máquina de madera, de 1.50 cm de largo por 25 cm de ancho y 40 cm de altura, con la que antiguamente se hilaba la lana (actualmente está en desuso) con ayuda de un *malacate*.¹⁶

Operatividad de la artesana para llegar al producto final

Doña Antonia realiza fajas de diferentes tamaños y diseños: las fajas “sencillas” son lisas, sin ningún motivo decorativo; las fajas “de costilla” se elaboran con un patrón bicolor, fundamentalmente con fondo negro intercalado con hilos rojos, azules o verdes. Cuando era más joven también tejía con hilo de articela y hacía fajas “de estrella” y “de Janitzio” dos diseños que ya no elabora: “la articela [comenta Antonia] es más enredosa, porque se enreda muy feo, o sea es de más paciencia, cuidado, cara y se vende más cara”.

El primer paso para tejer una faja es decidir el diseño a realizar y conseguir los insumos necesarios. Una vez que se tienen los hilos de los colores seleccionados, se disponen las herramientas e inicia un proceso que podría resumirse en cuatro pasos:

1º Antes de tejer hay que urdir, para ello se coloca el urdidor sobre una mesa y se “acomodan” los hilos en vueltas de pares con una técnica que se denomina “cruz” (cuenta y amarra los hilos por el centro, uno arriba y otro abajo). Este es un proceso en el que se va contando el número de vueltas que da el hilo en el urdidor y haciendo el cruce de colores que se tejerán, de acuerdo al tamaño

de las fajas. Un momento crucial y de mucha concentración “porque con un hilo que no esté bien, no sale bien la faja”.

2º Una vez concluido el urdido se coloca la urdimbre en el “burro” que siempre está amarrado en la pared.

3º Con la urdimbre amarrada, Antonia se acomoda en el banco y se coloca la “atarrea” alrededor de la cintura y la fija con un palito cortado a la medida.

4º El cuarto paso es tejer la faja. Para hacerlo utiliza las tazucuas, donde enreda un hilo con la urdimbre sacada del urdidor, incluye a su telar, el recorredor y la huangua, la tablita que le dará el ancho a la cinta y la puntada a la faja, además usa un hilo negro que coloca en la base del telar que unificará el tejido de la puntada; mientras va tejiendo frota una vela sobre los hilos para hacerlos más manejables. El proceso del tejido en el telar le puede llevar un día o dos, depende del tiempo que le dedique hasta concluir la faja.

La elaboración de las fajas forma parte de la cotidianidad, Antonia recuerda que antes terminaba hasta ocho fajas en una semana, sin una hora específica para hacerlas. Es un proceso en el que la artesana utiliza sus manos y cintura para tejer, su mente para contar los hilos, pero sobre todo el corazón, porque en la elaboración entreteje sus recuerdos, su biografía familiar y contribuye, con su oficio, a construir la memoria colectiva; su oficio es su vocación de vida, un trabajo que disfrutó y que ahora está limitado por su avanzada edad, pero vigente por la habilidad y concentración

¹⁶ Malacate es una barra redonda y delgada de metal que da vueltas en el torno para envolver el hilo.



que posee para urdir, la fuerza de su cadera para tensar el telar con la *atarrea* y el gusto para tejer.

Las fajas en el uso de la vestimenta de fiesta

Antiguamente, las mujeres de Nahuatzen utilizaban la indumentaria tradicional purépecha integrada por una *nagua*¹⁷ blanca, rollo¹⁸ liso de telas de colores, “camisón”¹⁹ liso o con figuras estampadas en la tela, *guanengo* bordado, rebozo de Paracho, pulseras, collares de cuentas de plástico de colores, sandalias, huaraches, zapato de charol o descalzas, con el pelo peinado en dos trenzas y adornados con cordones, arracadas de media luna de oro o plata. En este conjunto, la faja era fundamental para sostener el rollo y la *nagua* alrededor de su cintura a modo de cinturón.

Los hombres usaban calzón de manta, camisa de manga larga, se fajaban el calzón con faja azul, negra o roja, usaban sombrero, usaban paliacate amarrado al cuello. Usaban huaraches tejidos de cuero y suela de llanta, descalzos, zapatos de trabajo. Además, sombrero de palma, popote o chuspata; usaba el gabán por las madrugadas o en las noches.

La faja dejó de usarse cuando cambió la forma de vestir, el primero en abandonarla fue

el hombre, ya que salía a las ciudades a trabajar y empezó a incorporar una vestimenta más urbana. Posteriormente lo hizo la mujer, por influencia de modas citadinas que se conocían en los viajes a las urbes, los medios de comunicación y la venta de otro tipo de prendas en los tianguis locales. Las mujeres grandes no cambiaron nunca su forma de vestir.

Con todo y los cambios en la indumentaria de uso diario, tanto hombres como mujeres llegaban a mantener el uso de la faja por recomendaciones terapéuticas. En Nahuatzen se sabe que un hombre sin faja se arriesga a una hernia, a tener una bola en la cadera, daño del colon, a que se le bajen los testículos o que le salgan varices en las piernas y quede estéril. Para las mujeres estas advertencias eran más graves y las mujeres mayores les obligaban a “fajarse” debajo de la ropa para evitar desgarres, hernias, bolas en la ingle, caída de matriz, “desfigure” de la cintura, que se les cuelgue la panza, se deforme la cadera, huesos, piernas, se les dañe la vagina o no puedan engendrar hijos.²⁰

Actualmente, el uso de las fajas tejidas en telar de cintura se limita a la indumentaria tradicional de las fiestas comunitarias. En las páginas siguientes describiremos la indumentaria propia de cada celebración para identificar

¹⁷ La *nagua* (enagua) es una tela larga de manta blanca de dos o tres metros de largo que se la envuelven las mujeres de la cintura hacia los tobillos, la usan a modo de fondo o ropa interior debajo de la falda y se detiene con faja.

¹⁸ El rollo es una tela plisada con pasteloncillos o pliegues de dos tamaños diferentes: la parte de atrás, a modo de falda los lleva dobles, mientras que la parte de enfrente van sencillos eso permite distinguir hacia dónde se usará, mide como dos o tres metros de largo según la talla de la mujer, se amarra con la faja en la cintura.

¹⁹ El camisón es una blusa larga que llega debajo de las sentaderas para que se pueda fajar y no se salga de la cintura, para no verse desfajadas o mostrar la piel de la cintura.

²⁰ Luego comenzaron a usar cinturones, en lugar de fajas, pero muy apretados para que cumplieran con las mismas funciones que las fajas del telar.



el tipo de fajas utilizadas y el lugar que ocupan en el traje tradicional.

Durante el Corpus Christi,²¹ las niñas realizan el “juego”, en el que, vestidas de “Guari”²² simulan el momento en que las mujeres llevaban la comida a los campesinos durante la cosecha del maíz. Para ello se peinan con dos trenzas y cordones de lana; usan un guanengo (deshilado o bordado en punto de cruz o con relleno); rebozo de Paracho, bolita o “artice-la”;²³ rollo plisado en negro, con nagua blanca; aretes de oro o plata, llamados “planas”; calzado convencional o guarache de cuero; mandil deshilado, liso o en punto de cruz. La faja, de color negro o rojo, es la que sostiene la nagua y el rollo. Los hombres usan camisa, calzonera de manta, faja de distintos colores, sombrero de palma, huaraches, morral y un guaje en el que portan charape.²⁴

En la celebración patronal, en honor de San Luis Rey de Francia,²⁵ participan un conjunto de niñas y mujeres solteras denominadas *Marichas*,²⁶ que además de acompañar a la Virgen del Cortijo, son las encargadas de en-

tregar los premios y obsequios a los jinetes del jaripeo.²⁷ La indumentaria de las Marichas está compuesta por los siguientes elementos: pañete (rollo) de varios colores²⁸ (más plisado en la parte trasera que en la delantera) con un corte de tela de raso en la cintura, de 15 cm, en color verde; nagua blanca con un bordado en el borde, que suele ser de color azul y rojo; blusa o guanengo en punto de cruz; trenzas con listones de colores y faja de distintos colores para amarrar la nagua y el pañete a la cintura.²⁹

La fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe se celebra el 12 de diciembre, fecha en la que niñas y mujeres de distintas edades se visten con el traje tradicional para visitar a la Virgen en la colonia La Garita.³⁰

La indumentaria es similar a la de otras celebraciones, pero enfatizando ciertos elementos como los guaraches de cuero, el pañete de lana, un mandil en diferentes colores con adornos en blanco, collares con los colores de la bandera mexicana, y una “faja de gala”.³¹ Los hombres, por su parte, se visten de “inditos”, antes usaban camisas de manta deshila-

²¹ Fiesta de fecha variable.

²² *Guari*, significa mujer en lengua purépecha (warhi).

²³ Articela es un material para tejer, era un hilo fino y caro, se usaba para las figuras de la faja.

²⁴ Bebida fermentada con cierta graduación alcohólica.

²⁵ Fiesta realizada el 25 de agosto.

²⁶ Nombre que se traduce como “Muchachas de fiesta”.

²⁷ Hecho con el que se vincula el que cada maricha lleve en sus manos un torito pequeño de madera.

²⁸ Anteriormente, todas usaban el pañete de color negro, excepto la maricha principal, llamada oreti (primera), que lo usaba de color rojo. Ahora usan los colores de moda del momento.

²⁹ Entrevista con Lilián Velásquez Jurado, Nahuatzen, 2023.

³⁰ Cada mujer lleva una canastita de carrizo, batea de madera o charola donde llevan flores, fruta, pan, semillas para la ofrenda de la Virgen.

³¹ La faja de gala es elegante, hermosa, está tejida con hilos finos, tiene dibujos o figuras de adorno en uno o varios colores, por lo regular se manda hacer de manera especial, hasta el nombre de la persona lleva y su hechura es laboriosa y por lo tanto costosa.



das o bordadas con diseños en rojo, negro y verde, ahora utilizan camisetas pintadas para la ocasión; usan sombrero de palma, un gabán sobre el hombro, guaraches de cuero y una faja de lana azul, roja y negra.³²

Durante el 20 y 21 de enero se celebra la fiesta en honor de San Sebastián, patrón de los ganaderos, fechas en las que participan niñas y mujeres solteras llamadas *guananchas*,³³ quienes utilizan una indumentaria particular compuesta por sombreros charros³⁴ cubiertos con “flores de lienzo” y adornos de “pelo de ángel” que simulan la escarcha y nieve propia de esos meses; la blusa es de color blanco, con petos y manga corta, bordados de punto de cruz o deshilado blanco;³⁵ rebozo de bolita cruzado; rollo largo, hasta los tobillos, de color negro,³⁶ con un corte de tela de raso en la cintura, de color verde; enagua blanca con filo bordado en punto de cruz y faja, de cualquier color, para ceñir la nagua y el rollo a la cintura.³⁷

Con lo dicho, se observa el papel fundamental que juegan las fajas tejidas en telar de cintura en la indumentaria ritual de los hombres y mujeres de Nahuatzen y, por tanto, en la vida social y ceremonial de la comunidad.

A manera de conclusión, es importante retomar los principios de la UNESCO que reconocen en las representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas tradicionales su ca-

rácter de patrimonio intangible, no por los objetos en sí mismos, sino por los saberes tradicionales que permiten la elaboración de dichos artefactos, al tiempo que considera necesarias acciones para la salvaguardia de aquellas que se encuentren en riesgo, como es el caso del oficio de la elaboración de fajas en telar de cintura en la comunidad de Nahuatzen.

Desde nuestra perspectiva, la salvaguardia debe orientarse a alentar a las artesanas a continuar ejerciendo su oficio y a transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones, dentro de sus comunidades, con el apoyo de ayuntamientos e instituciones gubernamentales, para que se tienda una urdimbre que permita la continuidad del pasado en la identidad compartida; riesgo y salvaguardia que en palabras de doña Antonia se resume así: “pienso yo, pues, que va desapareciendo ya todo... sí, me interesaría que otra gente supiera esto, pues qué tiene”.³⁸

³² Entrevista con Lilián Velásquez Jurado, Nahuatzen, 2023.

³³ Voz que se traduce como “muchacha”.

³⁴ Conocido como sombrero “alemán”. Se desconoce la razón de este nombre.

³⁵ Se suelen usar distintos tipos de puntadas: “puntada de viuda”, araña, cáscara de tomate, relindo, etc.

³⁶ Ocasionalmente, se usan otros colores como rojo, verde y azul.

³⁷ Entrevista con Antonia Ayala Meza, Nahuatzen, 2023.

³⁸ Entrevista con Antonia Avilés Jiménez, Nahuatzen, 2023.



✓ Fig. 2 La señora Antonia Avilés Jiménez conserva su antiguo torno y recuerda la gestualidad de su trabajo hiladero, que hace décadas dejó de ser productivo en Nahuatzen.



∧ Fig. 4 Estambres de los colores tradicionales para la elaboración de las fajas y cordones.



Fig. 5 Herramientas del trabajo textil: sobre el urdidor de madera, la huangua, el recorridor y las tazukas.

✓ Fig. 6 El lizo superior del telar, nombrado "burro" por la forma de su talla.



Fig. 7 La señora Antonia usa una vela de parafina para untar los hilos de la urdimbre, lo que reduce la fricción al momento del tejido y evita que se apelmacen.



◁ IZQUIERDA:
Fig. 8 Detalle del malacate, punta metálica donde se enrollaba el hilo de lana.

DERECHA:
Fig. 9 En esta imagen se observa la mayor parte de las piezas del telar.

Fig. 11 y 12 La señora Antonia, levantando la *tatzukua* para abrir la calada, en la que pueda insertar el hilo de trama.



Fig. 13 La señora Antonia Avilés Jiménez.



Fig. 14 En esta toma posterior, puede observarse el tramo ya tejido de la faja de costilla. Este tipo de faja es gruesa y resistente, para sostener la enagua y el pesado rollo o enagua tableada de lana de la vestimenta tradicional.



Fig. 15 Cordones para el pelo y faja tejida en telar de cintura, piezas que en la actualidad sólo se emplean como parte del atuendo tradicional de las Marichas y las Guananchas en las fiestas de Nahuatzen.



Fig. 16 La faja en la indumentaria masculina durante la procesión en honor de la Virgen de Guadalupe. Manuel Ayala Meza, Nahuatzen, 2013.





Bateyeros de Sevina: un oficio del cerro

Alejandro Espino Heredia
Eva María Garrido Izaguirre





LA COMUNIDAD INDÍGENA de Santa María Sevina se localiza a 113 km de la capital del estado de Michoacán, cuenta con una población de 4,020 habitantes (INEGI, 2020) y desde el 2020 se rige bajo un gobierno autónomo basado en usos y costumbres, con la administración de su presupuesto directo.

Su territorio está dividido en tres clases de tierras: las urbanas, las de cultivo y las del cerro, que en su mayoría son bosques de coníferas. Es en estos bosques donde transcurre parte de la historia que ocupará el presente texto, en el que un objeto, la batea, articula el territorio con prácticas culturales, saberes locales y regionales, incluso cuentos y leyendas como la de *Los tesoros de Inés Chávez*:

[...] una deslumbrante mañana acudí al cercano bosque del manantial llamado “El Iriepitsaru” acompañando a mis amigos, quienes se dedicaban a fabricar bateas de pino, ellos escogieron un grueso y ramudo árbol y lo derribaron, éste cayó encima de un viejo encino tirado mucho tiempo antes, mis amigos se dedican afanosamente a su labor mientras yo inicio mi plática. Un viejo conocido me narró que en este lugar Inés Chávez, junto a sus secuaces, realizaba verdaderas orgías, pero antes de divertirse enterraba debajo de los pinos unos gruesos costales llenos de brillantes monedas de oro, pues tenía predilección por guardar sus

tesoros bajo los troncos de los encinos. Varios días acompañé a mis amigos, hasta que ellos terminaron de fabricar sus bateas, luego les dije: —Voy a prender fuego a este encino, a lo mejor las monedas salen escurriendo. Cuentan que más tarde, un leñador desconocido vio cuando el oro líquido de las monedas brotaba como lava por entre la húmeda tierra del bello lugar (Morales, 2006, p. 42).

En esta narración se recoge un momento cotidiano de la vida de antes en Sevina, cuando los *bateyeros*² subían al cerro y convivían mientras trabajaban las bateas. De entonces a ahora se han dado cambios y continuidades significativos en los contextos y las vocaciones locales.

La revisión de fuentes informa sobre la elaboración de bateas entre los purépechas desde el siglo XVII, un oficio que Robert West (West, 2013 [1948]) vincula con la introducción de nuevas herramientas durante la Colonia, como la azuela y la gubia, utillaje que facilitó el trabajo de la madera en diversas co-

¹ Anteriormente el presupuesto era administrado por el Ayuntamiento de Nahuatzen, cabecera del municipio al que pertenece Sevina.

² Nombre que reciben quienes se dedican al oficio de hacer bateas, objetos de distintos tamaños tipo bandeja, labrados en madera, con formas habitualmente circulares y ovaladas, cuya profundidad, mayor o menor, está relacionada con el tipo de elementos que recibe: masa de maíz, carnisas, frutas, etcétera.



Fig. 2 Don Francisco Romero Morales, bateyero desde los 14 años de edad.



munidades, identificadas por el autor para los años cuarenta:

Hoy las cucharas y cuencos (bateas) de maderas suaves son los principales productos elaborados con la azuela y la gubia, y los principales productores son Pamatácuaro y sus asentamientos periféricos, Sirío y San Benito. Estos objetos también se manufacturan en las poblaciones tarascas de Turícuaro, Comachuén, Pichátaro, Zirosto (anteriormente de importancia) y Sevina (a donde la industria llegó hace no muchos años) y en las grandes poblaciones mestizas de Pátzcuaro, Tócuaro, Zirahuén, Uruapan y Quiroga (West, 2013 [1948], p. 149).

En aquellos años, West reporta para Sevina otros oficios como la elaboración de textiles de lana y algodón -posiblemente en telar de cintura y de pedal, respectivamente- y la elaboración de bateas (West, 2013 [1948], p. 134) con recursos maderables que para la época ya estaban en crisis.³

La extracción inadecuada de resina y de muestras para tejas [tejamanil] es causante de la muerte de muchos árboles. Los aserraderos, que operan a escala mucho mayor que los leñadores locales, son aún más destructivos, y en años recientes han acabado con grandes extensiones de bosque en la sierra. Hace aproximadamente 50 años [a fines del siglo XIX], estos aserraderos agotaron casi totalmente los bosques de la porción este de la sierra, al oriente de Nahuatzen, Sevina y Comachuén (West, 2013 [1948], p. 157).

Las principales actividades económicas del Sevina contemporáneo se centran en el pequeño comercio, la agricultura, ganadería, albañilería, el aprovechamiento de recursos forestales y oficios artesanales como el bordado y la talla de madera. Esta última es la materia prima con la que se elaboran máscaras, esculturas y las bateas que nos ocuparán en las páginas siguientes, un oficio en riesgo, entre otras razones, por el deterioro progresivo de los bosques de la comunidad.

Los habitantes de Santa María Sevina recuerdan un pasado no tan lejano en el que el ser *bateyero* era una actividad extendida en la comunidad, que proveía de sustento a bastantes familias. Se recuerda que era un oficio vinculado directamente al “monte”, al cerro, y a los conocimientos especializados en su manejo. Al hablar del oficio se cuenta que era un trabajo duro, pero gratificante porque el monte les brindaba lo necesario para subsistir.

Actualmente solo se reconocen tres *bateyeros* activos en el pueblo. Dos de ellos, Francisco Romero y Felipe Zavala, señalan la tala inmoderada como la causa principal de la contracción de este oficio. La falta de árboles con características y medidas adecuadas para tallar bateas de calidad, limita considerablemente la provisión de materia prima constante para reactivar el oficio, un condicionante ambiental al que se suman los bajos ingresos que se logran con la venta de las bateas, lo que desanima a los jóvenes de nuevas generaciones que se llegan a interesar por este oficio.

³ Esta crisis fue provocada por la sobreexplotación de bosques michoacanos a manos de empresas particulares, muchas de ellas extranjeras, vinculadas a la instalación de vías férreas en la región durante el Porfiriato, lo que se tradujo en la deforestación desmedida de los bosques de la meseta Purépecha en Michoacán y de abusos en los que los pueblos indígenas se vieron obligados a enajenar sus tierras con la complicidad institucional (Pérez, 2016).



Para conocer más del trabajo de hacer bateas, contamos con la colaboración de don Francisco Romero Morales (fig. 2), cuya historia de vida da cuenta del antes y el ahora de este oficio.

Oriundo de esta comunidad, don Francisco Romero nació en marzo de 1951. Hijo de la señora Consuelo Morales Chávez y el señor Refugio Romero Chávez. Contrajo matrimonio con doña Teodora González Álvarez, con quien formó una familia de siete hijos, cinco mujeres y dos varones.

A sus 73 años, ha dedicado gran parte de su vida a la elaboración de bateas talladas, oficio que ha alternado con otros como la agricultura, la albañilería, el trabajo en aserraderos y el comercio de duelas de madera. Actualmente forma parte del equipo de administración del gobierno comunal que absorbe gran parte de su tiempo, aunque ocasionalmente atiende algunos encargos de bateas.

Fue hijo único y quedó huérfano de madre a muy temprana edad, lo que provocó que compartiera gran parte del día con su padre, *bateyero* de oficio. Francisco Romero enfatiza que su padre se dedicó a tallar bateas “desde siempre” y que él aprendió a trabajarlas a muy temprana edad porque siempre andaban juntos, en todas partes, incluso en el cerro.

En esas subidas al monte don Francisco observaba cómo su padre escogía los “pinos sua-

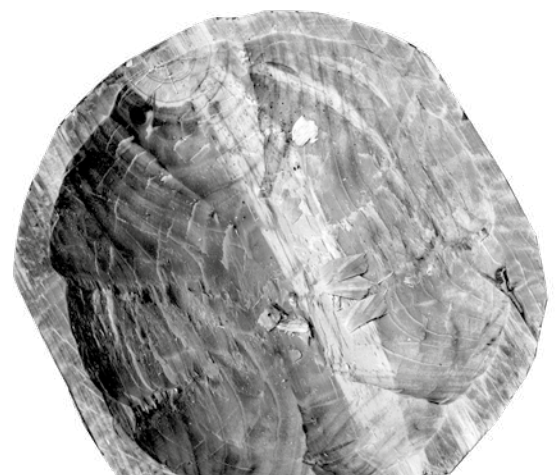
vecitos” para de ahí sacar la batea, aprendía a sacar las “tecatitas” al árbol en luna nueva para saber si el tronco era bueno para la batea: “Andábamos así pues, cuando andábamos buscando, subimos a buscarlo el palo suave, hay unos palos que estaban bien suavitos y así nomás le entraba el hacha y ese es el que era bueno para las bateas, no cualquiera”.⁴

Al tiempo que observaba y practicaba las formas de “calar” y seleccionar la madera, también fue aprendiendo a identificar las medidas de bateas que salían de cada árbol, a manejar el hacha y el compás para trozar los troncos de madera, a desbastar con la azuela y afinar la pieza con el garlopín. En estos procesos de educación no formal, el juego y la ayuda a los mayores son la clave para aprender “nomás viendo” y haciendo (Ramírez, 2016), un aprendizaje que le permitió dedicarse de lleno al oficio a partir de los 14 años de edad.

Después de 59 años de trabajo, don Francisco afirma que le sigue gustando el oficio que por décadas le brindó sustento para toda su familia: “¿Cómo no me iba a gustar con tanto tiempo haciéndolo?”.

En esta trayectoria de casi seis décadas don Francisco Romero ha sido parte y testigo de los cambios experimentados por el oficio del *bateyero*. Las formas de los objetos fueron cambiando y adaptándose a la demanda, en un inicio solo hacían bateas sencillas llamadas

⁴ Entrevista con don Francisco Romero Morales, Sevina, 2022.



de *jeme*,⁵ *chuchería*,⁶ *de cuarta* y *de tres cuartas*.⁷ Estas bateas se usaban como juguetes y recuerdos, recipientes o bases para decorarse con los motivos característicos de Quiroga, mercado principal de las bateas sevinenses.

Otras bateas, más grandes, se usaban, y se usan, en las cocinas de la región acompañando al metate, para pesar alimentos (fig. 3) o como fruteros que empezaron a encargarse desde Quiroga, un tipo de batea más honda, con una forma que recuerda a la de una flor que le da el nombre de “mirasol”. Este modelo de batea, el “mirasol”, se pagaba al doble que el resto de bateas y se convirtió en la especialidad de muchos *bateyeros* sevinenses, incluyendo a don Francisco, quien recuerda que él y su padre elaboraban una docena de bateas cada día para surtir el mercado de Quiroga.

Íbamos en burro y así las llevaban [las bateas] ya en el burro, por costales. Llegábamos allá en Uricho, como íbamos temprano pues, allá amanecíamos. Casi salíamos aquí como a las 12 de la noche para llegar a Uricho, así en burro pues, y otra vez de allá pa acá. O sea que mi apá iba con otro señor y nosotros nos veníamos ya con los burros y ellos se iban ya a Quiroga. [Y después llegaron al pueblo los camiones colectivos] Aquí venían antes las trompudas, las flechas que andaban azulitas,

bajaban hasta aquí y así los llevábamos hasta Pichátaro⁸ [y de ahí a Quiroga, que siempre fue su punto de entrega].

Esta centralización del mercado en la localidad de Quiroga⁹ se relaciona con el auge que tenían sus bateas pintadas en el mercado turístico (fig. 4), un éxito que el sociólogo mexicano Mendieta ya reporta para finales de los años treinta (Mendieta, 1940, p. 37).

El cambio principal que ha experimentado el oficio es el abandono progresivo del mismo. No hay certeza sobre el número de personas que se dedicaban antaño a hacer bateas, pero la memoria trae al recuerdo al menos ocho *bateyeros* que subían diariamente al monte a trabajar la madera. Esto fue hace tiempo, allá



Fig. 4 Archivo Histórico fotográfico CREFAL. ca.1970 (S-336/N-9).

⁵ Nombre que recibe de una medida que equivale a la distancia entre el dedo pulgar e índice, comunicación personal de Amalia Ramírez Garayzar (2023) confirmada con el Diccionario de americanismos en el que la voz “jeme” se recoge de la siguiente manera: Medida de longitud que equivale a la distancia comprendida entre el dedo pulgar y el índice. <https://www.asale.org/damer/jeme> (Última consulta 23/10/2023).

⁶ Nombre con el que se conocía a las artesanías de pequeño tamaño.

⁷ Medidas ergonómicas de las bateas cuyo tamaño, como hasta la fecha, se medían con la cuarta de la mano.

⁸ Entrevista con don Francisco Romero Morales, Sevina, 2022.

⁹ Mendieta identifica a la localidad de Tacámbaro como el principal proveedor de bateas para Quiroga: “Los pequeños industriales de Quiroga compran las bateas sin labrar al precio de \$4.50 la docena, a quienes las traen de la Sierra de Tacámbaro” (1940, p. 258).



por los años sesenta, cuando se juntaban en torno a un tronco largo, que hacía las veces de soporte y entre plática y plática cada quien tallaba unas seis bateas diarias. Este dato nos permite inferir que la comunidad producía un promedio mínimo de 300 bateas semanales, cantidad nada desdeñable frente a las escasas bateas que se hacen actualmente.¹⁰

En la memoria también queda el recuerdo del afán por transmitir el oficio “para que no se perdiera”. Don Francisco Romero y su padre, Refugio Romero, enseñaron a varios vecinos, muchos “se enseñaron” acompañándolos al cerro a su labor y siempre compartieron su conocimiento con gusto, sin pedir un pago a cambio y con la única motivación de que no se perdiera el conocimiento; sin embargo, estos esfuerzos no dieron los frutos deseados. Como ya dijimos, actualmente sólo se reconocen en la comunidad a tres artesanos, todos ellos mayores de 70 años y que ya únicamente trabajan por encargo.

Don Francisco ve un futuro incierto para el oficio del *bateyero*. Ninguno de sus hijos ha aprendido el oficio y dice que ya no hay interés de las nuevas generaciones. Aún así, cada año, durante la celebración de la fiesta del Corpus, don Francisco y el resto de *bateyeros*, *mascareros* y *tejamanileros*¹¹ de Sevina, trabajan frente a todos los asistentes en lo que

se conoce como “el juego”, una recreación de los oficios que se lleva a cabo en el atrio de la iglesia de la comunidad para agradecer al santo patrono el sustento obtenido con el trabajo, retribuir al pueblo con los objetos creados durante “el juego” y compartir los saberes de la madera que mantienen la identidad colectiva.

Ser *bateyero*, un oficio del cerro

Los oficios artesanales habitualmente se desarrollan en espacios concretos de una casa habitación, del terreno familiar o en otro inmueble diferente. Sin embargo, este oficio tiene una característica particular: el espacio de trabajo de un *bateyero*, su taller, es la *díaada cerro-casa*.

A diferencia de otros trabajos en los que el monte es sólo un lugar de aprovisionamiento de materia prima, el *bateyero* realiza gran parte de su labor en el cerro. Además, no se trabaja en áreas fijas, el árbol adecuado es el que determina el lugar de trabajo. La búsqueda del árbol se realiza, o más bien se realizaba, en el territorio comunal hasta encontrar el apropiado para después trabajarlo ahí mismo. Esta labor duraba aproximadamente un mes, hasta agotar la madera talada para, posteriormente, trasladarse a otro espacio de monte donde encontraban el siguiente árbol y así, sucesivamente.

¹⁰ Esta demanda de bateas en Michoacán ya era histórica, Lumholtz reporta para finales del Siglo XIX la existencia de temporadas en las que los habitantes de Parangaricutiro pasaban varias jornadas en los bosques de Tancitaro labrando bateas para surtir la demanda que requería el floreciente oficio del maque en la ciudad de Uruapan, cuya fama se extendía fuera de las fronteras del estado de Michoacán (Lumholtz, 1906, p. 356).

¹¹ Este es el nombre con el que se nombra a quien trabaja el tejamanil, tejas de madera -preferiblemente de oyamel- características de los trojes, edificación propia de la arquitectura vernácula purépecha. Para el año 2017 Bedolla (2019) reporta cinco o seis personas que dominaban esta técnica en Sevina, aunque ninguna de ellas la practicaba, reduciéndose el oficio al espacio ritual del Corpus Christi en el que, como ya mencionamos, se recrean los oficios de la madera propios de la localidad.



Los recuerdos de don Francisco indican que distintos *bateyeros* del pueblo se juntaban en un solo espacio a trabajar durante un tiempo: “poníamos un tronco largo en el piso con unos palos así [enterrados para que no se moviera el tronco] y ahí ya se ponían de a cuatro o de a cinco a trabajar la batea, nos apoyábamos ahí, en ese tronco, así como aquí tengo ahora esto para apoyarme, así nos poníamos todos, siempre si éramos bastantes” (fig.5).

Ahí, en el cerro, se procesaba la madera y se le daba forma a las bateas para luego terminarlas y detallarlas en la casa: “temprano en la mañana íbamos al cerro, y como a estas horas [alrededor de las 2 de la tarde] ya estábamos de regreso para comer alguna cosa y toda la tarde a darle para terminarlas, y al otro día igual, así todos los días, menos el día que íbamos a llevarlas a Quiroga. Sí estaba duro el trabajo, pero uno no se sentía nada, ahora ya no”.

Esta combinación de cerro-casa es posible gracias al conjunto de herramientas mecánicas que se utilizan, pequeñas y fáciles de transportar, que permite trasladar el utillaje necesario al espacio de tala en lugar de trasladar el tronco derribado a las casas de los artesanos. Esta es una lógica que optimiza la energía y el esfuerzo al tiempo que permite la gestación de espacios de trabajo íntimamente relacionados con el territorio y su ecosistema.

De aile, pino, y a golpe de azuela, sale la batea

Antes, años atrás, se obtenía la materia prima de los bosques comunales, en los que cada comunero podía cortar los árboles necesarios para su trabajo. La luna nueva era el momento idóneo para realizar la tala, cuando la madera es más suave y el árbol concentra una mayor cantidad de agua. Actualmente la madera se compra a particulares, la deforestación desmedida de los bosques para fabricar duela, tablones y patas para muebles de madera, ha agotado los árboles aptos para hacer bateas.¹²

En otros tiempos, cuando se subía al cerro a trabajar, se buscaba madera de pino y de *tepamu* blanco -*aile*-¹³ y uno de los saberes incorporados de un buen *bateyero* era, y es, la habilidad para identificar la madera adecuada porque “no cualquier árbol sirve”.

Del pino se busca que sea suave y que tenga mucha agua, dos características que garantizarán la facilidad en el tallado, la resistencia de la batea a la humedad y un secado progresivo para que no se rajen las piezas. Identificar este tipo de madera es un saber que se adquiere con los años pero hay algunos datos que ayudan: la veta de una madera suave es de color blanco/amarillento a diferencia de las vetas coloradas propias de la madera dura de pino. Para el caso del *tepamu* se reconocen dos especies: el *tepamu* rojo y el *tepamu* blanco. Este último es apto para labrar bateas, por-

¹² En el 2023, un árbol cuesta alrededor de 2000 pesos, una inversión que desmotiva a los bateyeros que, por tradición, se abastecían de sus bosques comunales.

¹³ Robert West refiere el uso de maderas suaves como el “jaboncillo (*xápu*), palo blanco (*urápit-úku*) y *aile* (*pámu*)” y el pino para la elaboración de bateas en las distintas comunidades purepéchas dedicadas a este oficio. (West, 2013 [1948], p. 149). Actualmente se trabaja casi exclusivamente la batea de pino por la dificultad de encontrar árboles de *aile* de buen tamaño.



que su madera es suave y no se raja, mientras que el *tepamu* rojo es duro y quebradizo.

Una de las grandes limitantes que tienen los *bateyeros* es encontrar árboles suficientemente gruesos ya que se es necesario que tengan un diámetro mínimo de 60 centímetros. También deben ser troncos rectos y con pocos nudos para aprovechar la madera tallada. Sin estas características se puede desperdiciar más de la mitad de la materia prima resultante de una tala.

Una vez que se ha localizado y talado el árbol, empieza un proceso en el que se articulan las herramientas con las manos expertas del artesano. Cuando le preguntamos a don Francisco por sus herramientas de trabajo saca una bolsita tejida que lo ha acompañado al cerro durante décadas, allí guarda la azuela, las piedras de afilar y de asentar, la garlopa y el garlopín (fig. 6). A estas se suman el hacha y otras, aparentemente secundarias, pero fundamentales para realizar una batea, como la lima, el compás y algunas máquinas que ahora facilitan el proceso de la tala y el corte como la motosierra y la sierra cinta. A continuación, trataremos de describir cada una de ellas.¹⁴

Entre las herramientas de afilar don Francisco utiliza una lima (fig. 7) que ayuda a desbastar el filo del hacha o azuela, después una piedra de afilar que suaviza el filo y finalmente una piedra de río que permite “asentar” el filo

(fig. 8). Estas últimas, las piedras de río, son muy preciadas por su lisura, que al rozar el metal, una y otra vez, logran filos limpios que se traducen en cortes precisos.

El hacha es uno de los instrumentos principales de un *bateyero*, antes se utilizaba para talar los árboles,¹⁵ ahora su función es la de “trozar” el tocón de madera a la medida de la batea y desbastar el tronco para darle la forma inicial a la batea.

El compás consiste en un alambre de metal con dos patas, o un trozo de madera con dos clavos, que permite marcar la circunferencia de las bateas. Estos compases en ocasiones se improvisan y se utilizan maderas, cuerdas y clavos para lograr la misma función.

Otro de los instrumentos fundamentales y más preciados es la azuela (fig. 9), una especie de azadón de hierro templado, afilado, prominentemente curvado y con dos picos que se cierran hacia el interior denominados “gavilanes”.¹⁶ Este instrumento se utiliza para desbastar el interior de la batea y darle la forma cóncava propia de estos objetos. La azuela es una pieza forjada y templada especialmente para el *bateyero*, de ahí el aprecio especial que se le tiene: “es la principal” afirma don Francisco.

El cepillo o garlopín es un instrumento similar a la garlopa utilizada por los carpinteros, pero ésta debe ser de pequeño tamaño para que quepa en la mano del artesano. Mide

¹⁴ En la comunidad de Pamatácuaro, se reportan herramientas bastante similares para elaborar bateas: “la lima con “mango”, tornillo y la aguja arriera, que se utilizan para darle filo al hacha, [...] el vaciador o suela curva [con el que] se hace el pulido de la parte interna de la batea hasta limar todas las asperezas. Con la aplanadora se dan los últimos terminados en las orillas del objeto (Sandoval, 2013, p. 138).

¹⁵ Actualmente la motosierra ha sustituido al hacha en el cerro, con ella se talan los árboles que después pasan a la sierra cinta del aserradero para cortarlos a la medida requerida.

¹⁶ Para el caso de Sevina, Bedolla (2019, p. 53) recoge el nombre de “Angarito” para esta herramienta que don Francisco denomina Azuela.



unos 14 cm de largo por 5 de ancho y se utiliza para “detallar” los cortes que dejan el hacha y la azuela, afinando la superficie de la madera.

Estas herramientas se activan en una serie de cadenas operativas que describiremos en las siguientes páginas.

1. Calar el árbol. Esta es una tarea experta que se adquiere con el tiempo. Como ya explicamos, el mejor momento para seleccionar un árbol es la luna nueva. Las calas se realizan con ayuda del hacha, con la que se saca un “tachoncito” o “tecatita” del tronco y se muerde. Si la madera se raja con la mordida indica que es suave y tiene buen hilo, si no se raja indica que se trata de madera dura y no servirá para hacer bateas.
2. Talar, trozar, rajar y sacar caras (cuadrar). Una vez seleccionado el árbol se procede a talarlo con hacha o motosierra; para ello se realiza una cala o cuña en el tronco que dirigirá la caída del árbol hacia “donde haga menos daño”, evitando lastimar a otros árboles cercanos. Posteriormente se procede a hacer trozos de la medida que requieren las bateas, los más habituales son de unos 50 o 60 centímetros de largo. En este proceso el *bateyero* evita los nudos y ramas del árbol en busca de trozos “limpios”, sin impurezas que provoquen rajaduras en las bateas. El paso siguiente es rajar los troncos a la mitad, en la vertical, con ayuda del hacha, para luego “darles cara” que es el acto de irlos cuadrando para obtener las superficies planas, superior e inferior de la batea,

sobre las que se marcarán las medidas y forma de la pieza. De cada tronco -pedazo de arbol- suelen sacarse dos o más bateas, dependiendo del diámetro del árbol.

3. Marcar la forma (fig. 10). Con las caras planas y limpias, el artesano marca la forma y medida de la batea con ayuda del compás. Para ello traza dos círculos, uno interno y otro externo, separados por 1 o 1.5 centímetros, estableciendo así el grosor de la batea y marcando las guías que le permitirán al *bateyero* darle la forma, fondo y grosor deseados en cada pieza. Las medidas son variables, el ancho de la batea lo determina el diámetro del tronco; el largo habitual suele ser de unos 40 centímetros con un fondo que varía entre los 5 y 10 centímetros.
4. Desbastar con el hacha. Una vez que se han marcado las medidas, el artesano comienza a realizar el primer desbaste del interior de la batea, para ello va dando pequeños golpes con los picos del hacha para ir horadando poco a poco la pieza y empezar a darle la forma cóncava requerida (fig. 11), siempre observando los límites de las marcas del compás. Este desbaste del interior de la batea es un paso cuidadoso en el que don Francisco da golpes precisos pero suaves, para evitar rajar la madera. En el segundo desbaste quita el exceso externo con el hacha, para ello toma como referencia la línea exterior marcada con el compás, y al tiem-



po que lo hace, la batea empieza a tomar su forma redondeada (fig. 12 y 13).

5. Desbastar con la azuela. Este paso permite “sacar el bocado” del centro de la batea y darle la forma cóncava que exige la pieza (fig. 14). En esta parte del proceso llama la atención la agilidad con la que don Francisco dirige el golpe de azuela a la veta de la madera para evitar que la madera se raje o despostille. Con el interior de la batea listo se procede a desbastar el exterior a golpe de azuela para retirar los excedentes que dejó el hacha y emparejar el grosor de las paredes de la batea (fig. 15 y 16).
6. Cepillar con el garlopín. El último paso es “darle el terminado” a la pieza cepillando y alisando la superficie de la madera desde el interior hasta el exterior de la batea, quedando ya lista para su venta.

Al observar el trabajo de don Francisco es evidente cómo se mueve y acomoda una y otra vez para ir trabajando la batea. En estos procesos, el uso de herramientas simples exige un uso experto de la gestualidad técnica que provee de eficacia al utillaje del *bateyero*, al tiempo que el cuerpo funciona como una herramienta más; veamos a qué nos referimos.

La cintura, por ejemplo, funciona como un engranaje que regula la dirección e intensidad del golpe del hacha (fig. 17) administrando y modulando el peso del cuerpo para imprimir más o menos fuerza en los cortes y desbastes iniciales.

Los pies, por otro lado, son fundamentales, se utilizan como soportes que estabilizan y mantienen el tronco de madera en la posición adecuada durante los procesos de cuadrar y desbastar con el hacha (fig. 18); las manos también son cruciales, con ellas se sujetan las piezas, se tiente la madera para calcular el grosor adecuado de la batea y se toca con delicadeza el filo del hacha para evaluar su calidad; las manos y los pies están continuamente en acción durante todo el proceso.

Con lo dicho hasta ahora, observamos cómo se articulan el conocimiento del territorio y sus ecosistemas, con la materia prima, la herramienta y la experiencia para integrar un saber hacer experto: el del *bateyero*.

Ahora bien, ¿A quién se transmite este saber hacer? Las tradiciones artesanales suelen estar ligadas a ciertas adscripciones de género. En Sevina, por ejemplo, los trabajos de la madera son masculinos y los del textil femeninos. Esta división sexual del trabajo es flexible,¹⁷ sin embargo, para el caso que nos ocupa, el oficio de *bateyero* sí parece ser, hasta la fecha, un trabajo exclusivo de hombres.

Dentro de su organización suele haber un maestro y un aprendiz. El maestro es aquel que ya domina los procesos de producción y el aprendiz es quien está en camino de formación en el oficio. Una vez que el aprendiz domina la técnica, se independiza y trabaja de forma individual. A diferencia de otros oficios, en la elaboración de bateas no hay “ayudas”, es decir, no se delegan tareas a otra persona,

¹⁷ En Sevina, por ejemplo, se dan talleres de elaboración de máscaras en los que participan mujeres, también es habitual ver niños y niñas aprendiendo a tallar pequeñas esculturas de madera en los talleres locales, pues siempre han existido excepciones a estos roles de género que son más un ideal social que una norma.



cada *bateyero* que empieza a trabajar un tronco lo labra hasta terminar la batea, y aunque se trabaje en familia, como el caso de don Francisco y su padre, cada individuo trabajará sus bateas de principio a fin y recibirá la retribución económica correspondiente al número de bateas elaboradas y vendidas.

¡Pescados blancos de Zirahuén a 10 pesos la bateíta!

La batea es un objeto con una amplia vida social en el mundo purépecha. Se vende como mercancía en mercados regionales, se utiliza como unidad de medida y siempre acompañará al regalo de un pariente o a la ofrenda de un santo, alternando así su vida cotidiana con la ritual en el día a día del *Purécherio*.¹⁸

Las bateas de Sevina estuvieron ligadas históricamente, durante décadas, con el oficio de los decoradores de Quiroga, especializados en pintar bateas con motivos florales y paisajes costumbristas de la región, piezas que se distribuían en su mercado turístico y también para su venta en distintos estados del país (fig. 20).

Por otro lado, en el ámbito cotidiano la batea se encuentra en cocinas y comedores de todo Michoacán. Unas, las decoradas en Quiroga, se utilizan como recipientes y adornos que embellecen estanterías, mesas y paredes de las cocinas purépechas combinando sus usos prácticos con sus funciones estéticas.

Otras, las bateas sin decorar, son piezas que han acompañado otras tareas; es el caso de las bateas para las carnitas, las *artesas*¹⁹ para la masa de los panaderos o las bateas más chicas para la masa de las tortillas de maíz.

En los mercados regionales las bateas también se utilizan como unidades de medida de otros productos, lo que permite a los comerciantes y compradores establecer el valor monetario de la venta a partir de un entendido culturalmente establecido que es la medida de una batea. Así, en las mañanas de Pichátaro²⁰ se escuchan las bocinas del pueblo anunciando las ofertas del mercado local: “Ya llegaron los pescados blancos del lago de Zirahuén, a 10 pesos la bateíta”, unidad de medida y valor que sólo adquiere sentido en la cultura de la que forma parte (fig. 22).

Entre sus funciones rituales, destaca la de ser un objeto de “acompañamiento” articulador de las relaciones de parentesco. El “acompañamiento” es un obsequio con el que se muestra a un pariente el compromiso ritual que los une, y la costumbre dicta que este obsequio se entregue en una batea²¹ al igual que se entrega la ofrenda a un santo o la fruta con la que se invita a la extensa familia a participar de un festejo.

La presencia de la batea en la ritualidad purépecha es amplia y diversa a lo largo del territorio purépecha, ejemplo de ello es el

¹⁸ A diferencia de otros objetos como las máscaras de Sevina, las bateas de esta comunidad no tienen presencia en los concursos artesanales organizados por las instituciones del estado.

¹⁹ Bateas rectangulares o trapezoidales de gran tamaño para realizar la masa de pan.

²⁰ Comunidad cercana a Sevina.

²¹ Actualmente las bateas se sustituyen con frecuencia por charolas de plástico que suplen a la batea de madera, pero mantiene su función.





^ Fig. 21 “Marcelina amasando pan”. En la imagen se observa el tamaño de las “artesas” utilizadas en el oficio de la panadería. Ricardo Barthelemy, Meseta purépecha, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R784-3-1).



> Fig. 23 La batea y el corpus. Alejandro Espino Heredia, Corpus de Sevina, 2021.

Corpus (fig. 23) en la comunidad de Sevina del que ya hablamos en páginas previas. En esta celebración, la batea participa de un ritual en el que se combinan el agradecimiento y el acto propiciatorio con el ensalzamiento de los oficios tradicionales que la comunidad identifica como propios.

Para finalizar, sólo queda decir que el oficio de *bateyero* de Sevina ha acompañado durante décadas a muchas familias de la comunidad, es un trabajo que forma parte de la identidad local y con el que se elaboran objetos que están imbricados en la vida cotidiana, comercial y ritual de la cultura purépecha (fig. 23). Este es uno de esos oficios artesanales en los que el deterioro de los ecosistemas afecta directamente su futuro, una realidad a la que se suma la sustitución de los objetos por otros industriales, factores que han puesto en crisis

una tradición artesanal de alto valor cultural que, para el caso de Sevina, está en manos de muy pocas personas, guardianas de un saber en riesgo altamente significativo para la comunidad.





ARRIBA:
 Fig. 19 "Marcelina venteando trigo".
 Obsérvese la batea que se usa como recipiente.
 Ricardo Barthelemy, Angahuan, ca. 1970.
 Archivo histórico biblioteca COLMICH (R865-2-5).



DE IZQUIERDA A DERECHA:
 Fig. 3 "Pesando la masa para el pan".
 Ricardo Barthelemy, Angahuan, ca. 1970.
 Archivo histórico biblioteca COLMICH (R785-5-4).

Fig. 1 Archivo Histórico fotográfico
 CREFAL. ca.1970 (S-R-23/P-28).



^ DE IZQUIERDA A DERECHA Y ARRIBA A ABAJO:

Fig. 5 Antes la batea se trabajaba en el cerro, ahora en el solar de la casa, siempre con el tronco de apoyo.

Fig. 8 Con la piedra de asentar se logra un filo adecuado para obtener cortes limpios y precisos.

Fig. 10 Esta madera con dos clavos es el compás con el que se marcan las circunferencias que guiarán el corte de la batea.

Fig. 6 El hacha, la azuela, el garlopín, el compás, la lima y las piedras de afilar y asentar.

Fig. 9 La azuela, en palabras de don Francisco, es la herramienta principal.

Fig. 11 El desbaste del interior de la batea se hace a golpe de hacha.

Fig. 7 Afilando el hacha.



DE IZQUIERDA A DERECHA Y ARRIBA A ABAJO:

Fig. 12 y 13 El segundo desbaste se realiza en el exterior de la batea que va adquiriendo su forma.

Fig. 14 Con la azuela se va "sacando el bocado" para obtener la forma cóncava propia de la batea.

Fig. 17 La cintura del bateyero es fundamental en el proceso de tallado, es esta parte del cuerpo la que direcciona y administra la fuerza del golpe.

Fig. 15 y 16 El cuerpo de don Francisco se va acomodando en cada parte del proceso, como en este, en el que está "emparejando" la batea.

Fig. 18 Las piernas y los pies de don Francisco funcionan como apoyos durante el tallado.



ARRIBA:
Fig. 20 "Las bateas de Quiroga".
Eva M. Garrido Izaguirre, Uruapan, 2017.



ABAJO:
Fig. 22 "La bateita de pescado".
Alejandro Espino Heredia, Pichátaro, 2021.





La faja tejida de San Francisco Pichátaro

Adelina Martínez Pérez
Amalia Ramírez Garayzar



❖ **L**A VESTIMENTA TRADICIONAL DE LAS MUJERES PURÉPECHAS se conforma de una serie de prendas que, como todo sistema indumentario, sufre transformaciones continuas. Ese es un rasgo característico que se patentiza en unas regiones más que en otras del Purécherio o territorio de los purépechas. Por lo general, las prendas que conforman el atuendo son elaboradas en la región, habiendo localidades que se especializan en algunas de ellas. Un ejemplo es el rebozo, que se teje en algunas comunidades como Turícuaro, Ahuiran y Angahuan.

Las fajas son cintas textiles que se usan para sujetar en la cintura las piezas de vestir para la parte inferior del cuerpo, que no tienen preta ajustada (la enagua y el rollo en la vestimenta tradicional de las mujeres purépechas) y son tejidas en telar de cintura.

Una afirmación surgida de la investigación del registro textil y de imagen del pueblo purépecha del último siglo, por lo menos, es que la faja tejida es una prenda que ha tenido pocos cambios técnicos y estructurales, aunque se ha diversificado iconográficamente.

El presente capítulo se centra en el legado vivo de la señora Juanita Alvelo y su familia, quienes con su trabajo artesanal proveen de estas importantes prendas al vestido femenino y a la vida ritual comunitaria de Pichátaro.

La comunidad indígena de San Francisco Pichátaro es una comunidad purépecha enclavada en la subregión conocida como la Meseta o Sierra tarasca, que corresponde aproximadamente a la porción central del estado de Michoacán. La población consta de 7 barrios: San Miguel, Santos Reyes, San Francisco, San Bartolo primero, San Bartolo segundo, Santo

Tomás primero, Santo Tomás segundo y la colonia Espíritu Santo.

El texto más importante para conocer la historia del pueblo purépecha previa a la invasión hispánica de principios del siglo XVI es *La Relación de Michoacán*. En él hay referencia a un lugar que se identifica como Pechataro, lo cual indica que esta comunidad existía antes incluso de la fundación atribuida a los evangelizadores españoles. Un pasaje del documento en cuestión relata cómo algunos personajes importantes de la ciudad de Mechuacan se dispersaron, asentándose en otros lugares: “Otro señor, llamado Ypínchuani tomó consigo a su dios Tirépeme xugápeti y llevólo a un lugar llamado Pechataro y hizo allí su asiento” (Alcalá, 2000, p. 351).

En cuanto a la historia a partir del proceso de imposición española, se cuenta que los pobladores de Pichátaro fueron evangelizados por el franciscano Fray Martín de la Coruña y que esta orden religiosa estableció doctrina en la comunidad a partir de la tercera década del siglo XVI.

◀ Fig. 14 La señora Juanita Alvelo, sosteniendo sus últimas creaciones.



Hay distintas interpretaciones del topónimo de esta localidad. El erudito Juan José Martínez de Lejarza escribió que el origen del vocablo es Pitzátaro, del purépecha *Pitzendo*, “lugar de reverencias” (Lejarza, 1824, p. 171), afirmación que el canónigo J. Gpe. Romero suscribe y explica: “se cree que se le llamó así porque en él se veneraba un ídolo célebre que destruyó el padre Fr. Jacobo Daciano” (Romero, 1862, p. 84).

La tradición oral de los habitantes de la localidad afirma que el nombre del pueblo significa “lugar de clavos de madera”, aludiendo a que el nombre indica el oficio al que en el pasado se dedicaban: al trabajo de construcción de las trojes de madera. Sin embargo, también se conocen referencias de que el nombre deriva de *Pechátaro*, que se puede traducir como: “Donde se usa el azadón. De pechacua, azadón y -ro, terminación locativa” (Corona Núñez, 1993, p. 48).

En relación a la vida económica del pueblo, en su análisis estadístico de Michoacán, realizado a principios del siglo XIX, Lejarza (1824) indica que la principal actividad de los locales era el cultivo de maíz y trigo, así como el labrado de maderas, lo cual es refrendado por J. Gpe. Romero años después, quien además afirma: “He visto a los indios de este curato vender copal, gomas y resinas, que es muy probable que saquen de la misma sierra donde viven” (Romero, 1862, p. 84). Es así que la consulta de fuentes históricas publicadas confirma la vocación campesina de los pichatarenses, de la cual han sabido obtener una experiencia de trabajo que se remonta a siglos atrás.

Los oficios. El mueble, el sombrero y el tejido

Hoy por hoy, la actividad económica más visible en la comunidad de San Francisco Pichátaro es la carpintería, hay muchos talleres que exhiben la producción de muebles de madera, tallados con artísticas decoraciones, a lo largo de la carretera principal del pueblo; mucha gente se dedica a esto, principalmente hombres.

También hay agricultores de maíz, ganaderos, comerciantes, albañiles, panaderos, músicos, artesanos y los que trabajan en la producción de resina en los bosques de la comunidad, tal cual ocurría hace muchas generaciones. En tiempos recientes se han incorporado nuevos cultivos, como el de la papa en las tierras de la comunidad, y muchas personas de la localidad salen a otros lugares de la región para trabajar como jornaleros en las huertas de aguacate o en invernaderos de frutos rojos.

La producción de textiles es igualmente importante, principalmente de prendas de vestir como blusas y delantales o servilletas, manteles y ropa de cama que tienen en común ser de una tela conocida como cuadrillé y bordados en punto de cruz con complejos motivos florales o narrativos. Estas piezas circulan comercialmente en la comunidad y también se llevan a puntos cercanos a vender, por ejemplo a la ciudad de Pátzcuaro. Si bien hay hombres que practican esta actividad, socialmente hay un reconocimiento de este quehacer como eminentemente femenino (González, 2014, p. 79).



Hay otros textiles que no tienen tanta circulación, pero que conservan un prestigio local y regional, como los gabanes y cobijas de lana, tejidos artesanalmente en telar de pedales; también hay una tejedora de rebozos y, por supuesto, la familia de la señora Alvelo, tejedora de fajas.

Una nota a destacar sobre la evolución o permanencia de las vocaciones artesanales de los pueblos, la aportan autores extranjeros que registraron estas actividades en la región en el siglo pasado. El geógrafo cultural Robert West reportó en 1946 que en Pichátaro los trabajos de madera consistían en hacer ebanistería, palos de escoba y bateas; menciona adicionalmente que se realizaban sombreros de palma y con este mismo material se hacían petates. En cuanto al quehacer textil, informa que se hacían cobijas de lana, así como “cinturones” (fajas) y rebozos (West, 2013 [1948], p. 133).

Pocos años después, el también norteamericano Dan Stanislawski se ocupa de describir las actividades económicas de Pichátaro y dice: “Abundan los buenos tejedores. Algunos de los más hermosos sarapes de lana nativos son elaborados por los hombres de Pichátaro. Las mujeres tejen cinturones tanto para hombres como para mujeres y servilletas de algodón. Hay una tejedora que hace chales para mujeres” (Stanislawski, 2007, p. 55).¹ Según este mismo autor, a fines del siglo XIX la producción de sombreros de palma era la actividad más importante de la localidad, misma que a mediados del XX ya sólo tenía algunos

practicantes y hoy día ha desaparecido completamente de este pueblo serrano (Stanislawski, 2007, p. 56), desplazándose este oficio productivo a la comunidad de Jarácuaro, en las orillas del lago de Pátzcuaro.

A lo largo de los años, se puede ver que los oficios más visibles como la carpintería, el tejido de la palma y la obrajería (como se conoce al tejido de cobijas y gabanes) han tenido procesos de expansión y contracción, seguramente debido a flujos de los mercados regionales o incluso nacionales. Por su parte, hay oficios que perviven aunque no sean mencionados en fuentes escritas, como es el tejido de fajas de distintos materiales como hilaza de algodón, lana y estambre, prendas indispensables para la vestimenta tradicional de las mujeres y para el atuendo en algunas danzas rituales.

Hay varias localidades purépechas que tienen reconocimiento por la producción de estos textiles como Capacuaro, Cuanajo o San Jerónimo Purenchécuaro. Las tejedoras de estas poblaciones suelen acudir a plazas, mercados y tianguis regionales para ofrecer sus obras. En Tarecuato también se producen, pero sólo hay distribución local debido a que tienen un estilo específico que únicamente tiene uso por las mujeres de ahí y de La Cantera.

“Dinero es que te di en la mano”: el aprendizaje del oficio de la señora Juanita Alvelo

En San Francisco Pichátaro actualmente sólo la señora Juanita Alvelo Salvador y algunas

¹ Los términos *cinturón* de lana y *chal* no son utilizados en el lenguaje regional, donde se nombran fajas de lana y rebozos. Es probable que la elección haya ocurrido por parte del editor de la obra traducida, pues el texto original se escribió en inglés.



mujeres de su linaje (su hija, su nuera y su nieta) tejen fajas para su venta entre los habitantes de la localidad.² El oficio lo aprendió de su suegra, la señora Esperanza González, a partir de que llegó a su casa al momento de contraer matrimonio con su esposo tal como es costumbre en la cultura purépecha. Ahora, la señora Juanita tiene 64 años de edad y continúa con ese oficio que le fue transmitido hace más de cuarenta años y que ella, a su vez, ya se ha encargado de transmitir a las siguientes generaciones de mujeres de su familia.

La señora Alvelo se casó a los 16 años de edad y, como reclamaba la tradición, su ocupación principal fue desde el principio el mantenimiento y cuidado del espacio doméstico y de las personas que viven en él. Eso implica una importante dedicación de tiempo, más cuando crece la familia por la llegada de hijos. Hasta la fecha, adicionalmente, ella colabora con su marido en el tiempo de cosecha del maíz sembrado, pues él es campesino. Además, cada mes de diciembre acostumbra preparar tamales que lleva a vender a Pátzcuaro, donde también ofrece “costuras”, es decir, textiles bordados en punto de cruz (principalmente servilletas) que adquiere con mujeres de Pichátaro.

A los dos años de casada, aproximadamente, inició su aprendizaje del oficio, motivada por su suegra, pero también por su marido, quien entendía bien la mecánica del tejido, tras años observando el oficio de su madre.

Cuando me casé [...] dijo mi suegra: —te voy a enseñar a hacer fajas para que no te estés durmiéndote. Me empezó a enseñar con la faja de abajo [es decir, con la faja que se conoce como “de bala”, que ciñe la enagua inferior, es más gruesa y más sencilla de realizar] y pues yo no podía aprender y mi señor me dijo: —ni modo que no vas a poder, no voy a ir al cerro para poder ayudarte, yo también veo a mi mamá cómo hace las fajas. Y me empezó ayudar. Y yo allí empecé a agarrar y agarrar. Pues tardaba en hacer cuatro a cinco días y había hecho uno feo, porque no podía bien. En partes lo hacía chueco y ya después me empezaron a salir bien las fajas. Mi suegra nos enseñó a todas las nueras, pero nomás el que continúa haciendo soy yo [...] y yo también le dije a mis hijas: —Te enseñas, hijas, porque eso para coser se tarda bien harto, y esto de las de fajas es bien rápido. Cuando mi suegra vio que yo tejía y vendía mis fajas me dijo: -dinero es que te di en la mano. Porque con lo que me enseñó, gracias a Dios, siempre he vendido y así he podido ayudar a mi familia.

La propia casa es el taller

Todos los procesos que tienen que ver con el tejido de las fajas se realizan en el espacio doméstico, generalmente en el patio interior de la casa. Para el urdido se requiere trabajar sobre el piso de tierra, en donde se encajan los palos de la urdimbre, mientras que el tejido tiene un sencillo requerimiento: el que uno de los extremos del telar se amarre a un pilar del

² Los nombres de las otras tejedoras de la familia son Ana Delia Rodríguez, hija; Rosa Isela Rodríguez Bautista, nieta y Sandra Zamudio Cortés, nuera. Por otro lado, algunas integrantes de la comunidad conocen todo lo relacionado con el tejido de las fajas, pero ya han dejado de tejerlas o, por lo menos, de hacer por encargo. Es el caso de la señora Juana Bernabé, de 74 años, quien luego de toda una vida de tejer fajas, desde hace pocos años sólo se dedica a tejer rebozos.



portal de la troje, a un árbol del patio o, tal vez, a un clavo en una pared. De tal manera que esa posibilidad de trabajar en la propia casa es una ventaja que permite controlar los horarios en función de las otras ocupaciones que pueda tener la tejedora y también según la disposición de luz, pues de día acostumbra tejer en un pilar del portal de su troje, mientras que de noche amarra su telar de un clavo colocado en el interior de la habitación.

La herramienta fundamental del tejido es el telar de cintura, que no es propiamente un objeto, sino el conjunto de palos que lo forman. Estos se intercalan entre los hilos tensados de la urdimbre que serán tejidos cuando la tejedora inserte el hilo continuo de la trama.

Algunas de las sencillas herramientas tienen nombres específicos, mientras que para otras se usan términos más bien genéricos. Ya se mencionó arriba que son básicamente palos. En su conjunto, la señora Alvelo los denomina de la siguiente forma:

Dos palos de madera de pino, es decir, enjuelos de unos 40 cm de largo que son empleados para tensar y sostener el telar.

Un *guango*³ de madera de cerezo, cuya función es apretar el tejido, al tiempo que asegura la uniformidad del ancho de la faja. En el lenguaje textil mexicano se le nombra *machete* o *batidor*.

Un *taparakito*⁴ también de madera de cerezo. Se utiliza para contar los hilos de figura, en otras palabras, las urdumbres flotantes.

Uno o varios *arumitos*,⁵ que sirven para mantener la separación de los hilos de la urdimbre. Según el diseño de la faja, puede requerir varias separaciones en la urdimbre, que facilitan el deslizamiento del hilo.

Varios palitos de carrizo, que se usan por pares para enlazar hilos específicos de la urdimbre que deben levantarse para pasar la trama y para seleccionar la figura decorativa que lleve la faja. Una faja de figura suele llevar dos alzadores o varas de lizo, como se suele denominar en el lenguaje textil.

Una *ese* (S), es decir, un hierro con forma de esa letra, que se emplea para sujetar los hilos de urdimbre a la columna de la troje o clavo de la pared y, finalmente, una faja o *mecapal*⁶ que usa para sostener el telar de cintura a su cuerpo.

Palos son también los que se usan para urdir, encajados en la tierra del patio; son cuatro si la faja es sencilla, mientras que si se va a urdir una faja “de figura” se encajan cinco de ellos.

La herramienta, aunque sencilla, se tiene que mandar hacer, no se compra; para ello, son el marido y los hijos de la señora Juanita, carpinteros de oficio, quienes le hacen sus herramientas.

³ Término en lengua purépecha. Según Velásquez (1978, p. 217) *uangua* o *uánggua*, refiere al instrumento de madera en forma de machete que forma parte del telar de cintura.

⁴ Posiblemente, del verbo *taparhatani*, que según Velásquez (1978, p. 194) significa encimar; tal vez porque se manipula por encima de la urdimbre y separa los hilos de figura.

⁵ No hay versión de este término en el diccionario. Tejedoras de varias comunidades purépechas, se refieren al arumo como la varilla de paso, que también se nombra rodador o también a los enjuelos superior e inferior.

⁶ Mecapal, término del náhuatl que se usa en el español de México. Significa correa o faja que sujeta una carga, en este caso, que sostiene el telar a la cadera de la tejedora.



La materia prima es el hilo de estambre, que también se le nombra acrilán (lana artificial), el cual se adquiere al menudeo en locales de venta de materiales textiles en el propio pueblo o en otros cercanos, como Cherán. Lo más habitual es que las fajas sean de dos colores que contrastan, para enfatizar el diseño.

El proceso de producción de las fajas

La primera actividad que se realiza es el urdido, es decir, el acomodo de los hilos que configurarán la urdimbre. Este proceso es el que determina el ancho y el largo de la faja; siempre se urden dos colores de hilo, tanto si será para una faja sencilla o una “de figura”. La descripción que se presenta a continuación tiene como referencia una faja de figura que, en el lenguaje técnico del textil, se denomina de urdumbres suplementarias o de urdumbres flotantes.

Para urdir, la señora Alvelo encaja cinco palos en la tierra formando una especie de trapecio, ella se coloca sentada enfrente de ellos sobre una estera o pequeño petate. La distancia entre los dos palos más distantes siempre es la misma: seis cuartas. Eso representa el largo total de la faja. A una distancia intermedia en relación con esos palos distales, coloca los otros tres de forma equidistante y el inicio se marca cuando ata una punta del hilo en uno de los palos y continúa dando vuelta por los otros palos, rodeándolos para formar un anillo (figs. 1 a 4).

En cada vuelta, alterna el paso del hilo sólo por cuatro de los palos (siempre los dos distales y dos intermedios), de modo que con cada pasada se realizan dos cruces, indispensables para el proceso posterior de tejido, ya que sirven para identificar los hilos pares y los nones. Como dijimos, el largo de la faja lo determina la distancia entre los palos más distales (seis cuartas⁷ si es grande, cuatro si es chica) mientras que el ancho está en relación con la cantidad de vueltas que da el hilo. Así, para la faja de *semitita* (una figura muy representativa de su trabajo), la señora Juanita hace 5 vueltas de un color azul, por ejemplo, dos vueltas de amarillo, dos vueltas de azul, nueve de amarillo, dos de azul, dos de amarillo y 5 de azul finalmente, en un patrón que se expresa con la fórmula: 5az/2am/2az/9am/2az/2am/5az.⁸

Una vez que se termina el urdido, se tiene que atar un cordel entre los cruces que realizó, para que no se deshagan cuando traslada la urdimbre al telar (figs 5 y 6). Lo primero que ocurre a continuación es insertar el *enjulio* superior en uno de los extremos de ese anillo de hilo y atarlo con un lazo al pilar del portal de la troje. A partir de ahí, va insertando un palo en cada uno de los cruces, terminando con el *enjulio* inferior, que es el que queda más cerca del vientre de la tejedora. En los extremos de este se ajusta el *mecapal*, que rodea la cadera o cintura de la mujer. Así, se mantiene la tensión de la urdimbre o se afloja, de acuerdo con el movimiento del cuerpo: hacia atrás o hacia adelante.

⁷ Una *cuarta* es la distancia entre la punta del dedo meñique y la del pulgar, con la mano completamente extendida y corresponde más o menos a 20 centímetros.

⁸ Donde el número señalado corresponde al total de vueltas, “az” corresponde al color azul y “am” al color amarillo.



De las tareas más importantes del acomodo del telar es la selección y separación de los hilos que forman la figura. Para ello, se requiere usar dos varillas delgadas de carrizo que sirven para enlazar cada una de las hebras con un hilo de costal. Así, al levantar este sujetador o lizo (en lengua purépecha: *tatsukua*) e insertar el hilo de trama, se irá formando la figura que da ornamento a la faja (figs. 7 a 10).

El acto de tejer implica el abrir caladas en la urdimbre para que pase el hilo de trama, en un sentido (de derecha a izquierda) y en otro (al contrario). Se teje cuando se levantan los hilos pares, se pasa la trama, se bate con el *guango* o machete y de regreso, se levantan los hilos nones, en un proceso continuo que permitirá el progreso de la faja. La figura se forma cuando adicionalmente se seleccionan con el *taparakito* los hilos de color que en cada pasada han de levantarse. La secuencia adecuada de selecciones permite que vaya apareciendo el motivo ornamental (fig. 11).

Como el diseño depende de qué tan precisamente se seleccionen los hilos, la señora Juanita recurre a una herramienta que nombra el *tejamanil* como recurso mnemotécnico. Consiste propiamente en un muestrario, que se realiza con una tabla de tejamanil a la que se le enrollan hilos, simulando los hilos de una faja. Luego, tiene una serie de varitas de *tzurumuta* acomodadas atravesando los hilos, las cuales reproducen las cuentas de cada figura específica: la *semitita*, la clavellina u otras. La colección de tejamaniles que tiene fue realizada por sus hijos, quienes de tanto ver el laborioso proceso de su madre, conocen muy bien los diseños de las fajas y las replican en estos

formatos grandes, que son fáciles de usar por la tejedora (fig. 12).

Hay un tipo de faja que realiza y que la señora Juanita llama “de letra”, pues implica tejer textos (nombres y fecha de una boda, títulos de canciones de moda o el nombre del santo de una fiesta patronal, por ejemplo); ella las realiza aunque no sabe leer ni escribir, pues no tuvo oportunidad de asistir a la escuela en su infancia. Son sus hijos quienes escriben las palabras en un papel, con un formato que ella pueda “copiar” en tejido, para cumplir con los encargos.

La forma de urdido de las fajas permite que cuando se avanza en el tejido, este se pueda recorrer, de manera que cuando se concluye el proceso, la faja no se tiene que cortar para sacarla del telar, sino simplemente, deshacer los lazos de los lizos o *tatsukuas*. Así, una faja nueva se vende sin cortar.

Las fajas y la vida ritual de Pichátaro

La señora Juanita afirma que los últimos meses del año son los que más teje, pues es cuando recibe los encargos para las pastorelas, fiestas y las danzas tradicionales que ocurren en diciembre y enero. Suele ocurrir que dichos encargos son por varias piezas para un grupo de danzantes, por ejemplo, lo que permite que ella pueda organizar su trabajo y urda todas las piezas en una sola sesión, para paulatinamente ir tejiéndolas, para lo que acude a las mujeres de su familia y entre todas cumplir esos compromisos (figs. 13 y 14).

Diciembre es un mes ocupado para ella, mas su trabajo en realidad puede ser solicitado en otras épocas. Una boda puede reali-



zarse en cualquier fecha y ella tener pedidos de hacer recuerdos de tal evento, así como los grupos de organizadores de algunas fiestas tradicionales, que localmente se nombran “las comisiones” pueden solicitarle que teja la faja que funciona como correa de los morrales que los distinguen en el cargo, mismos que también mandan hacer bordados a otras especialistas textiles del pueblo. Podría decirse que este tipo de faja tiene una función conmemorativa para las fiestas, pero la costumbre del estreno en una fiesta sigue en pleno uso (Ramírez, 1998, p. 499).

Las jóvenes que preparan esmeradamente el atuendo que usan en ocasiones señaladas en la comunidad de Pichátaro prestan gran atención a la camisa o al delantal bordados que usan, incluso es posible que ellas mismas los borden; pero si van a estrenar las fajas, estas las consiguen con la señora Juanita, como cuando el martes de Carnaval grupos de jóvenes solteras se visten de Marichas⁹ para esperar a los muchachos que ese día temprano van al cerro y bajan con florecitas de toronjil para regalarles. Esa ocasión tanto de ritual como de cortejo permite consolidar o establecer lazos de sororidad, amistad y noviazgo entre la población joven del pueblo.

La danza de viejitos de Pichátaro se suele interpretar como parte de los rituales públicos de fin de año. Jóvenes danzantes ejecutan la danza el día 25 de diciembre y el 6 de enero, primero en la iglesia y luego en la casa donde

tienen la imagen del Niño Dios; posteriormente salen por las calles acompañados de músicos que les marcan los sonos.

Su atuendo consiste en calzón de manta con un bordado en punto de cruz en la parte baja de la pierna, camisa de manta, gabán de colores, máscara de madera, sombrero adornado con listones en forma de moño o flores, pañuelo, huaraches y bastón de carrizo. Esta vestimenta se complementa con varias fajas que cuelgan coloridamente. Para ello, atan un ceñidor o una faja gruesa a su cintura y de ella suspenden varias de las fajas a las que nos hemos referido en este texto. El ceñidor es ocultado por la camisa, por lo que no importa si es una prenda usada o incluso vieja, pero las fajas tienen la función de moverse agitadamente al ritmo del zapateado del danzante. Una forma común de acomodarlas es a los lados de la cintura, cuatro y cuatro, pero realmente el número no es fijo, pueden ser entre seis y doce fajas (fig.17).

En los párrafos anteriores hemos llamado la atención sobre la vida social de las fajas, que mantiene su vitalidad aunque resulta paradójico que una prenda que participa tan esencialmente en la vestimenta ceremonial de los pobladores de Pichátaro como es la faja tejida, sólo tenga una familia para sostener su producción; la transmisión del oficio podría fortalecerse mediante acciones que en la misma comunidad decidan, de forma que no tengan que enfrentar el riesgo de su debilitamiento.

⁹ Se nombra Maricha en la región a las jóvenes que visten atuendo tradicional, para participar de manera protagónica en fiestas tradicionales.





ARRIBA:

Fig. 15 "Abuela". Atar con firmeza un delantal en la cabeza es un procedimiento común entre las mujeres purépechas para aliviar el dolor de cabeza. Una faja tejida sirve también para ello. Ricardo Barthelemy, Angahuan, ca. 1970. Archivo histórico Biblioteca Colmich (R113-4).



DE IZQUIERDA A DERECHA:

Fig. 16 "Socorro tejiendo". Nótese que el pañal de tela del niño está sostenido por una faja. Ricardo Barthelemy, Angahuan, ca. 1970. Archivo histórico Biblioteca Colmich (R742-5).

DE IZQUIERDA A DERECHA:

Fig. 17 Las fajas tejidas en telar de cintura son empleadas para actividades de tipo ritual, como las danzas de Viejitos, de gran importancia en el territorio purépecha. Esta foto corresponde a una danza de la región lacustre de Pátzcuaro, anterior a 1970. Archivo histórico fotográfico del CREFAL (S-6:P-70).

✓ Fig. 1 La señora Juanita Alvelo mide con su mano la distancia entre los palos encajados en el piso, para dar inicio al proceso de urdir la faja.



Fig. 2 y 3 Atar el hilo en uno de los palos es el inicio del urdido.



Fig. 4 El proceso de urdido requiere la cuenta cuidadosa de las vueltas de hilo de dos colores: uno para la figura y otro para el fondo.



∧ Fig. 7 Se instala la urdimbre en el telar.

Fig. 8 Instalación paulatina de todos los palos que permiten tejer en el telar.

Fig. 9 Se enlaza la *tatsukua*, que permite levantar selectivamente los hilos que forman los diseños de la faja.

Fig. 10 El telar con todas sus partes instaladas, listo para iniciar el tejido.

Fig. 5 Se ata con cordeles la urdimbre en distintos puntos, para mantener los cruces necesarios para tejer.



Fig. 6 Cuando se termina el proceso, se levanta la urdimbre para pasarla al telar.



DE ARRIBA A ABAJO:

Fig. 11 La señora Juanita en pleno proceso de tejido.

Fig. 12 El nombre genérico de estos objetos es tejamanil, en alusión a que se utiliza una delgada tabla de madera para sostener los hilos y varas que se enrollan sobre ella. Cada tejamanil corresponde a un diseño distinto de las figuras o iconos que decoran una faja. Se trata, pues, de dispositivos que resguardan las muestras de los diseños, para cuando la memoria de la tejedora ya no los recuerda completamente.

Fig. 13 Las fajas terminadas.







Cerería de Tingambato, un oficio para el ritual

Diana Villanueva Hurtado
Eva María Garrido Izaguirre



Fig. 14 Cada escama de cera se decora con diamantina, una a una.

✦ **E**L NOMBRE DE SANTIAGO TINGAMBATO¹ está compuesto por el del santo patrón de la localidad, Santiago Apóstol, y Tingambato, que proviene del vocablo *Tinganio*, voz purépecha que significa “lugar donde comienza el fuego”² y que alude a la ubicación geográfica de la localidad: entre la tierra fría y la tierra caliente de Michoacán.

Las principales actividades económicas del pueblo son la producción de aguacate, la agricultura, ganadería, comercio y en menor medida el turismo, así como oficios musicales y artesanales entre los que destacan la elaboración de trajes de danza, textiles bordados, deshilados y adornos en cera escamada, técnica en la se centra este texto.

El trabajo de la cera entre los purépechas, vinculado con la liturgia católica y la vida ritual de los pueblos, está documentado por distintos autores en distintas épocas.

Gerardo Ascencio, en *El Arte de la cerería en Michoacán*, infiere, a partir de la información aportada por Madame Calderón de la Barca (1994) y por piezas en colecciones de museos,³ un desarrollo de la cerería escultórica en el estado durante el siglo XIX (Ascencio, 1999, p.13).

A finales de ese mismo siglo, el relato de Lumholtz sobre la fiesta de Parangaricutiro en honor del Santo Cristo Milagroso, da fe del volumen de velas y cirios requeridos para esta celebración: “No quedé poco sorprendido de hallar el interior de la iglesia atestado de gente con velas encendidas y bailando la

danza [...]. Había más de mil personas, sin duda, que avanzaban hacia el Cristo del altar mayor y retrocedían luego bailando hacia atrás” (Lumholtz, 1904, p. 367); un encuentro religioso que el autor calcula con más de catorce mil personas y un templo lleno de peregrinos con velas, tantas que los monaguillos de la iglesia recogían las velas y cirios que no se consumían y, tras fundirlas, hacían otras que se vendían de nuevo, generando importantes ingresos para la iglesia (Lumholtz, 1904, pp. 367-368).

Esta abrumadora presencia de velas y cirios registrada por Lumholtz (1904) contrasta con la escasa información aportada por Robert West para los años cuarenta, mencionando el oficio de la cerería en una sola ocasión: “En algunas poblaciones de la sierra (por ejemplo, Capacuaro) se crían abejas nativas en troncos colgados en la pared exterior de la casa. En noviembre y diciembre, de estas colmenas se obtienen tanto miel para endulzar los alimentos, como cera para la confección de velas de uso ritual” (West, 2013 [1948], p.116).

Para 1999, diversos autores reconocen un amplio número de comunidades con personas

¹ Tingambato es comunidad y municipio.

² Mediateca INAH. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/sitioprehispanico%3A2239 (Última consulta 27/10/2023).

³ En particular alude a la colección del Museo Regional de Pátzcuaro (Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro, INAH).





Fig. 1 "Velas de Zacán".
Fotografía tomada en
la fiesta de san Lucas.
Ricardo Barthelemy,
Zacán, ca. 1970.
Archivo histórico biblioteca
COLMICH (R986-6-2).

dedicadas a la cerería, como Tiríndaro, San Jerónimo Purenchécuaro, Ocumicho, Tingüindín, Tzintzamacato, Chavinda, Chilchota, Santa Fe de la Laguna y otras, que nutrían el mercado regional de velas, cirios, azahares⁴ y adornos de cera escamada, Tingambato entre ellas (Ascencio, 1999).

La cerería en Santiago Tingambato ha sido un oficio artesanal rodeado de cierta solemnidad por su estrecho vínculo con la ritualidad comunitaria de la Semana Santa y de la fiesta de Santiago Apóstol, dos momentos en los que la cerería adquiere protagonismo, por la elaboración de cirios adornados y turbantes para la danza de moros, respectivamente.

En su investigación, Liduvina Hernández identificó a finales de los años noventa a cinco personas dedicadas a la producción de velas, cirios, adornos de cera escamada y los turbantes que usan los moros en su danza en la comunidad y que incorporan, hasta la fecha, flores de papel enceradas.⁵ Actualmente, solo dos familias practican el oficio:

⁴ Denominación genérica que se le da a los tocados para la cabeza y bouquets con los que se adornan las novias, quinceañeras y niñas, cuando hacen su primera comunión.

⁵ Datos que coinciden con los referidos por la historia oral. Estas personas eran Altagracia Ramírez de la Cruz -especializada en la elaboración de arreglos de cera escamada-, David Ramírez Barrera -dedicado a hacer turbantes de moro-, Luciano Barrera Ramírez, Salvador Villegas Aguilera y Salvador Villegas -especializados en la elaboración de cirios- (Hernández, 1999).



la familia Villanueva Hurtado y la familia Villanueva Ramírez, ambas encabezadas por una maestra artesana que trabaja con el apoyo del resto de sus familiares.

El declive progresivo del oficio está vinculado con diversos factores, entre los que destacaremos los siguientes: por un lado, el fallecimiento de las personas conocedoras del oficio sin que se produjera la transmisión de la tradición a otras generaciones; por otro lado la estacionalidad del trabajo, ya que la demanda se limita a dos temporadas festivas, lo que lo vuelve poco rentable; otra razón destacable es la escasez de cera virgen de abeja, que antes se producía en el pueblo,⁶ lo que ha elevado considerablemente los costos de la materia prima; a lo anterior se suma, finalmente, el hecho de que Tingambato se ubique en el corazón de uno de los centros de producción de aguacate más importantes del estado, sector altamente redituable que atrae las vocaciones laborales de gran parte del pueblo. Aun con estos obstáculos, en los dos talleres que conservan el oficio, se siguen elaborando los adornos de cera escamada para los cirios de Semana Santa.⁷

Berhta Hurtado Arriaga: trabajo y gusto por el oficio

La señora Berhta⁸ Hurtado Arriaga (fig. 3) na-

ció el día 26 de febrero de 1965 en la localidad de Santiago Tingambato, fue la menor de doce hermanos en una familia formada por su madre, Alicia Arriaga González, y su padre, Rafael Hurtado Figueroa. Doña Berhta, al igual que sus hermanos, vivió el carácter enérgico de su madre y la paciencia de su padre para educarlos. Su padre era campesino y su madre, además de atender la casa y los doce hijos, bordaba prendas de vestir en punto de cruz que llevaba a vender a la ciudad de Morelia; fue así como lograron sacar adelante a una familia tan numerosa.

Berhta fue una de las hijas menores y, como tal, tenía la responsabilidad de apoyar en las labores domésticas y cuidar de su tía, la señorita Flavia Ojeda, una mujer mayor y soltera a la que atendió desde los cinco años. La señorita Flavia es crucial en la historia de este oficio, pues se dedicaba a trabajar la cera escamada para las ceremonias de Semana Santa de la comunidad y Berhta tuvo su primer contacto con el trabajo cuando, entre el juego y la curiosidad, la tía Flavia le permitía “sacar cebollitas”, o sea, las escamas de cera que se desprendían de los moldes de madera.

A los veinticinco años contrajo matrimonio con Jorge Villanueva Gutiérrez, formando una familia en la que nacen tres hijos: Diana, Katia Nataly y Jesús. Es la llegada de los hijos

⁶ Liduvina Hernández reporta que en los años ochenta existían distintas familias apicultoras en Tingambato con producción de miel y cera (Hernández, 1999, p. 84).

⁷ En Tingambato, lo que se conoce como “el cirio” está compuesto por tres elementos: la vela, el adorno y la servilleta con la que se carga, es decir, es un sistema de objetos asociados. Las velas o cirios se adquieren en otras comunidades como Santa Fe de la Laguna, Cherán y Pátzcuaro; las servilletas, bordadas finamente en punto de cruz, se realizan en la localidad, al igual que el adorno, en el que se centra este texto, oficio sobre todo de mujeres, que se realiza con cera escamada o con materiales industriales diversos como azahares, ramos de novia, flores artificiales de látex o lienzo, cristal cortado y pedrería, tendencias que van ganando poco a poco terreno en el gusto comunitario.

⁸ A lo largo del texto se utiliza el nombre de la artesana tal y como consta en sus documentos oficiales: Berhta.



la que marca la decisión de buscar ingresos complementarios a través de las habilidades adquiridas durante la infancia, un tiempo en el que siempre estuvo presente un gusto particular por hacer cosas con sus manos.

La señora Hurtado vivió su niñez rodeada de hilos para bordar, lentejuelas para los trajes de moros, moldes de madera y cera para decorar los cirios, es ahí donde está la raíz de su oficio, en el buen hacer de su madre y de su tía, una dedicada al bordado y otra a la cerería, dos saberes que se integran en el desarrollo de sus vocaciones.

El aprendizaje del oficio de la cerería ocurrió de forma muy orgánica, unas veces ayudando y otras jugando, pero dedicarse a este trabajo sí fue una decisión consciente, motivada por el gusto y la necesidad. Con el tiempo, adquirió una conciencia clara de su pertenencia al oficio de la cerería y de la elaboración de trajes de moros, dos saberes por los que es reconocida en el pueblo y que se volvieron parte de su identidad.

En este trasiego, Berhta manifestó a su familia la voluntad de compartirles los secretos de su trabajo transmitiendo sus saberes tanto a su esposo como a sus hijos; les permitió experimentar con las herramientas y las materias primas a través de una forma de enseñanza no

lineal, ella enseñó como aprendió, viendo y haciendo, un método que se resume en la frase que, a modo de regaño, le lanzó una vez a su hija Diana: “así no le hagas, fíjate cómo te estoy diciendo”, mientras la señora Berhta realmente no decía nada, solo hacía, y es que es así cómo se aprende: “nomás viendo”.⁹

Ahora, tras muchos años de arduo trabajo, Berhta Hurtado se siente satisfecha, especialmente después de la mancuerna que formó con su hija Diana (fig. 4), quien a partir de su investigación *A la luz de los cirios, la tradición continúa*,¹⁰ centrada en el oficio familiar de la cerería, impulsó una serie de procesos que han detonado el reconocimiento local y regional de su madre y la autoafirmación personal como maestra artesana. El oficio ahora da identidad a la familia, la cual colabora con especial orgullo en cada una de las tareas necesarias, una unidad en torno a los saberes artesanales que valoran especialmente.

Como ya hemos mencionado, Berhta Hurtado conoce y desarrolla tres trabajos: la elaboración de trajes de moros bordados con lentejuelas y de turbantes de moros con flores de papel enceradas¹¹ (fig. 5) y la creación de adornos de cera escamada para Semana Santa, siendo este último el que describiremos en las páginas siguientes.

⁹ Al respecto, ver el trabajo de Amalia Ramírez (2016).

¹⁰ Tesis de licenciatura de Diana Villanueva Hurtado, hija de doña Berhta y coautora de este texto basado en los resultados de dicho trabajo de grado.

¹¹ Los “turbantes” que utilizan los moros de Tingambato son tocados de forma cónica, adornados con flores -dalias- de papel crepé enceradas con parafina y hojas de papel acartonado, al que se le da forma de hoja con un molde metálico especialmente diseñado para tal fin, que Berhta heredó de uno de los artesanos del pueblo. La cera de las dalias las vuelve impermeables a las lluvias características del mes de julio, en que se celebra esta danza. Los días 24, 25 y 26 de julio, hombres y mujeres de Tingambato bailan en honor y agradecimiento a Santo Santiago Apóstol y el turbante adquiere un papel especial al ser el elemento con el que se realiza la entrega simbólica del cargo, mediante el “cambio de turbante” a la nueva comisión que organizará la danza el siguiente año.





< Fig. 6 “Moro a caballo”
 Jorge Villanueva Gutiérrez
 acompañando a Jesús Villanueva
 Hurtado en el cargo.
 Eugenio Calderón, Tingambato, 2022.

De cera, calor y paciencia nace el adorno del cirio

La materia principal es la cera virgen de abeja que extraen los apicultores tras decantar la miel de los panales y que se vende en “placas”.¹² Antes se podía obtener la cera en el mismo Tingambato, pero ahora ya no se consigue en el pueblo y se compra en otras localidades como San Juan Carapan, San Lorenzo y Uruapan, lo que ha encarecido progresivamente el costo de la materia prima.¹³

Los adornos de cera escamada están realizados a base de pequeñas láminas o “escamas” de cera que previamente se funden en moldes de distintos materiales. Para realizar este proceso es fundamental que la cera sea

virgen, “natural”, un estado en el que conserva las características de maleabilidad que exige el oficio.

El procesamiento de la cera para realizar los adornos requiere de un “blanqueamiento” -que se describe en páginas posteriores- en el que “se retira toda la basurilla de hojas y restos de abejas”. Solo la cera blanqueada por el sol es útil para trabajar, el resto se almacena y se somete una y otra vez al proceso de blanqueamiento hasta que se logra la limpieza y pureza necesarias.

A la materia prima principal se suman una serie de materiales industriales como cintas adhesivas, “floratel”,¹⁴ cera Campeche,¹⁵ azahares,¹⁶ anilinas de colores, arroz quebrado,

¹² Trozos cuadrados o rectangulares que se sacan de los cajones de abejas.

¹³ La cera se vende en placas por kilos. En el 2016 cada kilo costaba entre 60 y 80 pesos y actualmente, en el 2023, cuesta entre 150 y 180 pesos el kilo, a lo que se tendrían que sumar los gastos de traslado y alimentos para calcular los costos de la materia prima.

¹⁴ También conocida comercialmente como “floratape” es una cinta que se adhiere a sí misma al enrollarse y que se utiliza para forrar los alambres que se integran al adorno.

¹⁵ La cera de Campeche es producida por las abejas *Melipona beecheii* (Pat et.al., 2018) que se caracteriza por su maleabilidad a temperatura ambiente sin que llegue a endurecer, lo que permite generar adherencias de distintos elementos en soportes varios.

¹⁶ Objetos de parafina y otros materiales con los que se elaboran elementos florales para la creación de ramos y otros adornos nupciales. Estos se pueden adquirir con facilidad en mercaderías y tiendas especializadas y es una manufactura característica de la comunidad de Chilchota, Michoacán (Ramírez, 1986).



“líá” o lacillo, pegamento blanco, diamantina y alambres de distintos calibres,¹⁷ entre otros, que se manipulan con la herramienta, la imaginación y el saber hacer de doña Berhta para adornar cada uno de los cirios que salen de su taller.

A continuación se describen las herramientas utilizadas, nombrándolas tal como lo hace la propia artesana.

La herramienta principal para la cera escamada es el molde con el que se realizan las figuras (fig. 7). Todos los moldes están creados a mano, son piezas artesanales en sí mismas con motivos fitomorfos y zoomorfos inspirados en los ecosistemas locales. Hay moldes de flores y mazorcas de maíz de distintos tamaños, diferentes tipos de hojas y un molde con forma de pájaro que es especialmente apreciado por la artesana, quien trabaja con un total de catorce figuras distintas: cuatro flores, tres hojas, un pájaro, tres mazorcas, una hoja de mazorca y dos “orillas”. De estos moldes la artesana utiliza únicamente ocho: cuatro flores, tres hojas y el pajarito.

Estos moldes los heredó Berhta Hurtado de su tía Flavia y calcula que deben tener una antigüedad que supera los 90 años (fig. 8). Son de madera tallada y tienen detalles precisos que se revelan en cada escama de cera. Algunos se han roto y se ha intentado reproducirlos en barro y madera con artesanos de la región, otros se han adecuado con clavos, tornillos y trocitos de madera que a modo de mangos facilitan su manipulación en la cera caliente. Los moldes son el gran tesoro del taller, no sólo por

su función sino también porque son memoria de una tradición viva entre generaciones.

Otro instrumento fundamental consiste en un clavo delgado que tiene un mango de madera con forma de pera que se adapta a la palma de la mano para perforar con delicadeza y precisión las escamas que forman una flor, para añadirle los pistilos. Además, se utilizan pinzas para corte, tijeras, mecates para colgar los cirios, cazos, cazuelas de barro para sacar las láminas de cera que se blanquean al sol y el fogón donde se calienta la materia prima.

Cada una de estas herramientas e instrumentos se manejan con un saber hacer incorporado que le permite a doña Berhta medir al tacto la temperatura adecuada de la cera y modular con precisión el delicado gesto de sacar las finas láminas de cera de sus moldes. El utillaje de este taller se integra por herramientas e instrumentos sencillos, pero cada uno de ellos cumple una función esencial.

En el intento de sistematizar las cadenas operativas con las que se elabora el adorno de un cirio con cera escamada, dividiremos el proceso en tres fases: limpiar y blanquear, sacar las “cebollitas” y armar el adorno.

Limpiar y blanquear es la fase en la que se remueve la basura que trae la cera virgen y se blanquea al sol. La cera llega en placas de cuatro o cinco kilos y lo primero que debe hacerse es fraccionar las placas, colocarlas en recipientes de aluminio o barro y derretirla en el fogón de leña en el patio o solar de la casa. Este es un proceso lento en el que es fundamental el control de calor para evitar que la

¹⁷ De cobre y galvanizado.



cera llegue a hervir. Cuando la cera está líquida, se filtra mediante un colador de aluminio o una tela de manta, luego se deja enfriar y se repite el proceso durante dos días más hasta eliminar la totalidad de “basurilla”.

Posteriormente, se procede a “blanquear la cera”. Para ello se derrite la cera ya limpia, evitando siempre que hierva,¹⁸ y se empiezan a sacar láminas delgadas utilizando una olla de barro mediana, previamente mojada, cuyo asiento se sumerge en la cera, e inmediatamente después en agua fría, para que el choque térmico permita que la delgada lámina de cera se desprenda del asiento de la olla. Este paso se repite una y otra vez, hasta que se termina la cera.

El resultado son decenas y decenas de escamas de cera que Bertha Hurtado nombra “cebollitas”, aludiendo a las capas de una cebolla. Cada una de estas “cebollitas” se tiende en el tejado de la casa o en las “barañas” del solar, donde pasan un día y una noche para que el sol y el sereno hagan su trabajo y eliminen el color amarillento original de la cera (fig. 9). Este proceso de blanqueamiento se repite por tres días, con sus tres noches, hasta que la cera queda blanca y lista para utilizarse.¹⁹

La segunda fase se desarrolla en la cocina de la casa y consiste en sacar “cebollitas” con los moldes de madera. Para ello es necesario preparar los moldes remojándolos en agua (fig. 10), de modo que la cera se solidifique al contacto con la humedad y se desprenda del

molde con facilidad. Para hacer las escamas es necesario calentar la cera hasta que esté líquida, sumergir el molde dos o tres veces en la cera y después en agua fría para desprender la “cebollita” del molde (fig. 11 y 12). El resultado es una capa de cera delgada, pero con la resistencia necesaria para su manejo, que tiene impresa la forma tallada en el molde de madera (fig. 13).

Cada diseño lleva un número determinado de flores, hojas y adornos. El caso que ilustra este texto está conformado por 28 flores, 48 hojas y 4 pájaros, es decir, un total de 80 piezas que se realizaron repitiendo, uno a uno, los pasos descritos anteriormente; las “cebollitas” de cera se acomodan sobre una mesa cubierta con una tela que absorbe el exceso de agua y, una vez secas, se continúa con la decoración de una parte de ellas con diamantina, en un proceso minucioso en el que doña Bertha va colocando pequeñas pinceladas de resistol en las partes que desea decorar para luego saturar la pieza en la diamantina dorada que resalta los bordes de las flores y las alas de los pajaritos (fig. 14).

La tercera fase consiste en armar el adorno del cirio y, para hacerlo, se deben tener preparados todos los elementos que lo integran: primero, se hacen todos los pistilos de las flores y tallos de hojas con pequeños alambritos de cobre forrados con “floratel” blanco. A los pistilos se les añade un trocito de lazo, decorado con diamantina, que da forma al centro de la

¹⁸ Bertha Hurtado explicaba que si la cera hierve se vuelve “más delgada”, es decir, es demasiado líquida de tal forma que la capa de cera que se adhiere a la cazuela de barro es tan fina que se rompe al desprenderla o se desprende del todo.

¹⁹ Hay ceras que cuesta mucho trabajo blanquearlas, doña Bertha desconoce la razón, pero en ocasiones ha tardado hasta un mes en blanquear ciertas placas de cera. Cuando se dan estos casos se utilizan gotas de limón o cloro para acelerar el proceso.



flor, al que se adhiere, a través de un orificio, con cera de Campeche.

Las “cebollitas”, ya decoradas y unidas a los alambres, se van amarrando a otro alambre más grueso, alternando hojas y flores, hasta completar las cuatro varas que integran el adorno del cirio, mismas que se incorporan a una base de carrizo diseñada para tal fin, que se amarra al cirio y distribuye la cera escamada en torno al mismo (fig. 15). El resultado son los “arreglos para cirios” que le encargan a doña Berhta por decenas, en tiempo de Semana Santa, cuando la casa familiar se llena de cordeles en las paredes para colgar los cirios, las mesas se cubren de moldes y la casa huele a cera y miel (fig. 16).

A diferencia de otros oficios, el adorno del cirio está estrechamente vinculado con el cargo o manda de quien lo llevará al templo y cada persona elige el tipo de adorno que desea para su cirio, ya sea de cera o de otros materiales de moda (fig. 17), lo que implica que Berhta Hurtado no puede producir para clientes anónimos, todos sus cirios son hechos por encargo, los que pueden multiplicarse en las semanas previas al tiempo de celebración.

Como referencia orientativa del volumen de producción alcanzado, sirva el dato aportado por Liduvina Hernández: “Las placas de cera eran llevadas con el Sr. Salvador Villegas, persona que hacía velas del tamaño requerido [...] para las cargueras de Semana Santa que son entre 40 y 200 mujeres” (Hernández, 1999, p. 84). Este volumen de pedidos provoca que en la Semana Santa se sature el traba-

jo y que toda la familia “eche la mano” bajo las indicaciones de doña Berhta, con los hijos como aprendices, que poco a poco se van especializando en partes del proceso. Esta es una organización que oscila entre el taller independiente, el familiar y el pequeño taller capitalista (Turok, 2001), ya que ocasionalmente es necesario contratar a una o más personas para atender los pedidos.²⁰

El cirio y su adorno: objetos para el ritual

Los cirios pueden tener varias finalidades: al igual que las demás velas, se utilizan para iluminar y acompañar las imágenes religiosas dentro y fuera de la iglesia; son signos distintivos, ya que quienes los cargan son las mujeres integrantes de la comisión organizadora de todas las celebraciones de Semana Santa, tienen su presencia durante los días Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado de Gloria; además, el cirio funge como un indicador jerárquico dentro de la misma comisión, puesto que en el peso, tamaño y forma de adornarlo se define la posición de la Madre Mayor, la Primera de cada uno de los 4 barrios y las comisionadas que las acompañan.

Adicionalmente, funcionan también como ofrendas de agradecimiento por favores recibidos, bajo la intercesión de la imagen del Santo Entierro ante Dios, o suelen también ser peticiones para la resolución de algún problema, solicitando la mediación de la imagen ante el Todopoderoso.

²⁰ Suelen ser habitualmente mujeres, muy cercanas a doña Berhta Hurtado, que ya están familiarizadas con partes del proceso después de años de colaboración.





A continuación se esboza un panorama general de la vida ritual de los cirios durante la Semana Santa:

El miércoles previo al Jueves Santo las comisionadas van a recoger sus cirios, para “tenerlos un rato con ellas” y allí, en sus casas, pedirle o agradecerle al cirio. Es decir, en esta etapa de su vida ritual, el cirio se “carga” de las intenciones que absorbe.

El Jueves Santo se les lleva a la iglesia, conducidos por las comisionadas y la nave central de la iglesia se llena de cirios colocados en bancos especialmente creados para soportarlos (fig. 18). El encendido de los cirios indica el cierre de la Gloria y el inicio del luto. Se cubren los santos con mantos color morado, se quema copal y todo el pueblo guarda silencio y compostura para dar paso a las representaciones de pasajes bíblicos propios de la Semana Santa que culminan con el “Prendimiento de Jesús”. Al terminar el día, los cirios quedan encendidos velando al Santísimo, que es la representación del cuerpo y la sangre de Jesucristo en el cáliz y la hostia, adecuadamente colocados en un altar elaborado por las y los comisionados para tal fin.

El Viernes Santo se saca a los cirios del templo, para acompañar a las imágenes de la Virgen Dolorosa, San Juan y el Santo Entierro en la procesión del silencio (fig. 19). Es aquí donde son más evidentes los niveles jerárquicos de la comisión de mujeres, encabezadas por la Madre Mayor, que carga su cirio de gran tamaño y con un arreglo siempre realizado de cera escamada.

Al día siguiente, durante el Sábado de Gloria, la comunidad empieza a retomar sus actividades mientras espera que se “abra la Gloria” y termine el luto colectivo. Dentro de la iglesia los cirios siguen encendidos, velando las imágenes del Santísimo y la de Santo Entierro



Fig. 19 “La procesión”.
Diana Villanueva Hurtado,
Tingambato, 2013.



hasta el atardecer, cuando las comisionadas apagan y recogen sus cirios para encaminarse hacia un sitio en las inmediaciones de la zona arqueológica de Tingambato. Allí las esperan los comisionados con una gran fogata que será bendecida por el párroco de la comunidad y, en un momento culminante, encender el Cirio Pascual, para después regresar en procesión al templo.²¹

Durante esta ceremonia y procesión los cirios están apagados. Al llegar al atrio de la iglesia, se detiene el Cirio Pascual y de uno en uno se van encendiendo los cirios de las comisionadas, quienes entran de nuevo al templo para llevar a cabo la “bendición de las luces” o velas y “la bendición del agua”. Los cirios tienen un protagonismo especial en esta ceremonia que se lleva a cabo bajo la exclusiva iluminación de “la cera” mientras se escuchan pasajes bíblicos y alabanzas. Finalmente, con la misa y el repique de campanas, se “abre la Gloria” y los cirios se apagan hasta el próximo año²² o engalanan las casas de aquellos que identifican este objeto como un signo de identidad comunitaria.²³

Así como la sociedad decide la utilidad de los objetos que crea, los tiempos en los que los utiliza y sus fines, también decide en qué momento dan por terminada su vida útil.

Para terminar, queda decir que Berhta Hurtado, en colaboración con sus hijos, ha dado un giro al oficio. Ahora, además de incrementar su producción por el reconocimiento que ha tenido dentro y fuera de la comunidad, también imparte talleres a quien desea conocer la técnica de la cera escamada de Santiago Tingambato; ha incursionado en la innovación técnica, creando piezas escultóricas que la han vuelto acreedora a premios locales y estatales, y en conjunto, han adaptado, restaurado e incorporado moldes que estaban en desuso. El resultado es un proceso de crecimiento del taller y del orgullo por un oficio tradicional, que año con año ilumina a Santiago Tingambato (Fig. 20).



²¹ Este ritual del encendido del cirio pascual en la zona arqueológica se introdujo recientemente, hace cinco o seis años.

²² Hay quienes lo utilizan durante 2 o 3 años.

²³ Como dato anecdótico, durante la Semana Santa del 2015, dos mujeres que no eran comisionadas, pero querían participar cada una con un cirio, solicitaron a la artesana Berhta Hurtado que les decorara su cirio con cera escamada, “lo más bonito que se pudiera”, puesto que los iban a llevar a la Ciudad de México, donde ellas radican, con el fin de que familiares y amigos que visitaran su casa pudieran apreciar “lo que se hace en Tingambato”.





DE ARRIBA A ABAJO:
Fig. 2 "Haciendo velas en
Cherán". Ricardo Barthelemy,
Cherán, ca. 1970.
Archivo histórico biblioteca
COLMICH (R986-6-2).

Fig. 3 Bertha Hurtado
Arriaga, maestra artesana
especializada en el trabajo
de la de cera escamada y la
elaboración de trajes para
danzas.

Fig. 4 Diana Villanueva
Hurtado forma parte del
taller familiar. Ella se dedica
a la elaboración de flores
enceradas para el turbante
del traje de moro.

✓ Fig. 5 "Moro". Jesús Villanueva Hurtado cumpliendo con el cargo.
Eugenio Calderón, Tingambato, 2022.



Fig. 7 Moldes que se utilizan para sacar las escamas de cera.



∧ Fig. 8 Los moldes que se utilizan para sacar las escamas de cera son una herencia familiar con más de 90 años de antigüedad.

Fig. 9 "Las cebollitas". Blanqueando la cera al sol.
Diana Villanueva Hurtado, Tingambato, 2013.

Fig. 10 Los moldes deben remojar para que la cera se pueda desprender.



Fig. 11 El proceso de sacar las escamas de cera con los moldes se repite cientos de veces para cumplir con los encargos de Semana Santa.



Fig. 12 Repitiendo el proceso de sacar las escamas de cera.



Fig. 13 El molde de "pajarito" es uno de los más apreciados para hacer los adornos.

✓ Fig. 15 Las escamas se van a colocando y amarrando a una estructura de carrizo alrededor del cirio.



Fig. 16 El arreglo del cirio para Semana Santa junto al turbante del moro, dos piezas que incorporan el trabajo de la cera en Tingambato, ahora en manos de dos familias.



∧ Fig. 17 "Los adornos del cirio".
Diana Villanueva Hurtado, Tingambato, 2013.



DE ARRIBA A ABAJO:
Fig. 18 "Los cirios en el templo".
Diana Villanueva Hurtado, Tingambato, 2013.

Fig. 20 "Estoy orgullosa de mi trabajo".







Los trojes de Santiago Sicuicho

Ivet Vaneza Morfín Reyes
Amalia Ramírez Garayzar



Fig. 16 Troje.



LA REGIÓN CONOCIDA COMO LA MESETA PURÉPECHA ha tenido una serie de rasgos paisajísticos que la definen con un carácter particular. Cuenta con grandes extensiones boscosas, debido a su geografía montañosa y volcánica, entre las cuales se encuentran valles dedicados a los cultivos de los pueblos que se distribuyen por la región. Estos rasgos del paisaje con el tiempo se van modificando de forma acelerada; son ejemplo los bosques de pino, que se reducen dando paso a grandes y numerosas huertas de aguacate; asimismo, las planicies ahora se ven salpicadas por los invernaderos donde se cultivan frutos rojos desplazando paulatinamente a la agricultura tradicional de maíz.

Los pueblos de la meseta también van cambiando su traza y arquitectura vernáculas, reflejo de las transformaciones culturales y de condiciones económicas que están viviendo. Una consecuencia de ello es el desplazamiento de oficios que antaño eran esenciales y que ahora enfrentan la decadencia. Durante siglos se hizo uso de los materiales abundantes de la región para la construcción de las viviendas y había pueblos, como Sicuicho, que se caracterizaban por sus espléndidos trojes de madera.

Los trojeros eran los expertos en la construcción de estas tradicionales habitaciones y casas de madera, que en el presente han dejado casi de usarse y hacerse. El presente texto enfoca su atención a este oficio en riesgo.

Santiago Sicuicho

La comunidad indígena de Santiago Sicuicho es una tenencia del municipio de Los Reyes de Salgado enclavada en la Meseta Purépecha, que cuenta con poco más de 2,300 habitantes¹. El topónimo *Sicuicho* se traduce como “en el agua o manantial de Las Pielas. De *sicuiri*,

piel, e *icho*, “en el agua” en lengua purépecha, de acuerdo con Corona Núñez (1993, p. 52).

La referencia documental más antigua que hemos encontrado sobre esta población está en la *Relación Geográfica de Tingüindín* escrita por Gonzalo Galván en 1581, en la que brevemente aparece mencionado como pueblo sujeto de la cabecera, Tingüindín, distante cinco leguas de éste y que sus habitantes siempre hablaron la lengua *tarasca* (Acuña, 1987, pp. 322-324). En otras palabras, sus pobladores eran purépechas.

Para el siglo XVIII encontramos nuevamente alusiones a Sicuicho. En esta ocasión se trata de la obra compilatoria de los reinos y provincias de la Nueva España de Villaseñor y Sánchez, quien al describir la jurisdicción de Tingüindín, señala de Sicuicho (escrito por él como *Zicuichú*): “cuéntanse en él ochenta y cuatro familias de indios, que todos son pintores y escultores, aunque mal enseñados e instruidos en el arte” (2005, p. 471). Resulta sorpresiva esta descripción sobre los oficios artísticos de esta localidad, pues no corresponde

¹ Datos obtenidos de la plataforma del INEGI correspondientes al censo de 2020. <https://www.inegi.org.mx/app/cpv/2020/resultadosrapidos/default.html?texto> (Última consulta 16/09/2023).



con las otras descripciones que se realizaron antes o después, menos con lo que se observa en el presente; no obstante, es muy importante esta fuente que sostiene que los vecinos de esta serrana población descienden de un linaje de artistas.

Diferente de esa descripción es la de Juan José Martínez de Lejarza, quien ya para principios del siglo XIX informa que los habitantes de Sicuicho eran principalmente agricultores de maíz y también se dedicaban a la arriería (Lejarza, 1824, p. 216). Al respecto de la obra de Lejarza, hay que tomar en cuenta que el momento histórico que observó y registró es crítico, la transición independentista ocurrió sólo unos años antes, lo que provocó crisis en muchos aspectos: demográfico, económico y político, particularmente en la que fue provincia de Michoacán. Por lo anterior, es posible que los enfrentamientos bélicos y la consecuente reestructuración provincial hayan dejado notables fracturas en el territorio que vio el instruido vallisoletano.

En obra reciente, el profesor Froylan Morales Diego, originario de Sicuicho, indica que a mediados del siglo XX había varios oficios artesanales, mismos que se han ido perdiendo con el paso del tiempo, como la elaboración de cobijas y gabanes de lana, y la producción de sombreros de palma, materia prima que se llevaba desde la Tierra Caliente. También hubo quien se dedicara al tejido de morrales con fibra de maguey. En el presente se practican algunas actividades artesanales como la panadería tradicional y el bordado de textiles “con la técnica de perfilado” y también en punto de cruz.

Aunque sigue habiendo en Sicuicho algunos especialistas en el trabajo de la madera, el profesor Morales considera como recuerdo del pasado que “estos carpinteros de esa época, se dedicaban a hacer muebles pequeños hasta viviendas como las trojes de vigas” (Morales, 2023, pp. 119-123).

En síntesis, las fuentes escritas y la memoria oral nos hacen ver que en Sicuicho ha habido una variedad de oficios tradicionales que han sostenido la vida del pueblo; ninguno se ha destacado específicamente de manera que le imprima un sello característico histórico, como la laudería en Paracho o la alfarería en Patamban. Sin embargo, en la traza urbana todavía se mantienen en pie las muestras del trabajo especializado del trojero, el cual describimos a continuación.

Quien construye el troje

Este texto busca centrarse en un oficio poco visible en las fuentes históricas y también en la memoria oral: el oficio de trojero. Un trojero es quien se encarga de hacer los trojes de madera, habitaciones de tamaño variable realizadas completamente de madera que son consideradas la vivienda tradicional de la región de la meseta purépecha, donde se duerme y se guardan bienes personales y familiares (Rodríguez y Martínez, 2018).

Antes de entrar propiamente al oficio, describiremos brevemente su producto. El uso del pronombre masculino (el troje) se ha interpretado como una forma expresiva de uso común en el ámbito purépecha, la confusión de pronombres masculino y femenino para los sustantivos, pues la lengua purépecha carece



de ellos. Sin embargo, Rodríguez y Martínez justifican este uso al indicar que simbólicamente es un “ente masculino”, teniendo a la cocina como su complemento femenino en el predio donde se levantan ambos: “se trata de una idea que da continuidad al pensamiento mesoamericano de dualidad que se refleja en la distribución misma del solar” (Rodríguez y Martínez, 2018).

La estructura del troje es cuadrangular o rectangular, formada por vigas de madera ensambladas, colocadas horizontalmente por el canto una sobre otra; es característico que no se asientan directamente sobre la tierra, sino sobre cuatro piedras que la sostienen, por lo que el piso también es de vigas, mientras que la cubierta se forma con “hojas” o láminas de “tejamanil” que configuran el techo de cuatro aguas. El troje en su interior se divide verticalmente en una parte baja que sirve de habitación y armario, mientras que la parte alta que cubre el techo es en realidad un tapanco: el almacén de las herramientas del trabajo agrícola y las semillas, principalmente el maíz que se cosecha y del cual se dispone paulatinamente a lo largo del año. Queda claro entonces que el troje es un espacio de alto valor simbólico que, sin embargo, cada vez se observa menos en el paisaje urbano de los pueblos purépechas.

La cantidad de saberes que tiene un trojero no se limitan al ámbito de la carpintería propiamente. No es sólo el saber encuadrar, lijar y colocar las vigas de madera para armar el troje. Su conocimiento va más allá, su fuente está en el monte, donde crecen los pinos especiales para construir las vigas; conocen también las tareas que han de hacerse según la

época del año, por lo que es un oficio de mucha observación y paciencia. A continuación presentaremos algunos testimonios e historias de vida de los especialistas en la construcción de trojes de Sicuicho.

Don Pablo Márquez es un especialista trojero que recuerda con nostalgia el oficio que desarrolla desde hace más de 40 años, afirma que “tiene su chiste pa’ armar todo” refiriéndose a que es un trabajo particular, que tiene su propia manera de realizarse. Si el troje encargado quedaba bien, el pago a veces era con maíz y dinero. Don Pablo todavía recuerda con gusto el convite que se hacía al finalizar un troje, en el que se repartía atole para todos.

En la memoria de las personas de antes están los nombres del Sr. Eleodoro Equihua, don Salvador Márquez, don Feliciano y David Escobedo. Don Pablo Márquez reconoce que el oficio está en riesgo: “ya quedan pocos, ya casi todos se fueron los que sabían”. Afortunadamente, y aunque es un número escaso, hay cinco artesanos que aún guardan el conocimiento de este oficio: los señores Eulogio Equihua Márquez, Pablo Márquez Bonaparte, Javier Ortiz González, Gerardo Escobedo y José González, trojeros que tienen más de 70 años de edad.

Hay una distinción del oficio que los propios especialistas hacen: un trojero es carpintero, pero no todo carpintero sabe hacer trojes.

**Habilidad y gusto por el oficio:
un fragmento de la historia de vida
del Sr. Eulogio Equihua Márquez**

Don Eulogio nació en 1945, al día de hoy cuenta con 78 años. Es hijo del Sr. Eleodoro



Equihua y viene de una familia de siete hermanos. El trabajo ha definido su vida; emigró por esa razón a Florida en los Estados Unidos, yéndose de mojado, es decir, sin papeles. Otros lugares donde ha vivido son las ciudades de México y Guadalajara. En Michoacán trabajó también en la pizca de algodón en los campos de Nueva Italia.

Lo anterior demuestra su inquietud y curiosidad, sin embargo, el trabajo que más le ha gustado es aquel que tiene que ver con la madera y hacer trojes: “me ha gustado bastante y nada se me hace difícil”.² El ser carpintero y campesino son las actividades que siempre han estado presentes en su vida, aprendiéndolas a temprana edad de su padre, el Sr. Eleodoro Equihua, quien también trabajó toda su vida en el campo y con la madera.

Desde niño comenzó a manipular la madera usando la herramienta y materiales de su padre que tenía a mano, pues estaban en casa. Su interés infantil era hacerse sus juguetes. Aprendió como muchos artesanos, jugando: “para hacerme los trompos, porque no teníamos [dinero] para que nos compraran unos como los de Paracho, pero mi papá siempre tenía unos formones y ya ahí nos la inventábamos, también para hacernos sillitas”.

Se casó a los 24 años y tuvo seis hijos. Para él no fue fácil tomar la decisión de casarse: “no me animaba, ¡porque hay que mantener!”, refiere; sin embargo, el matrimonio y posterior llegada de sus hijos fue un punto decisivo que le ayudó a decidir aprender más sobre el oficio de construir los trojes y a animarse a

construirlas, pues la vida familiar hizo que sus responsabilidades y necesidades económicas aumentaran (fig. 1).

Don Eulogio había ayudado a hacer muchos trojes en su pueblo y en pueblos vecinos desde que era muy joven, pero fue hasta que tenía alrededor de treinta años que fue obteniendo la responsabilidad y la experiencia necesaria para dirigir el proceso de elaboración de un troje.

Según él, es importante tener cualidades para trabajar, como el ser cuidadoso: “yo soy medio, pues, cómo dijera, de guardar las cosas. Para guardar cuando yo empecé” y justo por eso ha tenido el cuidado de guardar casi toda la herramienta que se usaba hace años para hacer trojes. Una característica adicional es la paciencia: “es un trabajo de calma, porque todos quieren [terminar] rápido”.

Les ha compartido el conocimiento a dos de sus hijos, sin embargo, reconoce que ellos no tienen la experiencia que él logró adquirir porque, a diferencia de lo que ocurría hace años, la demanda de trojes es realmente escasa en la actualidad. Por fortuna, una de las características más sobresalientes de los trojes es su movilidad, pueden desensamblarse para ubicarse en otro terreno: “Ahora mi hijo me dijo que van a mover la troje del curato, y le dije: -asegúrate bien de enumerarlas bien. Tá bien que la vayan a mover y que no la avienten por ahí”.

El señor Equihua compartió su conocimiento incluso fuera de su ámbito familiar y enseñó a varios de sus colaboradores: “todos los que

² Entrevista con el Sr. Eulogio Equihua Márquez, Sicuicho, 2022.



iban conmigo aprendieron, pero [...] no todos tienen la curiosidad, yo los he invitado”. Según su criterio, no todas las personas tienen el mismo interés en aprender, aunque él tuviera la disposición de enseñarles. Para él los trojes son muy valiosos, porque sabe bien todo el esfuerzo que implica hacerlos. De hecho, cuando se entera de que alguien quiere vender su troje trata de convencerlos de que no lo hagan, para que puedan guardar ese recuerdo.

Recuerda bien que al terminar un troje él se sentía contento y aliviado de que todo había salido bien: “bueno, porque no nos machucamos, no nos caímos, y luego el combate, y luego que atole y pan, de esas semitas” refiriéndose a que se acostumbraba que al finalizar los trabajos los dueños del troje les ofrecían un atole y unas *cubas* [bebidas alcohólicas] además de pan, en afán de celebración.

Respecto de los trabajos que realizó, recuerda: “yo de mi parte hice dos en Pamatácuaro y luego aquí ya dos y en Cherato otras dos” sin contar todos los otros trojes donde formó parte de los equipos de construcción.

La habilidad y gusto por el oficio son parte del legado que ha construido don Eulogio Equihua; aún hay trojes en la comunidad hechos por él y al observarlos se nota la dedicación en cada pieza.

Sin bosque no hay trojes

El trabajo tanto de preparar la madera como el de la construcción de los trojes se realiza al aire libre. Hay dos lugares principales donde se realizan las actividades y donde se lleva a cabo todo el proceso: el primero es en el monte, donde cortan los pinos y comienzan

a trabajar la madera; el segundo lugar de trabajo es el lote donde se va a construir y dejar el troje. Es por eso que se debe esperar para trabajar en las “secas”, es decir, la temporada en la que no llueve, para que puedan trabajar cómodamente, pues obviamente, la lluvia se convierte en un obstáculo tanto para los trabajadores como para mantener seca la madera, pues si le entra agua se echa a perder.

El bosque es sumamente importante, porque ahí es donde se tiene que dejar reposar la madera una vez cortada; eso tiene un sentido, pues anteriormente la transportaban con caballos o carretas, así que llevar todos los troncos completos al pueblo era mucho más complicado que llevarlos ya cortados en tablones y vigas. Después de esto, los siguientes procedimientos de preparar los “quicios” y “angarear” los tablones era más práctico (que no fácil) realizarlos en el terreno donde se iba a levantar el troje.

Hay una única materia prima en la construcción de los trojes: la madera de pino. Hay dos variedades principales para ello: una, que es el tipo de pino común de los bosques de la región y la otra que es conocida localmente por su nombre en lengua purépecha (*sesihuirin*) una especie de pino que da piñas más largas y grandes. Esta última es la ideal para los trojes debido a que no se apolilla fácilmente. Actualmente ya es muy difícil observar árboles de esta variedad por los bosques cercanos a Sicuicho.

Para la construcción del troje, la persona que la mandaba hacer era quien debía proporcionar la madera, misma que se cortaba de parcelas situadas en las orillas del pueblo, lindando con el bosque; en el pasado era co-



mún que las familias tuvieran grandes parcelas de pinos. Quien encargaba el trabajo sería el dueño del troje y hacía desde el inicio trato con el artesano responsable; por su parte, este último tenía total libertad de decidir qué ayudantes o trabajadores le ayudarían a cumplir con su misión.

Los árboles, fueran de pino común o de *se-sihuirin*, se cortaban cuando había luna llena; lo ideal era que fuera la luna llena de octubre, o también cuando hay lo que se conoce como “luna chiquita” (luna nueva). Según el saber tradicional, esto permite que la madera esté en condiciones óptimas para ser trabajada. Un árbol tiene que tener un tamaño mínimo para que sirva; según don Eulogio Equihua “hay que esperar más de 25 años, más o menos, depende de la necesidad”. Era común tumar árboles de un metro de diámetro, o más.

Una vez cortados los árboles, deben dejarse orear en el cerro, es decir, que el aire y las condiciones ambientales actúen sobre la madera para que pierda humedad paulatinamente, antes de comenzar a trabajar. El tiempo aproximado para ello es de 15 días o un poco más. Para conocer si ya se está en posibilidad de trabajar la madera, se debe observar que las ramas de *uinumo*³ ya se estén secando. En palabras de don Eulogio: “que se oríé tantito y sin quitarles las ramas, porque si se las quitan, no se secan”.

El punto idóneo para comenzar es cuando la madera está oreada, pero no seca; es posible trabajar cuando la madera está verde, en otras palabras, fresca, pero las vigas quedan más pesadas y eso sin duda complica la tarea.

Trojeros en acción

El conjunto de herramientas necesarias para construir trojes es aquel que se hace necesario para trabajar la madera: corte, desbaste, labrado, etc. Muchas de estas herramientas eran hechas por el propio trojero, ya que no se pueden comprar en el mercado, lo que refleja lo específico del oficio. Todas, sin excepción, son de uso manual (figs. 2 a 7). El utillaje del taller de don Eulogio Equihua contenía las siguientes:

- Hacha grande
- *Angaro*⁴
- *Jindirete*⁵
- Sierra de trozar chica
- Sierra de cortar grande o sardina
- Garlopa
- Serrote ó serrucho
- Formón
- Escoplo
- *Tirinditskua*,⁶ nivel hecho con una piedra e hilo de lana.
- Broca manual o birbiquín (berbiquí)
- Piedra para afilar
- *Uatskutarakua*,⁷ marro de madera.
- Escofina
- Escuadra de madera.

³ Agujas de pino, en lengua purépecha.

⁴ *Angarhu*, azuela en lengua purépecha (Velásquez, 1978:109).

⁵ Especie de cepillo.

⁶ *Objeto que cuelga*, en lengua purépecha.

⁷ “Objeto para dar golpes”, en lengua purépecha.



Cuando observamos con detenimiento un troje, resulta evidente que el proceso de su construcción requiere de mucha fuerza física por parte de los artesanos que intervienen; muchas secuencias operativas, como el arrastre y colocación de las vigas no pueden ser ejecutadas por una sola persona, de ahí que el trabajo en equipo es el que posibilita también el aprendizaje en acción.

En un oficio artesanal, cada paso es importante. Así como cada eslabón depende del otro para que exista la cadena, con respecto a los trojes el proceso comienza desde que se corta el pino: localizar un árbol que tenga el grosor adecuado para poder formar los tabloncillos que darán cuerpo al troje; pasa de ser un pino en medio del bosque a convertirse en varios tabloncillos que se irán armando hasta formar la habitación de madera. A continuación se incluyen las principales etapas del proceso de elaboración de un troje:

Como ya se dijo, lo primero es el corte de los pinos en el monte, lo cual constituye en sí una especialidad, pues hay que tener claro qué árbol seleccionar, cuándo cortarlo y cómo hacerlo para trabajar de la manera más eficiente, pues hay que tener en cuenta que esto se hacía manualmente, con el hacha. Luego de eso, en el mismo lugar del corte, se deja reposando el árbol caído alrededor de 15 días o un poco más. Una vez pasado ese tiempo, se descortezan los troncos, cortándoles los lados para proceder a voltearlos, hasta que el tronco queda de forma cuadrada; en esta fase, la herramienta usada es la sierra. Es luego que se puede comenzar a ir sacando las vigas. De cada tronco se pueden sacar entre 4 y 6 vigas,

dependiendo del tamaño. En el pasado, las vigas tenían 3 o 4 pulgadas de grueso, porque los artesanos no tenían herramientas para hacerlas más delgadas, mientras que su ancho era de 14 pulgadas, aproximadamente.

Cuando estaban las vigas o tabloncillos cortados, era cuando se podía comenzar a emparejarlos, cepillándolos (figs. 8 y 9). Una vez concluida esta parte, podía procederse a llevarlas al terreno donde se levantaría el troje. La movilización de estos pesados tabloncillos se hacía mediante carretas y caballos. En total, se necesitan unas 12 docenas de tabloncillos para construir un troje completo, incluyendo las del techo y de la duela o piso.

El lote debe limpiarse bien, antes de iniciar la construcción y ensamblado. Esto implica que se nivele, se apisonen y se coloquen las piedras que serán el soporte para la “caja”. Estas piedras tienen una función importante, por lo que deben quedar bien apisonadas a la tierra: “se ponían altito, pa’ que no les llegara la humedad”, según don Eulogio Equihua.

Lo siguiente es comenzar a armar los quicios, con las primeras vigas que forman el piso del troje. Estas vigas son cuadradas y a partir de ahí, posteriormente se van ensamblando los tabloncillos, es curioso que a este proceso le llaman “tejido” (figs. 13 y 14).

Era importante hacer el canal de los tabloncillos, además de que se les dejaba una espiga para que pudieran ensamblarse. Se usaban andamios de madera para ir ensamblando los tabloncillos más altos y también se empleaban clavos de madera llamados “estacas”, ya sea de pino o de roble (fig. 15).



Las dimensiones regulares de la caja del troje, es decir, de la parte baja de la habitación, eran de 4 x 5 mts siendo el frente lo más ancho, dejando habitualmente un portal de 1.5 mts al frente.

Una vez que se completaba todo el ensamble de la caja, ésta era cubierta con tablas, que funcionaban como techo parcial y a su vez como piso del “tapanco” el espacio superior, que funciona como almacén.

A continuación seguía el armado de la estructura del techo a cuatro aguas. La altura promedio interior era de 2.50 mts aproximadamente y para el techo se cortaban “tirantes”, como se nombraba a las otras vigas cuadradas para estructurar el techo. Los tirantes se disponían de manera horizontal, cuya función es sostener las láminas de tejamanil.

Como ya se mencionó, los trojes tienen techo a cuatro aguas; a cada una de las caras más inclinadas se le llama “gabán”, mientras que la cara del frente y la de atrás se nombran “culatas”. Estas últimas tienen menos inclinación que las otras dos “gabanes”.

El acceso al tapanco se conseguía al dejar un hueco en el techo enfrente del troje, en el portal. Ahí debe siempre haber una escalera para subir.

La última parte del proceso consistía en recubrir el techo con el tejamanil. Este material es una suerte de teja de madera, es sacado igualmente del pino, pero lo traían de otro pueblo cercano, ya que en Santiago Sicuicho no había quien lo hiciera. El acomodo es igual al de cubrir con teja, de forma traslapada, lo cual es indispensable “para que el agua pueda escurrir y no se meta al troje” (fig. 19).

El oficio de trojero es considerado exclusivamente masculino, aunque los testimonios de los trojeros eméritos reconocen que ocasionalmente llegaron a tener ayuda de parte de sus cónyuges, lo que hace suponer que, al ser un oficio que no se desarrollaba propiamente en un taller, sino fuera de la unidad doméstica, las mujeres tuvieron escasa participación del mismo.

En cuanto a la edad en la que se era apto para iniciar con el oficio, las historias de vida confirman que el aprendizaje es paulatino y que se puede conseguir ser un maestro a una edad de 40 años, edad en la que ya tenían la experiencia necesaria para dirigir los trabajos y para ganar la confianza de las personas que los encargaran. No es raro que se formen equipos de carpinteros que tienen vínculos familiares, lo que permite un mejor ambiente y comunicación al momento de trabajar y organizar el trabajo.

El precio de un troje no es fácil de establecer, pues lo acostumbrado es que la persona que encarga el trabajo es quien provee de toda la materia prima, de lo que resulta que una parte importante de la calidad del producto final, depende de su buena selección y provisión. Por otro lado, el maestro trojero cobra por la mano de obra suya y del equipo que dirige. Es común que se vayan dando pagos poco a poco, hasta terminar de pagar el monto acordado desde el inicio.

La vida social del troje

Iniciamos este texto señalando que el paisaje de la región purépecha ha tenido cambios importantes en los últimos años y que hay una



gran cantidad de factores que influyen en que los trojes estén perdiendo protagonismo visual en la traza urbana de los pueblos de la Meseta. Aunque este trabajo no busca explorar esos factores, resulta obvio que uno de los principales es la acelerada pérdida de masa forestal que solía abastecer la madera adecuada para la construcción.

También hay una progresiva modificación en los sistemas constructivos, sus materiales y sus especialistas, lo cual refiere a aspectos de tipo familiar, social, cultural, estético y económico, sin duda.

El principal uso que han tenido los trojes es como habitación y almacén; algunos se hacen también para albergar la cocina. Estos últimos tienen una estructura distinta a la descrita arriba, pues el piso suele ser de tierra compactada, no llevan portal y consiste básicamente sólo de la caja, pues no tiene tapanco, con el fin de que el humo del fogón no encuentre obstáculos para dispersarse.

El componente estético del troje es innegable; la estructura, hecha toda de tablones ensamblados, deleita la vista (figs. 16 y 20). Sin embargo, es el portal el elemento que más destaca en este sentido, aunque sus funciones son varias. Allí donde llueve mucho, como en Sicuicho, el portal funciona como vestíbulo para acceder al cuarto sin mojarse. Además, es un espacio ideal para realizar actividades como bordar, tejer o reparar las herramientas del campo. Esta veranda suele ser el lugar de exhibición de las flores que adornan el espacio doméstico. En la viga superior es donde se

cuelgan los manojos de mazorcas atadas con sus hojas para ponerlas a secar. A estos manojos se les llama *xindangatas*⁸ y suelen ser las mazorcas más bonitas que se cosecharon.

En el presente, las casas que conservan algún troje en el lote familiar, la mantienen con orgullo. Pueden haber cambiado el uso que se les daba décadas atrás y ahora se les ve más como bodega o espacio de descanso y recreo, ya que la mayoría de las familias han construido casas de materiales como el tabique de arcilla o el bloque de cemento.

Un aspecto central del aprecio que se les tiene es su carácter patrimonial. Algunos constituyen una herencia de padres a hijos; lo acostumbrado es que le quedaba al hijo varón mayor o “al hijo que se ponía más listo” de acuerdo a don Pablo Márquez, refiriéndose a que se le dejaba un troje al hijo que más le ayudaba a su padre.

La voz popular relata que dentro de los trojes se acostumbraba esconder o guardar dinero, “le ponían pesos, como escondite”, recuerda don Eulogio Equihua, por eso, cuando los mueven “siempre se encuentran dinero”.

Los trojes son también un espacio importante para formalizar el compadrazgo. Cuando una pareja se casa, se acostumbra ir a la casa del novio, donde se hace el compadrazgo; este acto ocurre dentro del troje que, además de ser dormitorio, tener su ropero y camas, siempre va a albergar un altar con imágenes religiosas y veladoras, frente al que se hincan los implicados, para establecer el compadrazgo entre los progenitores de los novios y los

⁸ *Shindángata uni*, dos mazorcas amarradas por sus hojas en lengua purépecha (Velásquez, 1978, pág. 190).



padrinos. Este acto simboliza el compromiso y respeto que debe haber entre las nuevas familias.

Por lo anterior, el troje es una construcción vernácula de alto simbolismo. El altar es un espacio religioso ante el que se hace oración, convirtiéndose en lugar sagrado para las familias (fig. 18). En el pasado, esto que se ha señalado se reflejaba en que los partos eran atendidos en el troje de las parteras de la comunidad, de tal forma que el troje era, asimismo, un espacio para traer vida.

Nota final: entre el museo y el olvido

Una de las más peculiares cualidades del troje, la posibilidad de desensamblarlo y recolocarlo en un espacio distinto, ha permitido que en el proceso de revaloración de la arquitectura vernácula, que se fue consolidando a fines del siglo pasado, se exhiban como emblema de la vida serrana purépecha.

Don Pablo Márquez da su testimonio del contradictorio proceso que se ha venido dando y que implica un despojo a cambio de dinero: “siempre tiene hartito, como unos veinte años, cuando más empezaron a venir a comprar”. Anteriormente se los llevaban para usar los enormes tablones y hacer muebles tradicionales de madera apolillada, mientras que en la actualidad se venden para modificarlos y usarlos como espacio de descanso, tipo cabina. Esto es observable en varios lugares de turismo de élite y fraccionamientos campesinos. Los precios fluctúan entre los veinte mil hasta quinientos mil pesos, dependiendo del tamaño, las condiciones de conservación y la capacidad económica del comprador.

Podemos disfrutar algunos bellos trojes en el Museo de Artes y Oficios de Pátzcuaro, en la zona arqueológica de Ihuatzio y también en la Casa de las Artesanías de Michoacán, en la capital del estado. El Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, también ostenta un espléndido troje purépecha.

No obstante lo anterior, el debilitamiento del indispensable relevo generacional que mantenga vigente todos los saberes requeridos para construir este tipo de vivienda, la escasez de la madera apropiada para edificarlas y la preferencia de otros modelos de residencia, son los argumentos que ofrecen los trojeros para explicar el porqué este noble oficio enfrenta un futuro incierto en Santiago Sicuicho.



Fig. 1 El señor Eulogio Equihua Márquez y su esposa, Mercedes Hernández Cervantes.



Fig. 2 Conjunto de herramientas que se usaban para construir los trojes.



Fig. 3 Piedras de afilar.



Fig. 4 Cuchillo para rajar el tejamanil.

✓ Fig. 5 El señor Eulogio con la *uatskutarakua*, mazo de golpe.



Fig. 6 La calidad del filo del hacha permite que la fuerza del trabajo se aproveche al máximo.



∧ Fig. 10 El interior de un troje, Sicuicho.



Fig. 11 El ensamblado de las vigas hace del troje una habitación hermética. Sicuicho.

Fig. 7 El *angaro* es, quizás, la más importante de las herramientas del trojero.



Fig. 8 Las tablas y vigas se emparejaban sólo con el trabajo del *angaro*, una labor de gran precisión y esfuerzo.



Fig. 9 El señor Eulogio ilustra la forma de usar el *jindirete*, para cepillar las vigas.



Fig. 12 Son comunes las vigas de 10 cms de ancho.



Fig. 13 Detalle del sustento del troje sobre una piedra.



Fig. 14 Detalle del sistema de ensamblado o "tejido" del troje.



^ Fig. 15 Detalle de los clavos de madera que afianzan las vigas del tapanco.

DE ARRIBA A ABAJO:
Fig. 17 y 18 Los altares mantienen un sitio especial, tanto en el interior como al exterior del troje. Sicuicho.



DE ARRIBA A ABAJO:

Fig. 19 "Detalle de techo de tejamanil".

Ricardo Barthelemy,
Nahuatzen, ca. 1970.
Archivo histórico Biblioteca
COLMICH (R370-6).

Fig. 20 "Detalle de troje".

Nótese la complejidad de la
ensambladura de las vigas y el
sostén del tapanco.

Ricardo Barthelemy,
Tanaco, ca. 1970.

Archivo histórico Biblioteca
COLMICH (R558-6).

Fig. 21 "Haciendo tejamanil"

Rancho San Nicolás, 1970's
foto de R. Barthelemy. El
tejamanil es una angosta
lámina, que se obtiene al
rajar un trozo de madera.
Los techos de los trojes se
realizaban superponiendo
estas láminas, como si
fueran tejas.

Ricardo Barthelemy,
Rancho San Nicolás, ca. 1970.

Archivo histórico Biblioteca
COLMICH (R079-1).

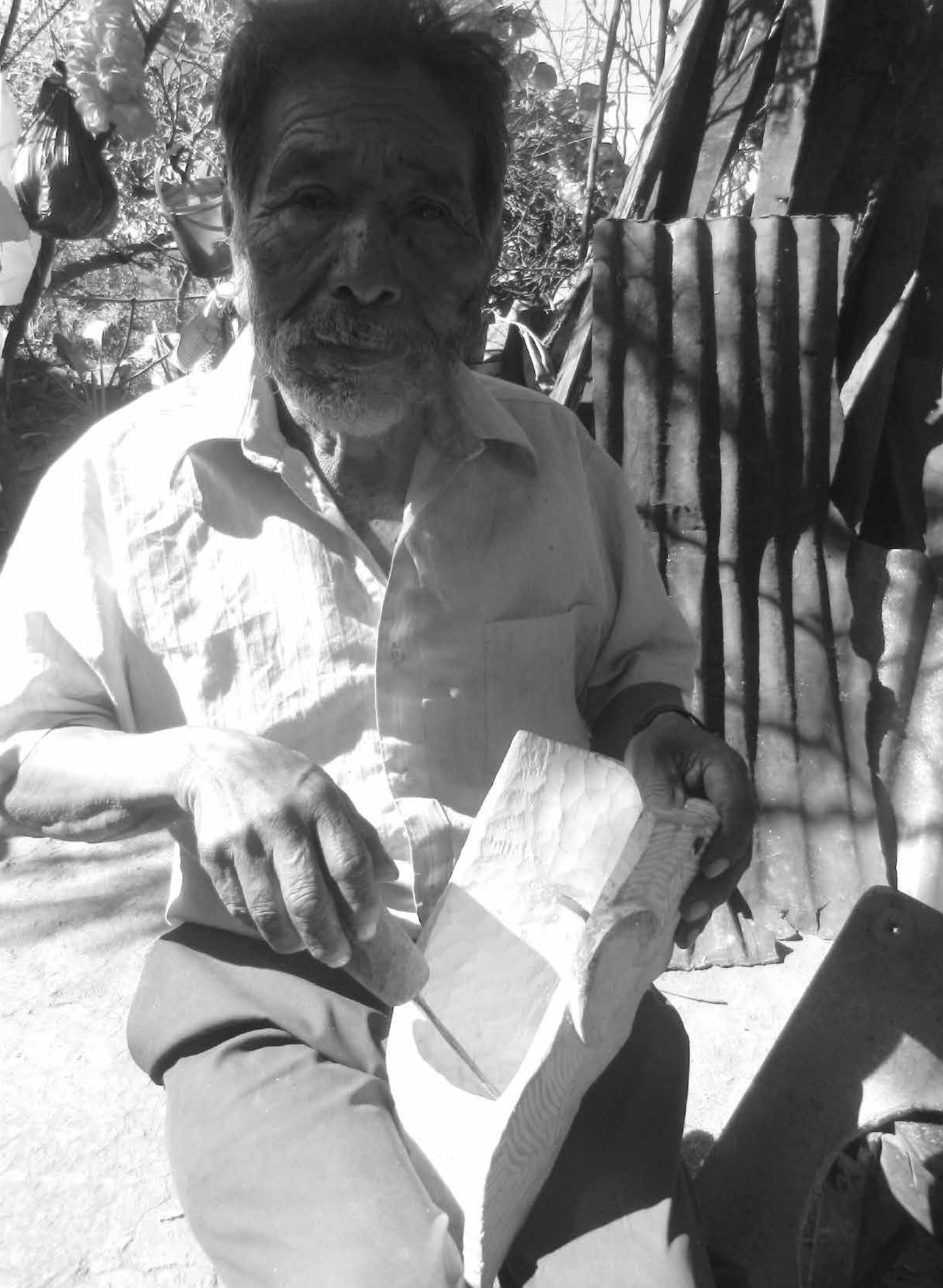






Las máscaras de Tata Gregorio Trinidad Marcos, de San Francisco Acachuén

Andrea Celene Marcelo Madrigal
Martha Alicia Pablo Madrigal
Eva María Garrido Izaguirre





LOS ANTECEDENTES DEL OFICIO DE HACER MÁSCARAS en Acachuén se remontan a los años ochenta y al artesano Juan Remigio, referido por Janet Brody Esser en su libro *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la sierra de Michoacán* (p. 105) en el que aparece una máscara de viejo muy particular, manufacturada por el señor Remigio y bailada en Tanaquillo en las fiestas de la Candelaria en 1974. La siguiente referencia la encontramos en 1986 en *El quehacer de un pueblo* ([1986] 2002, p. 30), donde se incluye la localidad de Acachuén entre la lista de comunidades mascareras de Michoacán.

Años después, durante el 2002, se publica el catálogo de *Máscaras purépechas*, resultado del sondeo y exposición realizados por Eva M. Garrido Izaguirre bajo el auspicio de la Casa de Artesanías de Michoacán, en el que se recogen diversas máscaras de Gregorio Trinidad Marcos y datos aportados por el creador mismo, al respecto de sus usos ceremoniales.

En ese tiempo, conocimos y entrevistamos a dos artesanos, Gregorio Trinidad Marcos y Jesús Marcos Márquez,¹ de Acachuén, sin que se hayan localizado otras fuentes hasta la publicación de la tesis de Martha Alicia Pablo Madrigal *Úriichaeri Kúperantskua Eraxamani Anapuecha. Encuentro de artesanos de la Cañada de los Once Pueblos: recuperando la identidad artesanal* (2022) resultante de una investigación realizada en el 2015 junto a Andrea Celeste Marcelo Madrigal, en la que Tata Gregorio Trinidad Marcos es uno de los protagonistas.² El trabajo que aquí se presenta suma la información compartida por las autoras con Tata

Gregorio, en las entrevistas realizadas tanto en el 2002 como en el 2015.

La máscara es uno de esos objetos artesanales que han experimentado un cambio de ruta en su circulación, conquistando el mercado del coleccionismo. En el estado de Michoacán hay lugares como Uruapan, Tócuaro y Sevina en los que se hacen máscaras para las fiestas regionales y otras para coleccionistas de todo el mundo (fig. 1). Las primeras son piezas que cumplen con las exigencias técnicas y estéticas de la cultura a la que pertenecen y en la que se activan con funciones rituales. Las segundas están pensadas para otros públicos (fig. 2) y en ocasiones integran un amplio repertorio de formas y motivos que no coinciden necesariamente con los contextos rituales en los que se imbrica el oficio (Garrido, 2002).

Las máscaras de Tata Gregorio también circulan fuera de la región, han participado en distintas exposiciones con presencia en la ya

¹ Músico y mascarero que aprendió de Juan Remigio el oficio.

² Señalar que dicho documento contiene un error en el segundo apellido del artesano mencionado.



mencionada exposición “Máscaras purépechas”, de Casa de las Artesanías de Michoacán en el 2002 y recientemente, en el 2021, en la exposición “Cóncavo/convexo. Rostros de Identidad” en el Museo del Estado de Michoacán, ubicado en la ciudad de Morelia.

Cuando lo conocimos en el 2002 manifestó que no solía recibir visitas de gente de fuera, aunque no siempre fue así. Contaba que cuando empezó a trabajar con Rafael Mora “venían unos señores de Guadalajara, un señor así altote pues, en ese tiempo [...] llevaban así con los talegos grandes, dos talegos llevaban así de máscaras, en cada dos meses venía ese hombre a llevar esas máscaras” lo que nos habla de un volumen de ventas significativo.

No le ha llamado la atención participar en concursos, se ha mantenido al margen de las políticas institucionales que atienden al sector artesanal y su trabajo lo realiza, fundamentalmente, para cubrir las necesidades de la región: “yo sólo trabajo en tiempos del mes de octubre, ya que son las fechas que está próxima la fiesta de la pastorela y es cuando más se utilizan las máscaras” (fig. 3).

Don Gregorio, al igual que la mayoría de los mascareros de comunidades purépechas, es un “especialista en hacer la fiesta” (Garrido, 1998) y su oficio, estrechamente ligado a la identidad local y regional, ha sido fructífero por décadas en las que le llegaban encargos de toda la región de la Cañada.

Gregorio Trinidad nació en 1940 y quedó huérfano siendo niño. Vivió con su abuela, una mujer a la que recuerda con afecto y gratitud y se casó a los 15 años, para formar una familia que se mantuvo con el esfuerzo del

matrimonio y los dos oficios de Tata Gregorio: la albañilería y la elaboración de máscaras.

Este último oficio lo aprendió de don Rafael Mora, artesano que por trabajar las máscaras le decían así: “A tí algún día se te va a aparecer (el diablo) porque trabajas en eso”. Y cuenta Tata Gregorio que él les contestó: “Déjalo, al fin que yo ya soy viejo, a mí ya nadie me hace caso, déjalo que me lleve, si quiere”. Ahí parece arrancar esta tradición, en el quehacer de Rafael Mora “un señor grande, alto. Un día en la tarde, por andar trabajando en eso, trabajando y trabajando... tenía un burro negro, lo desató, lo sacó y se lo llevó y lo llevó a tomar agua cuando el sol ya casi se estaba metiendo. El burro se acercó para tomar agua, mira en el río y retrocede, retrocede...”

—¡Ah, burro!, ¿Por qué andas así?, ¿qué no tienes sed? Lo empujaba y lo empujaba, y ya no se quería arrimar.

—¿Qué tienes? Miré por todos lados y luego voltié a mirar del otro lado y él estaba allá, parado en la orilla del río [contaba don Rafael]. Y que le dijo: —No me tengas miedo, mira, me estás mirando, haz uno como mi rostro para que ganes más, que le dijo (el diablo). Y que él lo miró, pues, y que nomás jaló al burro, se subió, y hasta su casa llegó. Que no podía dormir. Se metió a cenar, cenó nomás así, no cenó a gusto hasta que hizo uno.

Y cuando ya estaba, ya muy mal, me mandó llamar. Yo, pues, ya era un poco más grandecito. Yo fui, pues, a verlo.

—Mira, mira, ya estás creciendo muchacho, y que Dios te dé la gracia para que crezcas, crecerás, y yo, pues, llegué a avisarte cómo, pues, yo te había avisado verdad.



Yo le dije: -sí.

—Yo no así nada más me voy, sino que a mí ya se me apareció, lo hice, yo lo hice y lo vendí, lo vendí por mucho, mucho dinero por esa máscara, nomás por uno, esa, pues, fue mi medida, yo por eso te lo digo, si quieres seguirle, tampoco te asusto, pero tú tienes que hacerlo, lo vas a hacer, yo, pues, ya lo presentí y no sé si mañana amanezca. Se murió puro *kontitini*.³

Tata Gregorio aprendió el oficio con ocho años por curiosidad y necesidad “Cuando yo empecé a trabajar fue a los ocho años, cuando yo era niño, era un niño huérfano y me quedé solo con mi abuela”. Un día, mientras jugaba con sus amigos, don Rafael le habló: “-Joseto, Joseto. Y entre nosotros nos decíamos: -te habla a ti. No, te habla a ti. Luego me dijo: -no, a ti es quien te llamo. Y me señaló. Con mucho miedo fui y me acerqué a él, me preguntó que cómo me llamaba. Pues le dije: -yo me llamo Gregorio. - ¡Ah! Tú eres Gregorio.” Ese día don Rafael Mora, que además de mascarero era peluquero, le cortó el cabello “Yo me sentí muy bien, hasta sentí que veía mejor, mis amigos me dijeron que parecía otro”. Con este gesto amable le perdió el miedo y así empezó a frecuentar la casa de don Rafael para, poco tiempo después, saber que don Rafael había sido amigo de su padre “-Sé que tú eras muy pequeño cuando tu papá se murió, pero a ver si lo reconoces [en una fotografía] ¿Cuál de esos tres es? Pues yo me quedé así, y le conteste que era el de en medio, y me contestó que sí”. Parecía que entre el niño Gregorio y don

Rafael había un pasado en común que iba a ligar sus destinos.

La curiosidad de la niñez y las generosas enseñanzas de don Rafael lo llevaron a incursionar en el trabajo de las máscaras

[...] otra vez fui a visitarlo y fue ahí cuando vi muchos troncos de madera. Le pregunté que qué hacía con ellos y me contestó: —Eso. Me señaló en un rincón de la pared y había muchas máscaras, pues. Me quedé sorprendido y los admiraba. Y él me dijo: —¿Te gustan? Y pos le contesté que sí. Me dijo: —Vas a poder aprender, tienes inteligencia y aprenderás rápido. Después, al día siguiente, volví a ir [...] Pues vi que tenía un montón de máscaras aún no terminadas, así que agarré una y me puse a lijarla. Pues acabé y el señor se quedó muy sorprendido. Y me dijo: —¿Sabes?, tú me vas a venir a ayudar a lijármelos y yo te pagaré. Me gustó lo que me dijo, así que todos los días iba a lijárselos y pues llegaban señores a comprarlos. Luego aprendí a partirle la madera por la mitad y así me fui enseñando.

Cuando podía partir la madera ya empezaba a darles la forma del rostro, fue así como aprendí a hacer las máscaras, todo gracias al señor don Rafael, me ayudó mucho.

En el 2015, cuando se realizó este registro, Tata Gregorio Trinidad tenía 74 años y vivía en su casa, en el “mogote” del barrio de abajo *-ketzikua-* de Acahuén. Allí, en el patio de la casa, seguía tallando sus máscaras, esas que se ven cada año en la pastorela de Navidad, máscaras de madera, algunas de ellas articula-

³ Palabra que alude a que no murió bien, “En un sentido como que murió tirado” “así como llegas al mundo, así te vas de solito y acostado” (Interpretación de Martha Alicia Pablo Madrigal, 2023).



das, cuyo estilo es particular de la Cañada de los Once Pueblos.

Tata Gregorio recibió la propuesta de registrar su trabajo con el mismo entusiasmo con el que nos recibió trece años atrás cuando lo entrevistamos para realizar el inventario de mascareros y máscaras de Michoacán (Garrido, 2002), el pasar de los años no hizo más que incrementar su pasión y orgullo por el oficio que con mucho agrado comparte a quien quiera conocerlo; sin embargo, el tiempo no pasa en balde y si en el 2015 los problemas de visión ya le impedían terminar sus piezas como le gustaba, ahora el cuerpo no acompaña el gusto por el trabajo.

La materia prima que emplea don Gregorio ha cambiado con los años. En el 2002 utilizaba el *copalillo*, que ya escaseaba, y ahora trabaja la madera de aguacate que, sin tener la ligereza del *copalillo* (fundamental para su uso durante la danza), tiene las características de suavidad adecuadas para el tallado. Ocasionalmente, también utiliza fresno, pero no es lo habitual. La madera de aguacate la compra a los huerteros de los alrededores, el precio es variable, pero rinde bastante porque se necesita un tocón medianito, de unos 40 cm de alto, para sacar una máscara. En cualquiera de los casos la madera deberá cortarse en luna llena para evitar que le entre la polilla.

Otros materiales requeridos para este trabajo son la pintura de aceite que “hace lucir las máscaras”, barniz, gasolina que se utiliza como disolvente, pegamento para unir ciertas partes de las máscaras y pedazos de cámaras de llanta y cuero para las lenguas y orejas de los personajes.

De manera general, las herramientas que se utilizan para tallar las piezas son el marro de madera, los formones y una diversidad de cuchillos que para don Gregorio Trinidad tienen un valor especial porque pertenecieron a su maestro, Rafael Mora (fig. 4).

Estos últimos, los cuchillos, son de varios tamaños, la mayoría no tienen nombres específicos, pero sí formas particulares para lograr la muesca precisa en el diseño de cada máscara. Don Gregorio encarga sus cuchillos a un herrero y él a su vez los interviene para adaptarlos a sus necesidades. De entre todos, destaca el *p'orhontitarakua*, uno de los pocos que se nombran de manera especial, y que se utiliza para hacerle los agujeros en la parte de la oreja de la máscara, para amarrar el mecate con el que se ajustará al rostro del danzante (fig. 5).

Los marros los suele hacer el propio Tata Gregorio con los trozos de madera que “no salen buenos” y están adaptados a su mano, a la longitud que requiere para manejar el golpe con precisión y al peso ideal que soporta el cuerpo. Para hacerlo, solo hay que “irle tanteando y uno ya sabe qué y qué exige la herramienta”, muestra de un saber experto adquirido con años de trabajo.

Con la materia prima y la herramienta lista solo queda recibir “el encargo”. El trabajo de don Gregorio, como ya dijimos, está vinculado con el calendario festivo de la región. En los meses previos al tiempo de pastorelas llegan los encargos de máscaras de negrito, de diablo, de ermitaño, maringuía y viejito. Desde el mes de octubre don Gregorio se “apreviene” para empezar. Son, o más bien, eran meses en



los que fluían los pedidos de máscaras o las solicitudes para rentar algunas de las que tenía colgadas en la pared de su taller.

Ahora ya no reside en su casa del mogote, la edad le hace más comfortable vivir con sus familiares más jóvenes, pero durante años ese fue su taller, un espacio que iba cambiando con cada parte del proceso: “pues en el portal solo les resaco lo que es la pieza y en veces me pongo en el patio para ver mejor, para poder hacer el resacado de los ojos, la nariz y esos detalles.” Don Gregorio va moviendo la silla en la que trabaja allí donde lo necesita, a veces buscando la luz para detallar el dibujo, otras la sombra que permita el secado lento de la madera.

En este proceso el cuerpo de Tata Gregorio y su gestualidad técnica se adapta para sujetar una pieza con las piernas (fig. 6) o imprimir mayor presión al tallado con el peso de su cuerpo. Es habitual que trabaje sentado, pero hay momentos en los que trabaja de rodillas, incluso de pie mientras lija o pinta una pieza.

El suyo es un trabajo de hombres, él no conoce ninguna mujer que trabaje las máscaras y aunque los más jóvenes de la familia no lo visualizan como un oficio rentable, a lo largo de los años algunos de sus hijos y nietos han aprendido partes de la técnica, un relevo generacional en el que reside la potencial continuidad del oficio y su legado.

El proceso de elaboración de una máscara podría sintetizarse de la siguiente manera:

Cortar el pedazo: el tocón de madera debe cortarse a un tamaño determinado que depende del modelo de máscara a elaborar y del tamaño del rostro de la persona. De

manera general se trabajan dos tamaños, el de niño y el de adulto, pero en ocasiones hay que considerar medidas especiales cuando la persona que encarga la pieza tiene un rostro especialmente pequeño o grande para que se ajuste todo lo posible al futuro usuario.

Resacar: el resacado consiste en vaciar de manera tosca la parte interior del trozo (fig. 7).

Figurar: es la parte del proceso en la que se le da la forma general al rostro de la máscara “figurando” los rasgos de la misma.

Detallar: aquí entran en juego las herramientas más pequeñas y la destreza del artesano para dar forma a los ojos, cejas, nariz, labios y orejas del personaje (fig. 8).

Este es un proceso minucioso en el que el artesano destacó la importancia de realizar el resaque de los ojos con la forma que exige la máscara y la apertura adecuada para tener un buen campo de visión; el trabajo de la nariz para que la pieza permita respirar con comodidad, y los labios que definen el género del personaje (fig. 9).

En otras palabras, el detallado de la máscara contempla tanto aspectos estéticos como funcionales, así como performáticos, para que cada pieza le permita a la persona encarnar al personaje durante las largas horas que duran las danzas y pastorelas.

Lijar: el lijado evita que la pieza quede “grumosa” cuando sea pintada o que se le note la astilla de la madera.

Secar: dado que la madera se trabaja “ni muy seca ni muy tierna” para facilitar el tallado, una vez que se ha terminado la talla



es necesario ponerla a secar. En otras localidades, las máscaras reciben un estufado en pequeños hornos, pero don Gregorio permite que las piezas sequen al aire, siempre a la sombra, para que el sol no “reviente” la madera y así, “al pasito” la máscara pierde paulatinamente la humedad para recibir la pintura (fig. 10).

Pintar: el paso siguiente es pintar la máscara con pinceles industriales de distintas medidas. Primero se pinta el fondo de la máscara de un color uniforme para después dibujar los ojos, cejas, arrugas y bocas que imprimen vida y expresión a los rostros de madera (fig. 11).

Añadir detalles: Algunas máscaras llevan lenguas de hule o cuernos incrustados que se trabajan aparte y se ponen al final. El resultado obtenido son máscaras que se ajustan a las formas propias que exige el personaje para el ritual comunitario.

El corpus de formas que trabaja Tata Gregorio se limita habitualmente a las máscaras de viejitos, viejitas, maringuías, negritos (fig. 12), negritas, ermitaños (fig. 13) y diablos que circulan en las distintas comunidades de la Cañada de los Once Pueblos a lo largo del calendario ritual anual, aunque ocasionalmente ha realizado pedidos especiales como el de una máscara de diablo con forma de armadillo que le pidieron de Ichán, e incluso tallas de imágenes religiosas que le han llegado a encargar.

Estas piezas son utilizadas fundamentalmente por hombres, con excepción de las máscaras de viejitas y las negritas, que las

usan niñas o jóvenes solteras. Estas últimas no se colocan sobre el rostro sino colgadas en el pecho, para evitar ocultar la identidad de las mujeres danzantes y garantizar tanto su seguridad como un comportamiento adecuado, que tras la máscara puede ser transgredido. Este tipo de adecuaciones, para el caso que nos ocupa, ha permitido romper con la restricción que durante mucho tiempo tuvieron las mujeres de participar en mascaradas y a la que alude la conseja que versa así: “mujer que usa una máscara, no puede cocer tamales” (Garrido, 2020, p. 475). De hecho, Tata Gregorio recordaba que antiguamente las viejitas no utilizaban máscara “sólo cabellos de maguey sin listones”.⁴

Cada una de estas máscaras forman parte del sistema festivo local y regional, que se impulsa en la fiesta, el momento de mayor inversión de energía social entre los purépechas (Garrido, 2020) y las danzas en las que se activan las máscaras son momentos cumbre en estas celebraciones. “[...] el espectáculo estético que proporcionan los bailes es asombroso. Telas suntuosas, colores intensos y ornamentos brillantes se combinan para proporcionar una exhibición conmovedora” (Brody Esser, 1984, p. 21) para el disfrute y valoración de los asistentes que comparten con los danzantes e intérpretes el sentido cultural y social de un ritual que es ofrecido a las imágenes religiosas veneradas en cada localidad en pro del bienestar colectivo, nada menor, sin duda (fig. 14).

Las piezas que trabaja Tata Gregorio son para los rituales de invierno, donde destacan

⁴ Dato del 2002.



tres variantes de mascaradas: viejos, negros y pastorelas. Los personajes de estas máscaras tienden a representar tensiones entre opuestos como lo bueno y lo malo, lo decoroso y lo libidinoso, la responsabilidad y el descuido, lo que llevó a Brody Esser a establecer dos categorías de máscaras: “las que se consideran refinadas y dignificantes, y las grotescas y ridículas” (1984, p. 21).

Las máscaras y danzas de viejitos se han convertido en un marcador de la cultura purépecha y del estado, pero al hablar de los “viejitos de Michoacán” las máscaras y representaciones que vienen a la mente son las de la región del lago de Pátzcuaro, diferentes a las de la Meseta y Cañada. Los “viejitos” de la zona lacustre utilizan máscaras sonrientes, muchas de ellas chimuelas y con arrugas para evidenciar la vejez, sus movimientos son chistosos e incorporan coreografías que se han vuelto populares en todo el país. Los otros viejitos no exigen los rasgos de senilidad; aunque contradictorios, son personajes jóvenes que danzan con un porte erguido, compartiendo con los de la región del lago la potencia en su zapateado (Brody Esser, 1984; Garrido, 2002).

Los viejitos o “tarhé warariecha” de Acachuén, bailan en honor del niño Dios durante la fiesta de la Candelaria. Al igual que los de la meseta, son personajes jóvenes, barbados, que “bailan acompañados por una maringuía del dos al cuatro de febrero, en honor de la Candelaria. El primer día bailan en los lugares principales del pueblo. Al siguiente día visitan las casas de los cargueros de cada santo de la comunidad. El número de participantes en esta danza supera los trescientos, entre

niños y adultos. Los “viejos feos” o “tarhés” acompañan esta danza el último día (Garrido, 2002, p. 31).

En la referencia que nos daba Tata Gregorio Trinidad en el 2002, se mencionan tres de los personajes que salen de sus manos: viejitos, viejitas y maringuías. Estas últimas son máscaras de mujer joven, que bailan los hombres en coreografías en las que se aprecia el arte de simular la templanza y delicadeza del baile de la mujer purépecha.

Frente al baile dignificante de los viejos bonitos están los viejos feos que, con ademanes, giros y movimientos bruscos representan las antítesis del buen comportamiento del hombre y la mujer purépecha. “Los feos trastocan los valores que los tarascos honran; su comportamiento es anormal por completo. Los feos son ruidosos, indisciplinados, obscenos, blasfemos, deshonestos y agresivos. Usan ropa vieja, generalmente desfajada, y a veces al revés. Sus costumbres son improbables e ilógicas” (Brody Esser, 1984, p. 179).

Tata Gregorio recordaba haber hecho una máscara de borracho, para salir de feo, con pintura roja simulando estar herido y la boca chueca, pero no era habitual tener este tipo de encargos; sin embargo, no es descartable que algunas piezas, en el final de su vida útil, cuando ya están rotas y descarapeladas, pasen al acervo de las representaciones de feos, tal como lo refiere Brody Esser para el caso de Tanaquillo en los años setenta.

El número de danzantes que reporta Tata Gregorio para el 2002, más de trescientos, tendría que cotejarse en la actualidad, pero si tomamos en cuenta que la ritualidad puré-



pecha tiende a crecer exponencialmente, por la propia exigencia de la tradición de superar lo logrado por los cargueros previos, entonces podemos aventurar que el número sea igual o mayor. Este número de viejitos genera cada año una importante demanda de piezas y, por ende, es un factor propicio para la continuidad del oficio, si bien es habitual que los danzantes encarguen máscaras de distintas localidades para “lucir diferente y verse mejor”.

La otra representación en la que bailan las máscaras de Tata Gregorio es la pastorela, que con su origen en el teatro evangelizador novohispano, representa las tribulaciones del bien frente al mal con la “coloquia” o guión teatral adaptado y ensayado por los maestros de pastorela de cada localidad. En las pastorelas participan dos categorías de personajes, unos que son invitados formalmente por el carguero y que se comprometen a comprar los atavíos de la indumentaria y a asistir a los ensayos, y otros que son “voluntarios”, que sin ningún libreto que seguir, están cercanos al comportamiento de los feos. Son los diablos o changos que, entre piruetas, se meten con el público de la pastorela y lo que Brody llamara los frailes-payasos, es decir, los ermitaños (Fig. 15).

Los ermitaños son de los personajes más notables de la pastorela de Acachuén, representada el 24 de diciembre en la noche. “Del 25 al 27 se realiza la “visita” a los “principales” y a las casas de los participantes en la pastorela. Entre los ermitaños invitados por el carguero y los voluntarios suelen sumarse más de doscientos; antes no eran tantos, su función era la de cuidar a los danzantes y evitar la intrusión del público durante la representación, ade-

más de molestar a los diablos, amarrándolos o enfrentándolos [...]. Este carácter chistoso del personaje se mantiene hasta la actualidad” (Garrido 2002, p. 31).

Estos ermitaños detienen los coches que circulan por la carretera de la Cañada en días de pastorela y, entre sonidos más de animal que de humano, piden dinero a cambio de evitar las travesuras, son ermitaños que se trepan a los árboles y que pululan por cientos en las comunidades de la Cañada de los Once Pueblos en general y en Acachuén, en particular.

En las mismas pastorelas participan los rancheros, rancheras, pastoras, pastores (fig. 17), reyes y diablos. Las máscaras de estos últimos son particularmente significativas por estar realizadas con un estilo regional que permite distinguirlas de cualquier otra del *purécherio*. Las de Acachuén, además, son máscaras de diablo con la mandíbula articulada, lo que da mayor juego teatral a la hora de encarnar a un diablo (fig. 18).

[Son] siete diablos, por los siete pecados capitales, participan en la pastorela del 24 al 27 de diciembre junto a cuatro parejas de viejitos y viejitas, los ermitaños, parejas de negritos y negritas, pastoras y pastores, rancheros y rancheras, ángeles y los demás personajes que requiera el relato. De todos ellos, los únicos casados suelen ser los diablos que, vestidos con trajes vistosos de lentejuelas, realizan sus relatos con estas máscaras articuladas, cuyo diseño es característico de la Cañada de los Once Pueblos. (Garrido 2002, p. 31)

Con todo, el oficio de mascarero de Tata Gregorio y, por ende, las máscaras que nacen





Fig. 1 Mascareros de Tócuaro.

Archivo Histórico fotográfico CREFAL. ca.1970 (S-146/N-21).

de sus gubias y pinceles, al tiempo que están en un estado de riesgo, tienen una fuerte vida social y un papel protagónico en la ritualidad de la región purépecha de la Cañada. Su legado está ahora en manos de sus herederos y en el anhelo que así expresó cuando se hizo este registro: “Quisiera yo que los jóvenes y niños le tomen interés a este trabajo, que no es con salario, pero que es muy satisfactorio al momento en que estos [las máscaras] son admirados por las personas que las usan.”

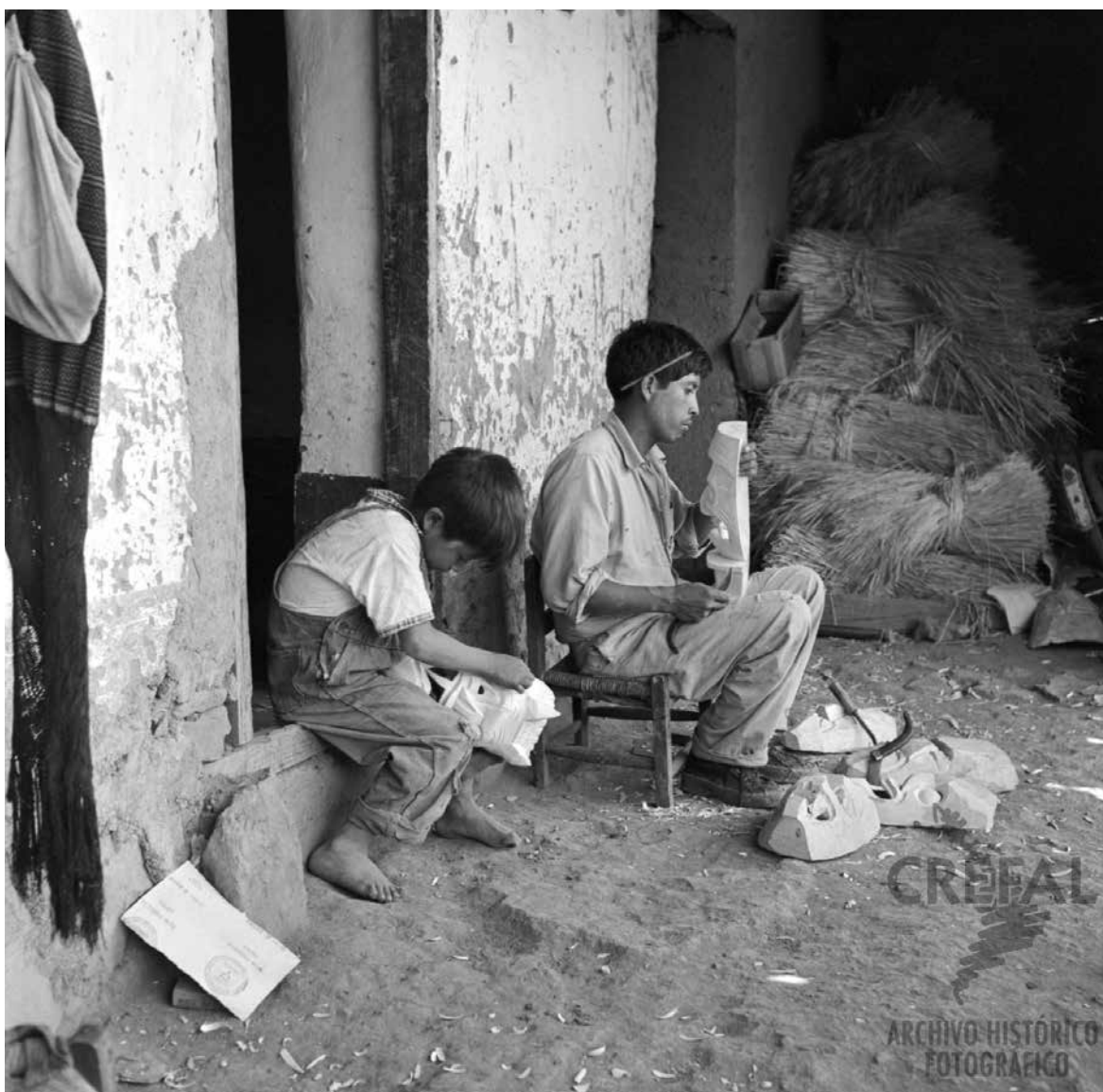




Fig. 2 La danza de viejitos.
Archivo Histórico fotográfico
CREFAL. ca.1970 (S-257/N-15).



Fig. 3 "La pastorela de Acachuén".
Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.



Fig. 7 "El resacado".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal, Acachuén, 2015.



Fig. 8 "Detallando la máscara".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal, Acachuén, 2015.

Fig. 4 "El mazo y los cuchillos".
Andrea C. Marcelo Madrigal
y Martha A. Pablo Madrigal,
Acachuén, 2015.



Fig. 5 "P'orhontitarakua".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal,
Acachuén, 2015.



Fig. 6 "Piernas que son herramienta".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal,
Acachuén, 2015.



Fig. 9 "Con buenos ojos para ver bien".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal, Acachuén, 2015.



Fig. 10 "Este es mi trabajo".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal, Acachuén, 2015.

✓ Fig. 11 "Máscara de ermitaño de Tata Gregorio".
Andrea C. Marcelo Madrigal y
Martha A. Pablo Madrigal,
Acachuén 2015.



Fig. 12 "Negrito con reyes en la pastorela".
Eva M. Garrido Izaguirre,
Acachuén, 2014.



Fig. 13 "Ermitaño de pastorela".
Eva M. Garrido Izaguirre,
Acachuén, 2014.



Fig. 15 "¿Un raite?".
Eva M. Garrido Izaguirre,
Acachuén, 2014.



> DE ARRIBA A ABAJO:
Fig. 17 "Pastor".
Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.

Fig. 18 "Luzbel".
Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.

< DE IZQUIERDA A DERECHA:
Fig. 14 "Pastoras y rancheras".
Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.

Fig. 16 "Pastorelas en Tanaco". El estilo de esta máscara coincide con el de la Cañada de los Once Pueblos lo que permite pensar que el área de influencia de los mascareros no se limitaba a esta subregión. Ricardo Barthelemy, Tanaco, ca. 1970. Archivo histórico biblioteca COLMICH (R455-4-1).





Textiles para
adornar el cabello.
Las jorhutakuecha de Carapan

Martha Alicia Pablo Madrigal
Andrea Celene Marcelo Madrigal
Amalia Ramírez Garayzar



✦ **E**L PRESENTE CAPÍTULO ESTÁ DEDICADO a la descripción de un tipo de tejidos que son realizados para el adorno del cabello: las jorhutakuas o, más propiamente, las jorhutakuecha. Se trata de cordones que atan las trenzas de las mujeres y que se realizan específicamente en la comunidad indígena de Carapan.

Como se verá a lo largo de estas páginas, la producción de *jorhutakuas*¹ está en declive -por no decir que se ha extinguido-, razón que justifica el que se incluya en este volumen.

Carapan ¿un pueblo sin artesanos?

Carapan es un pueblo purépecha, puerta del rosario de localidades que se ubican a lo largo del estrecho valle conocido como la Cañada de los Once Pueblos, cuya cabecera municipal es Chilchota. Por los restos de antiguos asentamientos localizados en sus tierras, se sabe que su fundación ocurrió en tiempos prehispánicos y que en procesos sucesivos, principalmente las congregaciones de principios del siglo XVII, se dio la ubicación en el sitio actual, de forma similar a lo que ocurrió en los otros pueblos de la Cañada. Del territorio de Carapan surgen los veneros que dan origen al río Duero, que baña los valles de Tangancí-

cuaro y Zamora (Ramírez, 1986, p. 53).

La propia historia oral reconoce que el actual pueblo de Carapan está en un lugar distinto del asentamiento antiguo, pues hubo un traslado. El investigador Hans Roskamp registró un relato local que afirma que al tiempo de dicho éxodo, la gente tapó el agua y enterró las campanas del sitio original (Roskamp, 1998, p. 129).

Resulta paradójico que haya relativamente poca información surgida de la investigación antropológica contemporánea del pueblo de Carapan, mientras que este pueblo ostenta documentos de valor histórico reconocido; de acuerdo con Roskamp, a él pertenece “el corpus más grande de documentos pictográficos de un pueblo michoacano” y consta del Códice de Carapan, el Códice Plancarte, la Genealogía de los Caciques de Carapan, el Lienzo de Carapan y el Lienzo de Pátzcuaro, todos realizados en el

¹ En este texto utilizaremos indistintamente los términos jórhutakuas y jorhutakuecha, para referirnos al plural de la jorhutakua, pues es la práctica común de las personas hablantes de lengua purépecha y español.



Fig. 2 “Peinando a Florencia”. El arreglo mutuo del cabello es un rasgo común de sororidad en el territorio purépecha. Ricardo Barthelemy, Turícuaro ca. 1970. Archivo histórico, Biblioteca COLMICH (R381-2).



siglo XVII a partir de datos del siglo previo y de la tradición oral local (Roskamp, 1998, p. 199). Los temas principales de dichos textos son de tipo genealógico (sucesión de caciques) y territoriales, es decir, de linderos de tierras.²

Carapan es una voz purépecha de la que no hay acuerdo respecto a su etimología. Francisco Toscano, redactor de la Relación de Chilchotla (Chilchota), en el año 1579 recoge información de que *Carapa* quiere decir “cosa encaramada” (Acuña, 1987, p. 100), mientras que según Moisés Sáenz Carapan significa “el lugar donde se guardan los registros” (Sáenz, 1999, s/p) en la lengua de Michoacán.

La población ha tenido un crecimiento que se puede dimensionar a partir de algunos censos, por lo menos a partir del siglo pasado; aquí sólo pondremos algunas cifras con valor comparativo, por ejemplo el censo de 1948 manifiesta que vivían en Carapan 1760 personas, mientras que el censo de 2020 reporta 6867.³ A mediados del siglo pasado, la principal actividad económica era la agricultura,

seguida por las ocupaciones de jornalero y comerciante. Para ese tiempo, el pueblo contaba con personas dedicadas a varios oficios, había entre otros 4 músicos, 4 hortelanos, 4 profesores, un obrero y 600 personas dedicadas al servicio doméstico (del Carpio, 1995, p. 57).⁴ El gobierno municipal actual reporta en su sitio web oficial que la economía gira alrededor del comercio en primer lugar, seguido de la agricultura y la ganadería.⁵

Un aspecto que debe notarse es que, aunque la escuela del pueblo fue fundada en 1896, volviéndose federal desde mayo de 1929 (Sáenz, 1992, s/p) los maestros que la atendían no eran locales. Para el año de 1948 ya había profesores originarios, hijos de comuneros, lo cual tuvo un impacto en la percepción de la profesionalización en el pueblo y en la vida cultural, económica y política de Carapan (del Carpio, 1995, p. 58).

En cuanto a los oficios artesanales del pueblo, hay escasa información. La exhaustiva obra del geógrafo cultural Robert West, que recoge con detalle las por él llamadas “manufacturas domésti-

² *La historiografía indígena de Michoacán, el Lienzo de Jucutácato y los Títulos de Carapan*, de Hans Roskamp (1998), hace un análisis historiográfico e iconográfico de estos documentos.

³ Ver los datos censales en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825197902.pdf (Última consulta 03/11/ 2023).

⁴ Es posible que esa categoría refiera a las mujeres que atendían tareas de mantenimiento de su propia unidad doméstica sin pago de salario.

⁵ <https://chilchota.gob.mx/tu-municipio/gobierno> (Última consulta 03/11/ 2023).



cas” en la región purépecha, refiriéndose al trabajo artesanal, queda sin datos cuando se trata de Carapan, y su trabajo no podría calificarse de descuidado, por el contrario. De las 70 poblaciones que registra en un cuadro con información histórica y etnográfica sobre las actividades productivas, sólo Acachuén, La Pacanda, Nocutzepo San Ángel y Carapan quedan sin entrada alguna (West, 2013 [1948], pp. 129-136).

A continuación dedicaremos unos párrafos a caracterizar brevemente la indumentaria de las mujeres y también la prolífica producción textil que se realiza en el territorio purépecha, pues son antecedentes útiles que nos llevan a la posterior descripción del arreglo del cabello con las cintas tejidas.

Apunte sobre el sistema indumentario de las mujeres purépechas

Hay descripciones de la indumentaria de las mujeres en varias obras monográficas sobre el pueblo purépecha. Según la época de la descripción es que notamos algunas variantes obvias en los rasgos de las prendas que se describen, sea respecto a los materiales con los que se confeccionan o los adornos que lleven, como caracteres secundarios. Al igual que en el resto de las sociedades, existe una tendencia a la actualización de al-

gunos elementos de las prendas de vestir que es consecuente con el fenómeno denominado moda; sin embargo, es evidente que existe un sistema indumentario purépecha propiamente dicho, es decir, “un sistema formal organizado, normativo, consagrado por la sociedad” (Barthes, citado en Ramírez, 2014, p. 36) que identifica a las mujeres del territorio, aunque no sea necesariamente en el día a día, pero sí en las ocasiones festivas, por lo menos en el tiempo actual. A continuación recopilamos algunas descripciones del vestido femenino realizadas por observadores nacionales y extranjeros a mediados del siglo veinte, cuando la región empieza a ser estudiada y, por tanto, los recuentos que nos brindan rebasan la intención meramente literaria.

El sociólogo mexicano Lucio Mendieta describe el vestido de las mujeres purépechas de la siguiente manera: “... consiste en camisa bordada, de mangas cortas, a la que denominan “huanenango” [...] enagua de manta plegada [...], encima de esta enagua se colocan otra de lana, de color azul oscuro, denominada “sabanilla” [...] que pliegan en la parte posterior para formar un adorno denominado “rollo”. El lujo de la indumentaria estriba en la longitud de la “sabanilla”. Usan además unas fajas de



lana, con grecas bordadas en vivos colores. Usan también como prenda moderna un delantal. Siempre andan descalzas y se cubren el busto con un rebozo. Se adornan con collares de coral o de vidrio. Se tejen cintas de colores en las trenzas” (Mendieta, 1940: XLV-XLVI) (fig. 1).

El estadounidense Ralph Beals, que preparó un estudio monográfico sobre Cherán, en la región de la Meseta, brinda su relato sobre el atuendo de las mujeres de dicha localidad, coincidiendo con el anterior científico.⁶ Destaca igualmente su admiración sobre la longitud de la tela con la que se hace la falda o rollo de lana que visten y que tiene gran cantidad de pliegues en la parte posterior del cuerpo, diciendo que hay algunos que tienen más de 30 metros de tela. Para semejante cantidad de tela, señala que se requieren múltiples fajas que sostienen a la cintura el peso de las dos enaguas.

A diferencia de Mendieta, Beals es más específico contando el lugar de origen de algunas prendas, como los rebozos de Paracho o Nahuatzen, característicamente negros con listas azules y blancas y los rebozos finos de Tangancícuaro, jaspeados en tonos azul o

“sal y pimienta”. Registró la producción de blusas bordadas, “perfiladas” con relindos y otras con aplicación de crochet, así como tejedoras de fajas de lana en Cherán e identificó especialistas en ese pueblo y en Nahuatzen dedicadas a bordar los ruedos de las enaguas de tela blanca que se solían -y suelen- usar como enaguas; en Aranza observó el tejido de gasa característico de esa localidad (Beals, 1992 [1945], pp. 107-108). Esos apuntes nos permiten identificar las tradiciones de producción textil en el territorio purépecha, que se caracteriza por sus mercados regionales.

A propósito de lo anterior, el geógrafo cultural también norteamericano Robert West reconoció en su investigación una importante producción textil regional: desde el tejido de cobijas, de fajas y de rebozos, para el atuendo cotidiano de los pobladores, hasta la producción de tejidos sin uso indumentario, como las servilletas o los morrales, ayates y costales de fibra de maguey, para el trabajo agrícola. Su mirada atenta lo lleva a reconocer que hay obras textiles que se dedican al comercio turístico de las ciudades de Zamora, Uruapan y Pátzcuaro (West, 2013 [1948], pp. 141-144).

Volviendo a Carapan, el educador in-

⁶ Beals realizó su investigación en Cherán en 1940 y 1941.



digenista Moisés Sáenz⁷ fija su atención en la vestimenta femenina, detallándola de la siguiente manera: “las mujeres usan enagua de percal muy ancha o bien un “enredado” de lana azul oscuro, con plegado de acordeón. Todas llevan delantal azul. La blusa es de manta blanca, a veces bordada. El rebozo no les falta, es azul marino con listas blancas bien espaciadas” (Sáenz, 1992, s/p).

Como puede notarse, existe coincidencia en las citas, lo cual es consistente con la existencia del sistema indumentario al que hemos aludido anteriormente. En sus trabajos sí tienen presente que la gran mayoría de mujeres de los pueblos purépechas peinan su cabello formando dos largas trenzas que suelen llegar a la cintura y atan con cordones, sin embargo, pasan por alto el detallar el tipo de cintas o listones con los que construyen el adorno.

Por ejemplo, el ya referido R. Beals considera destacable el hecho de que las mujeres tienen la práctica de arreglarse mutuamente el cabello; una mujer cepilla el largo pelo a la otra, usando una escobeta de raíz o un cepillo; dividen el pelo a la mitad de la cabeza y luego usan jugo de limón o algún aceite para

que brille, formando cada trenza (fig. 2). “Las mujeres jóvenes y algunas mayores trenzan conjuntamente hilo o listones de colores brillantes junto con el pelo. Las niñas pequeñas usualmente llevan el hilo o los listones en una sola trenza” (Beals, 1992 [1945], p. 109).

Esa carencia de detalle respecto de las características específicas de los listones o cintas es pertinente para nuestro capítulo, que se dedica a la producción de las cintas tejidas para uso exclusivo del adorno capilar.

El tejido de las *jorhutakuecha* de Carapan, una tradición en vilo

Podría decirse que una particularidad de la comunidad de Carapan es que hay pocas referencias a sus oficios artesanales, a diferencia de otras comunidades tanto de la Cañada de los Once pueblos, como del territorio purépecha en general, caracterizado como tierra de artesanos en la literatura y en la tradición oral.

Sin embargo, hemos podido localizar, tanto en la literatura académica como en el registro reciente de la cultura material del pueblo, el oficio del tejido de las *jorhutakuecha*, que en el presente atraviesa por una contracción que sin duda lo coloca en un estatus de riesgo.

⁷ Político y educador, responsable del Proyecto Carapan, experimento educativo de la Secretaría de Educación que pretendía la *integración y el progreso* de la población indígena del país, ejecutado en 1936.



El único registro gráfico que hemos logrado ubicar es una fotografía de un par de *jorhutakuas* impresa en el primer tomo de la obra *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano* (Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1974, p. 184). El pie de foto es escueto: “Cintas. Carapan, Michoacán”. Al final de la obra se encuentra la referencia que, desafortunadamente, no abunda en información: “Tarasco de Carapan, Michoacán. Cintas de lana para el pelo. Los extremos van bordados con estambre rojo. Col. P.P.- Foto M.O.P.”.⁸ Es importante este dato visual que, a medio siglo de distancia, permite reconocer que el diseño se mantiene idéntico en nuestros días.

Hace casi treinta años, el antropólogo Carlos del Carpio realizó trabajo de investigación en Carapan, y sobre el tejido de cintas en el telar de cintura, escribió que no tenía importancia económica en el pueblo, aunque se podía calificar definitivamente como una actividad artesanal. Esa falta de importancia la atribuyó a que sólo se dedicaba a ello una sola persona. Él identificó a una tejedora, que tenía alrededor de 80 años de edad.

Además de las cintas para el pelo, ella tejía fajas y flecos para servilletas con estambre que su hijo le conseguía en ciudades cercanas como Zamora, Quiroga, Zacapu o Purépero. Aprendió en casa de sus suegros, los señores Esteban Arias y Concepción Bautista.

Su producción era requerida particularmente para actividades rituales del mes de diciembre, los días 12 y 25, cuando las mujeres jóvenes participaban en la pastorela y era requisito el lucir trenzas como parte de su atuendo, lo que hacía que ella incrementara su trabajo debido a los pedidos que tenía tanto del mismo pueblo, como de otros de la misma región de la Cañada, como Ichán y Tacuro.

“Las fajas o Jóngüarikua las confecciona en dos días y las vende a un precio de \$25.00, los cordones o Jórutakua, de dos metros de largo y utilizados por las jóvenes para engalanarse con trenzas, los confecciona en 1/2 día y los vende en \$8.00” (del Carpio, 1995, p. 92).⁹

En la actualidad, la depositaria de esta importante tradición artesanal es la señora María de la Luz Madrigal, quien

⁸ Las cintas pertenecían a Pilar Pareyón, mientras que la foto fue tomada por Marco Octavio Peralta (Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1974, p. 339).

⁹ A modo de referencia monetaria, el salario mínimo vigente en el año de 1995 en la Zona C del país (que correspondía a todos los municipios de Michoacán, excepto Lázaro Cárdenas) era de 13.79 pesos diarios. Ref. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/104977/Tabla_de_salarios_minimos_vigentes_a_partir_de_01_enero_1995.pdf (Última consulta 08/11/2023).



tiene 51 años de edad y localmente es conocida como Naná Lucita. Vive en el Barrio *Ketsikua* (abajo) de San Juan Carapan. Ella aprendió a tejer a temprana edad, por medio de la observación y enseñanza de su madre. A su vez, la madre de Naná Lucita aprendió de su suegra, quien tejía tanto cordones como fajas, de la misma manera que la tejedora conocida por el antropólogo del Carpio.

“Mi mamá fue la que comenzó a hacerlos [cuenta Naná Lucita], ella solo los hacía y yo les bordaba las puntas en hilván, y como en ese tiempo las mujeres se hacían las trenzas, y hoy en día ya casi no las piden porque ya no se hacen las trenzas”. La principal causa que identifica la señora Madrigal por la que ya no continúa con el oficio es, lapidariamente, la falta de pedidos. Así, cambios que podemos considerar anodinos como el estilo de peinado de las mujeres jóvenes, pueden conllevar la pérdida de saberes de oficios que tal vez tengan mucho tiempo de tradición.

Pasaremos ahora a describir el proceso de tejido e hilvanado de los cordones. La materia prima principal es el estambre industrial de color negro para el cordón propiamente dicho y de colores carmesí y verde para bordar

los “gallitos” en las puntas, que son el rasgo característico de las *jorhutakuecha*. Este filamento se compra en tiendas especializadas o estambrierías de la cercana ciudad de Purépero (fig. 12). Naná Lucita recuerda que en el pasado el hilo que se usaba era de otra calidad, que debía torcerse con el malacate para tejerse, lo que permitía un tejido más parejo y grueso, de mejor calidad. El trabajo se inicia con el proceso de urdido, es decir, de acomodar los hilos que constituyen la urdimbre de la cinta. Este se realiza en el patio de tierra de la casa donde pueden encajarse las cuatro estacas alrededor de las cuales da vueltas el hilo de estambre y se acomodan los cruces que serán luego los hilos pares y nones del tejido. La distancia entre las estacas determina el largo de la faja o cinta, y puede ser de cuatro, cinco y hasta ocho “cuartas”.¹⁰ Las más pequeñas son las que se encargan para peinar a las niñas (figs. 3 a 5).

Una vez concluido el urdido, el hilo se pasa al telar, insertando primero los *enjulios* superior e inferior. El primero es el que se suspende de un cordel que a su vez se fija a una argolla que se tiene dispuesta en una pared para sostener el telar, o también puede ser a un pilar del

¹⁰ Cada cuarta corresponde más o menos a 20 cm.



portal, mientras que el *enjulio* inferior es el que se acomoda con el *mecapal* a la cintura de la tejedora. Se procura que el espacio para tejer sea de preferencia cómodo y sombreado.

El conjunto de la herramienta de tejido, propiamente el telar de cintura, consiste en palos y varillas de madera y carrizo. En la variante de la lengua purépecha que se habla en Carapan, se nombra a cada *enjulio* *joakua*, al machete *uankua*, el peine es el *uatsari*, el rodador es la *k'arhoakua* y hay otro palo nombrado *jamskua* del que la tejedora no identifica su nombre en español (figs. 6 y 7).

Para tejer, se requiere que se mantengan separados los hilos de la urdimbre con el *uatsari*, que levanta alternadamente los hilos pares mientras con la mano se pasa la trama por la calada abierta con el machete y al regreso, hace lo mismo con los nones. Luego de cada pasada de trama, el machete se abate sobre el tejido para apretarlo.

El cuerpo de la tejedora se mueve caudenciosamente hacia adelante cuando afloja la tensión del tejido, lo que permite abrir la calada de la urdimbre, mientras que en el movimiento contrario, jala hacia atrás el cuerpo para estirar el tejido, ella se sienta en una sillita pequeña

que le permite realizar estos movimientos con soltura (figs. 8 a 10).

Una vez que concluye el proceso de tejido, simplemente se separa el cordón de los *enjulios* y luego se corta para poder dar seguimiento al siguiente paso, que es el decorado de las puntas a partir del apretado bordado que recubre los últimos diez centímetros de la punta del cordón en el color rosa o carmesí que contrasta fuertemente sobre el negro del tejido. Este bordado funciona como soporte del delicado hilván que remata el trabajo. El motivo iconográfico suele ser de un gallito, que se hilvana sobre el fondo rosa (figs. 13 a 15).

Naná Lucita ya prácticamente no realiza las *jorhutakuas*, hace más de dos años que realizó sus últimas piezas. Su ritmo de trabajo regular en la época previa a las fiestas, era de un par de piezas cada dos días, dedicando uno para tejer y el otro para bordar. En la actualidad ya ni tiene la herramienta para poder tejer y se dedica a otras ocupaciones productivas fuera de su espacio doméstico. Afirma que a las mujeres jóvenes ya no les interesa aprender a tejer los cordones, pues no se puede considerar un oficio rentable económicamente; en la vida diaria las trenzas han sido sustituidas por otros peinados (fig. 18).



La costumbre dictaba que las mamás y abuelas regalaran los cordones a las niñas que participaban en la procesión de la imagen de la virgen de Guadalupe en el pueblo, cada 12 de diciembre; por la tarde las mujeres van a bailar al atrio del templo, desde las niñas más chiquitas hasta las jovencitas y ahí también portaban estos adornos en el cabello. También el 25 de diciembre las muchachas que participaban en la pastorela, en los personajes de rancheras y de pastoras usaban sus cordones en la trenza (figs. 16 y 17).

Es posible que haya nuevas oportunidades para las *jorhutakuecha* en la medida que están ocurriendo a todo lo largo del territorio de los purépechas procesos de recuperación de prácticas tradicionales, consistentes con la resistencia

política y cultural. El ejercicio de presupuestos como comunidades autónomas de muchos pueblos está vigorizando el sentido de identidad étnica. En Carapan, por ejemplo, hay un interés renovado por mantener la costumbre. Ahora, para ocasiones del ciclo ritual se ha vuelto a usar la enagua, el *huanengo* y el delantal bordado en punto de cruz que ya se estaba dejando de usar. Dicho conjunto indumentario tradicional hace un buen marco para los cordones en el cabello.

Para Naná Lucita la clave está en el soporte, es decir, en el arreglo del pelo. Su reflexión al respecto de cómo enfrentar el fin de su oficio textil e, incluso, revitalizarlo no es vana: “yo digo que todavía se mantuviera la costumbre que las muchachas aún se peinaran de trenza y así no se perdería”.





^ Fig. 1 Durante las fiestas, las mujeres purépechas usan una vestimenta ceremonial, que incluye el adorno del cabello con cintas y listones. Mujeres de la región lacustre de Pátzcuaro, ca. 1970 (S-83:N-29). Archivo Histórico Fotográfico CREFAL.

✓ Fig. 3 La tejedora clava los palos en el piso de tierra, para iniciar el urdido de las fajas. Martha Alicia Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



Fig. 4 Se hace pasar el hilo entre los palos, acomodándolo conforme al largo y ancho que se desea que tenga el cordón. Martha Alicia Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



∧ Fig. 5 Es importante que haya cruces al urdir el hilo, para permitir luego el tejido en el telar. Martha Alicia Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



DE ARRIBA A ABAJO:

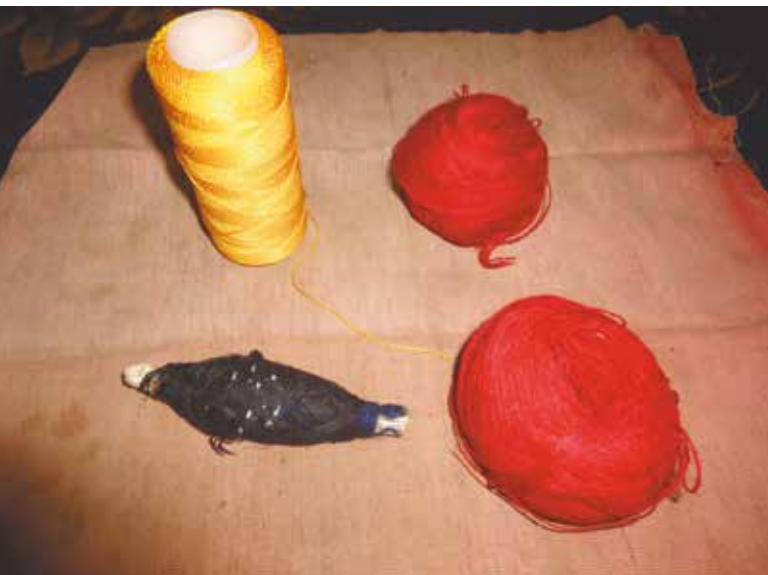
Fig. 6 Las herramientas. *Uangua* o machetes de madera para apretar el tejido. Martha Alicia Pablo Madrigal, Carapan, 2016.

Fig. 7 Las herramientas. Los carrizos y los cordeles conforman el "peine" del telar. Martha Alicia Pablo Madrigal, Carapan, 2016.

✓ Fig. 8 La señora María de la Luz Madrigal, *Naná Lucita* ya colocada con su telar. Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



Fig. 9 Naná Lucita tejiendo la *jorhutakua*. Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



∧ Fig. 12 Materiales (hilos) para el bordado de las puntas de los cordones. Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



Fig. 13 Detalle de la punta de un cordón, recién terminado de bordar. Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.

Fig. 10 Detalle del rodador, o *k'arhoakua*.
Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



Fig. 11 Un par de cordones terminados.
Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.



∧ Fig. 14 Detalle de los extremos terminados de dos *jorhutakuecha*.
Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.

> Fig. 15 Naná Lucita, en su cocina-taller.
Martha A. Pablo Madrigal, Carapan, 2016.







Fig. 17 La vida social de los cordones de Carapan. Comunidad indígena de Acachuén.
Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.



DE IZQUIERDA A DERECHA:

Fig. 16 Niñas en la danza de pastoras del ciclo de Navidad. Comunidad indígena de Acachuén.

Eva M. Garrido Izaguirre, Acachuén, 2014.

Fig. 18 "En el mercado". Mujer adulta usando jorhutakuecha. Escenas así ya son difíciles de encontrar.

Shareniri Maciel Alcántar, Cañada de los Once Pueblos, 2018.

Bibliografía



- Appadurai, Arjun (1991). *La vida social de las cosas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Grijalbo.
- Acuña, René (1987). *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1952). *Problemas de la población indígena de la cuenca del Tepalcatepec*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Alcalá, Jerónimo de (2000). *Relación de Michoacán*, Moisés Franco M. coord. México: El Colegio de Michoacán; Gobierno del Estado.
- Ascencio, Gerardo (1999). *El arte de la cerería en Michoacán*. México: Fimax Publicistas.
- Baltazar, Gerardo (2011). *El Corpus Christi p'urhépecha. La apropiación indígena de una fiesta en la época colonial* [Tesis de doctorado]. México: Instituto de Investigaciones Históricas; Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Beals, Ralph L. (1992 [1945]). *Cherán: un pueblo de la sierra tarasca*. Traducción de Agustín Jacinto Zavala. Zamora: El Colegio de Michoacán; Instituto Michoacano de Cultura.
- Bedolla Arroyo, Edla (2019). *La tradición constructiva, su transformación y permanencia en la memoria colectiva. Región purépecha, Michoacán*. México [Tesis de doctorado]. México: UAA; UdeC; UGTOU; Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Bonfil, Paloma y Blanca Suárez (Coords.) (2001). *De la tradición al mercado. Microempresas de mujeres artesanas*. México: Grupo Interdisciplinario sobre mujer, trabajo y pobreza.
- Brody Esser, Janet (1984). *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la sierra de Michoacán*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Calderon de la Barca, Madame (1994). *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa.
- CASART (2002 [1986]). *El quehacer de un pueblo*. México: Casa de las Artesanías de Michoacán.
- Castilleja, Aída (2011). "La configuración del sistema de intercambio entre los p'urhépecha como factor de cambio y persistencia" en Eduardo Williams y Phil C Weigand (eds.), *Patrones de asentamiento y actividades de subsistencia en el occidente de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán: 265-280.
- Cervantes, Leticia, Amalia Ramírez, Eva M. Garrido (2021). "Oficios y saberes tradicionales. Estrategias para su salvaguardia y puesta en valor" César A. Ramírez y Hugo A. Figueroa (Coord.), *Ancikorhetecha ka ionki anapu mitekuecha: nenaksi jimpo p'imutanha ka jukáparharanhantansi. Fortalecimiento, organización y preservación de la información indígena originaria*. Volumen 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chamoux, Marie (1992). *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Secretaría de Educación Pública.
- Corona Núñez, José (1993). *Diccionario geográfico Tarasco-Náhuatl*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela de Historia.
- Del Carpio Penagos, Carlos (1995). *Cañada de los Once Pueblos, Michoacán. Cambios y continuidades en una región interétnica de México* [Tesis de maestría]. Zamora: El Colegio de Michoacán



- Del Mármol Cartañá, Camila (2007). *Pasados locales, políticas globales: los procesos de patrimonialización en un valle del Pirineo Catalán* [Tesis de doctorado]. Barcelona: Universidad de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35215/1/CDMC_TESIS.pdf
- Foster, George (1972). *Tzintzuntzan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, George (2000). *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- García López, Lucía (1983). *El mercado y los campesinos, la integración de un pueblo de la sierra tarasca al mercado nacional* [Tesis de maestría]. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Garrido Izaguirre, Eva M. y Amalia Ramírez Garayzar (2019). "Los saberes y la memoria. Reservoirio Universitario de Oficios Tradicionales". *Anales del Museo de América*. 45-65.
- Garrido Izaguirre, Eva M. (1998). "Artesanos especializados: un saber para hacer la fiesta". *Úkata, Revista del Arte Popular Michoacano*. Año III, número 21, agosto-septiembre.
- Garrido Izaguirre, Eva M. (2001). "Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha". En Gerhard Baer, Manuel Gutiérrez y Mark Münzel (comps.), *Bulletin 64/65, Artes Indígenas y Antropología*. Ginebra: Societé Suisse des Américanistes, Schweizerrische Amerikanisten-Gesellschaft. 131-142.
- Garrido Izaguirre, Eva M. (2002). "Máscaras purépechas" en CASART, *Máscaras purépechas. Catálogo 2002*. México: Casa de las Artesanías de Michoacán de Ocampo. 4-33
- Garrido Izaguirre, Eva M. (2020). *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena*. México: Laboratorio Nacional de Materiales Orales; Universidad Nacional Autónoma De México.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. London: Clarendon Press, Oxford University Press.
- Gilberti, Maturini (1901 [1559]). *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*. Reimpresión de Antonio Peña-fiel. México: Palacio Nacional.
- González Aguilar, Sara E. (2014). *Registro y difusión del trabajo en punto de cruz de las mujeres de San Francisco Pichátaro, Michoacán* [Tesis de licenciatura]. México: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- Gouy-Gilbert, Cecile (1995). "Entre la tradición y la modernidad: la gestión de la envidia", en Carmen Nava y Mario A. Carrillo (coords.), *México en el imaginario*. México: UAM;CEMCA; Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Universidad Pierre Mendes. 27-46.
- Guzmán Pérez, Moisés (1997). "Los plateros y la platería en Michoacán" en Verónica Oikión (coord.) *Manos Michoacanas*. México: El Colegio de Michoacán; Gobierno del estado de Michoacán; Instituto de Investigaciones Históricas.
- Hernández-Díaz, Jorge (2016). *Artesanías. Urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*. México: Universidad Autónoma Benito Juárez. https://www.academia.edu/49561422/ARTESANIAS_Urdiendo_identidades_y_patrimonios_para_el_mercado
- Hernández, Liduvina (1999). "La cerería en Tingambato". En Gerardo Asencio, *El arte de la cerería en Michoacán*. México: Fimax Publicistas.
- Herrejón, Carlos (1994). "Tradición. Esbozo de algunos conceptos". *Relaciones* n°59. Zamora: El Colegio de Michoacán. 135-149.
- INEGI (2016) Encuesta Intercensal 2015. Municipio censado. www.inegi.org.mx
- Lumholtz, Carl (1904). *El México desconocido*. Tomo II. Nueva York: Charles Scribner's Sons
- Martínez de Lejarza, Juan José (1824). *Análisis estadístico de la Provincia de Michuacan en 1822*. México: Imprenta Nacional del Supremo Gobierno de los Estados Unidos. Documento digital: https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=Tuxfj5AugdgC&oi=fnd&pg=PA3&dq=juan+jos%C3%A9+lejarza&ots=y-1Be64Qpta&sig=-qVmWx8pDErDOQkYL4gwKg5nY3w&redir_esc=y#v=onepage&q=juan%20jos%C3%A9%20lejarza&f=false



Bibliografía

- Mauss, Marcel (2006). *Manual de etnografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mendieta y Núñez, Lucio, (coord.) (1940). *Los tarascos. Monografía histórica, etnográfica y económica*. México: Universidad Autónoma de México
- Morales García, Lino (2006). *Sevina. Magia y Leyenda P'urhépecha*. México: Proyecto de cultura y reforma educativa.
- Novelo, Victoria (1976). *Artesanías y capitalismo en México*, México: Instituto Nacional de Antropología e historia.
- Pat Fernández, Lucio et.al. (2018). *Cría y manejo tradicional de la abeja Melipona beecheii (ko'olel kaab) en comunidades aledañas a la Reserva de la Biosfera Los Petenes, Campeche, México*. México: El Colegio de la Frontera Sur.
- Pérez Talavera, Víctor (2016). *La explotación de los bosques en Michoacán 1881-1917*. México: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo; Dirección de Archivos del Gobierno del Estado de Michoacán; Ayuntamiento Constitucional de Zitácuaro; Comisión Forestal del Estado de Michoacán.
- Ramírez Garayzar, Amalia (1998). "La indumentaria de fiesta de los purépecha". En *México en fiesta*, Herón Pérez Martínez (edi.). México: El Colegio de Michoacán; Secretaría de Turismo. 497-504.
- Ramírez Garayzar, Amalia (2014). *Tejiendo la Identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Ramírez Garayzar, Amalia (2016). "Sobre la adquisición del saber artesanal. ¿Qué hay detrás del 'nomás viendo'?" . *Trama Interdisciplinaria*, vol. 7-1. 217-231.
- Ramírez Garayzar, Amalia y Eva M. Garrido Izaguirre (2019). "El conocimiento indígena y la educación superior: retos y propuestas didácticas en la Universidad Intercultural". En Marco Calderón (coord.) *Michoacán educación pública y desigualdad social*. México: El Colegio de Michoacán. 149-168.
- Ramírez, Luis Alfonso (1986). *Chilchota: un pueblo al pie de la sierra*. Zamora: El Colegio de Michoacán; Gobierno del Estado de Michoacán.
- Ramos Muñoz, Dora et al. (2000). *Artesanía, una producción local para mercados globales. El caso de Amatenango del Valle. Chiapas México*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Columbia/fear-puj/20130218025451/ramos.pdf>
- Rodríguez Lazcano, Catalina (2014). "Sala Purépecherio". *Contexto. Dossier Solar purépecha*. México: Museo Nacional de Antropología. <http://www.mna.inah.gob.mx/contexto.html>
- Rodríguez Lazcano, Catalina y Eréndira Martínez (2018). *El troje. Pieza del mes Etnografía, enero 2018*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=113
- Rodríguez, Ismael (2004). "Historia de Nahuatzen". *La Voz de Michoacán*.
- Romero, José Guadalupe (1862). *Michoacán y Guanajuato en 1860. Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*. México: Imprenta de Vicente García Torres (ed. facsimilar, s/f).
- Roskamp, Hans (1998). *La historiografía indígena de Michoacán. El Lienzo de Jucutácato y los Títulos de Carapan*. Leiden: Research School CNWS.
- Roskamp, Hans (2004). "El Lienzo de Nahuatzen. Origen y territorio de una comunidad de la sierra tarasca, Michoacán". *Relaciones, Revista de historia y sociedad*, núm. 100 Vol. XXV. 279-311.
- Sáenz, Moisés (1992 [1936]). *Carapan*. Pátzcuaro: CREFAL ; OEA
- Sales, Francisco (comp.) (2013). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública Cámara de Diputados.
- Sandoval, Rigoberto (2013). "El taller doméstico productivo: elemento cultural y estrategia de sobrevivencia en la región p'urhépecha". *Ra Ximhai*, mayo - agosto, año/Vol. 9. 127-144.



Bibliografía

- Sepúlveda, María Teresa (1974). "Pindecuarios de Santa Fe de la Laguna, Mich". *Anales del INAH*, Época 7ª. 45-56.
- Sidrach de Cardona, María (2022) "Léxico de joyas en documentos notariales murcianos de los siglos de oro". *Res Diachronicae*, vol. 20. 1-18.
- Stanislawski, Dan (2007 [1950]). *La anatomía de once pueblos de Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán; El Colegio de Michoacán.
- Toledo, Víctor (2000). *Ecología, espiritualidad y conocimiento*. México: Universidad Iberoamericana de Puebla; Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente.
- Turok, Marta (2001). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez Editores.
- UNESCO (2018). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2018_version-SP.pdf
- V.V.A.A (1974). *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*. Tomo 1. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Vargas, Silvana (2014). "La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamín y Warburg". *Thémata. Revista de Filosofía*, No. 49. 317-331.
- Vázquez León, Luis (1992). *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*. México: CNCA.
- Velasco, Luis (2006 [1895]). *Geografía y estadística del estado de Michoacán*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán.
- Velásquez Gallardo, Pablo (1978). *Diccionario de la lengua Phorhepecha, español- phorhepecha, phorhepecha-español*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Villanueva, Diana (2018). *A la luz de los cirios la tradición continúa. La cerería en Santiago Tingambato. Etnografía de un oficio* [Tesis de Licenciatura]. México: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- Villaseñor y Sánchez, José (2005 [1746]). *Theatro americano, Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- West, Robert (2013 [1948]). *Geografía cultural de la moderna área tarasca*. Luis Lorenzo Esparza (trad.). México: El Colegio de Michoacán; Fldeicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.



Anexo 1



Actualización en el año 2014 de ramas y objetos artesanales realizados en 56 comunidades de las 70 registradas por Robert West en 1946 como “Artesanías en los pueblos tarascos” en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* ([1948] 2013).

Comunidades	2014 Actualización de datos	1946 Datos registrados por West
Acachuén	Maderas: Máscaras; Textil bordado en punto de cruz; Elaboración de trajes de danza	Ninguna
Ahuiran	Madera: Máscaras y tallas diversas; Metalistería: Herrería; Laundería; Papel picado; Textil en telar de cintura: Rebozos; Textil tejido a mano (gancho)	Tejidos (algodón): Rebozos, Cinturones Manteles Madera: Violines Piezas torneadas
Angahuan	Textil en telar de cintura: Rebozos	Tejidos (algodón): Rebozos Cinturones Manteles
Arantepacua	Textil bordado en punto de cruz	Capotería; Escobería
Aranza	Juguetería: “Yucas” (guitarritas); Textil en telar de cintura: Rebozos y fajas; Laundería: Instrumentos de cuerda; Madera: Máscaras*	Tejidos (algodón): Cinturones Manteles
Azajo	Fibras vegetales (panikua); Textil bordado en punto de cruz	Tejidos (algodón): Cinturones Tejidos (lana): Mantas
Capacuaro	Textil bordado en punto de cruz; Textil en telar de cintura: Rebozos, fajas; Madera: Muebles, máscaras, tallas varias; Papel picado; Elaboración de trajes de danza	Madera: Mangos para escoba Tejidos (algodón): Cinturones
Carapan	Textil en telar de cintura: “cordones” y fajas; Textil bordado en punto de cruz; Fibras vegetales: Capotes de palma; Papel picado	Ninguna
Charapan	Textil en telar de pedal: Gabanes; Maderas: Máscaras	Tejidos (algodón): Rebozos, Cinturones, Delantales Manteles; Tejidos (lana): Cobijas; Sombrerería: De hoja de palma
Cherán	Maderas: Máscaras, muebles; Textil bordado en punto de cruz; Textil en telar de pedal: Gabanes; Juguetería: Trompos, baleros, otros; Talabartería: Huaraches de araña; Cerería; Metalistería: herrería y joyería en plata	Tejidos (algodón): Cinturones Servilletas Manteles; Tejidos (lana): Cobijas Sombrerería: Hoja de palma Bordados
Cheranátzicurin	Maderas: Muebles y máscaras; Laundería; Papel picado; Textil bordado, tejido a mano: gancho; Figuras religiosas en yeso; Aperos de labranza	Ninguna
Chilchota	Cerería: Azahares	Tejidos (lana): Cobijas Cestería



Anexos

Cocucho	Alfarería bruñida; Textil bordado en punto de cruz; Maderas: Máscaras, molinillos*	Peletería: Zapatos Cinturones Piel para sillas de montar; Alfarería
Coeneo	Alfarería bruñida: Cántaros*	Peletería: Zapatos Cinturones Piel para sillas de montar; Alfarería
Comanja	Alfarería alisada: Ollas*	Alfarería
Los conejos (Parangaricutiro)	Maderas: Máscaras; Textil bordado en punto de cruz, deshilado y tejido en telar de cintura	Tejidos (lana): Cobijas
Corupo	Maderas: Muebles	Madera: Ebanistería; Tejidos (lana): Cobijas
Cuanajo	Textil en telar de cintura: Fajas; Textil bordado en punto de cruz; Maderas: Muebles	Madera; Ebanistería Cajas; Tejidos (algodón): Cinturones Delantales; Manteleros Tejidos (lana): Cobijas
Comachuén	Maderas: Máscaras, canoas, Muebles, tejamanil; Textil Bordado en punto de cruz, tejido en telar de pedal: Gabanes*; Textil en telar de cintura: Fajas	Madera: Bateas; Tejidos (lana): Cobijas
Erongarícuaro	Textil en telar de pedal: Rebozos y otros; Textil bordado en punto de cruz; Textil deshilado; Madera tallada	Tejido de petates
Huáncito	Alfarería bruñida; Alfarería vidriada; Maderas: Máscaras; Textil bordado en punto de cruz; Trajes de danza.	Alfarería
Ichán	Alfarería bruñida.	Alfarería
Ihuatzio	Fibras vegetales (Chuspata): Sopladores, tortilleros, muebles y figuras decorativas Metalistería (herrera): Armazones para cubrir con chuspata; Fibras vegetales: figuras de "panikua" (trigo)	Tejido de petates; Cestería
Janitzio	Textil bordado en punto de cruz: Delantales Textil: Muñecas de trapo*; Metalistería: Herería; Maderas: Figuras decorativas; Redes de pesca	Redería; Tejidos (algodón): Cinturones para hombre
Jarácuaro	Fibras vegetales: Sombreros de palma; Textil bordado en punto de cruz; juguetería: Muñecas de trapo*	Sombrerería hoja de palma; Tejidos: Cinturones; Fabricación de adobes
La Pacanda	Textil bordado en punto de cruz	Ninguna
Nahuatzen	Textil bordado en punto de cruz; Textil tejido a mano: gancho; Elaboración de trajes de danzas; Textil deshilado; Textil en telar de cintura: Fajsa; Textil en telar de pedal: Gabanes; Maderas: Muebles	Tejidos (lana): Cobijas Tela Tejidos (algodón): Cinturones Bordados; Peletería: Sillas de montar; Cinturones



Anexos

Naranja	Maderas: Máscaras	Ninguna
Nurío	Textil bordado en punto de cruz: Camisas, delantales, servilletas Laudería: Instrumentos de cuerda*	Tejidos (lana): Cobijas
Ocumicho	Alfarería policromada; Cerería; Madera: Máscaras; Textil bordado en punto de cruz y en “punto maravillosa”; Trajes de danza	Cerámica: Juguetes de barro
Pamatácuaro	Maderas: Cucharas y tallas diversas; Juguetería de madera; Fibras vegetales: palma.	Madera: Cucharas Bateas; Tejidos (lana): Cobijas; Sombrerería: Paja de trigo
Paracho	Maderas: Muebles; Juguetería de madera y muñecas de trapo*; Laudería; Textiles en telar de cintura: Rebozos	Madera: Instrumentos musicales Torneado Ebanistería Juguetes
Patamban	Alfarería bruñida, vidriada, “cambray” y alta temperatura; Maderas: Máscaras, tallas varias; Pasta de caña de maíz: Imágenes religiosas (extinta al 2018); Cerería	Alfarería; Tejidos (lana): Cobijas
Pichátaro	Textiles en telar de pedal: Gabanes; Textil tejido a mano y bordado; Textil en telar de cintura: Rebozos, fajas; Madera: Muebles, tallas y tejamanil	Tejidos (lana): Cobijas; Tejidos (algodón): Cinturones Rebozos Madera: Ebanistería Palos de escoba; Bateas Sombrerería: Hoja de palma Tejido de petates
Puácuaro	Fibras vegetales: chuspata y tule	Tejido de petates; Tejidos (lana): Cobijas
Quinceo	Maderas: Columnas*, máscaras, tallas diversas*; Textil bordado en punto de cruz	Tejidos (algodón): Cinturones; Capotes
Quiroga	Maderas: Juguetes y bateas decoradas	Madera: Bateas; Torneado Sillas
San Andrés	Textil en telar de cintura: Fajas*; Fibras vegetales; “panikua”*	Tejido de petates
Santa Fe de la Laguna	Alfarería vidriada: Copaleros, candelabros; Alfarería policromada: máscaras rituales; Textil bordado en punto de cruz y decorado con chaquira; Textil en telar de cintura: rebozos.	Alfarería
San Felipe de los Herreros	Textil deshilado; Textil bordado en punto de cruz.	Herrería
San Jerónimo Purenchécuaro	Fibras vegetales: chuspata y panikua; Telar de cintura: Fajas; Cerería: Cirios, cera escamada	Tejido de petates; Tejidos (lana): Cinturones Cobijas
San José de Gracia	Alfarería vidriada: Piñas decorativas	Alfarería
San Lorenzo	Juguetería: Muñecas de trapo; Maderas: Máscaras	Tejidos (lana): Cinturones Manteles
Santo Tomás	Alfarería bruñida y vidriada: Cántaros, copaleros, ollas y otros.	Alfarería



Sevina	Textil tejido a mano, bordado en punto de cruz, deshilado; Elaboración de trajes de danza; Madera: Escultura, Máscaras, Tejamanil, Bateas; Restauración de imágenes	Madera: Bateas; Tejidos (algodón): Cinturones; Tejidos (lana): Cobijas
Sirio	Fibras vegetales: palma y “panikua”: Sombreros; Maderas: bateas, cucharas y tallas varias; Textil bordado en punto de cruz	Madera: Cucharas Bateas
Zopoco	Alfarería vidriada: Cazuelas	Alfarería
Tacuro	Alfarería vidriada: Platos, cazuelas, comales	Alfarería
Tanaco	Textil bordado: Blusas*; Fibras vegetales: morrales de ixtle*	Tejidos (lana): Cobijas; Tejidos (agave): Morrales Ayates
Tanaquillo	Bordados: Servilletas, camisas y nahuas	Alfarería
Tarecuato	Bordado en punto de cruz; Textil en telar de cintura: Fajas; Fibras vegetales: morrales de ixtle; Maderas: Máscaras	Tejidos (agave): Morrales Ayates Costales; Tejidos (algodón): Cinturones Bordados; Cordelería
Tócuaro	Maderas: Máscaras, tallas varias; Bordado en punto de cruz; Textil deshilado	Madera: Bateas, Cucharas, Máscaras
Turícuaro	Textil en telar de cintura: rebozos, fajas; Textil bordado en punto de cruz; Maderas: muebles, máscaras; Lapidaria: Metates, molcajetes, escultura	Cantería: Metates; Madera: Bateas Palos de escoba; Tejidos (algodón): Cinturones; Tejidos (lana): Cobijas; Capotería
Tzintzuntzan	Alfarería bruñida, vidriada sobre engobe blanco, vidriada verde, bruñida “negra”; Lapidaria: piezas arquitectónicas y escultóricas en cantera; Madera: Tallas varias; Pasta de caña de maíz (extinta al 2018); Textil bordado en punto de cruz; Fibras vegetales: popotería (trigo)	Alfarería
Uricho	Fibras vegetales: chuspata; Textil “entorchado”, bordado a punto de cruz	Tejido de petates
Zacán	Fibras vegetales: palma; Bordado en punto de cruz; Maderas: Máscaras, tallas varias.	Desconocido

Tabla de elaboración propia.¹

Los asteriscos señalan datos documentales (Casart, 1986) no verificados en campo. Tabla elaborada por Eva María Garrido Izaguirre, Amalia Ramírez Garayzar, Anabel Rodríguez Jacobo, Andreina Matías, Bladimiro Felipe Cruz, Cecilia Espinoza González, Diana Villanueva Hurtado, Dominga Salmerón Jiménez, Erandi Noemí Soto Montelongo, Eva Chávez Calvillo, Griselda Rodríguez Álvarez, María de la Luz Castillo Tehandón, María Guadalupe Baltazar Felipe, Martha Alicia Pablo Madrigal, Reyna Escamilla Jacinto, Rosa Ivet Sánchez Vázquez, Salvador Saenz Briseño, Yuritzia Yanet Rodríguez Avilés bajo la coordinación de Eva María Garrido Izaguirre y Amalia Ramírez Garayzar.

¹ Los resultados de esta tabla fueron publicados previamente en los *Anales del Museo de América* (Garrido y Ramírez, 2019).



Anexo 2



INSTRUMENTO DE REGISTRO DE OFICIOS TRADICIONALES RESERVORIO UNIVERSITARIO DE OFICIOS TRADICIONALES-UIIM

¿Qué registrar?	¿Cómo registrarlo?
1.- herramientas e instrumentos Todos los utensilios que se utilicen, por ejemplo: un paño para alisar el barro, una lija, una aguja.	Nombre (anotar el nombre en español y lengua indígena, si aplica) Registro fotográfico fotografiar cada herramienta o instrumento de la siguiente manera: 1.- Herramienta en reposo 2.- Herramienta en uso 3.- El efecto de la herramienta en la materia prima. Descripción (medidas, forma, materia prima) Tipología (en caso de haber variedad de forma o tamaño de una herramienta) Elaboración o adquisición (describir quién las hace y cómo, dónde se compran, a quién, costos) Modo de empleo (describir a detalle cómo se utiliza la herramienta)
2.- El uso del cuerpo Enlistar las partes del cuerpo que se utilizan “como herramientas”	Nombre de la/s partes del cuerpo que se activan en el proceso (anotar el nombre en español y lengua indígena, si aplica) Modo de empleo (describir con qué finalidad se utiliza el cuerpo en el proceso, por ejemplo: La cintura para tensar los hilos del telar, las piernas para sujetar) Registro fotográfico Fotografiar las partes del cuerpo que entran en acción de la siguiente manera: 1.- El momento en que está trabajando 2.- El efecto en la materia prima (si aplica)



<p>3.- Las materias primas y materiales Hilos, maderas, pigmentos, pinturas etc.</p>	<p>Nombre (anotar el nombre en español y lengua indígena, si aplica) Registro fotográfico (fotografiar la materia prima y materiales sin ser manipulados) Forma de adquisición (lugar de adquisición y costos) Forma de extracción (describir la forma de extracción, lugar, partes que se utilizan o desechan, épocas del año y horas del día más adecuadas para la extracción, justificación para tomar decisiones en la forma de extracción) Características (explicar la relación entre características de la materia prima para el oficio, por ejemplo: la madera de aile es ligera para hacer las máscaras) Estado de abastecimiento (describir la percepción de los artesanos sobre la suficiencia o escasez de materia prima y las razones de su estado)</p>
<p>4.- Técnica y cadenas operativas Son los "pasos" del proceso descritos audiovisualmente y descritos a detalle.</p>	<p>Registro en video del proceso de elaboración con la narración del artesano/a sobre cómo se hacen las piezas. Gestualidad técnica (describir cómo se acomoda el cuerpo para el trabajo, la manera en que se utilizan las herramientas, etc.) Partes del proceso y su descripción (nombrar y describir ordenadamente las partes en que se puede dividir el proceso de elaboración de una pieza, utilizar y explicar las etnocategorías, por ejemplo, "carear"; y nombre en lengua indígena si lo tiene)</p>
<p>5.- El saber incorporado</p>	<p>Describir a partir de la observación, los conocimientos que tiene el artesano que son difíciles de explicar verbalmente. Por ejemplo, cómo explica la persona el momento en que la cera está ni tan seca ni tan aguada para sacarla del molde.</p>
<p>6.- Lugar de trabajo</p>	<p>Registro fotográfico y descripción (explicar si es un lugar dedicado especialmente para el trabajo o no, de qué depende la elección del lugar, por ejemplo, el tejido de chuspata exige un ambiente húmedo sin muchas corrientes de aire)</p>
<p>7.- Organización del trabajo ¿quién hace qué y porqué?</p>	<p>División sexual (explicar las razones que se dan como justificación de la división de tareas) División por edades División de tareas por lazos de parentesco (por ejemplo, si existe obligación de cumplir con las tareas dadas por las suegras) Trabajo asalariado (en caso de existir trabajo asalariado explicar el tipo de relación que se establece) Tipo de taller (nombrar y explicar si se trata de un taller individual, familiar, taller con trabajadores, maquiladores o un oficio sin espacio establecido, por ejemplo, los oficios que se realizan en el cerro) Existencia de grupos, cooperativas u otra forma de organización de artesanos.</p>
<p>8.- Circulación Describir la vida social de los objetos.</p>	<p>Usos (describir para qué se utiliza el objeto creado) Funciones (describir cómo "actúa" el objeto en la sociedad, como signo de comunicación, como "don", articulador de parentesco etc., Puntos de distribución y venta del producto. Tipo de compradores y relaciones que se establecen con ellos. Presencia en museos o galerías. Participación en concursos. Otros.</p>



Anexos

9.- Otros	Cualquier otra información no contemplada en la ficha de registro que sea relevante registrar Por ejemplo, información sobre historias, mitos, creencias relacionados.
10.- Problemáticas	Problemáticas vinculadas al oficio (en relación con las materias primas, ventas, género, organización, instituciones, violencia)
11.- Vínculos institucionales	Instituciones con las que se tiene relación
12.- Vínculo con la UIIM	Posibles formas de colaboración con la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, para la resolución de problemáticas detectadas.
13.- Historia de vida de la persona/s entrevistada.	
14.- Descripción de objetos realizados y tipologías de los mismos	
Datos del entrevistado/a Nombre. Edad. Edad y forma de aprendizaje del oficio. Ocupación principal. Vínculo con la producción artesanal (vendedor de materia prima, artesano, ayudante, etc.): Dirección. Teléfono. Email:	
Fecha de aplicación de la ficha de registro.	
Nombre y datos de contacto del entrevistador.	

Instrumento de registro de oficios tradicionales del Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales (RUOT).
Elaboración propia.





El libro Etnografía de oficios tradicionales purépechas en riesgo

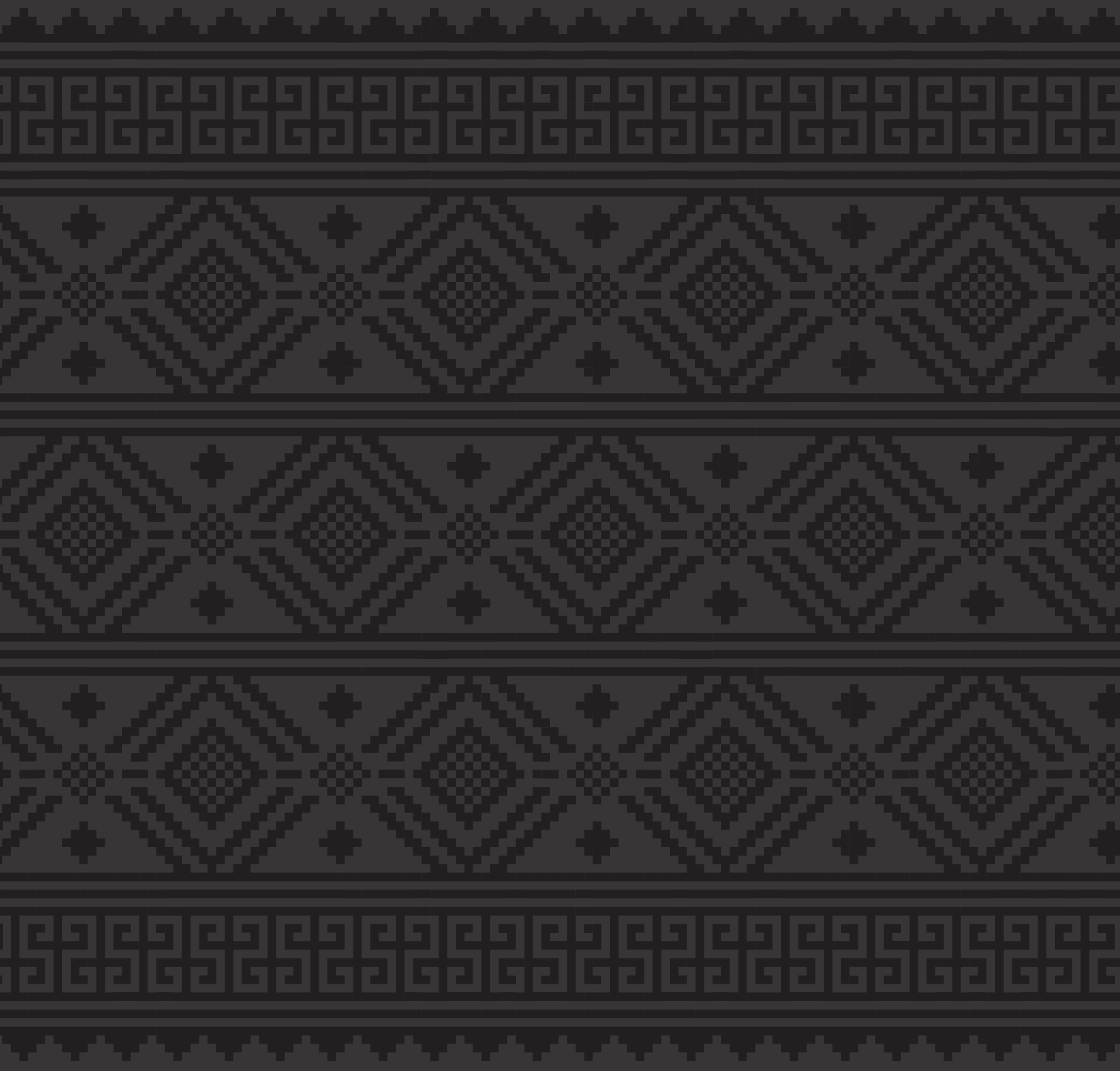
Meseta y Cañada de los Once Pueblos

se terminó de imprimir en diciembre de 2023 en los talleres gráficos
de Impresionarte, ubicados en Av. Escuadrón 201 no. 504
en Morelia Michoacán.

En su composición se emplearon las fuentes Copper y Arapey.

El tiraje fue de 500 ejemplares.





prodep
TIPO SUPERIOR



UdA
IIIL

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.