

LA EXPRESIÓN CULTURAL DE UNA COSA: EL JUGUETE POPULAR

Gabriel Medrano de Luna*

Resumen: Las diversas expresiones del arte popular mexicano son una clara muestra del papel y relevancia de la cultura en la vida material de los pueblos, tal es el caso del juguete popular por medio del cual podemos apreciar su presencia al constituir parte de la tradición familiar de quienes lo manufacturan. Se emprende la artesanía en México dentro de un contexto histórico para continuar con el arte popular de Guanajuato y particularmente del juguete popular, retomando opiniones de autores clásicos como el Dr. Atl y Daniel Rubín de la Borbolla, y sobre todo a los artesanos consultados para esta investigación

Palabras clave: cultura, juguete popular, arte popular, folclore.

Abstract: The various means of expression of Mexican popular art are a clear demonstration of the role and relevance of culture in people's material life. Such is the case of the popular toy, through which we can appreciate its presence as part of the family traditions of those who manufacture them. We approach the topic of crafts in Mexico within a historical context, and then move on to the study of popular art in Guanajuato state and particularly of the local popular toy, using the opinions of classical authors on folk art such as Dr. Atl and Daniel Rubín de la Borbolla, and above all, of the artisans consulted for this research.

Key words: culture, popular toy, popular art, folklore.

Las diversas expresiones del arte popular mexicano son una clara muestra del papel y relevancia de la cultura en la vida material de los pueblos; en el caso del juguete, su existencia nos permite apreciar la importancia de ese objeto como símbolo, al ser parte de la tradición cultural de quienes lo manufacturan.

Es sabido que en todos los países y todas las culturas han existido los juguetes y los juegos, cuyo sentido y fina-

lidad radica precisamente en su aspecto lúdico; en la actualidad el juguete es también objeto de valor para coleccionistas de arte popular, o para exhibirse en museos y colecciones particulares.

En este texto hablaremos del juguete popular, particularmente del creado en Guanajuato, y en principio lo identificaremos como un elemento del arte popular. En segundo lugar nos abocaremos a entender al juguete como artesanía, pero nos concentraremos en el análisis de los procesos a través de los cuales los artesanos dotan de sentido a sus creaciones en función de los diver-

* Universidad de Guanajuato.

esos contextos sociales y culturales en que se mueven; en el caso concreto del estado de Guanajuato, no existen estudios que describan e interpreten los elementos que aporta el arte popular a su configuración cultural.

A pesar de que el significado que actualmente tiene la palabra ‘artesanía’ nos remite a una noción meramente indígena (Murillo, 1980), en el caso de Guanajuato presenta diferencias porque gran número de artesanos no forma parte de núcleos de población étnica donde se preserve la lengua, indumentaria y rituales indígenas.

Los resultados de quienes se han dedicado a estudiar la producción artesanal manifiestan ciertas constantes, entre las que destacan lo manual, la originalidad, el colorido, la simplicidad y su exótica belleza; sobresale también la oposición entre los conceptos de arte y artesanía, y la asociación de artesano y artesanía con lo tradicional, con lo no moderno. Asimismo, afirman que la artesanía forma parte del arte popular, no del arte culto, y que la artesanía implica especificidad, lo contrario a la producción en serie o industrial (Mejía, 2004: 126). Estos aspectos reúnen, de alguna manera, los significados que se le han atribuido en México al concepto artesanía, lo cual no quiere decir que sean afirmaciones absolutas, más bien son juicios que muestran cómo se fue cargando de significados para describir una realidad.

La importancia de contribuir a estos estudios radica en mostrar las producciones de arte popular de los artesanos y grupos sociales de las diversas regiones de México, no sólo como una

aportación al conocimiento científico de las ciencias sociales, sino también como una aproximación al estudio del arte popular, lo cual nos ayuda a comprender el papel que ha jugado la cultura en la vida material de ciertos grupos sociales y los estados nacionales.

Iniciemos entonces con la precisión de algunos conceptos. El término popular es un adjetivo que proviene de la palabra pueblo y depende de éste directamente: lo popular califica una gran cantidad de cosas pertenecientes al pueblo o lo que le concierne (Bollème, 1990: 27-28). Lo popular ha sido motivo de múltiples interpretaciones a lo largo de la historia, como bien señala Jacques Le Goff, existen enormes diferencias entre lo popular rural de la Antigüedad y de la Edad Media, lo popular obrero del siglo XIX y lo popular masivo de nuestra época; sin embargo, la estructura de subordinación es la misma. Para Peter Burke también pasó por una transformación histórica: desde lo popular como pertenencia del pueblo, a lo hecho para el pueblo y consumido por el pueblo (Zubieta, 2000: 19); en ambos casos podemos observar cómo lo popular se contrapone a lo erudito, lo culto, lo científico, etcétera. Creo que determinar si un objeto forma parte de la cultura popular depende en gran medida tanto de la postura crítica o mental de la persona que accede al mismo como del interés concedido a lo popular. Hasta donde mi conocimiento alcanza, no hay un criterio único establecido para designar o excluir férreamente lo popular.

Los juguetes tradicionales forman parte de la cultura popular guanajuatense por ser producidos por artesanos

del pueblo, muchos de los cuales no asistieron a instituciones académicas para aprender técnicas y diseños con la finalidad de elaborar sus juguetes —cabe precisar que se dan casos en que sus diseños son copias de juguetes que han sacado de libros o revistas—. No es el objetivo de este estudio realizar un análisis basado en la técnica y el diseño de los juguetes. Su riqueza radica en el lenguaje transmitido, en tanto refleja el escenario sociocultural como una tradición e identidad del grupo al que pertenece el artesano.

La tradición es la vivencia en el presente de ciertos elementos culturales que se han transmitido de una generación a otra, a partir de la reiteración de aquello que se transmite en el tiempo por el grupo social. La tradición sirve para dar identidad, cohesión y unidad al grupo social al que pertenece y por ello no puede ser un proceso aislado, sino forma parte de un contexto que sobrepasa la existencia finita del hombre.

Etimológicamente, tradición proviene de *traditio* y significa la acción y el efecto de entregar o transmitir (Herrero Peredo, 1994: 135); asimismo, la tradición se entiende "... como lo que persiste de un pasado en el presente, donde ella es transmitida y permanece operante y aceptada por quienes la reciben y a su vez la transmiten al correr de las generaciones" (Bonte, Izard, 1991); (véase también Pérez Martínez, 1997; Zavala y Ochoa, 1995).

Para Gilberto Giménez la identidad es la "internalización de la cultura por los actores sociales [como los artesanos] como matriz de unidad (*ad intra*) y de diferenciación (*ad extra*)" (Seneff y

Lameiras, 1995; Giménez, 2005: 17). A través del juguete popular podemos evidenciar cómo los artesanos construyen una tradición cultural que conlleva una identidad local; es decir, el conjunto de elementos comunes que diferencia e identifica tanto al artesano como al grupo social. Al hablar dentro de un plano de los grupos y las colectividades, este mismo autor señala que la identidad es "la (auto y hetero) percepción colectiva de un 'nosotros' relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (*in-group*), por oposición a 'los otros' (*out-group*), en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común" (Giménez, 2005: 90).

Si la identidad social se afirma en la diferencia, algo significativo es que tanto en la elaboración como en los diseños, colores y formas del arte popular mexicano aún perviven ciertas tradiciones prehispánicas que siguen latentes hasta nuestros días, por ejemplo en los textiles. En otros objetos artesanales también se advierten raíces culturales mexicanas y españolas, sin dejar de lado la influencia africana y asiática: la mayólica, las máscaras hechas en Purísima de Bustos o las danzas de conquista realizadas en distintas regiones de Guanajuato. No se trata de un traslape de aquello que existía desde el siglo XVI tanto en el mundo indígena como en europeo, sino de objetos resultado del sincretismo de ambas culturas, manifestaciones que a través del tiempo se han ido ajustando a procesos socioculturales de cambio.

Tratar de comprender los “por qué” de la cultura ha sido una constante en los estudios antropológicos desde que esta disciplina surge en el horizonte de la cientificidad; las más de las veces la respuesta llegaba en medio de un mar de perspectivas prejuiciadas que dificultaban una mirada abierta a otras realidades. Sin embargo no todos los ejercicios fueron estériles: hubo algunos estudiosos que con el paso del tiempo lograron acercarse a la comprensión de diferentes formas de expresión cultural, aunque siempre partiendo del contexto de su propio sistema de significados.

Así sucedió, por ejemplo, con la antropología cultural italiana. Investigadores como L. M. Lombardi Satriani, Amalia Signorelli y Alberto Cirese dieron un fuerte impulso a este esquema, el cual es importante para entender mucho de lo que en la actualidad se escribe en torno a la cultura popular, así como para construir propuestas vinculadas a la producción de elementos folclóricos en un grupo sociocultural. Por lo anterior, en el siguiente apartado hablaremos de los lineamientos básicos de la perspectiva de la antropología italiana, lo cual nos llevará a hurgar en las raíces del concepto de “pueblo” en el marco del romanticismo alemán.

CONCEPTOS Y PROPUESTAS TEÓRICAS SOBRE EL FOLCLORE Y LA CULTURA POPULAR

La propuesta de la antropología italiana fue elaborada a principios de la década 1970, pero continuó en boga hasta bien entrados los años 1980 impulsada

por autores como Guillermo Bonfil Batalla o Victoria Novelo; tiempo después, en la mitad de 1990 la perspectiva fue duramente criticada, principalmente por sus lineamientos de base marxista y una tajante división entre cultura popular/alta cultura, que los llevaba a ignorar el sinfín de particularidades de eso que ellos englobaban bajo la categoría de “pueblo”.

Antonio Gramsci fue una de las principales influencias de la antropología italiana; a pesar de no ser un estudioso “científico” del folclore, señaló que éste había sido considerado como un elemento pintoresco que formaba parte de una “ciencia del folclore”, y consistía esencialmente en los estudios de método para recoger, seleccionar y clasificar materiales provenientes del pueblo; se trataba de estudiar –siguiendo principios empíricos– un aspecto particular de la historia. Gramsci propuso estudiar tales elementos considerándolos como una concepción del mundo y de la vida implícita en gran parte de ciertos estratos de la sociedad, que se delimitaban según el tiempo y el espacio y se oponían a las concepciones “oficiales” del mundo, es decir, a la concepción del mundo surgida de los sectores cultos de la sociedad, los cuales estaban históricamente determinados (Gramsci, 1976: 239).

Gramsci analizó las diferencias entre grupos sociales basándose no sólo en cuestiones materiales, consideró también el aspecto inmaterial cuando estableció que en la sociedad existen clases hegemónicas y clases subalternas que mantienen una constante oposición. Además, introduce el concepto

de *dominación* para hablar de la forma en que se relacionan las clases sociales; en su esquema, un sector de la sociedad mantiene hegemonía sobre los otros, mismos que, en consecuencia, pertenecen a las clases subalternas. El concepto de “folclore” es la expresión cultural de las clases populares, de los subalternos, y alude a la capacidad de los dominados para reelaborar la cultura hegemónica.

La reivindicación del folclore se advierte desde los primeros acercamientos de Antonio Gramsci hasta los trabajos más profundos de Lombardi Satriani; ambas tareas de investigación trazaron las directrices para explicar la relación de dominación de los grupos hegemónicos hacia los subalternos a partir de la producción cultural. El concepto de “desniveles culturales” completaba el esquema de esta propuesta en el cual se consideraba que los desniveles culturales consistían en aquellas distancias que separan a una cultura de otra.

La escuela italiana aborda el problema de la producción cultural –y también de su consumo– en tanto propone que la clase hegemónica es quien produce los elementos culturales, tanto los propios como los destinados al consumo de los sectores subalternos. Su propuesta de análisis se refiere a los “niveles de impugnación del folclore”, específicamente tratados por Lombardi Satriani, quien concibe la impugnación como la “...forma cualquiera de contraposición de documentos, de textos, de testimonios, con una intención antagónica, tanto implícita como explícita” (Lombardi, 1975: 129).

Sin embargo, el estudio de la producción cultural de las clases sometidas a la hegemonía de otros sectores de la sociedad encuentra antecedentes desde los siglos xvii y xviii cuando el interés por “buscar y describir los restos de la antigüedad que se conservaban en las tradiciones de los pueblos” (González, 1986: 10) fue el motor de las colecciones de “anticuarios”; sin embargo, la recolección de testimonios y objetos relacionados con las costumbres populares no fue más allá del interés coleccionista.

El descubrimiento de la cultura popular se dio por parte de un grupo de intelectuales alemanes, los más conocidos de ellos son J. G. Herder y los hermanos Grimm, para quienes las canciones, cuentos, obras de teatro, costumbres y ceremonias formaban parte de un conjunto que mostraba el espíritu de un determinado pueblo. A los campesinos se les veía como el auténtico pueblo porque no estaban maleados por las costumbres nuevas o extranjeras y porque vivían cerca de la naturaleza. El concepto de *pueblo* tenía matices nacionalistas y a veces hasta racistas; cabe mencionar que no podemos excluir a las personas de las ciudades del término pueblo sólo por el hecho de que su cultura sea menos tradicional; de hecho, en las ciudades las personas también tienen sus costumbres y tradiciones.¹

¹ Peter Burke señala que las canciones tradicionales se consideraban como obras de la naturaleza en lugar de obras de arte, del mismo modo que a los campesinos se les veía como partes pintorescas del paisaje. Se creó una imagen ‘romántica’ de ellos, en todos los sentidos de la palabra ‘romántica’, (Burke, 1984: 71-77; 1984: 78-92).

El estudio de la cultura popular emergió propiamente con el romanticismo, debido al interés por conocer a los sectores subalternos de la sociedad y así poder integrarlos a los estados nacionales que trataban de unificar a todos los grupos sociales de cada país; este hecho coincidió con el impulso a los estudios del folclore que exaltaban los sentimientos y las maneras populares de expresarlos, así como el valor de la vida local y las diferencias con las características de las sociedades urbanas expresadas en el cosmopolitismo de la literatura clásica; en ese sentido, la corriente romántica fue también una toma de postura frente al intelectualismo de la Ilustración y las situaciones particulares y propias de un cierto sector de la sociedad (VV.AA., 1991: 161).

El estudio serio de la cultura popular se inicia en Alemania, Italia, España y Portugal, debido principalmente a los procesos de formación de los estados nacionales que atravesaban esos países; el estudio del pueblo era una forma de construir la nacionalidad, de identificarse con la nación a la que se pertenece. La cultura popular fue un elemento simbólico que permitió a los intelectuales tomar conciencia y mostrar aquellos elementos hechos por el pueblo, y que en su mayoría surgían distantes de los grandes centros urbanos. (Ortiz, 1985) El estudio del folclore y la cultura popular se consideraban semejantes: el folclore era una manifestación popular o una condición inseparable del pueblo.

Fue a principios del siglo XIX cuando surgen en Inglaterra los clubes de anticuarios, donde se reunían personas para discutir y publicar libros y revistas

sobre las antigüedades populares; de hecho, William John Thoms, el creador de la palabra *folklore* (Mendieta y Núñez 1949: 7-8; Díaz Castillo, 1968: 17; Dan-neman, 1975: 23; Cortázar, 1975: 52; Cortázar, 1959: 7; Guevara, 1975: 89; Almeida, 1975: 113; De Zárate, 1975: 135; Pereda Valdés, 1975: 153), fue miembro de la Sociedad de Anticuarios de Inglaterra y fundador de un departamento dedicado al folclore en la revista *Athenaem* (Ortiz, 1985: 3-5), donde se acuña por primera vez la palabra *folklore* el 22 de agosto de 1846. William John Thoms propuso tal término en una carta al editor para describir lo que se llamaba en aquella época “antigüedades populares” o “literatura popular”, es decir todo aquello, por poco que fuera, que se conservara de las costumbres, creencias, romances o refranes de tiempos anteriores y que aún podían encontrarse en la memoria del pueblo (Mendoza citado en Steele, 1957: 1).

El término folclore adquirió desde entonces el sentido del “saber popular”, del saber que sirve a un pueblo para llevar a cabo su vida cotidiana. El vocablo se compone de los elementos *folk* (pueblo) y *lore* (conocimiento o ciencia). (Ochoa y Pérez 2000: 141; Blache, 1995: 42; Cortázar, 1975: 6; Cortázar, 1959: 8; Mendieta y Núñez, 1949: 8; Guevara, 1975: 89; Pereda Valdés, 1975: 153).

El romanticismo cobra importancia en el desarrollo de las ciencias sociales, pues “tanto la sociología en Francia como la antropología en Alemania e Inglaterra aparecieron como elementos de un movimiento de revitalización cultural de tintes románticos y amplitud europea” (Gouldner, 1979: 313). Las cien-



Camión de volteo de lámina. Juguete elaborado por Maximino Rivera. Celaya, Gto. Fotografía: Gabriel Medrano de Luna.

cias sociales alemanas se desarrollaron a partir de una dialéctica entre el romanticismo y la ciencia, hay una búsqueda de interpretaciones a través de la hermenéutica para ahondar en la comprensión de mundos sociales en lugar de construir leyes que expliquen los fenómenos.

La metodología empleada en el contexto del romanticismo fue la investigación directa y de primera mano, haciendo uso del “trabajo de campo” como método de estudio de las culturas campesinas y otras culturas preindustriales. El incentivo para ese trabajo de campo se originó en el descubrimiento de la noción de *Volk* (pueblo), lo cual ocasionó una evaluación positiva de las creencias y costumbres del campesinado alemán; desde los hermanos Grimm,

gran cantidad de investigadores recorrieron el campo, registrando dialectos y cuentos de hadas, así como observando la vestimenta, costumbres inscripciones de las casas e iglesias, lo que permitiría conocer más el papel de la cultura en la vida material de los pueblos.

El estudio de las costumbres, creencias y conocimientos del pueblo fue el antecedente para el folclore y los estudios de la cultura popular, marcando un hecho importante al darle su justo valor a las cosas hechas por el pueblo, y dentro de ese contexto ubicamos al arte popular como una manifestación que forma parte de la cultura popular.

El arte popular como parte de la cultura popular, y a su vez del folclore, forma parte de una tradición mexicana que ha sido depositaria de elementos

culturales muy diversos. Considero que mostrar un límite entre el folclore y la cultura popular sería un error; no hay un punto que pueda manifestar si el juguete popular forma parte del folclore o de la cultura popular; es preciso señalar que para muchos autores ambos términos son como sinónimos, por ello se refieren al arte popular ya sea como parte del folclore o como parte de la cultura popular.

Para nuestro estudio no resulta esencial ubicar al juguete popular como parte del folclore o de la cultura popular, lo fundamental radica en su riqueza sociohistórica al formar parte de una cultura específica, además de ser portadora de una tradición artesanal que conlleva elementos identitarios.

La tradición y riqueza cultural que posee el arte popular, en particular el juguete tradicional, viene desde la época prehispánica, pero sobre todo de la cultura europea representada por los españoles. En el encuentro de dos culturas no todas las experiencias fueron trágicas, como algunos suelen manifestar; en ciertos casos lo autóctono acabó fusionándose con lo que trajeron los europeos, tal fue el caso de misioneros, soldados, funcionarios de gobierno, comerciantes y con ellos también llegó otra religión, otro lenguaje, otra educación, otra organización política y social. Este encuentro dio lugar a un producto mestizo en cuya diversidad radicó su riqueza; sin embargo, sí implicó el predominio de la cultura española sobre la indígena.

El arte popular fue resultado de ese mestizaje al ser portador de diversas influencias culturales, no sólo la europea, porque la cultura mexicana tiene

cuatro raíces formativas: la prehispánica, la española, la africana y la asiática. De alguna u otra manera estas culturas han enriquecido las manifestaciones culturales de México. No es nuestro objetivo mostrar el desarrollo puntual por el que ha pasado tanto el arte popular mexicano como el juguete popular; sabemos que el juguete no es propio de una cultura ni de un país, tampoco se puede hablar de un origen en específico; considero más importante la función lúdica que ha desempeñado el juguete.

LA ARTESANÍA EN MÉXICO: UN REPASO HISTÓRICO

Dentro de las expresiones del arte popular están las artesanías, rubro en el que se ubica el juguete. Es necesario precisar que la noción que actualmente conocemos como “artesanía” no fue la misma que se tenía durante el siglo XVI, pues el concepto fue pasando por un proceso de resignificación a través del tiempo.

Luz María Mohar señala que para “los mexicas, el origen de las artesanías estaba asociado con la tradición tolteca. *Toltecatl* o *tlatoltecaui* era el término en náhuatl para designar a un ‘oficial de arte mecánica’ o maestro. [...] Su maestría en el trabajo los hacía gozar del respeto y admiración tanto del pueblo común como de los altos funcionarios, quienes los reconocían como poseedores de dones especiales otorgados por la sabiduría de los dioses” (Mohar, 1997: 65-66). María Teresa Pomar dice que el trabajo de los toltecas como artesanos fue muy reconocido, inclusive hubo un lugar especial para ellos

llamado Toltecayotl, que significa “lugar de artes y artistas”, al que sólo podían acceder los toltecas de reconocida valía en sus variadas especialidades (Iturriaga, 2005: 55).

Durante el siglo xvi, las autoridades civiles y religiosas enseñaron a los mexicanos a trabajar diversos oficios “por caso tenemos la introducción de la técnica de cerámica de Talavera de la Reina, en Puebla de los Ángeles, enseñada por los dominicos; también los agustinos enseñaron a los indios de Michoacán, invitando maestros o mandando a los mismos indígenas a México para que se capacitaran. Además de los religiosos, las autoridades civiles estuvieron preocupadas por la educación de los naturales; por ejemplo los esfuerzos de Zumárraga y del virrey don Antonio de Mendoza por traer de España oficiales con sus mujeres e hijos para vivir entre los indios y los españoles de la Colonia” (Kobayashi citado en Mejía, 2004: 56-57).

En la Nueva España el trabajo artesanal tuvo por marco los gremios (Carrera Stampa, 1951), asociaciones de mercaderes o artesanos de un mismo oficio fundadas para protegerse mutuamente e impulsar la calidad de los productos que elaboraban. Dentro de un gremio había jerarquías que comprendían maestros, oficiales y aprendices; los gremios tuvieron un gran desarrollo, en tanto eran además centros de aprendizaje para los que se iniciaban.

El desarrollo de los gremios en la Nueva España fue fructífero porque en la sociedad mesoamericana ya existía una asociación similar; es decir, había barrios en función de los oficios que

desempeñaban sus habitantes. Además, los españoles supieron aprovechar la habilidad y experiencia que ya poseían los indígenas mexicanos, de ahí que existiera gran cantidad de gremios como el de los herreros, escultores, pintores, plateros, carpinteros, canteros, albañiles, *amantecas* –quienes hacían objetos con plumas-, etcétera.

En el siglo xvi los españoles trajeron materias primas desconocidas en México como el hierro; ciertas técnicas como el vidriado cerámico y herramientas de hierro y acero; el torno del alfarero y el telar de pedales. Durante esa época también hubo influencias de países del Medio Oriente, e incluso de China y Filipinas. Con estas aportaciones la artesanía fue aceptando y asimilando otros elementos, como en el caso típico de la mayólica, llamada por nosotros “talavera de Puebla” (Martínez Peñaloza, 1981: 12). Este autor señala que el arte popular se empieza a originar precisamente en ese encuentro ocurrido durante el siglo xvi:

En este proceso dinámico se pueden mencionar algunas fechas y lugares clave: en 1529, fray Pedro de Gante estableció la primera Escuela de Artes y Oficios en la capilla de San José de los Naturales, dentro del convento de San Francisco; entre 1550 y 1585 se establecieron en Puebla los primeros alfareros españoles; en 1583 se otorgó permiso al Alcalde Mayor de Michoacán para elaborar en Pátzcuaro loza vidriada; en 1542, también en Puebla, se estableció el primer horno para vidrio, y en el mismo año se promulgaron las primeras ordenanzas



Muñeca de cartón. Juguete elaborado por Martín Lemus.
Celaya, Gto. Fotografía: Gabriel Medrano de Luna.

(Estatuto Legal del Gremio) entre los artesanos de la seda (*ibidem*).

Sabemos que en el México prehispánico los indígenas se distinguieron por tener gran habilidad manual y aprender rápidamente los oficios enseñados por los españoles; también se mencionó que los talleres artesanales se constituyeron en gremios que sólo fueron abolidos a principios del siglo XIX; cabe mencionar que después de la guerra de Independencia hubo interés por revalorar “lo mexicano” y la artesanía jugó un papel importante en ese contexto, ya que a través de la misma se podría mostrar la riqueza del pasado indígena.

Mauricio Tenorio Trillo expone que las manifestaciones tradicionales también tuvieron un reconocimiento durante el Porfiriato, pues en la Exposición de

París en 1889 el gobierno de Porfirio Díaz deseaba exponer objetos que mostraran la riqueza de las tradiciones nacionales y al mismo tiempo fueran de interés para los europeos (Mejía, 2004: 103). Estas exposiciones fueron espacios importantes para mostrar parte de la riqueza cultural de México, tanto en el ámbito nacional como internacional. Esa valoración se incrementó al final de la Revolución mexicana, y sobre todo en la etapa posrevolucionaria, como menciona Mercedes Iturbe:

En el último periodo revolucionario, de 1915 a 1917, se despertó en toda la República y particularmente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares. Ésta se intensificó en 1921, fecha del Centenario de la consumación de

la Independencia. Los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron en aquel año la idea de hacer una exposición de arte popular. Se trató del más sobresaliente de los festejos del Centenario y sirvió para que a partir de aquel momento el gobierno reconociera oficialmente el ingenio y la habilidad de los artesanos, hasta entonces relegados (citada en Monsiváis *et al.*, 1996: 10).

Esta exposición fue presentada en las ciudades de México y Los Ángeles, California, y estuvieron a cargo de Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Javier Guerrero, Adolfo Best Maugard y Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl. La inauguración, por parte del presidente de la República, general Álvaro Obregón, se efectuó en el mes de septiembre de 1921.

Un aspecto trascendental de dichas exposiciones fue la publicación del libro *Las artes populares en México* realizado por el Dr. Atl en 1922 (Murillo, 1980). Con el trabajo del Dr. Atl se logró un reconocimiento mundial para el arte popular mexicano, no sólo por apreciarse como “artesanía” y lograr ser motivo de muestras tanto en México como el extranjero, sino también por un auge en la investigación y estudio en torno a las artes populares mexicanas; una prueba de ello puede apreciarse en el hecho de que algunos artistas e intelectuales comienzan a estudiarlas e incluirlas en su trabajo, como en el caso de Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Alfonso Caso y Manuel Toussaint, entre otros.

Dentro de ese contexto hubo un gran desarrollo en el estudio del arte popular mexicano, debido en parte a que el go-

bierno mexicano promovió programas tanto para fomentar y rescatar las artesanías como para la creación de diversas instituciones: “se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (...) Se fundaron también por ese tiempo el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Indigenista Interamericano y su filial mexicana, el Instituto Nacional Indigenista. La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas abrió una Escuela de Diseño y Artesanías con el fin de estimular la creatividad en el campo del diseño industrial y arquitectónico, que más tarde pasó a depender del Instituto Nacional de Bellas Artes”. (Rubín, 1974:19-20).

Además de lo anterior, en 1940 se realizó en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, el Primer Congreso Indigenista Interamericano, en el cual México propuso la protección, fomento y conservación del arte interamericano, moción que fue aprobada. Otra institución importante creada por el gobierno mexicano fue el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, para el cual se conformó un patronato integrado por “Alfonso Caso como presidente, Daniel F. Rubín de la Borbolla como vocal ejecutivo y director del Museo, Ignacio Marquina como vicepresidente, y como vocales técnicos especializados los señores Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Frederick Davis y Adolfo Best Maugard” (*ibidem*: 278).

Algunos de estos autores jugaron un papel destacado en la investigación y difusión del arte popular mexicano, y los textos de Porfirio Martínez Peñaloza, Isabel Marín de Paalen, Ruth D. Le-

chuga, Daniel F. Rubín de la Borbolla, María Teresa Pomar, Carlos Espejel, Francisco Javier Hernández, Marta Turok y Victoria Novelo son un claro ejemplo del interés que suscitaron las artes populares.

Isabel Marín de Paalen menciona que el arte popular tiene su origen en la necesidad creadora del hombre, en la necesidad de producir objetos útiles y bellos; y considera como expresiones del arte popular todo lo que representa su canto y sus sueños, sus anhelos y sus realizaciones y como parte de esas manifestaciones ubica a las artesanías (Marín, 1976: 9).

Las artesanías sirven a mujeres y hombres como complemento a sus tareas cotidianas para obtener la ayuda necesaria que ha de incrementar el presupuesto familiar. La autora citada señala que en las comunidades indígenas rurales, o en las mestizas campesinas, el orden de clasificación de la producción artesanal, por su significado etnológico, ubicaría en primer lugar la indumentaria textil, debido a la misma necesidad de protegerse contra las inclemencias del tiempo, y por poseer otras particularidades dadas en la comunidad, como un significado social, económico, religioso o político. Otra necesidad son los utensilios de uso doméstico hechos de arcilla, piedra, madera, vara o palma. Marín de Paalen dice que el hombre aculturado a la vida nacional produce otras muchas manifestaciones artesanales que abarcarán básicamente todos los renglones susceptibles de destreza manual, además de señalar la variedad de elementos aportados desde el exterior:

España, durante la dominación, importa nuevos temas y modos de realizarlos con materiales desconocidos de los nativos; cuéntase entre éstos: el hierro forjado, los adornos en chaquiras y [otro tipo de] pedrerías, el vidrio prensado o soplado; las mayólicas y el engretado de cerámica; los bordados en los textiles; la filigrana en la platería; las maderas chapadas con incrustaciones de diversos materiales, así como los estofados. Mientras, China coincide en periodos paralelos, e introduce elementos productores de mayor variedad en la decoración de los maques, por ejemplo la aplicación del oro, la plata y la pintura al óleo, la técnica del rayado a la manera del *coromandel*; el papel picado; los tibores de talavera con cambios en diseño decorativo y con la añadidura de las tapas de metal (*ibidem*: 25).

La producción artesanal está muy relacionada con el contexto geográfico como portador de materias primas naturales; por ejemplo, es muy común ver grupos de alfareros en las inmediaciones de los bancos de buenas arcillas; producción de textiles en los lugares donde se cultiva algodón o se dedican a la cría de carnero, y la creación de muebles, máscaras e instrumentos musicales en lugares donde la variedad y calidad de la madera abastece de materia prima a los artesanos. Para el decorado, Marín de Paalen indica que las formas se caracterizan por su armonía y confortable funcionalismo, además de que sobresalen elementos como

[...] líneas rectas y curvas, grecas en gran variedad de combinaciones; re-

produce cuerpos celestes como el Sol, la Luna y las estrellas; las aves, como el águila bicéfala, el gallo y el guajolote o pavo mexicano; los peces, las estrellas de mar, el coyote, las mariposas, la serpiente, el conejo, el león, el perro, el caballo, las flores y plantas que le rodean y varios otros motivos producto de su invención, casi siempre onírica. [...] Por lo que respecta al color, aplican una serie de conocimientos empíricos. Cuentan con los mismos materiales, técnicas y procedimientos empleados por los mexicanos aborígenes. Usan la cochinilla, el caracol, la raíz de peña, las charandas y distintas tierras colorantes, el añil vegetal y otras plantas cuyas cualidades de tono y permanencia son insustituibles y superiores a las técnicas más avanzadas de la industria alemana, pues se garantizan contra cualquier fenómeno físico, ya sea de tiempo, de luz o de agua. Aplican, además, colorantes químicos, productos de la industria, y en estos procedimientos se refleja igualmente su sensibilidad artística innata, en combinaciones de tonos y diseño que nada tiene que envidiar de las altas escuelas de pintura (*ibidem*: 29).

Otra forma de entender la artesanía es en el sentido de Marta Turok para quien más allá de la desaparición de la actividad artesanal, “se adapta a las condiciones que le impone el mercado actual y a las necesidades que el artesano tiene y que pretende satisfacer con la comercialización de sus productos. En este sentido, las artesanías son producidas, en su mayoría, para la satisfacción de los gustos de un público

anónimo que tiene interés en guardar un recuerdo de cosas típicas o curiosas” (Turok, 1988: 28-29). Hay otros factores que también repercuten en la producción artesanal, como los culturales, económicos o históricos. Por ejemplo, muchos artesanos dejan de elaborar artesanías para buscar nuevas oportunidades de trabajo más redituables económicamente, otros emigran de sus comunidades a las ciudades y muchos prefieren emigrar a Estados Unidos.

Asimismo, es conveniente señalar el proceso de resignificaciones por el que ha pasado el arte popular, y que la riqueza artesanal está precisamente en esa fusión de culturas en la que se dieron aportaciones en diseño, color, materiales, técnicas y formas, aspectos que gracias a la tradición podemos observar actualmente en las artesanías mexicanas. Hasta aquí hemos brindado un panorama general del arte popular, pasemos ahora a ver el caso concreto de Guanajuato, que también forma parte de ese gran mosaico de diversidades culturales y cuenta, como los demás estados de la República mexicana, con una gran riqueza artesanal.

EL ARTE POPULAR DE GUANAJUATO

El caso de Guanajuato en torno al arte popular es muy peculiar por la geografía misma del estado, representada en sus cuatro zonas: el Bajío, la Sierra Central, los Altos y la Sierra Gorda. José N. Iturriaga señala que “en las artesanías guanajuatenses inciden las culturas indígenas otomí, purépecha o tarasca y chichimeca jonáz, amén de las de los pueblos mestizos” (Iturriaga, 2005: 580).

Daniel F. Rubín de la Borbolla manifiesta que Guanajuato presenta un caso particular, ya que algunas de sus artesanías mantienen mayor influencia europea, como la cerámica de tipo mayólica, el sarape, el rebozo, la hojalata, la herrería y la platería, entre otras; sin embargo, su riqueza está precisamente en la mezcla artesanal “indoespañola”, que se fraguó a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Rubín de la Borbolla señala también que: “la juguetería, la dulcería y otras labores manuales fueron llegando con el tiempo y el movimiento demográfico de la población atraída por las bonanzas mineras o por las excelentes tierras de cultivo de algunos lugares del Bajío. La artesanía guanajuatense ha conservado cierta austeridad en colorido y forma que contrasta con los fuertes colores y formas indígenas de otras partes de México. No es espectacular pero tiene dignidad artística y alta calidad artesanal (Rubín, 1974: 19).

Este autor señala que en Guanajuato la mayoría de artesanos se dedican casi únicamente a la artesanía, y pocos alternan su actividad creativa con el trabajo agrícola. En el estado se elabora una gran diversidad de artesanías; así, por citar algunos municipios, en Coroneo se elaboran cestos; en Apaseo el Grande, artículos de madera; en Acámbaro, loza; en Celaya, cartonería y lámina; en Juventino Rosas, juguetes, muñecas y cartonería; en Salamanca, cerería y forja; en Manuel Doblado, cinto pitiado; en Penjamo, ixtle; en San Francisco del Rincón, sombreros; en León, talabartería; en Silao, máscaras de la Danza del Torito y juguetes; en

Dolores Hidalgo, alfarería mayólica y loseta; en Comonfort, piedra volcánica; en San Miguel de Allende, orfebrería, lámina, latón y cobre; y en Guanajuato alfarería, alfarería mayólica, juguete de arroz, cartonería, cantería, forja, orfebrería, juguetes de barro, madera, alfeñique, etcétera.

Se trata de una aproximación a ciertas manifestaciones artesanales que sobresalen en los municipios mencionados, no es una lista completa porque en la mayoría de regiones se elaboran distintos tipos de artesanías (Marín, 1976; Rubín, 1961; Villegas, 1964). Podemos constatar la riqueza artesanal que posee Guanajuato si visitamos sus municipios, pues en cada comunidad es posible encontrar artesanos que en sus obras “imprimen los rasgos de su temperamento y los matices de su sensibilidad en sus diversas artesanías: alfarería, textiles, talabartería, talla de madera cestería, máscaras, juguetes y platería, sin ignorar lo relativo al cartón, la cera, el aluminio, el latón, la cantera, el papel y el azúcar. Oficios y productos respaldados por una robusta tradición que sirve de sostén a otras manifestaciones contemporáneas” (Gobierno del Estado, 1995: 12). Ese mismo contexto facilita introducirnos al fascinante mundo del juguete popular mexicano, y en concreto del que se elabora en Guanajuato.

El juguete popular está muy ligado a otro elemento esencial que es el juego: habitualmente, para el ser humano juego y juguete tienen la finalidad de *divertir*, y para el niño esta dualidad entre juego y juguete abre la posibilidad de la imaginación, formando así



Judas de cartón. Juguete elaborado por Mauricio Hernández Colmenero. Guanajuato, Gto. Fotografía: Gabriel Medrano de Luna.

una tríada que permite crear objetos y formas convertidos en juguetes, los cuales adoptan múltiples manifestaciones y modalidades.

Los artesanos, artífices de la elaboración del juguete popular, aprenden el oficio desde la niñez y su enseñanza continúa casi toda la vida, y con el pasar de los años van explorando nuevas ideas, diseños y técnicas. De ahí que resulte casi imposible hacer una catalogación completa del juguete; sin embargo, varios autores han mostrado ciertas codificaciones de acuerdo con el material, la técnica o zona geográfica. Porfirio Martínez Peñaloza (1981: 25)

distingue dos grandes grupos de juguetes: los rígidos y los articulados o de movimiento, además de considerar a las miniaturas como un grupo cercano al juguete donde algunas se usan para jugar y otras se adquieren para colecciones particulares, lo que también ocurre actualmente con el juguete tradicional.

Hay periodos en que ciertos juguetes tienen una mayor demanda, por ejemplo, en Semana Santa se venden sobre todo los Judas de cartón para ser quemados el Sábado de Gloria, mientras el 2 de noviembre se elaboran juguetes con motivo del Día de Muertos; con ello puede verse que los juguetes van acordes a ciertas épocas del año.

En el diseño y elaboración del juguete mexicano no sólo hay influencia de la cultura española; conforme transcurrían los años y sucedían diversos acontecimientos de trascendencia internacional, entre ellos la Revolución industrial y la Revolución francesa, que contribuyeron a la transformación social, política y cultural de la entonces Nueva España.

Jorge F. Hernández explica que después de la guerra de Independencia germinaron nuevos legados y postulados de lo acontecido en Francia e Inglaterra con las revoluciones mencionadas; lo valioso fue que además de la influencia en lo político nos llegaron nuevas diversiones y nuevos juguetes: tal es el caso de los juegos de mesa de origen francés, o los soldados que usaban los niños para recrear las batallas de la guerra de Independencia (González, 1993: 102). En ese contexto, la revolución industrial también provocó que el juguete mexicano pasara por un nue-

vo proceso de resignificación, pues si bien llegaban nuevos juguetes del extranjero, en México se adaptaban a las formas de diversión de los niños: “los juguetes locales se combinaron con los importados a través del juego y las circunstancias del juego. Es decir, los juguetes extranjeros cobran influencia, e incluso auge, pero su asimilación es una adaptación a las formas de recreo y diversión locales. No olvidemos que los juegos y los juguetes de tiempos pasados tenían una relación estrecha no sólo con las festividades autóctonas, sino con las expresiones de lo auténticamente popular” (*ibidem*: 102-103).

Los juguetes han sido un fiel reflejo de la época, y muchas veces recreaban los sucesos sociohistóricos del periodo en que se producían; como señala Jorge F. Hernández al mencionar que “durante casi todo el siglo XIX fueron muy populares los juguetes de inspiración bélica, no por una invasión mercantil de los productores sino por ser fiel reflejo de la época (...) Aunque proliferaron los soldados fundidos en moldes alemanes o franceses, el carácter de sus batallas imaginarias reflejaba la realidad mexicana. Aquí también, los juguetes extranjeros no sólo se adaptaban a la ‘pólvora mexicana’, sino que se combinaban con espadas de cartón o cascos de pasta y caballitos de madera hechos con moldes mexicanos y pintados de colores que no se acostumbraban en Europa” (*ibidem*: 103-104)

Como sabemos, a finales del siglo XIX llega el ferrocarril a México, cuya presencia impactó no sólo en el ámbito político o económico, sino también en la fabricación de juguetes, y muy pron-

to los trenecitos de lámina, madera o cartón fueron los juguetes preferidos por los niños. A principios del siglo XX se mantenía el uso de juguetes tanto mexicanos como importados; a pesar de lo innovador del juguete extranjero, los niños continuaban aceptando el juguete mexicano porque mantenía ciertas peculiaridades heredadas desde muchos años atrás, como indica Carlos Espejel: “desde hace tiempo son famosos los juguetes populares por su variedad, por su fuerte colorido, por la ingenuidad y la belleza de sus formas y por el notable ingenio que denotan sus sencillos pero eficaces mecanismos que les permiten sonar de distintos modos o moverse, brincar y girar mediante un simple movimiento de la mano” (Espejel, 1977: 198).

Algo importante en la elaboración del juguete mexicano es la enseñanza de padres a hijos, y representa una tradición que ha pervivido durante muchos años, como dice Gabriel Fernández: “la fabricación de juguetes se hace en el seno del hogar, con la participación de todos los miembros de la familia, desde el viejo abuelo hasta la nietecita de seis años (...) Cada familia alfarera produce, dentro del tipo industrial ya consagrado, caracterizaciones bien definidas dentro de un sentimiento de unidad en la obra, que es el propio resultado de la misma integridad familiar” (Fernández Ledesma, 2006: 35-36). Añade que “a la satisfacción de escasas necesidades se une el goce desinteresado de producir belleza; la satisfacción más grata, que habla directamente a las fuerzas desatadas del espíritu” (*ibidem*: 67). Considero que mientras

existan estas motivaciones en los artesanos, seguirá perviviendo el arte popular, y por consiguiente el juguete popular.

Hoy en día, además de ser objeto de diversión para los niños, el juguete popular ha recibido una función adicional: formar parte de algún museo o de colecciones particulares; también se ha enfrentado a una industria juguetera de mayor volumen a la que señalaba Gabriel Fernández, industria enmarcada por el mundo de la electrónica y los juegos individualizados.

Si algo hay que valorar del juguete y los juegos tradicionales, es precisamente que fomentan la colectividad, la no violencia, los valores y la tradición. Para jugar se necesitaban mínimo dos personas, además de que debían respetarse ciertas reglas, de lo contrario habría algún castigo. Muchos juegos no necesitaban inversión económica, como el caso del juego conocido como “changay” (Aguascaliente) “capirucho” (Guanajuato), para el cual bastaba extraer de la escoba dos palos de distinto tamaño para poder jugarlo; para jugar a la “matatena” las niñas sólo necesitaban recoger algunos huesos de durazno, o simples piedras, para ponerse a jugar. Otros juegos como los encantados, las escondidas, el bebeleche –que en muchas parte se le llama “el avión”–, las choyas –en otras regiones conocido como los “quemados”–, las “cebollitas”, el brinquete burro, brincar la cuerda, el yoyo, las canicas, las comiditas, el trompo, rondas infantiles, el balero, el tacón, la rayuela, etcétera, fomentaban el vínculo entre niños y niñas.

Los juegos de las niñas como las muñecas o los juegos de té para jugar a pre-

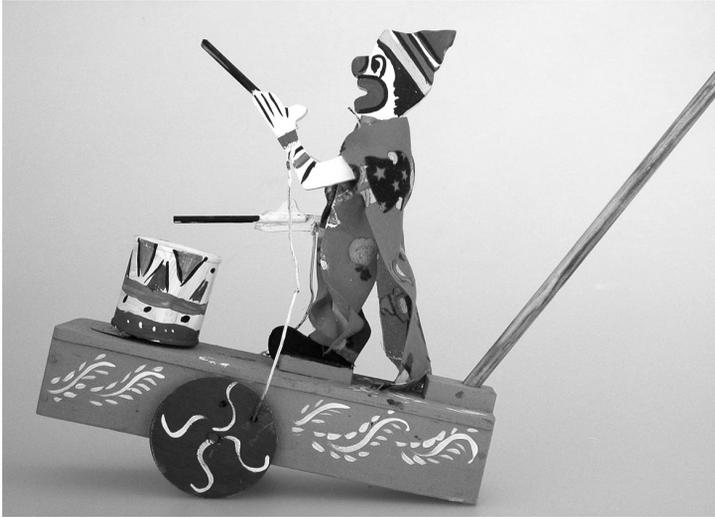
parar comida de alguna manera enseñaban un “deber ser”: desde temprana edad aprendían las labores femeninas, e independientemente de las críticas “feministas” considero que estos juegos fomentaban la imaginación, la creatividad y los vínculos sociales.

Hasta ahora se ha expuesto un recorrido general por el juguete popular mexicano, mismo que, como bien señala la maestra Teresa Pomar, tiene ciertas características generales, entre ellas como “su honradez intrínseca, su gran sentido imaginativo en formas y colores alegres comprensibles para el niño, que contribuirán indiscutiblemente a desarrollar su imaginación, su habilidad manual y su destreza en la vida” (Pomar, 1992: 21).

El contexto anterior permite adentrarse en el tema del juguete popular de Guanajuato, ya que si bien muchas afirmaciones de este apartado conciernen a dicho estado, creo pertinente señalar algunas particularidades del juguete guanajuatense.

EL JUGUETE POPULAR DE GUANAJUATO

Si el juguete es un objeto hecho principalmente para jugar y sus destinatarios son esencialmente los niños (Álvarez, 1996: 4554), lo mismo sucede con los juguetes populares de diversos municipios de Guanajuato. Es importante señalar que muchos de estos juguetes no tienen su origen en el estado, sino que resultan de una serie de influencias mexicanas y extranjeras en las que también prevalece la herencia prehispánica, como puede apreciarse en el arte popu-



Payaso de madera. Juguete elaborado por *Sshinda*. Juventino Rosas, Gto.
Fotografía: Gabriel Medrano de Luna.

lar mexicano de hoy en día. Lo valioso del juguete popular es que posee ciertas particularidades que lo vinculan directamente con el contexto sociocultural al que pertenece, forma parte de la *identidad local* y, por ende, es como un espejo en el que se refleja la *tradicción familiar* de una comunidad específica.

En este apartado se mostrará sólo una parte de los muchos artesanos que se dedican a la fabricación del juguete popular; dado que la división geográfica del estado presenta cuatro zonas: el Bajío, la Sierra Central, los Altos y la Sierra Gorda, sería casi imposible incluir a todos los artesanos en el texto, por lo que se decidió tomar sólo algunos del Bajío porque ahí se encuentran los más destacados artesanos del juguete popular, sin con ello demeritar el trabajo de otros creadores. En la capi-

tal del estado residen Guillermo Chávez –quien manufactura el “juguete de arroz”, llamado así porque son piezas de barro que miden menos de 20 mm– y Ramón Suárez, ya fallecido y quien trabajó la hojalata, mientras Mauricio Hernández Colmenero se dedica a la cartonería. En Silao se entrevistó a Martín Medina Gasca, que hace juguete en madera; en Juventino Rosas vive Gumerindo España, mejor conocido como *Sshinda* y quien manufactura juguete en madera; de Celaya se incluyó al cartonero Martín Lemus y a Maximino Rivera, quien elabora juguete de lámina.

La función de los juguetes se ha mantenido hasta nuestros días, pero la percepción que las distintas sociedades han tenido sobre los juegos y los juguetes ha cambiado a través del tiempo. También ha influido el hecho de si dichas sociedades son industrializadas o no,

pues en las comunidades donde casi no hay fábricas la vida se vincula más a la agricultura y hay una relación más estrecha con la vida familiar, lo cual se refleja en una elaboración de juguetes con mayor participación familiar, y cuyas formas reflejan motivos bucólicos. Tal es el caso de *Sshinda*, que en muchos de sus juguetes recrea las historias y la vida cotidiana de la comunidad Juventino Rosas, además de hacer su trabajo básicamente a mano, “compitiendo” contra grandes empresas transnacionales que distribuyen los juguetes masivamente.

El juguete guanajuatense ha sobresalido en todo el país y, se dice que el estado es uno de los principales productores de esta rama artesanal, con distribución en casi todos los estados de la República mexicana. Víctor Manuel Villegas señala que “el juguete popular guanajuatense es el juguete mexicano por excelencia, el más barato y el que más se vende en todos los mercados del país (...) Silao, Irapuato, Celaya, León, Juventino Rosas y Guanajuato son los centros productores más importantes, pero los juguetes se fabrican en todas las poblaciones, y aun en rancherías y poblados pequeños” (Villegas, 1964: 28-29). Electra López Mompradé se ocupa también de la riqueza y diversidad del juguete popular guanajuatense:

Es Guanajuato otro de los grandes productores de juguetes populares. En la capital del estado se producen todos los trastes en pequeño de una cocina, lo mismo que en Dolores Hidalgo, Acámbaro, Celaya, Salamanca e Irapuato.

Los trastecitos llamados “arrocitos”, no mayores de 5 milímetros, son típicos de Dolores Hidalgo, San Luis de la Paz, Celaya y San Miguel de Allende; de Silao, Celaya y Santa Cruz de Juventino Rosas, juguetes de barro, alambre enrollado y pelo de conejo, como tarántulas, calaveras, diablos o brujas, llamados “temblorosos”, que se mueven pendientes de un hilo; en Santa Cruz se fabrican también animalitos que mueven la cabeza y cola mediante un gozne de alambre.

[...] En Silao se hacen juguetes con movimiento, como luchadores, serpientes que pican, tigres que saltan y caballos que galopan provistos de sencillos mecanismos, en madera de copalillo; mientras Salamanca es conocida por sus títeres con cabeza y extremidades de barro y cuerpo de tela.

Con respecto a las miniaturas, las ciudades de Guanajuato y Salamanca se destacan como productoras, desde la época colonial, de tipos populares de cera, y los que se usan en los *nacimientos* (Iturriaga, 2005: 508-510).

En los trastecitos llamados “juguete de arroz”, de los que se puede encontrar una gran variedad –platitos, ollitas, tacitas, jarritos, bandejitas, teteritas, etcétera–, predominan los colores café, rojo, azul, verde y amarillo. En la elaboración del juguete de arroz en la ciudad de Guanajuato ha sobresalido Guillermo Chávez Noriega, quien ha dedicado más de 70 años a la elaboración de estas miniaturas que se identificaban mediante números: la más pequeña se conocía como del cero, le seguía la del uno, la del dos y finalmente la del tres. Hacer miniatu-

ras, señala don Guillermo, servían para que las niñas comenzaran desde temprana edad a enseñarse a los quehaceres del hogar: “con esos juguetes jugaban las niñas a las comiditas y ya desde ahí empezaba el gusto por la cocina y las actividades domésticas”.²

Daniel Rubín de la Borbolla señala que “el centro comercial del juguete es la ciudad de Celaya, a donde llegan a vender su producto los jugueteros de muchas poblaciones. Además del consumo local, durante el año se hacen fuertes ventas para la fiesta de Corpus, para la Navidad, pero muy especialmente para el Día de Reyes” (Rubín, 1961: 59). En Celaya sobresalen los juguetes de lámina, pero sobre todo los de cartón, destacando los “Judas” creados para la época de Cuaresma; otros municipios en los que se trabaja la cartonería son San Miguel de Allende, Cortázar, Juventino Rosas, Irapuato y Guanajuato.

En la capital del estado hay varios artesanos dedicados a la cartonería, pero uno de los más sobresalientes es Mauricio Hernández Colmenero, y aun cuando no proviene de padres y abuelos artesanos, su interés por rescatar y preservar las tradiciones guanajuatenses lo motivaron al oficio de la cartonería, como él mismo señala:

[...] surgió la inquietud de tratar de rescatar piezas que ya no se hacían aquí en Guanajuato, entonces empezamos a hacer una pequeña investigación muy personal, muy empírica, nada más únicamente, y empezamos

primeramente a trabajar lo que era juguete de día [de] muertos, que es el juguete con elaboración de cajitas de cartón, con una banda donde caminan la procesión de los difuntos sobre una banda, [...] Empezamos con el juguete de día de muertos porque era el que estaba ya totalmente desaparecido, posteriormente fuimos incursionándonos a esa área de la artesanía, estuvimos visitando algunas partes de donde había talleres que elaboraban piezas similares de otro tipo de artesanías, pero ya tratamos de rescatar de las que nos acordábamos que había en nuestra infancia, no nada más fue la cartonería, estuvimos incursionando en la piñatería, en el papel picado, en el modelado de barro que era la miniatura, estuvimos viendo también el alfeñique, un poquito de lo de plomo, que son las artesanías que más o menos estamos incursionando un poquito.³

En Celaya también sobresale la cartonería, pues muchos autores dan cuenta de la importancia de esta ciudad como productor de juguetes de cartón, entre ellos Pedro Martínez Massa, quien afirma que “en México gozan de gran predicamento las muñecas de cartón de Guanajuato. Estas muñecas son de cartón, realizándose con molde y pintándose con anilina. También con cartón se realizan máscaras y alebrijes, que son figuras fantásticas. Las máscaras se regalan a los niños en carnaval (Martínez Massa, 1992: 21). Francisco Ja-

² Entrevista a Guillermo Chávez Noriega, de 10 de agosto de 2005.

³ Entrevista a Mauricio Hernández Colmenero, 7 de julio de 2005. La obra de este artesano está incluida en el libro de VV.AA. (2001: 474-477).

vier Hernández también se refiere al juguete de cartón cuando señala que “... posiblemente es en Celaya, Guanajuato, donde tiene más arraigo la producción de esta clase de juguetes de cartón; los que trabajan este ramo están organizados por barrios, entre los que pueden mencionarse los de Tierras Negras, El Zapote, San Juan, etcétera” (Hernández, 1950: 93).

Otro tipo de juguetes realizados en Celaya son los de lámina que se vinculan con el hogar: comedores, estufas, refrigeradores, alacenas, gabinetes; de este material también se elaboran juguetes como trenecitos, trocas, camiones de volteo, carros, etcétera; lo mismo que cornetitas, reguiletos, globos, mariposas y muchos más que se han ido perdiendo a través del tiempo. Uno de los artesanos más conocidos en la fabricación del juguete de lámina es Maximino Rivera.

Los juguetes de madera sobresalen en Santa Cruz de Juventino Rosas y Silao; anteriormente se usaba casi pura madera de copalillo para elaborar una variedad de juguetes conocidos como “figuras de movimiento embisagradas hechas con hoja delgada de madera de copalillo: maromeros, brujas, charros y vaqueros en caballos trotadores; tigres, lagartos y otros animales de madera pintada de colores fuertes; boxeadores, galleros, toro y torero que luchan entre sí al apretarse un botoncito; ingeniosos trasteritos y muebles de madera blanca calada” (Rubín, 1974: 56).

Todo este tipo de juguetes y muchos más son los que elabora Gumersindo España Olivares –parte de cuya obra puede verse en VV.AA. (2001: 218-221).



Jinete de madera. Juguete elaborado por *Sshinda*. Juventino Rosas, Gto. Fotografía: Gabriel Medrano de Luna.

En una plática informal, este artesano decía que “para hacer juguetes hay que estar contentos”, porque si uno está enojado no sale; es decir, el juguete sale feo; asegura que los juguetes cobran vida y al elaborarlos lo hacen reír; él mismo se ríe de los juguetes que hace no porque salgan “chistosos”, sino porque efectivamente cumplen la función de “hacer reír”. Tal vez pueda tildarse de excéntrico a *Sshinda*, pero es de los pocos artesanos que manifiesta que cuando está enojado prefiere no hacer juguetes, deja pasar un momento para tranquilizarse y posteriormente se pone a trabajar.

En Juventino Rosas hay muchas historias o leyendas de tradición oral, y el abuelo de *Sshinda* se dio a la tarea de aprenderlas y transmitir las para su familia, de ahí que *Sshinda* conozca muchas de ellas y las haya transmitido a su familia. Además de divulgarlas verbalmente, se ha preocupado por representarlas con los juguetes, de ahí que en su obra de pronto encontremos a La Llorona, chaneques, aparecidos, ánimas y un sinfín de temas creados acorde a la imaginación de este artesano.

Otro heredero de una tradición en la elaboración de juguetes desde hace muchos años es Ramón Suárez Aguayo, quien se dedicó a crear lámparas, candiles, faroles, espejos y una gran variedad de objetos hechos con latón y lámina. Comenzó elaborando juguetes de hoja de lata con su tío abuelo, Alfonso Suárez Hernández, de quien señaló: “bueno, él ya traía la herencia, también de sus padres, creo que él era originario de Querétaro, pero se trasladaron a Guanajuato y aquí siguieron con esto de la tradición del juguete de hojalata y hacer trabajo de hojalata como era antiguamente, entonces estamos hablando de lo que yo recuerdo, como del 55 en adelante que yo recuerde bien, por ejemplo yo soy de 1946 entonces yo a esa edad ya les ayudaba a ellos a hacer todo esto”. Entrevista hecha en noviembre de 2005 por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León.

Así fue como don Ramón aprendió a fabricar juguetes desde que tenía diez años; sus primeros juguetes fueron trenecitos, “troquitas” y carritos; sobre la manera en que aprendió a hacerlos, nos dijo: “Bueno, yo al verlos cómo cor-

taban su molde del juguete, obviamente yo también tomaba las tijeras y ayudaba a cortarlos, después a armarlos, fue como aprendí, viéndolos nada más ahí y fue como aprendí ayudándolos. Y de ahí fui tomando yo también un poco de la imaginación para ir tratando de hacer otras cosas, no nada más la troca, el carrito y el trenecito y toda la variedad que había que hacer porque era bastante cantidad” (*ibidem*).

Actualmente ya casi no se ve a los niños jugar con este tipo de juguetes, ahora se consumen mayormente juguetes electrónicos y de plástico. Otra modalidad que no hemos mencionado dentro del juguete popular son las miniaturas, y Porfirio Martínez Peñaloza señala que “las miniaturas, como dice Rubín de la Borbolla, se elaboran para el adorno y la formación de colecciones, lo que las distingue de la juguetería. También se hacen con todas las materias imaginables: barro, vidrio, madera, cortezas vegetales, metales, etcétera. Casi podemos afirmar que todo centro productor de objetos de arte popular, cualquiera que sea su rama, fabrica miniaturas” (Martínez Peñaloza, 1981: 28-30). En Guanajuato también se producen miniaturas y sobresalen los llamados “juguetes de arroz”, así como una gran variedad de trastecitos de barro, muñecas y cartonería, entre otros.

Si tratáramos de indagar sobre los elementos del contexto sociocultural retomados por el artesano guanajuatense, y que de alguna manera confieren identidad tanto al artesano como al grupo social durante el proceso de elaboración de la artesanía —y con ello el juguete popular se transforma en

una manifestación cultural de la vida material guanajuatense—, la respuesta estaría ligada al proceso mismo de elaboración de los juguetes. Es decir, en Juventino Rosas existen cerros donde el color de la tierra es de diversos colores: café, rojo, azul, verde y amarillo, lo cual se debe a la riqueza del mineral; de esas tierras *Sshinda* aprendió de su abuelo a extraer los tintes naturales para pintar los juguetes, y a eso debe añadirse que muchos de esos juguetes estaban vinculados a las historias del lugar. Mediante el juguete se representan personajes “típicos” como el agudor o los arrieros, la Llorona, los chaneques o nahuales; héroes o bandoleros de la región como Andrés Delgado, o acontecimientos históricos que los artesanos recrean a través de sus juguetes.

En Guanajuato, Mauricio Hernández Colmenero incursionó en la cartonería para rescatar piezas que ya no se hacían, como algunos juguetes de Día de Muertos, además de elaborar piezas para representar escenas de la vida cotidiana, por ejemplo los mineros, las fiestas patronales o personajes guanajuatenses.

Otro elemento característico que da identidad al juguete de Guanajuato son las técnicas y acabados de los juguetes de Celaya, principalmente los de cartón y de hojalata. La muñeca es una clara muestra de la influencia del extranjero, y aunque para muchas personas es “guanajuatense” desde su origen, parece que no es así, puesto que desde hace muchos años en España ya se jugaba con muñecas y con otros juguetes conocidos en la actualidad en México. Virgilio Fernández del Real oriundo de Es-

paña y con muchos años viviendo en Guanajuato, asegura:

Mucho de lo que vemos, el papalote chiquito, o la flor, o el carrusel o todo esto, yo lo conocí en España hace 70 años, como los juguetes que hoy se hacen en madera, que tiene al saltimbanqui, que tiene al boxeador, todo esto se hacía ya hace setenta años, los frailes que vinieron de España enseñaron al artesano mexicano muchos de esos juguetes, porque aquí seguramente tenían otros, los pitos esos que ponen agua y todo esto eran cosas que se hacían ya aquí. La Pepona (Virgilio Fernández señala que el nombre de “Pepona” se dio por ser éste muy común en España por aquellos años) de papel maché que se hace en Celaya también se hacía en España, el papel maché no se usaba aquí, pero lo trajeron los frailes.⁴

Es preciso señalar que si bien está muñeca tiene su origen en Europa, no es igual a la que se fabrica en Guanajuato, ya que ésta tiene características propias que la hacen mexicana no sólo en su proceso de elaboración, sino en sus colores, acabados y nombres, entre ellos Rosa, María, Guadalupe, etcétera.

Es importante señalar que anteriormente no solía especificarse si el juguete procedía de tal o cual lugar, y únicamente los conocedores sabían acerca de su origen, como afirma Teresa Pomar: “nadie tenía esta idea de que era

⁴ Entrevista a Virgilio Fernández del Real en enero de 2006 por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León.

guanajuatense, no se definía; simplemente era juguete que usted compraba, si estaba medianamente informado pos usted sabía que era de Guanajuato, es más yo creo que el gran público consumidor de otros lugares no sabe en la actualidad que están hechos en Guanajuato”.⁵

Creo que es muy complejo dar alguna denominación de origen al juguete, digamos que son del pueblo y consumidos por el pueblo, e inclusive podríamos decir que son exclusivos de la cultura mexicana, pero si consultamos el juguete de otros países volveremos a encontrar muchas semejanzas; lo que difícilmente cambia es la función del juguete y el juego que lo acompaña, aunado a la imaginación y creatividad de quienes lo usan.

OBSERVACIONES FINALES

Estudiar las tradiciones como manifestaciones del papel que desempeña la cultura en la vida material de los grupos sociales pareciera una propuesta desatinada, pero a lo largo del texto pudo mostrarse como factible; para ello existen diversas maneras de acercarse al objeto de estudio, la aquí presentada no es la única ni la mejor.

Muchos siguen viendo al folclore como un elemento pintoresco y creen que su estudio consiste en recoger, seleccionar y clasificar materiales provenientes del pueblo, de ahí lo valioso de la propuesta de Gramsci, quien lo abor-

dó como una concepción del mundo y de la vida; las aportaciones de este autor fueron significativas para clarificar la distinción entre clases hegemónicas y clases subalternas, ubicando al folclore como una manifestación de las clases populares.

Abordar el estudio del arte “culto” y del arte “popular” es un tema complejo, muchas veces depende de la óptica con que lo miremos; por ello, después de este recorrido a través de diversos temas vinculados con la cultura popular, y más particularmente con el arte popular; quedan muchas inquietudes y preguntas por plantear que motivarían la continuación del trabajo en otras vetas de investigación.

Llegar a una conclusión nos presenta ciertas dificultades, ya que para empezar no es un tema agotado o del cual se pueda hacer una catalogación puntual de lo que es o no es arte popular, del origen de las mismas piezas y de lo que es y no es juguete “tradicional”.

Sin embargo, de lo que hoy son las artesanías –y en función de cómo puedan definirse– ha nacido una larga serie, a menudo repetitiva, de conceptos que enfatizan lo manual, lo tradicional, la transmisión del oficio en el marco del entorno geográfico y el parentesco, la inserción en una economía de autoabastecimiento o la creatividad individual frente a la serie programada (Martínez Massa, 1992: 10-11).

Es preciso señalar que también existen artesanos que han logrado fama gracias a su actividad, pero han mantenido la sencillez como en el caso de *Sshinda* quien –a pesar de haber sido incluido en el libro *Grandes maestros*

⁵ Entrevista a Teresa Pomar, 20 de enero de 2006.

del Arte Popular, y ganar importantes premios—, sigue poseyendo una gran humildad y los precios de sus juguetes siguen siendo casi los mismos. He conocido artesanos de otros estados de la República que aparecen en el mismo libro y “cotizan” más cara su artesanía: a pesar de seguir utilizando los mismos materiales, justifican un mayor precio por ser de “los grandes maestros”. También existen artesanos que no aparecen en el libro señalado, nunca han ganado premios y no gozan de fama, pero sus artesanías son verdaderas obras de arte, mejores que las de muchos “artistas” que exhiben sus piezas en galerías y tiendas de exportación.

Independientemente de ser famosos o no, los artesanos juegan un papel muy importante por ser receptores y transmisores de una tradición artesanal, cuya esencia no es un traslape de lo hecho por los antiguos mexicanos o los artesanos españoles; su obra se inserta en un proceso de resignificación de elementos vinculados al contexto sociocultural al que pertenecen, y que a su vez muestran los aspectos que ha desempeñado la cultura en la vida material del artesano guanajuatense.

Esta resignificación se advierte en la construcción de una tradición artesanal que ha necesitado ajustarse a diversos procesos socioculturales a través del tiempo para mantenerse como tal; es decir, para que la tradición se preserve debe ajustarse a las necesidades sociohistóricas, y éstas responden a un patrón de expectativas determinadas por la propia comunidad a partir de su poco o mucho contacto con otros grupos sociales; es decir la red de relaciones y

de significados que orientan el rumbo que ha de seguir la tradición.

Los artesanos son parte de un contexto sociohistórico donde se reflejan de alguna manera los aspectos económico, religioso, político y cultural; hechos que lejos de “destruir” a la tradición del juguete artesanal, la mantiene viva y, por tanto, puede afirmarse que el juguete popular guanajuatense es una tradición que año con año se matiza para mantenerse como una tradición que aglutina a la comunidad al otorgarles una identidad propia, a la vez que brinda la oportunidad de sentirse parte del grupo social al que pertenece.

En este texto se pretendió mostrar unas de las tradiciones más importantes de Guanajuato, como es el arte popular y en particular el juguete popular, manifestaciones que revelan el papel que ha desempeñado la cultura en la vida material de los artesanos locales, quienes han continuado una importante tradición y forman parte de un contexto sociocultural específico, reflejado muchas veces en sus creaciones.

Este texto no es un estudio acabado, pues considero difícil agotar el horizonte de posibilidades para abordar un tema tan vasto como la cultura y el arte popular; sin embargo, es importante resaltar que este trabajo tuvo entre sus propósitos contribuir al estudio tanto del arte popular como de la cultura guanajuatense. Para finalizar, deseo manifestar que si el texto atrae el interés de otras personas por el estudio o rescate de las tradiciones, la cultura o el arte popular mexicano, habré cumplido uno de mis propósitos: emprender un camino para que otros lo continúen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Renato (1975), "Conceituação brasileira de folclore", en Isabel ARETZ (dir.), *Teorías de folclore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INDEF, 1).
- ÁLVAREZ, José Rogelio (dir.) (1996), *Enciclopedia de México*, t. VIII, México, SEP/ Enciclopedia de México.
- ARETZ, Isabel (dir.) (1975), *Teorías de folclore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INDEF, 1).
- BLACHE, Martha (comp.) (1995), *Narrativa folklórica (II)*, Buenos Aires, Fundación Argentina de Antropología.
- BOLLEME, Geneviève (1990), *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, México, Conaculta/Grijalbo (Los Noventa, 47).
- BONTE, Pierre y Michel IZARD (dirs.) (1991), *Dictionnaire de l'ethologie et de l'anthropologie*, París, Press Universitaires de France.
- BURKE, Peter (1984), "Historia popular e historia total", en Samuel RÁPALE (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Madrid, Crítica.
- ____ (1984), "El 'descubrimiento' de la cultura popular", en Samuel Rápale (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Madrid, Crítica.
- CARRERA STAMPA, Manuel (1951), *Los gremios mexicanos, México. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*, México, EDIAPSA/Canacinttra (Estudios Histórico-Económicos Mexicanos).
- CORTÁZAR, Augusto Raúl (1979), *Folklore y literatura*, Buenos Aires, Eudeba (Cuadernos de Eudeba, 106).
- ____ (1975), "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica", en *Teorías de folclore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INDEF, 1).
- ____ (1959), *Esquema del folclore. Conceptos y métodos*, Buenos Aires, Columba.
- DANNEMAN R., Carlos (1975), "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas", en Isabel ARETZ (dir.), *Teorías de folclore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INDEF, 1).
- DE ZÁRATE, Dora P. (1975), "Nuestra posición frente a las teorías folklóricas", en Isabel ARETZ (dir.), *Teorías de folclore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INDEF, 1).
- DÍAZ CASTILLO, Roberto (1968), *Folklore y artes populares*, Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos-Universidad de San Carlos (Problemas y Documentos, 1).
- ESPEJEL, Carlos (1977), *Artesanía popular mexicana*, México, Blume.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel (2006), *Juguetes mexicanos* (pról. de María Teresa Pomar), Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Conaculta/ICOCULT.
- GONZÁLEZ, Jorge A. (1994), *Más (+) cultura (s). Ensayos sobre realidades plurales*, México, Pensar la Cultura.
- ____ (1986), *Cultura (s)*, México, Universidad de Colima /UAM- Xochimilco (Culturas contemporáneas, 1).
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (comp.) (1993),

- Juegos y juguetes mexicanos*, México, DINA Camiones.
- GOULDNER, Alvin W. (1979), *La sociología actual: renovación y crítica*, Madrid, Alianza.
- GRAMSCI, Antonio, (1976), *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos.
- GUEVARA, Darío (1975), “En torno a una reconsideración del concepto científico de folklore”, en Isabel ARETZ (dir.), *Teorías de folklore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INIDEF, 1).
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier (1950), *El juguete popular en México. Estudio de interpretación*, México, Ediciones Mexicanas.
- HERREJÓN PEREDO, Carlos (1994), “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 59.
- ITURRIAGA, José N. (2005), *Arte del pueblo, manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*, México, Gobierno del Distrito Federal/Conaculta/INBA/Museo de Arte Popular.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M., (1975), *Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Argentina, Galerna.
- MARÍN DE PAALEN, Isabel (1976), *Historia general del arte mexicano. Etno-artesanías y arte popular*, 2 vols., México/Buenos Aires, Hermes.
- MARTÍNEZ MASSA, Pedro (1992), *Artesanía en Iberoamérica. Un solo mundo*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ministerio de Industria, Comercio y Turismo/Agencia Española de Cooperación Internacional/Lunwerk.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio (1981), *Arte popular de México. La creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*, México, Panorama Editorial.
- MEDRANO DE LUNA, Gabriel (2007), *El juguete popular guanajuatense. Imaginación y creatividad*, Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura del Estado de Guanajuato (La Rana).
- MEJÍA LOZADA, Diana Isabel (2004), *La artesanía de México. Historia, adaptación y mutación de un concepto*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio (1949), *Valor sociológico del folklore y otros ensayos*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM (Biblioteca de Ensayos Sociológicos, Cuadernos de Sociología).
- MOHAR, LUZ MARÍA (1997), *Manos artesanas del México antiguo*, México, SEP/CONACYT.
- MONSIVÁIS, Carlos, Fernando DEL PASO y José Emilio PACHECO (1996), *Belleza y poesía en el arte popular mexicano*, México, Circuito Artístico Regional.
- MURILLO, GERARDO [DR. ATL] (1980 [1922]), *Las artes populares en México*, México, INI.
- OCHOA, Álvaro y Herón PÉREZ (2000), *Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- ORTIZ, Renato (1985), *Cultura popular: románticos e folkloristas*, São Paulo, Pontificia Universidad Católica de São Paulo.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1975), “Teoría del folklore”, en Isabel ARETZ (dir.), *Teorías de folklore en América Latina*, Caracas, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC (Biblioteca INIDEF, 1).
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (1997), *Refrán viejo nunca mente*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- POMAR, María Teresa (1992), “El juguete popular mexicano”, *Tierra Adentro*, núm. 59, mayo-junio.
- RÁPALE, Samuel (ed.) (1984), *Historia popu-*

- lar y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F. (1974), *Arte popular mexicano*, México, FCE (Archivo del Fondo).
- ____ (1961), *Las artes populares guanajuatenses*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.
- SENEFF ANDREW, Roth y José LAMEIRAS (eds.) (1995), *El verbo popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ITESO.
- STEELE BOGGS, Ralph (ed.) (1957), *Folklore Americas*, vol. XVII, núm. 2.
- TUROK, Marta, 1988, *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Plaza y Valdés/SEP.
- VV.AA. (2001), *Grandes maestros del arte popular mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C.
- VV.AA. (1995), *Artesanías de Guanajuato*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.
- VV.AA. (1991), *De Superman a Superbarrio. Comunicación masiva y cultura popular en los procesos sociales de América Latina. Actas del Encuentro Latinoamericano de Cultura y Comunicación Popular*, Panamá, Centro de Estudios de Acción Social Panameño/Consejo de Educación de Adultos de América Latina/Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario.
- VV.AA. (1981), *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte popular*, México, Herrero/PROMEXA.
- VILLEGAS, Víctor Manuel (1964), *Arte popular de Guanajuato*, México, Banco Nacional de Fomento Cooperativo/Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías.
- ZAVALA, Agustín Jacinto y Álvaro OCHOA SERRANO (coords.) (1995), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán/CONACYT.
- ZUBIETA, Ana María (coord.) (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós (Estudios de Comunicación).

ENTREVISTAS

- CHÁVEZ NORIEGA, Guillermo, 10 de agosto de 2005 en Guanajuato, Gto.
- ESPAÑA OLIVARES, Gumersindo, 23 de junio de 2005 en Santa Cruz de Juventino Rosas, Gto.
- FERNÁNDEZ DEL REAL, Virgilio, enero de 2006, entrevista por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León en la Casa Museo Gene Byron, Guanajuato, Gto.
- HERNÁNDEZ COLMENERO, Mauricio, 7 de julio de 2005 en Guanajuato, Gto.
- POMAR, Teresa, 20 de enero de 2006 en Guanajuato, Gto.
- SUÁREZ AGUAYO, Ramón, noviembre de 2005, entrevista por Gabriel Medrano de Luna y Rolando Briseño León en Guanajuato, Gto.