



**Estudio etnoarqueológico entre los alfareros de
Zinapécuaro, Michoacán y su encuentro con la técnica al
negativo en la creación cerámica**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Antropología Social**

Presenta

Juana Gabriela Uribe Lizardo



**Estudio etnoarqueológico entre los alfareros de
Zinapécuaro, Michoacán y su encuentro con la técnica al
negativo en la creación cerámica**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Antropología Social**

Presenta

Juana Gabriela Uribe Lizardo

Director de tesis

Olivia Selena Kindl

CRÉDITOS INSTITUCIONALES

La elaboración del trabajo de tesis en El Colegio de San Luis, A. C. (COLSAN) bajo la dirección de la Dra. Olivia Selena Kindl, fue realizada por Juana Gabriela Uribe Lizardo gracias a la beca académica otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) así como, por el apoyo del COLSAN.

DEDICATORIA

Mi trabajo de tesis te lo dedico a ti, mi esposo, Gonzalo Barajas por la gran paciencia, amor y apoyo otorgado.

A mi familia, mi mamá Imelda Lizardo y mi tía Ana Elizabeth Lisardo, quienes a pesar de no encontrarse conmigo, de una manera o de otra, me apoyaron durante mis estudios y en la elaboración del documento.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría enunciar a todos los que directa o indirectamente formaron parte fundamental de mi trabajo de investigación y que sin ellos no hubiera sido posible que esto hoy sea una realidad.

Quiero agradecer a El Colegio de San Luis, A.C y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por todo el apoyo otorgado para la realización del trabajo.

A mi directora de tesis, la Dra. Olivia Selena Kindl, por su apoyo, consejo, lectura y ayuda para la realización de mi documento. A mis sinodales, la Dra. Marie-Areti Hers, a quien he leído desde la licenciatura y es increíble que pudiera apoyarme en esta investigación. Le agradezco el haber sembrado en mi la idea de ir a conocer a los alfareros que realizan la espectacular cerámica al negativo. Al Dr. Arturo Gutiérrez, por la lectura de este trabajo, sus observaciones y sus consejos. A la Dra. Agapi Filini y a la Dra. Neyra Alvarado por haber aceptado ser parte del comité de titulación suplente.

Quiero agradecer de todo corazón a los alfareros de Zinapécuaro, Michoacán quienes son el eje central de la investigación, por su ayuda, comprensión y ahora su amistad. Al señor Salvador Hernández Cano con quien tuve el primer contacto con el quehacer cerámico, considero que es una de las mejores personas que conozco en el mundo. A sus hijos –Germán, Ventura, Salvador y Bruno– por toda su ayuda y paciencia; sin olvidar a su esposa –la señora Felisa– por enseñarme que las mujeres también saben trabajar el barro.

Al señor Gabriel Hernández Cano, por todo el conocimiento otorgado, sus platicas, por permitirme entrar a su taller y explicarme cómo es que realizan las calabazas. A su hijo Miguel, por instruirme en la utilización de los engobes en la cerámica al negativo.

El siguiente agradecimiento es para el señor Guadalupe Hernández Cano, por sus interesantes pláticas, por mostrarme el uso de todas las herramientas, ayudarme a hacer piezas de barro con mis propias manos, sus consejos, su ayuda bibliográfica, por tener la valentía de realizar piezas fuera de lo común y que las vuelven especiales. A su esposa –la señora Martha–, quien me mostró cómo realizar parte de la decoración en la cerámicas y conocer la actividad alfarera desde la perspectiva de una mujer que se encuentra al 100% en un taller alfarero. A Pablo y Joel –hijos del señor Guadalupe– quienes me mostraron cómo es que ellos siguen manteniendo la tradición cerámica con un espíritu inventivo e innovador. A su hija –Elisa– por proporcionarme fotografías interesantes cuando ya no me encontraba en Zinapécuaro. Al cuñado del señor Guadalupe –Gabriel– quien forma parte de la familia nuclear y ayuda con sus creaciones a que sean reconocidos a nivel municipal y estatal.

Por último, quiero agradecer a todas esas personas que me acompañaron durante todo el tiempo de estudios y elaboración de esta investigación. Al Dr. José Guadalupe Rivera Gonzáles y al Dr. Daniel Solís Domínguez por todo su apoyo y por creer en mí. A mis compañeras de aula en la maestría, Marcela, Diana y Katty, por toda la ayuda recibida no solo durante clases, sino en lo personal. A Araceli Carrillo por toda su ayuda bibliográfica. A mis amigos, Margarita Carrillo, gracias por darme posada durante mi estancia en Morelia, Irene Pérez, Andrés Sifuentes, Nina Manubes, Yessica Moreno, Francisco Bueno y Victor Ureña quienes aunque algunos no se encuentran cerca, recibí todo su apoyo y consejo durante mi estancia en el COLSAN y la elaboración de mi trabajo de tesis. Al Dr. Héctor J. Padilla Aranda y a mis maestros de Bellas Artes por ayudarme a mantener mi cerebro lo más tranquilo posible para poder escribir el trabajo de tesis.

A todos y cada uno de ustedes !muchas gracias!

ÍNDICE

	Página
Introducción	1
Parte de la historia antigua del estado de Michoacán y del municipio de Zinapécuaro de Figueroa	5
Estudios previos realizados en Zinapécuaro, Michoacán	8
El trabajo de campo en Zinapécuaro, Michoacán	11
Contenido del trabajo de tesis	14
Capítulo I. Estudio etnoarqueológico realizado a los alfareros Hernández Cano	
I.1. Entre el antecedente arqueológico y la etnografía	16
I.2. El contexto social del alfarero y su área de producción cerámica	20
I.3. La continuidad en el intercambio de conocimientos del quehacer alfarero y sus manifestaciones artísticas	32
Capítulo II. El mundo visto desde los ojos del alfarero. La iconografía y las formas cerámicas	40
II.1. El surgimiento el estilo creativo en los alfareros de Zinapécuaro, Michoacán. Un conocimiento que proviene desde la época prehispánica	42
II.2. La iconografía en las piezas cerámicas: una composición entre el pasado y el presente	54
II.3. Morfología de las piezas cerámicas realizadas en el taller alfarero de los Hernández Cano	64
Capítulo III. ¿Existe una transformación gradual en las técnicas y la tecnología del quehacer alfarero?	76
III.1. La antigua tradición alfarera en Michoacán y en diferentes sitios de México	77
III.2. ¿Cuáles son los cambios tecnológicos empleados en la creación cerámica en Zinapécuaro, Michoacán?	85
III.3. La evolución en las técnicas del quehacer alfarero a través del tiempo	105
III.3.1. El uso de moldes en la producción cerámica en el taller de los Hernández Cano	114
III.3.2. Las técnicas de decoración en la manufactura cerámica	118
Conclusiones	133
Bibliografía	143
Índice de ilustraciones	151
Anexo	158

INTRODUCCIÓN

Con el estudio de las técnicas podemos observar no sólo a los objetos sino también al sujeto que los crea –en este caso el alfarero por medio de la cerámica–, ya que al momento de realizarlas se acompaña con cierta tecnología, técnicas, creencias, conocimientos nuevos, etcétera. Es importante estudiar las técnicas ya que ello nos puede arrojar los reportes, las proporciones y los lugares en la vida social, para así generar una clasificación de las sociedades de acuerdo a sus industrias (Mauss, 2004 [1948]: 434-450).

En esta tesis se presenta el proceso de investigación y los resultados generados a partir de un estudio etnoarqueológico de la producción alfarera de la familia Hernández Cano en Zinapécuaro, Michoacán, que incluye un análisis de las formas, iconografía, técnicas y tecnologías utilizadas en la creación cerámica realizada en su taller. El presente trabajo surgió a partir del consejo de la Dra. Marie-Areti Hers y de mi interés por conocer la labor de los maestros alfareros en el municipio de Zinapécuaro de Figueroa, en Michoacán. Durante mi primera estancia en el municipio, uno de los alfareros me proporcionó información acerca de la creación cerámica. Explicó que el encuentro de la técnica al negativo –la cual proviene de la época prehispánica– se llevó a cabo en 1995 y fue un conocimiento obtenido de lo que se podría llamar una casualidad; algo meramente fortuito, resultado de las indagaciones, realizadas por los mismos alfareros.

La producción cerámica es una de las actividades más antiguas del ser humano. Se trata de una organización –en este caso familiar– basada en actividades especializadas que dependen de un estatus dentro del grupo de alfareros –algunos de ellos se dedican a la molienda del barro, mientras otros sólo lo modelan– y así establecen las zonas de producción (Jiménez, 2005: 47). El

término “alfarero” se utiliza para denominar a una persona cuyo oficio consiste en la confección de trabajos de barro; como menciona Canizales (2010: 12-13), esta palabra suele reservarse para identificar a quienes hacen cacharros, vasijas o “arte popular”. Con la denominación de “arte popular” el autor define a las piezas que se distinguen por su individualidad, riqueza de formas y colorido. Forman parte de la tradición cultural de un pueblo y es el artesano quien mantiene la tradición de su industria, a la que va modificando al imprimirle el sello de su propia identidad.

La palabra “alfarería” se refiere al arte de fabricar vasijas de barro y cerámica, por lo general, recipientes y objetos de barro cocido (Mirambell, 2005: 47). Cantizales ofrece otra definición mencionando que la “alfarería” puede ser entendida como el arte o industria de fabricar objetos de barro, endurecidos por medio del cocimiento; es una actividad que ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia. La palabra “cerámica” parte de la definición anterior –objeto de barro endurecido por medio de calor–, pero utiliza en su proceso diversos esmaltes y técnicas, además de requerir conocimientos previos para su uso. La palabra “alfahar” se utiliza para llamar al taller, que es el lugar en donde se confeccionan las piezas cerámicas (2010: 10-13).

Una de las muchas técnicas utilizadas por los alfareros de Zinapécuaro –y que hace su producción especial– es la técnica al negativo, la cual tuvo una distribución importante en el occidente de México durante la época prehispánica. Este procedimiento utiliza una técnica y motivos decorativos de elaboración compleja. La presencia de este tipo de cerámica ha surgido en contextos arqueológicos, a partir de los que se pueden apreciar –según algunos estudios realizados como los de Sejourne (1966) en Teotihuacán y Kelley (1971) en la cultura Chalchihuites– que fueron usados entre los estratos sociales altos y en asociación con complejos religiosos.

Se considera que una pieza cerámica fue realizada con la técnica al negativo cuando el diseño tiene una remarcada diferencia en los tonos de color: el fondo es más oscuro y la iconografía forma un patrón negativo (figura 1). Esta relación cromática puede ser producida porque en la vasija le es colocado un engobe –que es una mezcla de arcillas y otros materiales– o puede quedar con el color natural para después crear una sombra. Cuando el engobe es colocado, actúa como un material de protección temporal; la aplicación se realiza en la iconografía o figura que se quiere resaltar. Posteriormente, esta capa de protección es retirada y revela las figuras en la superficie del color de la vasija, lo que deja al final figuras claras en la superficie (Shepard, 1985: 206).



Figura 1.- Vasija trípode al negativo. El color de la iconografía es claro mientras que el fondo es oscuro, lo que produce el efecto al negativo. Pieza realizada por Germán Hernández. Fotografía: Gabriela Uribe (junio de 2015).

La técnica al negativo consiste en cubrir los diseños que se quieren resaltar con un material resistente, como la cera o la ceniza (Sánchez 2002: 56-57). Después las vasijas se sumergen en un baño coloreado y al retirar las zonas cubiertas, los esquemas aparecen en negativo. Es una técnica en la cual, en primer lugar, se trazan los diseños con cera y luego se aplica un baño negro y se pone al fuego. Con la primera cocción, los motivos que habían sido marcados con cera y reservados sobre el fondo resaltan en crema encima del entorno negrozco.

Al final se agrega pintura roja que realza ciertas partes del diseño y se procede a la segunda cocción (Carot, 2013: 146-148).

Las personas que llegan a conocer los artefactos producidos según este procedimiento técnico son considerados como objetos artísticos-decorativos; por su parte, los alfareros consideran a estos objetos como fragmentos de su conocimiento. En el incluyen formas e iconografía tanto prehispánica como contemporánea, estilos que pueden coexistir en una misma pieza. Todo ello me llevó a preguntarme qué tanto ha cambiado, desde la época prehispánica, el trabajo de los alfareros, su organización dentro del taller y los conocimientos que con el tiempo han adquirido.

Este trabajo se realizó desde el punto de vista etnoarqueológico, enfocándose en el estudio de la cultura material proveniente del taller alfarero –en este caso, de la cerámica–, con una visión eminentemente arqueológica. Se basa en el estudio de las técnicas y la tecnología empleadas en la creación de artefactos realizados por los alfareros de Zinapécuaro, Michoacán, las cuales han cambiado con el paso del tiempo, pero conservan su esencia. Por ejemplo, en lugar de usar piedras para el pulido de la cerámica, se utilizan trozos de plástico, con lo que se obtiene el mismo resultado, pero con un material sintético. El trabajo etnoarqueológico inició conociendo a la familia alfarera –los Hernández Cano–, posteriormente siguió la curiosidad de conocer las formas cerámicas básicas y la iconografía utilizada en sus creaciones y por último, estudiar la tecnología que a su vez, abraza un conjunto de conocimientos técnicos, los cuales requieren de una destreza y habilidad para llevarlos a cabo; esta experiencia es llevada a cabo por los alfareros al momento de crear sus artefactos, los cuales se adecuan a sus pensamientos y gustos. El estudio acerca de la familia alfarera y de los objetos que elaboran está enfocado en encontrar respuestas a las siguientes interrogantes: ¿En qué medida el alfarero puede ser influenciado por lo que observa

fuera del taller sobre la iconografía y las formas cerámicas? ¿Qué tanto ha cambiado la tecnología –el modo de empleo y la producción de cada herramienta– y las técnicas –pasos que se llevaron a cabo para la elaboración de los objetos, en este caso cerámicos– con el paso del tiempo? ¿Se puede llegar a percibir –a través del objeto– la intención de su creación? ¿Su comprador comparte esta forma de observar el objeto?

Para esta investigación con los alfareros de Zinapécuaro, realicé tres temporadas de campo: de octubre a diciembre de 2014, de abril a junio de 2015 y, por último, de noviembre de 2015 a enero de 2016, –175 días aproximadamente–. Intenté cubrir todo el proceso creativo de la elaboración de la cerámica, desde la observación hasta la participación propia en los trabajos de barro.

PARTE DE LA HISTORIA ANTIGUA DEL ESTADO DE MICHOACÁN Y DEL MUNICIPIO DE ZINAPÉCUARO DE FIGUEROA

Michoacán, el “lugar donde abunda el pescado”, fue uno de los reinos más extensos y ricos del mundo mesoamericano prehispánico; su territorio acogió a grupos humanos cuya historia es objeto de estudio para diferentes áreas del saber. Las constantes investigaciones multidisciplinarias permiten una visión más completa de la cronología correspondiente a los asentamientos humanos primarios y a los posteriores que conformaron al legendario reino Purépecha.

El estudio de las fuentes arqueológicas ha ayudado a comprender gran parte de la forma de vida de cualquier cultura anterior a la nuestra, ya que es en las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales. De esta forma, todo queda involucrado dentro de la cultura material y con este testimonio se puede llegar, como afirma Sarmiento (2007: 221), a

conocer el alma humana. El occidente de México, lugar donde se encuentra el estado de Michoacán, comprende a los estados de Jalisco, Colima, Nayarit, Sinaloa y Guanajuato, donde existen más de 3,000 años de historia. En años primigenios, se desarrollaron artes únicas en Mesoamérica. Las culturas de esta área nos heredaron notables imágenes de lo humano en el México antiguo y asombrosas representaciones de la naturaleza, dejaron un gusto por lo geométrico y la abstracción, conformando así un panorama histórico artístico muy vasto (Hernández, 2013: 21).

Dentro del estado de Michoacán –en su parte noroeste– se localiza el municipio de Zinapécuaro de Figueroa, lugar donde se desarrolla el presente estudio (mapa 1), en un flanco sureño del sistema de valles aluviales y cuencas lacustres que conforman el bajío. Esto lo convierte en una ruta natural de comunicación entre el occidente y el centro de México (Healan, 2004: 34).



Mapa 1.- Ubicación del municipio de Zinapécuaro, Michoacán. Sectorización realizada por Gabriela Uribe (2016)

Desde que el área de Michoacán fue ocupada por los antiguos purépechas, la zona de Zinapécuaro fue un importante lugar de culto asociado con las principales deidades tarascas. Aparentemente, pocos purépechas vivían en el área al momento del contacto (de Alcalá, 2013 [2008]: 266), lo cual se sabe gracias a la cerámica que ha sido encontrada en el área. Healan (2004: 35) menciona que las fuentes etnohistóricas señalan la existencia de huellas de varios grupos étnicos en lo que ahora es Michoacán incluidos los matlatzincas, otomíes y chichimecas; en la mayoría de los casos, se conocen dichas etnias mediante vestigios arqueológicos, especialmente cerámicos y construcciones. Ochoa (*et. al.*, 2012: 18) por su parte, en sus estudios ha encontrado aisladas referencias lingüísticas y etnográficas registradas por los religiosos franciscanos y agustinos en sus crónicas durante la época colonial en Michoacán. En este sentido, Zinapécuaro de Figueroa es uno de los asentamientos más importantes de la cuenca lacustre de Cuitzeo, donde la cultura purépecha se desarrolló desde tiempos remotos (Carot, 2013: 154).

El reino tarasco abarcó casi la totalidad del actual territorio de Michoacán y algunas zonas colindantes con los estados de Jalisco, Guerrero y Guanajuato (Hernández, 2013: 69), y se han manifestado claras evidencias de su relación directa con la antigua y famosa tradición cerámica Chupícuaro, que ha permitido develar más de mil años de historia (Carot, 2013: 133). La investigación realizada por Carot (2013: 135) enfatiza la relación entre la cultura Chupícuaro y la Purépecha, ya que hay continuidad cultural documentada a lo largo de la secuencia regional establecida en la cuenca de Zacapu –en la parte centro-norte de Michoacán– y por la clasificación que se le otorgó como perteneciente a la tradición “tarascano” debido a sus semejanzas en cuanto a formas, tipos cerámicos y diseños con la cerámica más tardía.

El área de Michoacán ha sido objeto de numerosas investigaciones sobre su desarrollo desde la época prehispánica. A continuación se presentan algunos de los estudios realizados en

esta región.

ESTUDIOS PREVIOS REALIZADOS EN ZINAPÉCUARO, MICHOACÁN

Los estudios arqueológicos realizados en Michoacán comenzaron en 1887, cuando Francisco Plancarte y Navarrete, sacerdote preocupado por conocer el pasado de la región, recopiló por primera vez datos y objetos arqueológicos; lo hizo de manera ordenada y sistemática, y así puede hablarse del inicio de la arqueología en Michoacán (Cárdenas, 2013: 32).

Las cuencas lacustres que se encuentran en el estado propiciaron que las condiciones climáticas ayudaran a contar con abundancia de recursos naturales, que fueron estratégicos para los antiguos pobladores. Particularmente, el barro y el caolín sirvieron para la manufactura de cerámica y tuvieron un significado importante para los antiguos pobladores del área, pues se han encontrado en ofrendas funerarias. Muchas de las piezas cerámicas fueron colocadas en Tumbas de Tiro –una peculiar versión de cementerio–, llamadas por Oliveros “el espacio de la muerte” (2013: 36). En estas tumbas eran colocadas las ofrendas que ahora se pueden catalogar según sus características culturales, su decoración y las técnicas usadas: esgrafiado, pulido, pintura al negativo, polícromas, etcétera. Así mismo, por sus formas –antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, incensarios, ollas, copas, etcétera–, los detalles que les fueron dados y los colores mayormente utilizados en estas piezas cerámicas –naranja, café, rojo, negro–.

Entre las principales publicaciones de estudios arqueológicos del estado de Michoacán se pueden encontrar las realizadas por los doctores Moedano (1943, 1946), Patricia Carot (2013), Verónica Hernández (2013), Phil Weigand (1997, 2014), Marie-Areti Hers (2006) y Eduardo Williams (1996, 2001, 2014), por mencionar tan sólo algunos. Sin embargo, hay pocas publicaciones respecto a la cerámica prehispánica de Zinapécuaro en específico. Entre estas

últimas destaca la investigación realizada por Moedano (1943), quien estudió la cerámica prehispánica del lugar y menciona que este municipio se vio relacionado con el desarrollo de la cultura tarasca. Se basó en la gran cantidad de material cerámico del pueblo precortesiano (Moedano, 1993 [1943]: 411).

Durante la década de los años cuarenta del siglo pasado, Moedano encontró en Zinapécuaro treinta y dos tipos cerámicos en pésimas condiciones –con diversas fracturas y colores desvanecidos– pertenecientes a varios tipos de vasijas. Investigó 8,540 tepalcates, a los cuales dividió en treinta y dos variantes tipológicas de tres clases diferentes de barro: café, ocre y naranja –el último en escasas proporciones–. En cuanto a la decoración, encontró cerámica lisa o con un baño de color, pintada, polícroma, al fresco y esgrafiada; además, observó que las muestras cerámicas presentaban una secuencia especificada y que existían tipos que caracterizaban períodos bien definidos (Moedano, 1993 [1943]: 417).

En 1979, Ramón López Lara –cronista del municipio de Zinapécuaro, Michoacán– escribió la *Monografía del Municipio de Zinapécuaro*, que abarca desde la época prehispánica hasta principios del siglo XIX. En este libro retomó el estudio realizado por Moedano, lo que indica que probablemente hasta el año 1979, los estudios arqueológicos no habían sido retomados en la zona. Posteriormente, se publicó por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) un libro llamado *Geometrías de la imaginación* (2012), en el se muestran los diseños y la iconografía que ha sido encontrada tanto en artefactos cerámicos de la época prehispánica, como en artefactos producidos hoy en día. En esta publicación participaron Amalia Ramírez, Eva María Garrido, Sandra Lucía Aceves y Sara Guadarrama, quienes recabaron información con artesanos actuales –tanto alfareros como tejedoras– del estado de Michoacán. Se presenta la iconografía prehispánica de diferentes artefactos cerámicos –antropomorfa,

astronómica, geométrica, zoomorfa, simbólica y fitomorfa–; también se menciona a la iconografía contemporánea y se señala que los artesanos cuentan con gustos y estéticas diferentes entre ellos, por lo cual surge la pregunta de si esas piezas reflejan o no su propio contexto cultural. En efecto, en sus creaciones se observan innovaciones inesperadas que el mercado les dicta. Por ejemplo, las obras cerámicas realizadas en Zinapécuaro, que se describen en esta publicación, expresan una reinención y recontextualización de iconos prehispánicos –como la elaboración de aves más estilizadas– que, en un proceso de reapropiación del pasado, se insertaron nuevamente en un sector del mercado –galerías de arte, mercado de artesanías, etcétera– el cual demanda esas formas como valores agregados a las propias piezas (Garrido, 2012: 71) (figura 2).



Figura 2.- Pieza cerámica adornada con iconografía geométrica y zoomorfa. El alfarero retoma en sus creaciones iconos prehispánicos como una forma de reapropiación de su pasado. Fotografía de Gabriela Uribe (noviembre de 2015).

Otro estudio importante es el realizado por Carot (2013) en el que describe la larga historia purépecha y hace referencia a una propuesta de vincular la tradición Chupécuaro –proveniente de Acámbaro, Guanajuato– con los inicios de la cultura purépecha. En el sitio de Queréndaro, Michoacán, que se ubica 15 kilómetros al noroeste del municipio de Zinapécuaro, se han

encontrado objetos de la tradición Loma Alta –ubicado en el norte el estado de Michoacán– de tipo Chupícuaro, a partir de los cuáles se estableció que existía convivencia entre estos últimos – cultura tarasca y cultura chupícuaro– y culturas plenamente teotihuacanas. Además, en los estudios realizados por Schöndube (1980) en Carot, 2013: 146), se obtuvieron fechas de radiocarbono que oscilan entre los años 104 a.C. y 546 d.C. Lo más destacable de la colección cerámica de la tradición Loma Alta de tipo Chupícuaro es que se introduce un tipo cerámico que utiliza la compleja técnica al negativo, la cual presenta iconografía de aves, reptiles, serpientes, flores, formas geométricas y grecas escalonadas (figura 3), que fueron fuente de inspiración para los pintores tarascos en el posclásico (Carot, 2013: 146-148).



Figura 3.- Cerámica de la tradición Loma Alta: diversidad iconográfica y tipología. Loma Alta, Zacapu, Michoacán. Fotografía: Hérbert Pérez. Fuente: Carot, 2013: 159.

EL TRABAJO DE CAMPO EN ZINAPÉCUARO, MICHOACÁN

Durante aproximadamente 175 días de estancia en el municipio de Zamora, Morelia y Zinapécuaro, en el estado de Michoacán, recopilé información y observé el proceso de elaboración artesanal de las vasijas, en las cuales el trabajo de iconografía funciona como un

ornamento que se ejecuta en la superficie de la obra y, por lo regular, es de diferentes tipos: zoomorfa, fitomorfa y geométrica. El color es colocado según el gusto de cada alfarero y, a su vez, esto dependerá de la composición de la obra. Cuando la pieza cuenta con partes delgadas como, por ejemplo, un cuello largo, no colocan en su interior ningún tipo de engobe porque no hay acceso a esta parte de la vasija. La cerámica que es creada tiene varios usos, según la persona que la compra y, por lo general, son usadas como piezas ornamentales que son colocadas en un lugar donde consideran que puedan lucir su belleza. Hay clientes que adquieren estos artefactos por su carácter utilitario, pues en ellos depositan comida, incienso o almacenan semillas. Otras obras de alfarería son pedidos especiales y pueden ser utilizadas como parte de una ofrenda o, incluso, para exposiciones, como la que fue llevada a cabo en el Museo Regional de San Luis Potosí (figura 4). En ocasiones, las piezas cerámicas son utilizadas para la realización de rituales como temazcales o danzas, como las que son hechas en un lugar llamado Los Azufres –un municipio cercano a Zinapécuaro– y son desarrolladas con regularidad por el hecho de que se trata de un sitio turístico con aguas termales. La mayoría de la iconografía y las formas cerámicas son parte de la forma en que el alfarero ve el mundo, de su cosmovisión y comúnmente se apoya en publicaciones como libros, revistas, periódicos –algunas de ellas obtenidas por amistades o por su propia curiosidad–, visitas a los museos –como los que se encuentran en la ciudad de Morelia y algunas veces a otros de diferentes partes de la República Mexicana a los cuales han sido invitados–, etcétera.

El trabajo de campo fue realizado principalmente con una familia de alfareros reconocida en la región por su gran habilidad para realizar piezas cerámicas con la técnica al negativo: los Hernández Cano. La investigación consistió en ir al taller desde las 7:00 a.m. hasta entrada la noche, de lunes a viernes. Durante este tiempo pude observar las formas, iconografía, técnicas y

las tecnologías utilizadas en la creación cerámica; inclusive yo misma elaboré algunas piezas. Asimismo, visité a algunos miembros de la familia que tienen sus propios talleres en el mismo municipio. Estuve presente en algunos eventos familiares y en un concurso de alfarería en el municipio. También tuve la oportunidad de conocer a todos los miembros de la familia, desde los más pequeños hasta los mayores.

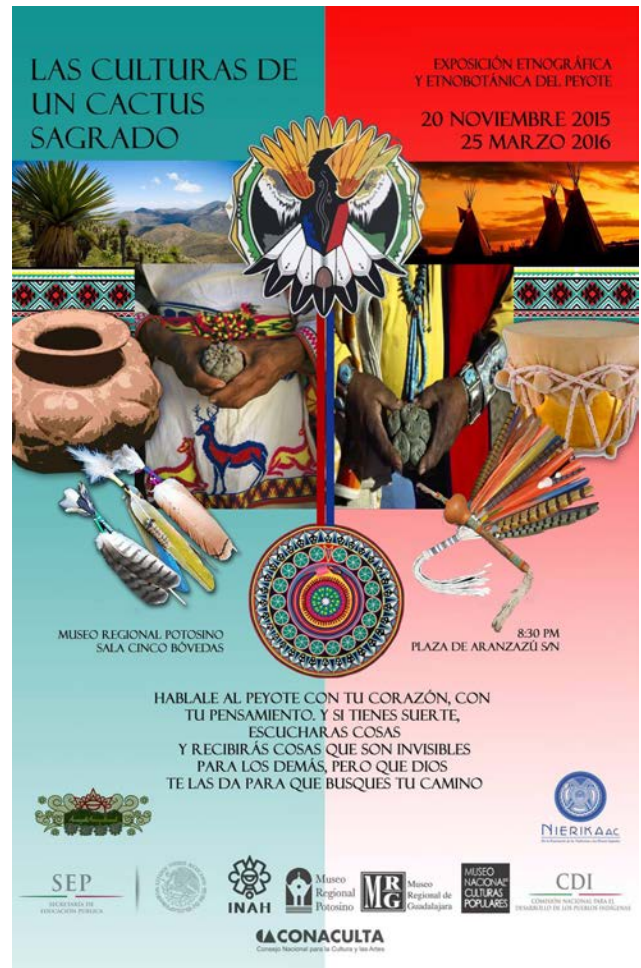


Figura 4.- Réplica de vasija en forma de peyote realizada por la familia Hernández Trejo como pedido especial para la exposición en el Museo Regional Potosino llamada “Las culturas de un cactus sagrado” realizado en el año 2016. Fotografías de la vasija de Elisa Hernández Trejo y cartel del Museo Regional Potosino (octubre del 2015).

CONTENIDO DEL TRABAJO DE TESIS

En el trabajo de tesis se realizó un estudio etnoarqueológico de los alfareros del municipio de Zinapécuaro quienes, después de varios años de investigación en las formas de crear cerámica con mayor dureza y estética, lograron rescatar la técnica al negativo en su cerámica.

En el capítulo I se presenta de forma más amplia el estudio etnoarqueológico realizado con la familia alfarera de los Hernández Cano. Este grupo alfarero de cierta forma logra una fusión en sus creaciones cerámicas entre el pasado y el presente, las cuales son manufacturadas dentro de un área de producción y un contexto social. Como se verá, el alfarero obtiene el conocimiento para la realización de las piezas de la memoria familiar, a donde pertenece y donde se preserva. El capítulo II se enfocó en dar a conocer el mundo visto desde los ojos de los alfareros Hernández Cano explicando cómo surge la inspiración para crear nuevos estilos siempre haciendo composiciones del pasado y del presente tanto en las formas cerámicas, como en la iconografía utilizada en sus obras de barro. El capítulo sirve de referencia para conocer mejor la terminología sobre las formas cerámicas que expondrán a lo largo de la tesis. En el capítulo III se describe cómo el quehacer alfarero en Zinapécuaro, Michoacán es llevado a cabo y se discute sobre los cambios sucedidos con el paso del tiempo en su tecnología y las técnicas utilizadas al momento de realizar las piezas cerámicas, siempre realizando esta labor un poco más sencilla. Como parte final de la tesis se presentan las conclusiones del estudio y un catálogo de piezas cerámicas que fueron realizadas en el taller Hernández Cano, el cual sirve de referencia para conocer parte del trabajo realizado por los alfareros actualmente. El anexo fue asesorado por la Licenciada en Arqueología Claudia Caviezel, quien estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y actualmente es investigadora en el centro INAH –Instituto Nacional de Antropología e Historia– región San Luis Potosí. La elaboración de este anexo se presenta a

partir del modelo de las fichas empleadas durante las excavaciones arqueológicas y por el Museo Regional Potosino para el resguardo de sus piezas. La herramienta ayudará a detallar con precisión la cerámica aquí presentada.

CAPÍTULO I. ESTUDIO ETNOARQUEOLÓGICO REALIZADO A LOS ALFAREROS HERNÁNDEZ CANO

I.1. ENTRE EL ANTECEDENTE ARQUEOLÓGICO Y LA ETNOGRAFÍA

El sueño de muchos arqueólogos es tener una interacción con personas del pasado y, de este modo, explicar los motivos y las técnicas de la elaboración de algún artefacto, interpretar por qué presenta esas formas o por qué se encuentra en algún contexto específico. Quizá si pudiéramos hacer esto quedaríamos sorprendidos con algunas de las respuestas. El arqueólogo, al estudiar cierta cultura –en la mayoría de los casos– concibe un mundo de conocimientos y teorías muy plausibles sobre ella, donde siempre es posible que todo el conocimiento que se ha adquirido pierda valor y la explicación real sea mucho más simple de lo que se creía. Entonces, ¿qué sucedería si se pudiera tener acceso a la información que posee una persona que por alguna razón haya heredado el conocimiento antiguo del quehacer artístico de una cultura pasada? Supongamos que se relaciona con la alfarería, que cuenta con la transmisión de conocimientos, de saberes, que han sido heredados durante generaciones y que a su vez, han sido interrumpidas, recuperadas y reinterpretadas según las secuencias operativas del quehacer alfarero. Se debe de prestar atención a la base productiva para realizar comparaciones históricas y desde ahí construir un modelo etnográfico para reconocer los procesos históricos. Las interpretaciones etnográficas tienen que considerar los procesos de rupturas y continuidades en el movimiento histórico, ya que se da por sentado que los grupos étnicos actuales tienen una continuidad directa y no alterada desde el periodo prehispánico (Medina, 1990: 447-445).

Las ciencias humanas –que ayudan a comprender el conocimiento del ser humano, su sociedad y su cultura– permiten describir la forma de vida de los actuales alfareros, incluyendo su

modo de pensar y sentir, así como su imaginación, técnicas y tecnología empleada en la creación de sus obras cerámicas. Por medio del estudio etnográfico se identifican realidades culturales de su presente, su forma de organización, su transformación social, su identidad y su historia. La arqueología, en cambio, permite conocer los patrones de conducta de las sociedades del pasado que dejaron huellas materiales (Manzanilla, 2015). Uniendo ambas disciplinas se obtiene una perspectiva etnoarqueológica, la cual otorga una visión dinámica y procesual del pasado al permitir observaciones tanto de las acciones sociales –el contexto etnográfico–, como de sus resultados materiales –el contexto arqueológico– (Williams, 2005: 9).

El desarrollo de la etnoarqueología, mencionada por Williams (2001: 16), se dio como respuesta directa al poco interés sobre la cultura material entre los antropólogos sociales, por lo cual los arqueólogos se han visto obligados a convertirse en etnólogos a fin de mantener un vínculo directo con la antropología, en general, y con la antropología social, en particular. La etnoarqueología permite al arqueólogo estudiar sociedades modernas para identificar la variabilidad y la causalidad de la vida social en el pasado, usando el contexto etnográfico. Ambas ciencias sirven para entender los procesos dinámicos que son llevados por los objetos, ya que éstos tienen vida social, son fabricados, se intercambian, se utilizan, se reutilizan y se abandonan. Cada una de estas fases contiene un significado cultural: es la cosa en movimiento que ilumina el contexto social humano (Appadurai, 1991: 21).

El estudio etnoarqueológico busca articular hallazgos y contextos arqueológicos con la información etnográfica. Desde una perspectiva arqueológica, la interpretación de la cultura material tiene como objetivo un mayor entendimiento de las relaciones entre el comportamiento humano y los contextos de la cultura (Kolb 1989 en Williams, 2001: 30).

El propósito del estudio etnoarqueológico es recopilar información etnográfica acerca del comportamiento asociado a los objetivos materiales actuales para compararlos después con los objetos y datos prehispánicos. Éste tipo de investigación etnoarqueológica ayuda a comprender la relación entre los procesos humanos y la cultura material en su contexto arqueológico y actual. El vínculo entre ambos tiene como sustento la analogía etnográfica, que desarrolla planteamientos sobre el material recuperado en contextos arqueológicos al asumir que ciertas conductas de grupos humanos actuales son análogas a aquellas que dieron origen a la cultura material del pasado (Gándara, 1990: 46).

Realizando la etnografía de los alfareros de Zinapécuaro percibí que ellos descubrieron las propiedades del barro desde niños, jugando con el, intercalando con la naturaleza. Toda su vida han tenido acceso a la arcilla; observaron que podía ser modelada hasta que su imaginación cobrara vida. El barro es el material con el que un alfarero más se identifica y mantiene con éste una comunión muy cercana. Los alfareros Hernández Cano son personas muy comprometidas con su oficio: crean formas e imágenes que delimitan la realidad entre sus manos.

Entre los alfareros de Zinapécuaro, existen divisiones. Su posición depende de la experiencia que tenga cada uno de ellos trabajando el barro. Se otorga el título de *maestro alfarero* a una persona que ha realizado esta disciplina prácticamente toda su vida (figura 5). Además, entre ellos existen categorías por el hecho de contribuir a la formación de nuevos alfareros a los que, al momento de adiestrar, también moldean en lo intelectual, en los hábitos y en la disciplina, lo que servirá para que en un futuro puedan convertirse en maestros alfareros. Cada uno tiene un sello en el proceso creativo al momento de realizar su cerámica –reflexionan lo que realizarán, tomando el cuenta el cómo y el cuando–; así, los alfareros cuentan con una identidad tomando varios elementos de la cultura purépecha –sobre todo la iconografía en sus

producciones– y en sus creaciones los contemporizan, es decir, del presente pueden abrazar el pasado y, a la vez, a su propia cultura. Por ejemplo, en una vasija realizada por los Hernández Cano se puede apreciar iconografía prehispánica purépecha, sin embargo, su forma podría ser la de una ánfora, la cual fue una vasija de uso común en el antiguo Mediterráneo. Con esto se puede pensar que un alfarero desarrolla un lenguaje propio al momento de realizar sus artefactos. Los alfareros de Zinapécuaro, como los Hernández Cano, cuentan con una tradición alfarera de más de 200 años y en ese tiempo han creado una amalgama que da como resultado un producto contemporáneo pero, al mismo tiempo, los alfareros no pierden su identidad, ya que se nutren de sus raíces prehispánicas y coloniales. En este estudio sobre los alfareros Hernández Cano y la cerámica que crean, se tomó en cuenta su conocimiento del pasado, lo que permitió entender su presente, y el estudio de su presente como una forma de explicar su pasado, creando la posibilidad de conocer, como menciona González (2003: 9), al otro. Esta perspectiva etnoarqueológica debe servir, ante todo, para comprender la multiplicidad de ópticas y correlatos interpretativos con que pueden asociarse los caracteres y formas de cultura material, más allá de la habitual homogeneización que se suele efectuar de la experiencia no-occidental o no-urbana (Álvarez, 2009: 66).



Figura 5.- De izquierda a derecha: los señores Gabriel, Salvador y Guadalupe, alfareros del taller Hernández Cano. Son algunos de los que hoy son considerados como maestros alfareros. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio del 2015).

Retomando lo anterior, el grueso de esta investigación se encuentra en el taller alfarero de la familia Hernández Cano, de modo que, con el estudio etnográfico de propósito arqueológico y uniendo a los remanentes de los materiales, se pudo acceder a la experiencia del otro gracias a dos ciencias interesantes y apasionantes: la arqueología y la etnografía. El estudio fue llevado a cabo en un espacio social, en el que se intercambiaron ideas y se otorgaron consejos con diferentes personas; es decir, la mayor parte de su vida creativa sucede dentro del taller.

En el siguiente subcapítulo se analizará el espacio social donde se crea la alfarería, sitio importante dentro de sus relaciones sociales.

I.2. EL CONTEXTO SOCIAL DEL ALFARERO Y SU ÁREA DE PRODUCCIÓN CERÁMICA

Corría el siglo XIX cuando la mayoría de los alfareros que se encontraban dentro del municipio se asentaron en el barrio de San Juan, lugar que les fue otorgado por el sacerdote Juan Bautista Figueroa. Según los relatos dados por López Lara (1979: 96), el párroco fue quien les enseñó a algunos de los antiguos habitantes a trabajar el barro para su manutención. Hoy en día hay otros alfareros en las periferias del municipio. Cada familia tiene una forma de trabajar este sedimento, entre ellos cerámica con greta –con un terminado vidriado–, otros forman calabazas de diversos tamaños y formas –la mayoría son ornamentales–, algunos más hacen objetos simples –júcaras, platos, tazas, poco decoradas– y hay quienes, como la familia Hernández Cano, se dedican a la cerámica al negativo –floreros, vasos, ollas, etcétera, todos ornamentales–.

Hablando de la familia alfarera protagonista de esta investigación, los Hernández Cano provienen de una tradición alfarera que data de 1815 y actualmente cuentan con más de 200 años trabajando el barro, según el relato dado por los ahora maestros alfareros –los señores Salvador, Gabriel y Guadalupe–. Esta estimación se debe a que ellos tuvieron acceso a documentos

eclesiásticos con los cuales pudieron seguir la huella de sus familiares del pasado dedicados a la realización de objetos de barro. Con la información obtenida, observaron que la tradición cerámica Hernández Cano proviene desde inicios del siglo XIX. Su principal interés de indagar sobre datos antiguos de su descendencia fue para rastrear el tiempo que lleva su familia trabajando el barro, aunque antes realizaban cerámica sencilla, con adornos no muy complejos y totalmente utilitaria: vasos, platos, ollas, etcétera. Las relaciones con sus antepasados y sus parientes actuales han sido clave para mantener su estructura social, ya que en su mayoría giran alrededor de interacciones, derechos, obligaciones, lealtad y sentimientos que provienen de una afiliación, pues cuentan con un antepasado en común por línea paterna. El grupo corresponde con un esquema patrilineal (Fox, 1985: 42), en el cual se observa que la propiedad y el dominio del conocimiento cerámico pasa de padres a hijos –hasta este momento varones– y que los miembros del grupo se encuentran relacionados entre sí por una filiación común (diagrama 1). Dicho grupo, con sus apellidos y la realización de artefactos de barro, se constituye sobre la base de un pasado común. La estructura social que presenta la familia Hernández Cano ayuda a definir algunos aspectos como la herencia, la sucesión y el matrimonio.

Dentro de los antepasados de la familia Hernández Cano, como el fundador de la tradición alfarera se encuentra el señor Francisco Hernández, quien en 1815 inició con el aprendizaje en la elaboración de cerámica. Fue instruido por el sacerdote Juan Bautista Figueroa quien, a su vez, aprendió este oficio mientras se encontraba en el seminario. Éste último –junto con otros hombres– le mostró cómo trabajar con barro, ya que la población necesitaba aprender un oficio para poderlo intercambiar por bienes y servicios.

DIAGRAMA DE PARENTESCO DE LA FAMILIA DE ALFAREROS HERNÁNDEZ CANO

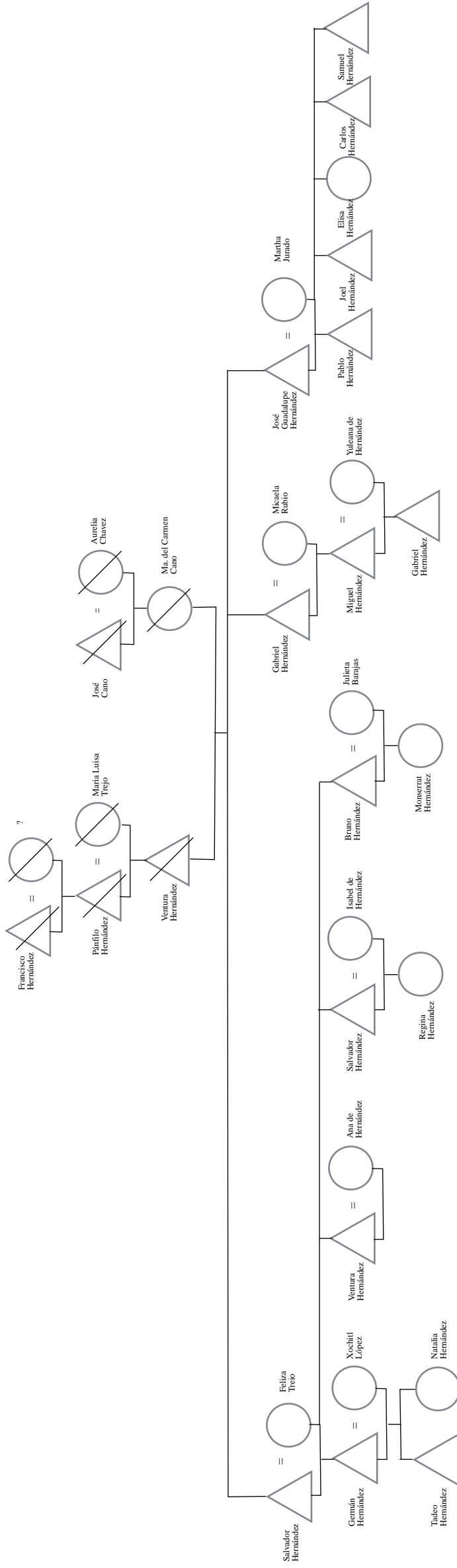


Diagrama 1.- Diagrama de parentesco de la familia de alfareros Hernández Cano. Realizado en EasyDraw por Gabriela Uribe (noviembre de 2015).

En la nueva tradición alfarera de hoy en día –de la familia Hernández Cano– los hombres desde que cumplen la edad de 7 u 8 años inician a trabajar con el barro; las mujeres ayudan casi siempre con los terminados finos, como el pulido y la limpieza de las piezas. Entre otras cosas, las mujeres se dedican a mantener en pie sus hogares, hacer la comida y cuidar a sus hijos. Estas familias tienen hijos que hacen piezas de alfarería desde su proceso inicial y cuando se pasa un tiempo con ellos se puede llegar a distinguir los trabajos de cada uno de ellos ya que cuentan con estilos diferentes.

El inicio de las labores diarias puede variar dependiendo del clima: algunas veces amanece lloviendo y los alfareros Hernández Cano llegan al taller –incluso si es de madrugada– a tapar los hornos, ya que para su uso se necesitaría una cantidad de leña más grande de la que normalmente se necesita y se acrecienta el tiempo de cocción de las piezas. Por lo regular inician labores entre las 5:00 y 6:00 a.m. Las mujeres les llevan el almuerzo al taller entre las 9:00 y 9:30 a.m., ya que a esa hora han dejado a sus hijos en sus respectivas escuelas. Después del almuerzo, las mujeres ayudan con los terminados de la cerámica. Anteriormente, la familia se encontraba reunida en el mismo taller, el cual ha sido usado por generaciones, pero cuando sus hijos –los que ahora pertenecen a la quinta generación– empezaron a trabajar y a vender su alfarería, tuvieron un ingreso mayor por la creación de la cerámica al negativo e iniciaron poco a poco con la separación de los miembros de la familia. El señor Gabriel construyó su propio taller en el mismo municipio, el cual es conocido con el mismo nombre, Taller Hernández Cano. En general, los que actúan como jefes dentro de los talleres alfareros son los hermanos Hernández Cano, quienes aún dan consejos a sus hijos para realizar piezas, aunque ya sean alfareros experimentados. A pesar de no compartir el espacio de trabajo, los hermanos tienen buena convivencia, ya que cuando llegan los clientes los llevan a ambos talleres para mostrarles todas las piezas existentes.

Algunas de las mujeres cuentan con una mayor educación, pues la mayoría tiene por lo menos terminada la escuela secundaria. Incluso algunas jóvenes han concluido una carrera técnica –secretarias, enfermeras, etcétera–; esto sucede con las que actualmente tienen edades entre los 20 y los 30 años. Sin embargo, muchas se unen en matrimonio terminando sus estudios y no ejercen sus carreras debido a la falta de oportunidades –pocos puestos de trabajo dentro del municipio de Zinapécuaro o pueblos cercanos– y, por lo regular, al año de casados ya esperan su primer hijo.

Los varones con edades de 20 a 25 años estudian en la universidad –en la ciudad de Morelia o en Acambaro, municipio del estado de Guanajuato– y algunos de los que han terminado su carrera se han ido a vivir a otras ciudades como Morelia y la Ciudad de México, pero mantienen contacto con su familia en Zinapécuaro. En general, actualmente se puede observar cierta igualdad entre los sexos, pero aun así existe una línea invisible que hace diferenciar al jefe de familia de los demás integrantes, dejando claro sus derechos, como obtener la comida a sus horas, ropa limpia, descanso placentero, etcétera. Sin embargo, los hombres también tiene obligaciones entre las que se encuentra ser un buen proveedor y cuidar a su familia.

Los más pequeños de la familia –los nietos de los hermanos Hernández Cano– en su mayoría son niñas, una de ellas tiene 7 años –Natalia–, la otra tiene 5 años –Regina– y la última es una bebé de meses –Monserrat–. Varones hay dos: uno de ellos tiene 9 años –Gabriel– y el último niño hasta ahora tiene meses de nacido –Tadeo–. Los padres de los menores saben que deben trabajar duro para obtener las finanzas suficientes de apoyo para su familia sin ayuda de sus hijas, ya que son las que probablemente se vayan jóvenes de su hogar a causa del matrimonio. Sin embargo, consideran que las nuevas generaciones de mujeres e incluso de hombres dentro de esta familia tendrán la oportunidad de estudiar e irse de Zinapécuaro a trabajar, dependiendo de la

carrera técnica o licenciatura que hayan elegido. Algunas carreras, aunque no sean impuestas por sus padres, se relacionan con la generación de mejores ventas de cerámica; por ejemplo, los hijos del señor Guadalupe –Pablo Hernández Jurado– estudió una licenciatura en Relaciones Internacionales esperando ayudar a su familia a la fácil distribución de sus piezas a nivel mundial. Elisa Hernández Jurado estudia la licenciatura en Administración de Empresas con el mismo fin de contribuir de forma directa con la administración del taller.

Los miembros de la familia alfarera cuentan con un lugar dentro de ésta, pues cada uno de ellos tiene una labor específica dentro del grupo familiar, tanto los hombres, como las mujeres y los niños. Las labores que son llevadas a cabo dentro del taller muestran que se cuenta con una estructura bien organizada dentro del taller.

Los maestros alfareros, es decir, los señores Salvador, Gabriel y Guadalupe son los que llevan la administración, la cual tiene una visión integral –abarcando a toda su familia– porque en ella coinciden los conocimientos, principios, leyes del comportamiento y actividades organizacionales del individuo –así como sus reglas, normas, protocolos y procesos–. Dicho enfoque se fundamenta en la cultura y valores de los alfareros, en donde se observa el apoyo de la comunicación para su transmisión a través de las siguientes fases: planeación, organización, dirección y control, gestionando la mejora continua dentro de la organización (Nuño de León, 2012: 11). Los maestros alfareros encabezan la organización y son ellos quienes se encuentran en el puesto superior de la jerarquía familiar, teniendo así las facultades necesarias para estatuir a sus subordinados, que en este caso sus hijos.

El alfarero pasa por diferentes fases en su vida, en las cuales recibe el apoyo de su familia para aprender el quehacer cerámico. Es decir, hubo una transmisión de saberes, al grado que el oficio de alfarero se convirtió en su forma de vida. Los alfareros y su familia llevan a cabo sus

actividades dentro del taller. El área de labor vista desde la arqueología engloba un idealismo en el uso del espacio, ya que las actividades realizadas en la unidad doméstica –producto de las prácticas de subsistencia y de la variabilidad de recursos que se explotan, y que permiten reconstruir su composición y ficción dentro de la sociedad– no son las únicas acciones que se desarrollan en este espacio (López, 2005: 57).

La producción cerámica parte de una serie de tareas encaminadas a la obtención de artefactos cerámicos –vasijas, figurillas, etcétera–. El taller es un sitio al que se puede definir como una área de actividad, la cual es explicada desde la arqueología como un área restringida en donde una tarea o conjunto de tareas similares se llevan a cabo y generalmente se caracterizan por la dispersión de herramientas, productos de desecho y/o materias primas (Flannery y Winter en Canto, 1986: 43). Asimismo, en el taller se encuentran artesanos que fabrican productos especializados. Su producción rebasa sus propias necesidades y la mayor parte de ella está destinada para la venta o el intercambio (Clark 1981 en Canto, 1986: 43).

La mayoría de los talleres alfareros en Zinapécuaro están ubicados a un costado de las viviendas de los propios alfareros: en ella vive su familia nuclear –esposa e hijos–. Otros alfareros tienen su hogar separado del taller: éste comúnmente se encuentra dentro del barrio de San Juan mientras que su vivienda está en otro de los barrios. Aun así no están muy lejanos uno del otro. Aunque los espacios estén separados –hogar y taller– hay convivencia familiar durante la mayor parte del día, pues el taller es el lugar donde los trabajadores del barro comen, hacen negocios, reciben proveedores, etcétera. Además, se cuidan entre ellos ya que hay momentos en la elaboración de cerámica que pueden llegar a ser peligrosos por la maniobra de maquinaria pesada; de igual forma, las nueras y las esposas atienden también a los hijos de los demás.

Las actividades de producción se realizan en el taller, el cual ha ido mejorando con el paso de los años; por ejemplo, ya cuentan con mejores y más modernas herramientas como lo son los instrumentos de decoración. Cuando el taller era trabajado por sus padres –el señor Ventura Hernández y la señora Ma. del Carmen Cano, padres de los Hernández Cano–, el espacio contaba con suelo de tierra aplanada y ahora se encuentra pavimentado. En la parte trasera se encuentra la casa en donde vivieron los hermanos Hernández Cano con sus padres y algunos años con sus abuelos. En esa casa ahora viven sólo el señor Guadalupe y su familia, teniendo como vecino al señor Gabriel, su esposa, su hijo y su nuera. En el mismo barrio, cercano al centro del municipio, vive el señor Salvador, en cuya casa habitan algunos de sus hijos casados y sus niños.

En el taller se desarrollan actividades económicas de producción, distribución de los medios de manutención y el prestigio de la familia alfarera; se trata de un área multifuncional. En el interior de este espacio, los alfareros trabajan todos, pero cada uno tiene su práctica individual. Algunas tardes y noches el espacio se transforma en un lugar de esparcimiento y convivencia familiar, donde se realizan celebraciones –cumpleaños, Navidades, aniversarios, etcétera– siendo así el lugar de reunión por excelencia para la recreación y el festejo.

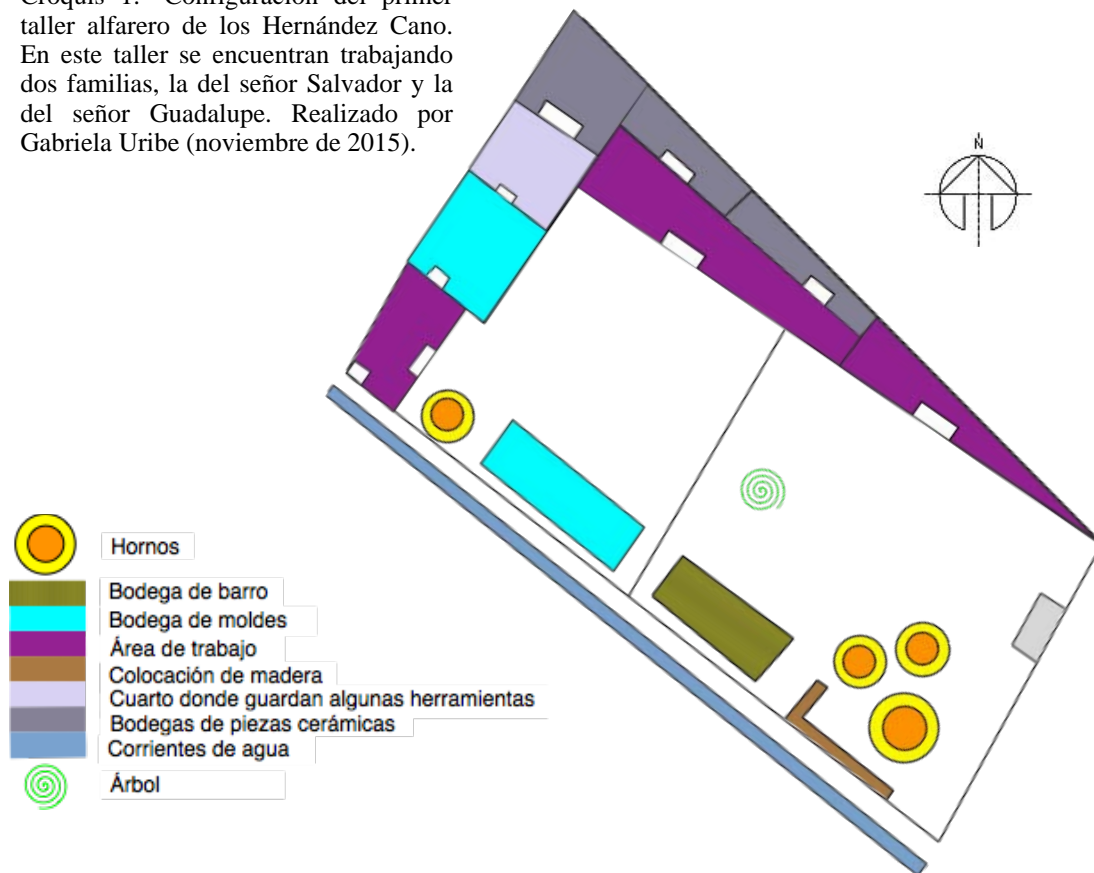
El taller alfarero de la familia Hernández Cano es un gran espacio abierto (croquis 1) en el que se encuentran tres hornos, del lado izquierdo dos de ellos a la entrada del taller y uno más al fondo. Del grupo de tres hornos dos son del mismo tamaño –2 metros de ancho x 1.5 metros de alto– y cada uno posee una cruz marcada en la parte donde se alimenta el fuego; el otro es el de mayor tamaño –3.5 metros de ancho x 1.5 metros de alto– y este último es utilizado cuando se desean quemar –palabra usada por los alfareros para referirse a cocer la cerámica– piezas de gran formato. Dentro del taller –a mano izquierda– se encuentra un lugar con techos de lámina y cuatro postes en el cual los alfareros almacenan el sedimento que posteriormente se convertirá en

el barro, así como los leños para encender y alimentar el horno –8 metros de largo aproximadamente–. Al lado del espacio antes descrito, se encuentra una pequeña bodega donde los alfareros guardan algunos de sus moldes de yeso para la creación de sus piezas –4 metros de largo–. Enfrente de la bodega hay tres estaciones de trabajo de diversos tamaños. En el primero de estos espacios –el más pequeño, se encuentra entrando al lado derecho–, es donde trabaja el señor Salvador y su hijo Bruno –mide aproximadamente 5 metros de ancho x 10 metros de largo –. En el siguiente espacio –el de mayor tamaño–, se encuentran sus demás hijos, Germán y Ventura, además del cuñado del señor Guadalupe de nombre Gabriel –mide alrededor de 13 metros de largo x 12 metros de ancho–. Al fondo se encuentra el espacio que ocupa el señor Guadalupe con su familia: sus hijos Pablo y Joel, quienes son los mayores; y también ahí se encuentra su esposa –calculo cerca de 5 metros de largo x 5 metros de ancho–. Detrás de las áreas de trabajo se encuentran las zonas donde almacenan las piezas dependiendo del proceso que lleven. Cuentan con piezas crudas esperando a que pierdan humedad; algunas de ellas ya tienen colocado el engobe e incluso varias son piezas ya terminadas.

Algunas partes del taller cuentan con techos de material –vigas, ladrillos y cemento–: es el caso de la bodega de moldes, áreas de trabajo, sitios donde se guardan algunas herramientas, bodegas de piezas cerámicas. Algunas otras áreas tienen techos de lámina (la bodega para resguardo del barro y de madera, techos sobre las áreas de trabajo para dar sombra y cubrirse cuando llueve. En las bodegas de moldes, piezas cerámicas y en áreas de trabajos, los alfareros colocaron tablas de diversos tamaños para poner sobre ellas las piezas que se encuentran en proceso y herramientas de trabajo –pinceles, engobes, tornos, instrumentos para crear formas en el barro crudo–. La parte trasera de estos cuartos se utiliza como bodegas donde resguardan las

piezas ya terminadas y que se encuentran a la venta. De ellas se encargan Germán –por parte de la familia del señor Salvador– y el señor Guadalupe –por parte de su propia familia–.

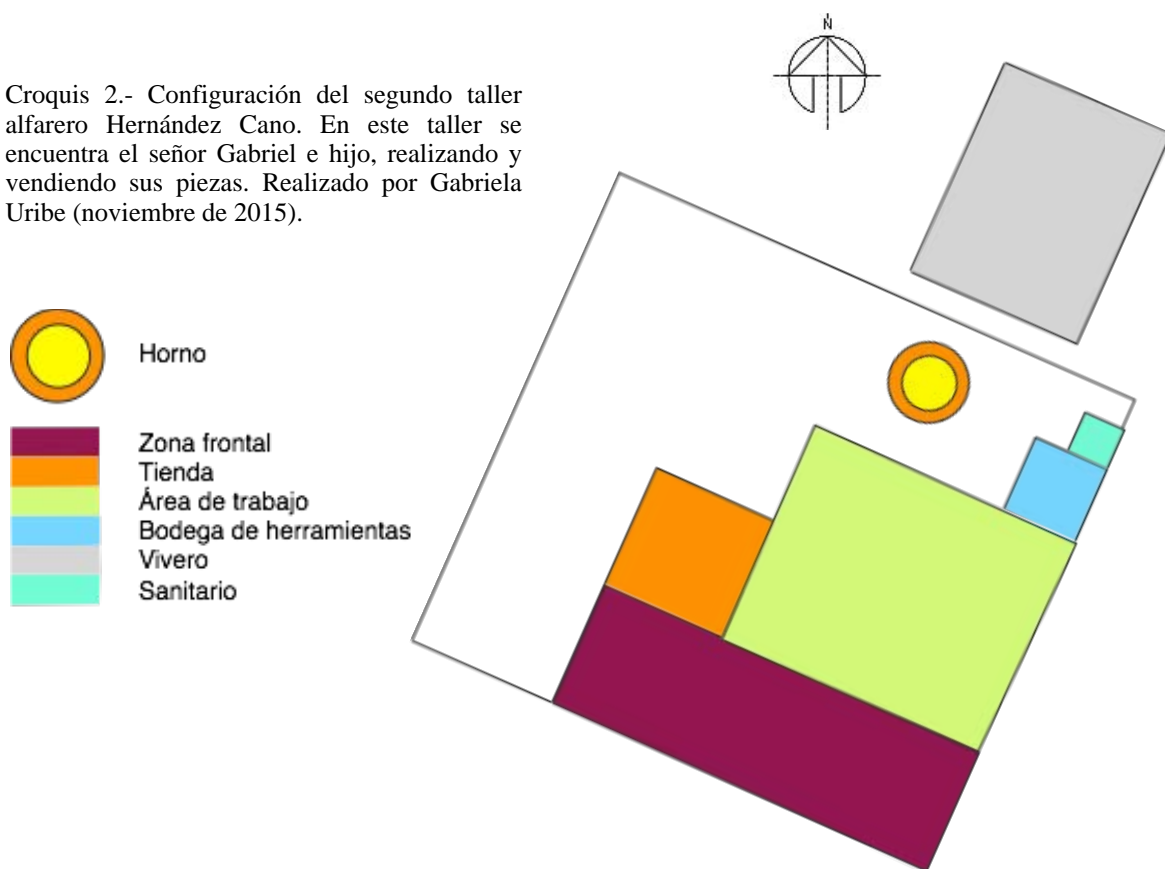
Croquis 1.- Configuración del primer taller alfarero de los Hernández Cano. En este taller se encuentran trabajando dos familias, la del señor Salvador y la del señor Guadalupe. Realizado por Gabriela Uribe (noviembre de 2015).



El señor Gabriel tiene por separado su taller desde hace diez años (croquis 2); lo construyó a pie de carretera, al lado cuenta con otros terrenos que pertenecen a los señores Salvador y Guadalupe –quienes usan ese espacio para tener un vivero, donde cultivan diferentes tipos de orquídeas–. En el taller del señor Gabriel éste trabaja con su hijo Miguel. Aunque se encuentren en un sitio diferente, aún dependen para algunas cosas del primer taller como el almacenamiento del barro y el uso del molino para hacer fino el sedimento. El área de manufactura es más pequeño en comparación con el primero. Al entrar al taller, a mano izquierda, se encuentra el almacén donde son guardadas las piezas ya terminadas –4 metros de largo x 3 metros de ancho aproximadamente–. En el centro se halla un espacio mayor que sirve para

guardar todas las herramientas que utilizan para la creación cerámica –6 metros de largo x 3 metros de ancho–, sus moldes –aunque en algunas ocasiones los toman del primer taller ya que aún no cuentan con gran variedad–, tornos, mesas, etcétera. Al fondo del taller, en la parte no techada se encuentra un horno –de aproximadamente 2 metros de ancho por 1.5 metros de largo–; finalmente, en una zona pequeña, que se encuentra al lado derecho del horno, se guarda la leña para las quemas –calculo sus medidas entre 1.5 metros de largo x 2 metros de alto –.

Croquis 2.- Configuración del segundo taller alfarero Hernández Cano. En este taller se encuentra el señor Gabriel e hijo, realizando y vendiendo sus piezas. Realizado por Gabriela Uribe (noviembre de 2015).



Al parecer, la distribución de los elementos dentro de un taller alfarero se sigue conservando desde la época prehispánica. En diferentes excavaciones arqueológicas que han sido realizadas en diferentes puntos del país se ha encontrado que varios de los talleres alfareros se localizan cerca de un área habitacional y junto a este tipo de sitios se puede encontrar sedimento para realizar artefactos de barro. Un taller, desde la perspectiva arqueológica, es reconocido

cuando en una excavación es encontrada alguna estructura del horno para cocer cerámica. A partir de este descubrimiento los arqueólogos hacen una serie de suposiciones sobre el proceso de producción alfarera (Canto, 1986: 41).

El taller de los alfareros Hernández Cano sigue conservando las características de un taller alfarero de la época prehispánica. En 1981, Sanders, Storey y Widmer excavaron un conjunto habitacional, en el que se encontró un taller de producción cerámica. Rattray (1983) a partir de los datos obtenidos con el análisis del material de excavación, definió los instrumentos y las áreas de producción cerámica (Canto, 1986: 50). Identificó un sitio en el que se encontró una gran cantidad de moldes al que define como área de trabajo, o bien, de almacenamiento de moldes. En otros cuartos encontró restos de materia prima y en el relleno de los pisos localizó el material de desecho. En la excavación encontró un horno, una hoguera en el tepetate, cubierta de tierra gris y carbonos. El horno se halló en un área abierta. Con estos datos se puede lograr la descripción de la producción cerámica y, como propone Rattray, se puede comenzar a entender el sistema de distribución de productos de mercado, la organización del grupo de este conjunto y su funcionamiento en la estructura más grande, el barrio, para así entender cómo intercalaban en conjunto y en el barrio dentro de la economía (Canto, 1986: 50). En los talleres que tuve oportunidad de visitar en Zinapécuaro y otros que se encuentran en diferentes partes de la República Mexicana, observé más o menos el mismo ordenamiento dentro de los talleres, como por ejemplo, la colocación de hornos en zonas sin techos y alejados del sedimento usado para la realización de artefactos de barro. En otros talleres se encontraban bajo techo, esto porque se trataba de artefactos modernos de gas o eléctricos –como los vistos en talleres de Morelia, Valle de Bravo y Guanajuato–. La meta que buscan los alfareros de los talleres de los Hernández Cano es modernizar el proceso de fabricación de las piezas cerámicas, lo cual se ha logrado poco a

poco, pero aunque puedan tener máquinas que les faciliten la creación no deja de ser, hasta ahora, algo realizado casi enteramente a mano y resultante de su imaginación.

Dentro de los talleres y una vez analizadas las piezas finalizadas, los alfareros mencionan que la realización de cierta cerámica fue gracias a lo que les dictó su imaginación. Observando al alfarero al momento de crear una pieza cerámica, se le puede contemplar de pie en las áreas donde guardan los moldes, hasta que de repente, sabe perfectamente cómo deberán de ser acomodados estos para crear sus piezas. Salvador Hernández (comunicación personal, 2015) comentó: en la cabeza se unen las partes de los moldes mientras las observamos e imaginamos cómo resultará la pieza al final; al mismo tiempo, pensamos qué tipo de iconografía y qué colores serán colocados en el barro.

De este modo, cada una de las piezas, antes de concretarse, surge y es contemplada por el alfarero en su imaginación, para luego ser elaborada meticulosamente y concienzudamente, todo ello gracias a la continuidad que ha tenido el intercambio de sus conocimientos, el cual veremos a continuación con más detenimiento.

I.3 LA CONTINUIDAD EN EL INTERCAMBIO DE CONOCIMIENTOS DEL QUEHACER ALFARERO Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Desde el más modesto cacharro sin decoración hasta la vasija más espectacular llena de impresionantes diseños, la cerámica es un testimonio que nos puede dar una idea de las sociedades, tanto desaparecidas como actuales. El conocimiento de la cerámica es un proceso en constante cambio. Las piezas, realizadas por cada uno de los alfareros, son manufacturas individuales, ejemplares únicos, que ofrecen la oportunidad de ratificar los conocimientos y la posibilidad de ampliarlos o modificarlos. La alfarería es uno de los trabajos más antiguos que el

hombre ha realizado –según estudios es probable que provenga desde las primeras civilizaciones (Noguera, 1932: 4)–, Quizá esto se deba a la facilidad de acceso a los materiales para su creación: tierra, agua y fuego. La faena de los maestros alfareros de Zinapécuaro asombra por la habilidad y destreza que demuestran para aprovechar los recursos naturales y transformarlos en recursos económicos y artísticos. En este apartado, nos acercaremos al alfarero de forma más íntima, observaremos cómo ha obtenido los conocimientos para crear su cerámica y cómo su familia interviene para que este aprendizaje no se pierda con el pasar del tiempo. El saber que se va alcanzando sobre la realización de cerámica siempre cambia, pues se obtienen nuevas herramientas –ahora eléctricas– que hacen que la profesión alfarera sea más sencilla, sin perder su toque creativo y original.

Más allá de las fronteras históricas, el quehacer alfarero contiene una diversidad de procesos de asimilación –adaptaciones que forman un equilibrio entre las acciones del organismo (el alfarero) sobre el medio y las acciones inversas (Piaget, [1967] 2013: 38)–, e intercambio de significados–. Estos se dividen en dos ejes: el primero toma las acciones de los sujetos (el maestro –el experto– y el aprendiz –el estudiante–) y el segundo es la construcción y/o reconstrucción del conocimiento. Ambos ejes ayudan a dar una pertenencia y una continuidad social (Dominguez, 2011: 134).

A través de la convivencia con el alfarero y por medio de sus testimonios, entendí cómo aprendieron su oficio y cuáles son las razones por las que continúan con la realización de artefactos cerámicos. La alfarería de Zinapécuaro se encuentra dentro de un contexto artesanal especializado y, al menos hasta ahora, no se ha producido en otro lugar de México. Por lo tanto, el alfarero ha dado una continuidad a sus tradiciones y técnicas que le dan importancia a su cultura y su identidad en la preservación de estas. Vista como “tradicición” y “orgullo”, la práctica

artesanal es una forma de recordar y vivir el oficio familiar (Freitag, 2015: 213). La tradición, como la define Kaplan (1980: 14), es un referente al origen y a la forma de producción. La tradición viene cargada de múltiples significados y en el caso de la alfarería ha sido heredada a los Hernández Cano, y estos a su vez, la han recuperando con el tiempo y ahora se puede observar en sus piezas signos de su identidad. Contreras (2001: 10) menciona que es imposible pensar el sentido de la tradición sin el soporte del pasado, debido a que también forma parte de la modernidad, concebida como una transformación y actualización del ahora a partir del pasado.

Los alfareros para sus creaciones hacen uso de sus memorias personales y grupales que forman parte de sus costumbres –como sus formas de trabajar– y sus tradiciones –como lo sistematizado que tienen al llevar a cabo la quema de sus piezas– lo cual ayuda a conocer la trayectoria del alfarero dentro del núcleo familiar y comunitario, ya que todo ello tiene una relación con su trabajo diario y sus prácticas socioculturales. A través de las actividades laborales y los recuerdos de los alfareros es posible observar las creencias –como el persignarse antes de la quema–, representaciones –como la que han construido acerca de la forma de los dioses prehispánicos, en especial de la diosa purépecha Cuerauáperi–, imaginarios y significados de sus quehaceres cotidianos –como las formas caprichosas de la cerámica elaborada– y sus relaciones sociales –la convivencia con otros alfareros.

Si bien el conocimiento del quehacer alfarero tradicional es transmitido y revivido a través de la memoria familiar, hoy en día otros factores externos a la familia también influyen en esta, por ejemplo, los medios tecnológicos –servicio de Internet– que ayudan a la obtención de nuevos conocimientos del oficio de forma más rápida. Los medios de comunicación –televisión, radio–, las instituciones culturales –Casa de las Artesanías de la ciudad de Morelia, INAH– y los representantes políticos –como la alcaldesa municipal de Zinapécuaro, Michoacán, la Licenciada

María del Refugio Silva Durán– fomentan un discurso de valor sobre lo tradicional de una cultura dada y que propicia, en parte, la permanencia de artesanos en la actualidad (Freitag, 2015: 220). Así, se piensa en una tradición sostenida por su pasado pero a la vez, formando parte del presente y que a su vez lleva a cabo una transformación.

La transmisión de saberes en la familia Hernández Cano se lleva a cabo por medio de relatos, que a su vez son transmitidos de generación en generación. Esto incluye el conocimiento del quehacer alfarero por medio de la repetición de los mismos actos; este saber hacer lleva una carga de información de lo que se debe de realizar antes de iniciar a hacer una pieza, que va desde conocimientos que podrían pensarse como lógicos –el clima, el persignarse antes de iniciar la quema de las piezas–. Esto forma parte de un conjunto de normas preestablecidas y todo lo anterior funciona para mantener con vida su tradición alfarera.

En varios municipios de Michoacán en donde se dedican a la alfarería, son las mujeres quienes realizan las piezas casi desde el inicio. Por ejemplo, en Capula, la tradición guarda celosamente técnicas antiguas con fusión indígena y española en la elaboración de su alfarería y las ceramistas cuentan con una experiencia y habilidades únicas. La especialidad en Capula es la alfarería punteada –que se realiza con la punta del pincel creando flores de capulín sobre el cuerpo de una vasija–, catrinas de barro y loza tradicional. Otro municipio en donde las mujeres realizan el trabajo de cerámica es Ocumichu, donde dicen los habitantes que al diablo se le moldea: aquí cada diablo es único, cada figura tiene un estilo propio dado por manos expertas, acostumbradas a manipular el barro sin utilizar moldes desde la infancia, iniciando como un juego y convirtiéndose en su forma de obtener recursos económicos. En las piezas de barro se puede observar cómo expresan sus experiencias de vida –diablitos manejando camiones o motocicletas–, lo que les ayuda a la creación original y única en sus piezas de alfarería.

La transmisión de saberes de los alfareros de Zinapécuaro se lleva a cabo, como ya lo había mencionado, desde la infancia. Los que ahora son considerados maestros alfareros tuvieron un entrenamiento bastante exigente, ya que cuando iniciaron con el aprendizaje debían hacer por lo menos cien platos por día, además de otros utensilios como tazas. La primera labor que tienen cuando son niños es de ayudantes en la elaboración de los artefactos de barro: traer las herramientas necesaria para la confección, los engobes o el barro; y poco a poco inician a elaborar piezas. Hoy en día, los hijos de los maestros alfareros ya son adultos e iniciaron en la alfarería por gusto, no tanto por obligación, ya que son quienes continúan con el prestigio que la familia Hernández Cano ha logrado. El aprendizaje del oficio en la infancia viene acompañado por castigos otorgados por los padres. Aún así, hay un gusto por el quehacer alfarero y la identidad artesanal se construye bajo la norma y la disciplina, que es compensada por los logros que el trabajo ha generado para la familia, especialmente porque la alfarería ha sido el pilar que la mantiene económicamente.

Las memorias y representaciones construidas por los alfareros Hernández Cano tienen que ver con las condiciones estructurales en las cuales vivió la familia y sus respectivas generaciones, así que se pueden plantear las siguientes interpretaciones: la primera generación más cercana a la actual de los alfareros, es decir, sus padres –quienes ya elaboraban cerámica desde los años cincuenta–, crecieron en un contexto familiar con bastantes carencias económicas, por lo cual se instruyeron en la labor alfarera para apoyar económicamente a su familia. Por esa razón nunca concluyeron sus estudios básicos y tampoco buscaron otra actividad económica. En la generación siguiente, que corresponde aproximadamente con los años sesenta-setenta, los alfareros consolidaron el taller, con más manos trabajando el barro pero continuaron con un nivel escolar bajo, así como con el recurso económico escaso. En la generación actual –años ochenta-

noventa–, los alfareros cuentan con una buena trayectoria en concursos y son reconocidos por su trabajo. En esta década tuvieron contacto con el proyecto ALFAR, que ayudó a que su tradición fuera reconocida en Michoacán, ya que fue cuando los alfareros reencontraron la técnica al negativo, la cual los ayudó por algunos años a conseguir suficientes recursos para vivir sin preocupaciones. A partir del año 1997, los hermanos Hernández Cano empezaron a trabajar con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la realización de réplicas de piezas arqueológicas. Los alfareros realizaron un estudio de las piezas arqueológicas que se encuentran en el Museo Regional Michoacano. Tuvieron la oportunidad de tocarlas para poder realizar una copia fiel de cada uno de los objetos y actualmente algunos artefactos se encuentran en exhibición en la sala arqueológica del mismo sitio.

Para la cuarta generación –del año dos mil a la fecha–, los hijos de los alfareros ya conocen todas las técnicas para la creación cerámica y son parte de la economía familiar. Entre todos empiezan a crear una gran cantidad de artefactos de barro, sumando a su conocimiento la técnica al negativo, que fue una clave para que su cerámica sobresaliera. Algunos se preocupan por obtener recursos económicos propios para casarse y otros ya están casados y con hijos pequeños.

Actualmente, la familia produce gran cantidad de artefactos pero estos suelen ser en su mayoría ornamentales, aunque en algunas ocasiones se requieren piezas utilitarias. Lamentablemente, en estos últimos años la delincuencia y el narcotráfico de los que ha sido objeto el estado de Michoacán han acabado poco a poco con toda la gente que realiza algún tipo de artesanía, ya que deben de migrar a otros lugares para obtener recursos para cuidar de sus familiares.

Es probable que en un futuro la transmisión del conocimiento de la alfarería al negativo no se realice sólo dentro de la familia nuclear y se expanda, ya que la generación actual se compone de mujeres y quizá no se dediquen a esta labor. A Gabriel Jurado –hermano de la señora Martha–, quien en el pasado no tuvo contacto alguno con el quehacer alfarero y es cuñado del señor Guadalupe Hernández, se le ha enseñado a trabajar el barro, lo que le ha servido como forma de manutención económica. Aún se le puede considerar parte del núcleo familiar, así que el conocimiento que le fue otorgado creó una identidad artesanal familiar, que se fomentó a través de un discurso interiorizado sobre la tradición del oficio artesanal. Para los Hernández Cano, ser alfarero significa un compromiso de dar continuidad a un modo de vida que, a la vez, encierra tipos de conducta –en el quehacer alfarero y en el cierre de venta– que los alfareros han desarrollado durante sus procesos de socialización.

El trabajo de campo me permitió observar los conocimientos de la tradición alfarera, que a su vez, ha unido a la familia. Los primeros pasos para el intercambio de conocimientos se dan por la transmisión oral y la práctica: estos dos juntos crean formas primero sencillas y con el tiempo más complejas. Todo ello es reforzado por medio de la repetición del quehacer alfarero. Aunque una pieza se fracture –situación común durante la quema de la cerámica–, se les da a los nuevos alfareros ánimo para no perder el gusto en la realización de piezas. Con ello se transmiten los saberes, las técnicas, los diseños y la iconografía. Todo este aprendizaje se acompaña de la información técnica –cómo guardar el barro, cómo usar las herramientas, etcétera– que se transmite en la familia desde generaciones atrás. El aprendizaje conlleva anécdotas del quehacer alfarero, lo que ayuda a la formación del nuevo ceramista, para que en un futuro éste conserve la tradición familiar, ya que el maestro alfarero les está otorgando a los aprendices una herencia en vida dada por el conocimiento de la creación cerámica.

El oficio de alfarero se aprende dentro de la convivencia familiar, por lo cual es una forma de retribuir económicamente a sus familias. Cuando los hijos de los maestros alfareros iniciaron, el beneficio monetario de su trabajo entraba dentro de la economía de su casa; todo era de todos. Posteriormente, cuando se casaron y tuvieron hijos, la retribución económica nuclear se vio afectada.

La enseñanza y el aprendizaje del oficio varía según el sexo. Las mujeres –esposas de los alfareros– suelen hacer tareas sencillas dentro de la alfarería; sólo la esposa del señor Guadalupe, la señora Martha, realiza las piezas cerámicas desde su inicio. Todas ellas fueron adiestradas por sus maridos para brindarles un poco de ayuda en los detalles de los artefactos como alisar y pulir las piezas. Cabe aclarar que en la labor alfarera llevada a cabo por la familia Hernández Cano es el hombre quien realiza casi todo el proceso, por lo cual él se dedica exclusivamente al oficio.

En el siguiente capítulo exploraremos el mundo del ceramista y de las creaciones de piezas de barro. Los alfareros por medio de su trabajo, pueden expresar su sensibilidad y para lograrlo, suelen retomar motivos iconográficos y formas cerámicas muy antiguas o pueden ser contemporáneas. A continuación, discutiremos sobre la iconografía decorativa y las formas cerámicas que utilizan los alfareros del taller Hernández Cano.

CAPÍTULO II. EL MUNDO VISTO DESDE LOS OJOS DEL ALFARERO. LA ICONOGRAFÍA Y LAS FORMAS CERÁMICAS

Actualmente, alrededor del ocho por ciento de la población mexicana –muchos de ella indígena– gana su sustento creando y vendiendo formas de arte popular y artesanías que, generalmente, comienzan con ideas preconcebidas, seguidas de lo imaginario de una persona o familia y son adoptadas por otros dentro de la población. El conocimiento artesanal se basa en tradiciones compartidas que evolucionan hacia nuevas formas de crearlas (Mullen, 2004: 11). El arte popular mexicano se distingue por su individualidad, riqueza de formas y colorido. Forma parte de la tradición cultural de un pueblo –que pasa de padres a hijos o del maestro al aprendiz– y se profundiza en el uso de técnicas y de herramientas, algunas veces primitivas o sencillas. El artesano mantiene la tradición de su industria, a la que va modificando al imprimirle el sello de su propia personalidad. Este tipo de arte –como lo define Rubín de la Borbolla (1950: 2)– suele nacer de viejas culturas indígenas que se fortalecieron al amparo de la magia, la religión, las ofrendas, los tianguis –mercados–, las formas y las tradiciones. El arte popular algunas veces regresa a sus fuentes antiguas y en otras ocasiones se aprovecha de las nuevas técnicas y materiales para resurgir.

El arte popular suele contener una parte mínimamente histórica y es posible que las personas encuentren propiedades sobresalientes en la obra, que dependerá de la evolución que tenga cada persona en sus conocimientos de historia del arte. La manifestación artística, cuando contiene un entendimiento o es reconocida como tal, fue correctamente entendida. El modo adecuado en el que observamos el arte se encuentra anclado en la contingencia de lo que constituye nuestra propia historia artística (Levinson, 2015: 25-40). Una persona reconoce una pieza como artística en el momento en que su juicio así la evalúa. En el caso de la cerámica el

artefacto puede contar con características que son del agrado del cliente y solo por esa afinidad entre el objeto y el sujeto, este último puede considerarlo como arte.

Algunos objetos de la alfarería que se crea en el país con frecuencia suelen considerarse objetos utilitarios que, a su vez, pueden ser considerados por sus dueños como obras de arte. Estas expresiones artísticas dependen claramente de la idea de arte que se esté dispuesto a adoptar. Levinson ha defendido la idea de que el arte tiene un carácter histórico-intencional: algo es arte en virtud de estar dirigido por ciertas intenciones con un contenido esencialmente histórico o relativo al pasado (2015: 41) –tal y como pasa con la cerámica producida en Zinapécuaro, ya que muchas de las veces se utiliza iconografía y formas antiguas acompañadas con una técnica prehispánica–.

La alfarería realizada en el país ha tenido dos ricas fuentes de tradición: la indígena y la europea. Los antiguos alfareros desarrollaron notablemente sus formas y técnicas; por su parte, la tradición europea introdujo el vidriado y nuevas formas cerámicas. Hoy en día los alfareros de Zinapécuaro utilizan ambas tradiciones para inspirarse al momento de crear sus piezas de alfarería. Los maestros ceramistas, para encontrar nuevas ideas de formas cerámicas, composición e iconografía, utilizan por lo regular medios impresos –revistas, libros–. Los nuevos alfareros cada vez hacen un uso mayor de la conexión a Internet y juntos –maestros y nuevos alfareros– se complementan para obtener mayores oportunidades de acceder de forma instantánea y a bajos costos a información ilimitada e intercambiarla con un gran número de personas sin importar su ubicación geográfica en el planeta. Esta situación también crea conocimiento, el cual se va acumulado en los alfareros y de ahí suelen crear cosas nuevas a partir de objetos ya existentes, convirtiéndose así en creadores que combinan sus ideas de una manera original, nueva, no conocida hasta entonces por otros sujetos, formando un todo útil y funcional. Al

intentar combinar de manera nueva o poco habitual materiales, herramientas, tecnologías, procedimientos, ideas, palabras, símbolos, colores, formas, sonidos y movimientos, crean nuevos significados que antes no existían (Guilera, 2011: 29-30).

La nueva creación cerámica viene de la mano de la participación del espectador o público, quienes han desempeñado un papel cada vez más importante en la forma de realizar los objetos de barro. De este modo, se han establecidos relaciones estéticas completamente nuevas entre el objeto –la cerámica–, el artista –el alfarero– y el público –el cliente–. Al espectador se le ha llamado a intervenir en el proceso de creación y este nuevo factor se encuentra ligado en la evolución de la obra (Popper, 1989: 9-10). Así pues, los alfareros cuentan con obras propias y creaciones que han sido influenciadas por sus clientes y algunas otras son muestras de ambos imaginarios: alfarero y cliente.

A continuación, veremos las formas cerámicas y la iconografía que son utilizadas actualmente en el taller alfarero de los Hernández Cano, las cuales van cambiando con el tiempo; mucho de esto se relaciona con lo que su cliente va buscando y el gusto del alfarero.

II.1. EL SURGIMIENTO DEL ESTILO CREATIVO EN LOS ALFAREROS DE ZINAPÉCUARO, MICHOACÁN. UN CONOCIMIENTO QUE PROVIENE DESDE LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

La actividad alfarera comprende diversas prácticas que cuentan con raíces en la cultura regional. Una de las características de Zinapécuaro, además de la elaboración del *pan de fallo* –pan elaborado tradicionalmente con levadura de pulque–, es la cerámica al negativo realizada por sus alfareros, quienes crean gran variedad objetos siguiendo técnicas tradicionales. La mayoría de los alfareros se especializan en un tipo de trabajo particular, por ejemplo: el torneado o el vaciado. Esta tradición productiva de cerámica debe de entenderse como una narración continua

que proviene desde la época prehispánica hasta nuestros días.

Los alfareros del sitio toman su producción estética como parte de los cambios que modelan y remodelan los procesos sociales que se generan en consecuencia y crean una identidad étnica, es decir, el alfarero posee un orgullo especial relacionado con la creación cerámica y los resultados que obtienen. Una de las características principales de un alfarero es su creatividad, que es una capacidad humana que consiste en la generación de ideas, de conceptos o de asociaciones entre ideas ya conocidas. Esta palabra también es asociada a otras como ingenio, inventiva, pensamiento original, imaginación constructiva, capacidad o facultad de crear, pensamiento divergente o pensamiento creativo. En el caso de las obras realizadas en el taller Hernández Cano se podría decir que se trata de un producto creativo, ni obvio, ni fácil, sino que debe tener algún rasgo singular o raro. La palabra crear proviene del latín *creare*, que significa “producir de la nada” y “engendrar, procrear”. La diferencia fundamental entre creación y creatividad estriba en que, mientras que la creación se refiere al acto de crear, al encuentro y al resultado obtenido, el término creatividad aporta el matiz del proceso necesario para llevar a cabo el acto de creación (Marín, 2011: 7).

La creatividad de los alfareros se encuentra acompañada de aptitudes vinculadas a la personalidad de cada uno de ellos. Les permite, a partir de una información previa –que puede ser tomada de otra cerámica, de libros, de museos, etcétera– y mediante una serie de procesos internos –cúmulo de información, aprendizaje y experiencia– transformar la comunicación para dar solución a un problema –cómo usar algún molde, qué engobe es mejor, etcétera– con originalidad y eficacia. Para ellos –los alfareros– la creatividad es “intrínsecamente una valoración comunitaria o cultural”. Muchos de los trabajos de los Hernández Cano se basan en observaciones sobre el desarrollo cultural prehispánico. La creatividad, como una capacidad

humana que se concibe frente a las antiguas ideas, es un potencial que caracteriza y distingue a los humanos respecto del resto de animales y de máquinas; es una actividad consciente (Marin, 2011: 17). La creatividad es fluida y se encuentra en una disposición receptiva –que es la capacidad de producir ideas asociadas sobre un objeto o situación– por lo cual Ricarte (2000: 133) realizó una división de este tipo de pensamiento, el cual sintetizaré a continuación porque, de cierto modo, se ve reflejada en los alfareros Hernández Cano.

- **Flexibilidad:** es la capacidad de adaptarse rápidamente a las situaciones nuevas. En el caso de los alfareros, para tener una mayor venta de artefactos, los hijos de los maestros alfareros tuvieron que sugerir y aprender a utilizar sitios de Internet para poder promocionar sus creaciones fuera del municipio. Con ello han logrado una mayor venta de cerámica que incluye al estado de Michoacán, varios estados de la República Mexicana e incluso países europeos como Inglaterra.
- **Originalidad o factor transformativo:** es la facilidad para ser diferente, distinto, diverso. Es la disposición para ver las cosas de una manera original e ingeniosa. Este punto se observa perfectamente durante los concursos de alfarería llevados a cabo en el municipio de Zinapécuaro. Los mismos alfareros hacen críticas sobre las creaciones de los otros ceramistas observando los aciertos y errores, buscando siempre la originalidad de cada pieza.
- **Elaboración:** es la capacidad que hace posible edificar una estructura de acuerdo con la información obtenida, extrayendo el máximo provecho de la información de que se dispone. Los maestros alfareros aportan a las nuevas generaciones de creadores información sobre el quehacer cerámico, cuentan sus experiencias y enseñan los pasos básicos para la realización de artefactos. Después de cierto tiempo, el aprendiz inicia a crear sus propias piezas con su particular definición de belleza.

- **Sensibilidad:** es la capacidad de captar los problemas, la apertura frente al entorno, la cualidad perceptiva que focaliza la atención y el interés sobre una persona, un objeto, una situación o un problema. La sensibilidad que existe en un alfarero puede ser resultado de lo que mira todos los días, de los buenos y malos momentos, con los que el ceramista al momento de tocar el barro inicia el camino hacia la creación de una pieza alfarera que será única y espacial.
- **Redefinición:** se trata de la habilidad para entender un objeto o una de sus partes de manera diferente a como se había hecho hasta entonces, aprovechándolo para fines completamente nuevos. En el caso de los alfareros del Taller Hernández Cano elaboran piezas de ornamentación que parecen objetos utilitarios –metates o molcajetes– con engobes de diferentes tonos y formas tan estilizadas que es impensable que puedan emplearse como de uso común.

Los ceramistas, al momento de crear sus piezas, siguen modas en sus diseños, que se van modificando dependiendo de los gustos de las personas que van conociendo fuera del taller: galerías de arte, museos visitados, exposiciones a las que han asistido. Gracias a todo ello, los alfareros se instruyen y llegan a realizar piezas novedosas de alta calidad. Cada uno de los integrantes del taller alfarero maneja técnicas, tecnología y materiales similares entre ellos; lo que cambia es el estilo y la función de cada uno de los objetos de barro que realizan. Al conocer el trabajo de cada alfarero, se puede llegar a conocer un patrón en las piezas y es posible saber incluso a cual de los alfareros pertenece cada una de ellas, tomando siempre en cuenta la tipología del objeto.

El estilo creativo de cada alfarero se puede llegar a distinguir en las obras que cada uno de ellos realiza. El trabajo experto de un maestro cuenta con una mayor calidad, razón por la cual, cuando los Hernández Cano redescubrieron la técnica al negativo, el señor Salvador Hernández –

maestro alfarero– realizó con mayor frecuencia el trabajo de elaboración de réplicas para el INAH –esto en el año 1997–. Para recrear dichas formas cerámicas hizo un estudio de las piezas prehispánicas, para lo cual registró el peso de cada una de ellas, estimó la cantidad de barro en cada área de la pieza, observó la iconografía y el color que presentaban, etcétera. Todas las piezas cerámicas originales provenían del Museo Regional de Morelia (figura 6 y 7). Hoy en día realiza piezas alfareras que presentan características muy similares a las piezas prehispánicas del museo, aunque el alfarero cambia ciertos rasgos –sobre todo iconográficos–. También elabora piezas totalmente originales, aunque las réplicas exactas siguen siendo solicitadas por los clientes.

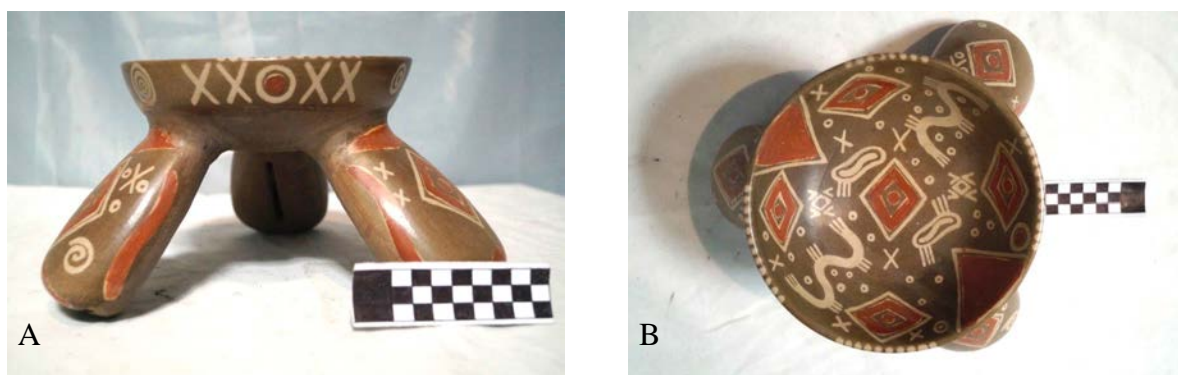


Figura 6.- Réplica de una pieza que se encuentra en el Museo Regional de Morelia. Molcajete trípode tarasco tipo G, importante en el conjunto de la alfarería tarasca (García, 2009: 70). Pieza realizada por el maestro alfarero Salvador Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015).



Figura 7.- Réplica de pieza que se encuentra en el Museo Regional de Morelia. Olla patojo tarasca tipo E. Forma de olla que nos remite a una tradición ancestral heredada del preclásico, sin que variara sustancialmente su forma. La olla tarasca es inconfundible por el asa que lleva en su extremo y por la decoración al negativo en la mayoría de los casos (García, 2009: 67). Pieza realizada por el maestro alfarero Salvador Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015).

El trabajo realizado por el señor Gabriel Hernández Cano está lleno de color y con una decoración muy detallada en la cual utiliza diferentes tonalidades y la iconografía suele ser de pequeñas dimensiones –milímetros–. Sus piezas son de diversos volúmenes, se inspira de diferentes publicaciones sobre cerámica que va encontrando en su camino –*Revista Arqueología Mexicana*–. Él comentó que, durante la elaboración de sus piezas cerámicas, tiene gusto por colores llamativos y vibrantes ya que los considera como una forma de expresarse. En sus piezas se puede notar su estado de ánimo y el interés que pone en su trabajo (figura 8).



Figura 8.- A. Luneta –término dado por los alfareros a la unión de dos platos por sus bocas y con un orificio–. B. Frutero. Se pueden observar los detalles que son utilizados para el adorno de las piezas cerámicas, así como toda la gama de colores. Pieza realizada por el maestro alfarero Gabriel Hernández Cano. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

En cambio en sus creaciones el señor Guadalupe utiliza formas e iconografía contemporánea. Suele crear piezas más estilizadas que las que son realizadas por otros miembros de la familia alfarera. El señor Guadalupe comentó que algunas veces imagina la forma que le dará a la pieza –ya sea utilizando moldes o a mano alzada–. Algunas piezas cuentan con formas caprichosas o se componen de dos o tres partes distintas; todas las piezas cerámicas juntas forman alguna imagen o bien separadas configuran un grupo de imágenes (figura 9).

El señor Guadalupe realiza la mayoría de sus piezas cerámicas a mano alzada, es decir, directamente en el torno y algunas veces, cuando la forma realmente le gusta, toma sus

dimensiones con yeso para crear un molde que pueda utilizar para una obra posterior. Los tintes que utiliza para adornar sus vasijas con mayor frecuencia son los rojos –dependiendo de la cantidad de color que se les coloque y el tiempo de la quema, su engobe se convierte en tonos oscuros como tinto o marrón (figura 10)– y tonos claros que algunas veces toma un color guinda o naranja.



Figura 09.- Obra realizada por el señor Guadalupe Hernández Cano. Dependiendo de la perspectiva con la que se mire, tiene formas y significados diferentes. La forma que tiene cuando la cerámica es colocada verticalmente –A– es de un águila, mientras que cuando es colocada de forma horizontal –B– se convierte en un barco. Todas las piezas están esgrafiadas formando trazos irregulares. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015).



Figura 10.- Pieza realizada por el maestro alfarero Guadalupe Hernández Cano. Olla al negativo con asa y dos boquillas. Presenta iconografía que se desplaza a lo largo de la vasija de forma semiredondeada. Su color es rojo. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015).

El estilo creativo utilizado por sus hijos –algunos de ellos maestros y otros nuevos alfareros– puede parecer un poco más audaz. Germán, el hijo mayor del señor Salvador Hernández Cano, utiliza en sus creaciones prácticamente todas las técnicas: pulido, esgrafiado, al negativo. Suele realizar en sus piezas cerámicas líneas rectas que crean triángulos o zigzag;

realiza círculos de diferentes dimensiones y algunas veces uno dentro del otro. Las formas cerámicas que usa suelen ser muy estilizadas y las crea por medio del modelado en torno y usando diferentes moldes, que no necesariamente pertenecen a una misma pieza. Con ello me refiero a que puede tomar la base de una, el cuerpo de otra y realizar el cuello y la boca en torno (figura 11).



Figura 11.- Pieza realizada por Germán Hernández Villafuerte, hijo del señor Salvador Hernández. Vasija con cuello alto. En esta pieza se observan líneas esgrafiadas formando triángulos y estos, a la vez, crean un patrón en zigzag con diferentes tonos de verde, círculos –que son realizados con tubos de diferentes grosores– y figuras zoomorfas con la técnica al negativo. Esta pieza participó en el concurso de alfarería llevado a cabo en Pátzcuaro, Michoacán, como festejo del día de muertos del año 2016. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015).

Las vasijas de Ventura, hijo del señor Salvador, son piezas de colores un poco más oscuros –azules, negros, morados–. En ellas realza la iconografía con el raspado que le da al barro cuando éstas se encuentran en dureza de cuero. Con esta técnica logra un acabado opaco que realza las figuras pulidas o al negativo (figura 12).



Figura 12.- Pieza realizada por Ventura Hernández Villafuerte –hijo del señor Salvador Hernández–. Se observa alrededor de la mariposa el raspado realizado cuando la pieza se encuentra en dureza de cuero y una mariposa pulida. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2015).

Las piezas de Bruno, el hijo menor del señor Salvador, presentan casi las mismas formas y técnicas cerámicas que sus hermanos y primos alfareros. Sin embargo, hasta el momento en el que estuve compartiendo con los artesanos ceramistas, realizó piezas con formas zoomorfas, por ejemplo: una tortuga marina de dimensiones de 80 centímetros de largo por 60 centímetros de ancho. El engobe que utilizó fue de un tono verde brillante y esgrafió alrededor del caparazón de la tortuga iconografía acuática diferentes tipos de conchas y formas de agua (figura 13). El tratamiento que se le dio a las patas de la tortuga fue de un leve martillado, el cual es elaborado golpeando una canica contra el barro con la ayuda de un martillo. Posteriormente, pulió la pieza.



Figura 13.- Obra realizada por Bruno Hernández –hijo del señor Salvador–. Vasija en forma de tortuga. Esta pieza fue modelada para el concurso de alfarería celebrado en el municipio de Zinapécuaro en el 2015. La iconografía que presenta es de conchas acuáticas y espirales que representan agua. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Miguel, el hijo del señor Gabriel Hernández Cano, utiliza una gran variedad de motivos iconográficos en sus creaciones, por ejemplo: una incluye varias figuras zoomorfas (aves, mariposas) y fitomorfas (orquídeas), las cuales fueron delicadamente esgrafiadas (figura 14). Él suele colocar en las piezas alfareras engobes de colores vivos, los cuales son cubiertos durante la segunda quema con el engobe para crear el negativo de tal modo que no sufran un cambio de color muy drástico. Se inspira en las piezas publicadas en revistas –*Arqueología Mexicana*, por ejemplo– o libros –*Diseño e Iconografía de Michoacán de Arte popular de México*–.



Figura 14.- Pieza cerámica presentada por Miguel Hernández –hijo del señor Gabriel– para el concurso de alfarería del municipio de Zinapécuaro, 2015. Presenta iconografía zoomorfa y fitomorfa con la técnica al negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Los miembros de la familia del señor Guadalupe Hernández Cano se inspiran en formas e iconografía que sus hijos encuentran en Internet –*Google*– y libros –muchos ellos de la editorial del Colegio de Michoacán– que les han regalado o han sido adquiridos. La esposa del señor Guadalupe, la señora Martha Jurado, es la única de las esposas de los alfareros que participa en el proceso completo de la creación de las piezas, por lo que gran parte del día se encuentra realizando esta labor. Muchas piezas son hechas sobre pedido especial para tiendas de recuerdos en zonas turísticas como Cancún, Quintana Roo o Puerto Vallarta, Jalisco; incluso algunas han llegado a Europa. La característica especial en la producción de esta familia es que realizan objetos de porcelana combinada con la técnica al negativo. Para sus clientes elaboran tazas, platos, floreros, alhajeros, etcétera (figura 15).

La señora Martha, en sus creaciones cerámicas, suele utilizar tonos de engobe claros, con formas en el barro muy redondeadas e iconografía zoomorfa, fitomorfa y antropomorfa (figura 16). Ella es la única a la que se podría otorgar el título de maestra alfarera por sus 30 años de experiencia en el quehacer cerámico.



Figura 15.- Piezas de un pedido enviado a Cancún, Quintana Roo. Se trata de un gran número de tazas con sus platos, ambos realizados en porcelana, al negativo y con iconografía de temática acuática. En la elaboración de este pedido participó la señora Martha –esposa del señor Guadalupe–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

Figura 16.- Con esta olla la señora Martha Jurado –esposa del señor Guadalupe Hernández– participó en el concurso de alfarería del municipio de Zinapécuaro, Michoacán en el 2015 y obtuvo el tercer lugar en el premio otorgado a la pieza con la técnica al negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).



Por último, mencionaré a dos de los hijos del señor Guadalupe, Joel y Pablo Hernández Jurado, que se graduaron de carreras profesionales –el primero de Chef y el segundo en Negocios Internacionales–. Ellos ayudan a sus padres con labores en el taller (molienda del barro, ordenar el taller y los moldes, etcétera) y son los actuales aprendices de este oficio, aunque realicen piezas con un alto nivel decorativo –colocación de iconografía y utilización de diferentes tonalidades de engobes–. Sus otros hermanos son pequeños: uno va en la primaria –Carlos– y otro en la secundaria –Samuel– y ninguno tiene la intención, por el momento, de ser alfarero. Además, el señor Guadalupe y la señora Martha tienen una hija –Elisa– la cual ha terminado sus estudios de nivel preparatoria y actualmente estudia una carrera universitaria, así que no tiene intención de dedicarse a la alfarería actualmente. Aunado a ello, su padre la tiene alejada de estos quehaceres, ya que prefiere que se convierta en una profesional en la carrera que decida estudiar.

Tanto Pablo como Joel han presentado piezas en el concurso de alfarería llevado a cabo en Zinapécuaro, Michoacán. En el 2015, Joel obtuvo el tercer lugar en la categoría de nuevos alfareros en cerámica al negativo. En esa ocasión, pidió consejo a sus padres para la elaboración de la pieza, la cual presenta un diseño contemporáneo, del tipo que realiza frecuentemente el señor Guadalupe. Se trató de un juego de tres vasijas al negativo, circulares, con cuello e iconografía de aves (figura 17).



Figura 17.- Juego de vasijas creadas por Joel Hernández –hijo del maestro alfarero Guadalupe Hernández– para el concurso de alfarería de Zinapécuaro, Michoacán del año 2015. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

La alfarería tradicional –platos, tazas, macetas– siempre presenta una demanda de compra. Si las necesidades domésticas cambian, las formas cerámicas evolucionan y esto ha pasado a lo largo de los siglos. Gran parte de la producción de los alfareros de Zinapécuaro pasó a ser ornamental, pero conservando aún las formas tradicionales de antaño –cazuelas–. Actualmente, las piezas alfareras del taller Hernández Cano se consideran como un recuerdo del pasado y, al perder su funcionalidad, desvaneció parte de su esencia utilitaria. Muchos talleres alfareros, en un intento vano de emular a la industria, cayeron en la repetición mecánica de formas, colores y texturas –como las piezas de barro negro realizadas en Oaxaca–; otros, en cambio, apostaron por mantener al menos parte de sus diseños: los barros locales, las cocciones en los antiguos hornos, etcétera. El taller alfarero Hernández Cano ha sabido mantener sus tradiciones y a la vez adaptarse a los tiempos, aunque sin llegar a paradojas como la siguiente: es más apreciada una

alfarería que mantiene vivas las tradiciones que la que se ha dejado llevar por la modernidad.

El proceso creativo involucrado en la realización de las piezas cerámicas es llevado dentro de un área de producción y cada alfarero genera piezas únicas, las cuales jamás podrán ser repetidas por razones tan simples como: el capricho del barro, la temperatura a las que son expuestas las piezas en el horno, las condiciones ambientales, la posición de la pieza dentro del horno, etcétera. Los factores específicos de su creación hacen a cada una de las piezas especial y única.

Una pieza cerámica obtiene su individualidad tomando en cuenta la forma que le da el alfarero al barro y la iconografía que utiliza en la obra. En el siguiente capítulo veremos cómo el alfarero hace uso de una iconografía, de la que se puede decir que es la unión entre el pasado y el presente, logrando así piezas originales. Opté por que la cerámica registrada en éste trabajo de tesis fuera elegida por los mismos alfareros, ya que en ese momento fueron las de mayor agrado para ellos y se trata de piezas que los Hernández Cano quieren dar a conocer (ver anexo). Esta decisión fue tomada porque me pareció pertinente que ellos den a conocer algunas de sus mejores piezas y tener la posibilidad de ubicar el conocimiento de las mismas en el lugar desde el cual se producen.

II.2. LA ICONOGRAFÍA EN LAS PIEZAS CERÁMICAS: UNA COMPOSICIÓN ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

La etimología del término iconografía involucra los vocablos griegos *iconos* (imagen) y *graphein* (escribir); pertenece a la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma, por ejemplo: cuando contemplo una pieza alfarera desde un punto de vista formal no es otra cosa que la modificación de ciertos

detalles dentro de una configuración que es parte integral de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituyen mi universo visual. Cuando se identifica la configuración de un objeto –vasija– y la modificación del detalle como un acontecimiento –iconografía–, he superado los límites de la percepción puramente formal, penetrando en una primera esfera de significación. La significación así percibida es de fácil inteligibilidad y se le otorga la denominación de significación táctica: la aprehendo identificando ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos (Panofsky, 1985: 45).

La iconografía que es utilizada en las piezas alfareras de los Hernández Cano es de gran importancia para que el objeto pueda ser considerado como una pieza artística, aunque si planteamos la pregunta ¿qué tipo de artefacto podemos decir que se trata de una obra de arte?, la respuesta a esa pregunta depende claramente de la idea de arte que se esté dispuesto a adoptar. El arte es esencialmente un modo de representación, o un vehículo de expresión emocional, o la exhibición de destreza en una creación, o la exploración de la forma tal, o la búsqueda de la belleza, ya no son siquiera remotamente adecuadas a la naturaleza y alcance de lo que se ha considerado arte anteriormente (Levinson, 2015: 41-42).

La iconografía ha desempeñado un papel primordial en la comprensión del arte, la historia, las tradiciones religiosas y los valores sociales del México prehispánico (Kein, 2002: 25). Por medio de ella podemos observar los símbolos que forman parte de las expresiones de las culturas. Nos otorga una gran cantidad de información sobre las expresiones de aprobación social y cultural. En la misma medida, se puede entender como un conjunto de símbolos –como la representación de la siembra de maíz– que incluyen situaciones y conocimientos presentes desde la época prehispánica y que actualmente forman parte de la nuestra cultura de nación. Por lo

tanto, el estudio de la iconografía es de gran interés, como por ejemplo: para los arqueólogos, ya que por medio de ella se pueden saber un poco más de la forma de vida que tenían los antiguos miembros de una cultura, de las cosas que les era común ver, escuchar y sentir.

En el caso de las figuras que fueron utilizadas en la época prehispánica en Michoacán, de manera extraña, pero muy subjetiva, fueron formas vivas que plasmaron sobre cerámicas destinadas esencialmente a un contexto funerario, por ser parte de las ofrendas que acompañaban a los difuntos, lo que pone de manifiesto la estrecha relación que entonces se tenía entre la muerte y la vida (Carot, 2015: 8), ya que se depositaban ofrendas, por lo regular, de seres vivos realizando actividades cotidianas, como danzantes o guerreros.

El arte gráfico, en el ámbito mesoamericano, se remonta al final de la tradición Chupícuaro/Morales (Mixtlan)/Queréndaro (200 a.C.-100 d.C.) y alcanza su máxima expresión en la tradición Loma Alta (100 a.C.-550 d.C.). Al final del siglo sexto se registró el abandono de toda representación iconográfica de las que hasta esa fecha habían estado en boga en la región central de Michoacán, con lo que se ha marcado el fin de la tradición Loma Alta, que por cierto corresponde también al final del gran Teotihuacán. Esa antigua tradición pictográfica resurgirá en Michoacán, casi mil años después de haber desaparecido de la región, en la cerámica posclásica tarasca de los siglos XIV-XV (Carot, 2015: 8-9).

Los alfareros Hernández Cano quieren reanudar la iconografía del pasado, copiando motivos iconográficos antiguos y reproduciendo formas del pasado. Esto mismo pasó en la época prehispánica cuando parte de la población –los portadores de la imagen– migraron desde la regiones centrales hacia el norte en el siglo VI. Al regresar a su punto de origen y con el afán de reanudar con su pasado, reocuparon los sitios que anteriormente utilizaron, retomaron prácticas mortuorias antiguas y reutilizaron objetos antiguos, lo que generó ciertas confusiones al momento

de establecer cronologías. Así, el estudio de esta iconografía, hilo conductor en una larga secuencia, resultó central para revelar la continuidad cultural, ya que su presencia o ausencia refleja el ir y venir de los grupos, marcando las distintas y decisivas etapas de esta remota historia; se desvelan lazos en el tiempo y en el espacio insospechados hasta ahora (Carot, 2015: 10).

La colocación de la iconografía en los artefactos creados por los Hernández Cano cuenta con un proceso de final abierto, en el que la creación y la crítica se extienden indefinidamente, con fases alternativas de producción y de juicios valorativos, o hacer y deshacer; pero, en todo caso, se trata de un proceso no orientado a una idea fija y preconcebida de lo que la obra debe de ser, o de cómo ha de crearse (Dewey y Collingwood en Levinson, 2015: 51). Explico lo anterior de la siguiente forma: un artista que realiza una escultura, frente a un alfarero que realiza una vasija, no necesariamente debe prever por ejemplo, las dimensiones que tendrá su obra e incluso la iconografía que colocará en ella, ya que la mayoría de las veces las imágenes son las que se acomodan al volumen del objeto y no el objeto a las imágenes. La creación de una obra tradicional, así definida por Levinson, es sobre todo una actividad expresiva, en la cual el artista – en este caso el alfarero– no sabe con precisión lo que ha expresado hasta que el proceso se ha completado (Levinson, 2015: 51-52).

La iconografía ha evolucionado hasta insertarse en fenómenos culturales complejos. Como menciona Pomedio (2015: 224), las decisiones implicadas en la fabricación de las vasijas, la composición y estado de su decorado, así como su difusión y utilización específica, constituyen una fuente de información para el entendimiento de los procesos culturales. Los arqueólogos estudian de distintas formas las mentes del pasado, por lo que el análisis de la iconografía constituye un área legítima de la formación cognitiva y cabe enfatizar el hecho de que

es un estudio fundamentado en datos empíricos (Johnson, 2000: 120-121). La percepción artística que se puede conceder a la iconografía y las formas cerámicas implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento, para lo cual se debe conocer los antecedentes de la cultura que se encuentra estudiando y, así, observar las obras como símbolos culturales, es decir, como expresiones de la cultura de una época, de una nación o de una clase (Bourdieu, 1968 [1971]: 49-50).

La iconografía utilizada por los miembros del taller alfarero de los Hernández Cano busca identificarse naturalmente con el comprador y producir en él una reacción. La forma, el color, el volumen y la iconografía colocada en el objeto expresan en que medida el artesano tiene la intención de buscar una aceptación por parte del consumidor y, éste a su vez, es probable que le otorgue al objeto una nueva significación, que calificaremos como empatía, que para entenderla se necesita tener cierta sensibilidad. Las expresiones pictóricas prehispánicas incluyen, por lo general, representaciones naturales –viento, agua, aves, venados, serpientes, flores, etcétera– y los colores utilizados resaltan lo que se quiere representar. Los alfareros de Zinapécuaro hacen uso de la antigua iconografía tarasca, de piezas que existieron cuando se formó el poderoso imperio purépecha a partir del siglo XII (Carot, 2013: 133). Utilizan diseños geométricos como grecas, triángulos y círculos; estos elementos se encuentran ordenados de cierta forma con el fin de lograr figuras extraordinarias llenas de belleza, ritmo y armonía.

Los alfareros Hernández Cano hacen uso de iconografía tanto prehispánica como contemporánea, trátase de réplicas de artefactos prehispánicos o de piezas influenciadas por su imaginación –antes de realizar una pieza física, la mente del alfarero es el primer sitio donde cohabita el objeto–. De las ideas creativas –que surgen prácticamente de las cosas que escuchan, ven, huelen, etcétera– los alfareros nutren su ingenio y les ayudan a crear técnicas de decorado

muy variadas. Con lo que observa el ceramista decidirá los motivos que llevará su pieza –si son prehispánicos, contemporáneos o ambos–. El motivo decorativo puede ser sencillo –una figura geométrica– sobre otra forma sencilla –plato–. En otros casos, la iconografía es sencilla sobre una forma compleja –imágenes de signos geométricos sobre un jarrón con dos cuellos–; complejo sobre forma compleja –simbología antropomorfa en movimiento en una olla con dos cuellos–. Complejo sobre forma sencilla –iconografía zoomorfa desplazándose en un plato– (Bagot, 1997: 91).

La iconografía utilizada por los miembros del taller Hernández Cano, por lo regular, es de origen tarasco con inspiración del medio ambiente, ya que Michoacán se considera el cuarto estado del país en cuanto a diversidad biótica, tanto en flora como en fauna, así como de gran diversidad cultural (Ramírez, 2013: 1350). La mayoría de la decoración de las representaciones iconográficas va acompañada de la técnica al negativo, lo que denota la presencia de artesanos especialistas dentro de su sociedad alfarera, tanto la prehispánica como la actual. Los alfareros se entusiasman por crear cerámica con un perfil e imágenes más osados, ya que el turismo y, sobre todo, las galerías de arte, se han interesado cada vez más por este tipo de vasijas de barro. Esto ha llevado a los alfareros a que se instruyan en las características estéticas que requiere cada una de sus piezas para poder cerrar una venta (figura 18).

Las figuras utilizadas en el taller Hernández Cano son una manifestación artística que nos ayuda a apreciar cómo es percibido el mundo de los alfareros. La riqueza iconográfica que existe en Zinapécuaro forja parte de la identidad como alfarero y a su vez, ha sido tomada de la antigua cultura purépecha, maya, teotihuacana e incluso de los grabados de José Guadalupe Posadas (figura 19). Las figuras colocadas en el cuerpo de una vasija se puede entender como el resultado de un largo proceso histórico que propició la existencia de una gran diversidad de iconografías

prehispánicas y contemporáneas, que en la mayor parte de las piezas presentan a las figuras con la técnica al negativo (figura 20).



Figura 18.- Olla en proceso de secado y en la que fue colocada iconografía esgrafiada y pulida de origen prehispánico proveniente del estado de Michoacán. La pieza lleva consigo en la parte superior iconografía geométrica parecida a la que fue utilizada en la base de una vasija abierta –trípode– encontrada en Huandacarero. La siguiente iconografía –fitomorfa– presenta una flor semejante a la que se halla en el cuello de una vasija compuesta –olla de barro bruñido– encontrada en Zinapécuaro. Por último, utilizaron iconografía zoomorfa de un ave similar a la que se encontró en el soporte de un cajete en Morelia (Garrido 2012: 169-205) Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015).



Figura 19.- Iconografía al negativo con copia de la imagen del grabado realizado por José Guadalupe Posadas llamado “El jarabe de ultratumba” (1943), en un vaso en el taller Hernández Cano. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 20.- Vasijas de diferentes formas y tamaños en las que se puede observar una muestra de la iconografía –en este caso zoomorfa y geométrica– que es utilizada por los alfareros del taller Hernández Cano. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

Si retomamos el método utilizado por Panofsky para la interpretación de las imágenes, se puede observar que en la iconografía utilizada por los alfareros Hernández Cano existe una significación primaria o natural. Con ello, me refiero a una iconografía básica: una asociación de las formas con representaciones de objetos naturales o que son resultado de la experiencia práctica (1985: 46-47). Al momento de crear la imagen en el barro, ésta se encuentra relacionada o identificada en su quehacer diario, con los acontecimientos que viven día a día, que son representadas con motivos artísticos (figura 21 y 22).



Figura 21.- Iconografía antropomorfa que presenta el quehacer diario de un alfarero. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 22.- Iconografía fitomorfa –flor– y zoomorfa –mariposas–. Ambas imágenes son muy utilizadas por los alfareros de Zinapécuaro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

El siguiente paso del método propuesto Panofsky es la interpretación y el análisis de las imágenes, que apunta a determinar el significado secundario o convencional para llegar a la asociación de las formas haciendo un análisis de las imágenes y relacionarlas con temas o conceptos para llegar a crear composiciones. La identificación de imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente es denominado como iconografía (*ibid*: 48). En el caso de los alfareros es deseable que su posible comprador se encuentre familiarizado con los temas o conceptos que el ceramista desea transmitir, las distintas condiciones históricas y los temas o conceptos específicos expresados mediante sus obras (*ibid*: 60) (figura 10).

El último paso del método propuesto por Panofsky es quizás la fase más compleja de la interpretación: consiste en determinar el significado intrínseco de las imágenes, el cual se percibe indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una creencia religiosa o filosófica (*ibid*: 49). En el caso de la iconografía utilizada por los alfareros Hernández Cano hay que reflexionar sobre la tipología del objeto al que se encuentra asociada la imagen, su marco histórico y espacial, tanto a nivel regional como cultural (figura 23).



Figura 23.- Formas cerámicas zoomorfas con asa que se encuentran asociadas a la vida lacustre que se encuentra en la cuenca Cuitzeo, lugar cercano al municipio de Zinapécuaro. La iconografía que presentan remite a animales acuáticos como conchas o caracoles y simulaciones de corrientes de agua. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015).

Cuando un alfarero encuentra alguna figura a su gusto, la coloca estratégicamente en la pieza de barro, para lo que se realiza una impresión de la misma. Se trata de una fotocopia que puede ser agrandada o reducida dependiendo de la pieza que se está elaborando. Para lograr trabajar con la impresión en su superficie, se le debe de colocar una capa de cinta adhesiva transparente, para que después no sufra daño al momento de calcar la imagen al barro. Una sola fotocopia en papel puede durar un largo tiempo –éste dependerá de la presión que produzca el alfarero al momento de calcar la iconografía en el barro– y cuando la imagen sufre daños los alfareros vuelven a fotocopiar a la imagen, ya que para ellos es una herramienta de trabajo importante (figura 24).



Figura 24.- Impresión que ha sido utilizada varias veces para decorar los artefactos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014).

Hasta ahora mostré parte de la iconografía que es utilizada por los alfareros Hernández Cano; sin embargo, la iconografía cambia constantemente con el paso del tiempo. Los alfareros actualmente cuentan con una mayor accesibilidad para consultar diferentes medios de comunicación, lo que ha ayudado a la creación de nueva iconografía. Lo mismo ha pasado con formas cerámicas para las cuales no existe un límite. Los alfareros se las han ingeniado para realizar piezas que, aunque probablemente muchas de ellas son influenciadas por otros objetos, son únicas y a la vez influyen en otros artesanos o artistas.

Dentro de la familia Hernández Cano todos se apoyan unos a otros para lograr la forma deseada y esto es por medio del consejo de todos los miembros de la familia, para al final lograr una pieza única, la cual contiene parte de la historia de cada alfarero.

II.3. MORFOLOGÍA DE LAS PIEZAS CERÁMICAS REALIZADAS EN EL TALLER ALFARERO DE LOS HERNÁNDEZ CANO

Los objetos cerámicos que se describen en este subcapítulo son realizados por los miembros del taller Hernández Cano. Se realizó una clasificación de las vasijas a partir de la observación de sus formas cerámicas. De este modo, las diferencias entre los distintos tipos y/o subtipos de los artefactos de barro se definieron por las variaciones observadas en la dirección, forma y longitud relativa de los bordes y por la existencia de cuellos y boca. No obstante la aparente variabilidad que se desprende de su clasificación tipológica, el conjunto cerámico presenta homogeneidad desde el punto de vista morfológico. Algunas diferencias se aprecian en las vasija porque algunas fueron realizadas en torno o molde. En cuanto a la decoración, se observaron los tonos de engobe, si la pieza tuvo tratamiento de bruñido o alisado, esgrafiado, incisa o raspado. Las principales formas cerámicas del taller suelen compartir características con

las vasijas encontradas en contextos arqueológicos, a las cuáles los alfareros del taller Hernández Cano agregan variantes. Sin embargo, a veces crean piezas experimentando con la forma (figura 25).



Figura 25.- Metate y mano cilíndrica realizada con las diferentes técnicas de decoración en su superficie: bruñido, alisado, esgrafiado, inciso y técnica al negativo para su ornamentación. Esta pieza simula a un metate y mano que, por lo regular, es hecho en piedra volcánica, material suficientemente duro para moler granos y semillas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (enero de 2015).

La morfología de las piezas cerámicas que los miembros del taller suelen hacer, algunas de ellas, son con formas complejas, irregulares y con motivos decorativos intrincados. Las primeras se pueden describir con referencia al volumen geométrico que encierran: cilindros, conos, esferas, semiesferas, elipsoide, etcétera. Las segundas no pueden describirse con referencia a un volumen geométrico elemental (Balfet *et. al.* [1983] 1992: 35). Las partes principales de una vasija son las que se catalogan y definen a continuación.

PUNTOS DEL PERFIL DE UNA VASIJA

- * Puntos terminales (P. T.): son los puntos que determinan la altura máxima de la vasija.
- * Punto de intersección: lugar de ruptura de una curva que provoca un cambio brusco del contorno formando un ángulo saliente o entrante. La curva resultante se llama discontinua.
- * Punto de inflexión: zona de inversión sin rupturas entre segmentos convexos y cóncavos de una

curva continua.

* Punta de tangencial vertical externo (PTVE): espacio por el cual pasa una tangente paralela al eje de revolución y donde se mide el diámetro máximo del cuerpo. En las vasijas abiertas semiesféricas este punto corresponde al borde.

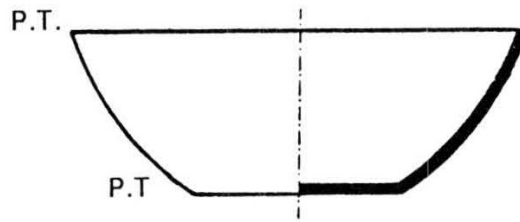
* Punto de tangencial vertical interno (PTVI): lugar donde se mide el diámetro mínimo; las vasijas con dos o más curvas cóncavas –cuello, punto de estrangulamiento, etcétera– tienen dos o más puntos de tangencial vertical internos. Como el anterior, este punto sirve para describir el perfil externo de la vasija y por lo tanto el diámetro se mide al exterior.

* Curva continua: cuando no existen puntos de intersección.

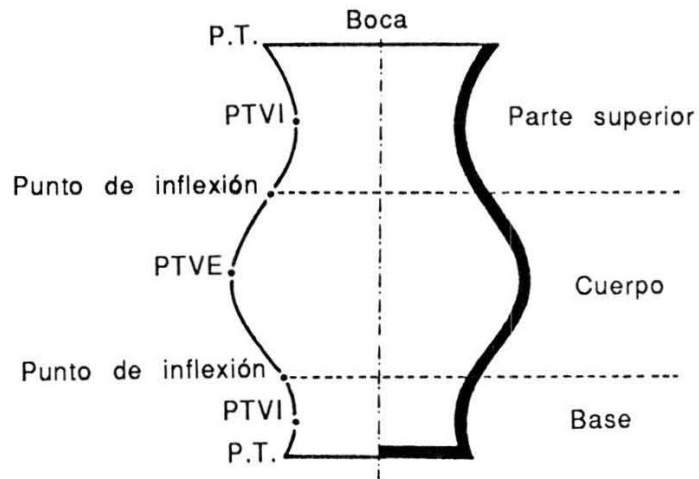
* Curva discontinua: el arco del perfil es discontinuo cuando hay dos o más puntos de intersección (Balfet *et. al.* [1983] 1992: 36-37).

Las vasijas en general se encuentran clasificadas en dos grupo principales: forma simple – cuya forma puede describirse con referencia al volumen geométrico que encierran: cilindro, cono, esfera, semiesfera, elipsoide, etcétera–. En el caso de que el recipiente cuente con su sección horizontal, será descrita indicando la forma –recta, convexa, cóncava– y la dirección –vertical, divergente, convergente– del perfil (Balfet *et. al.* [1983] 1992: 35).

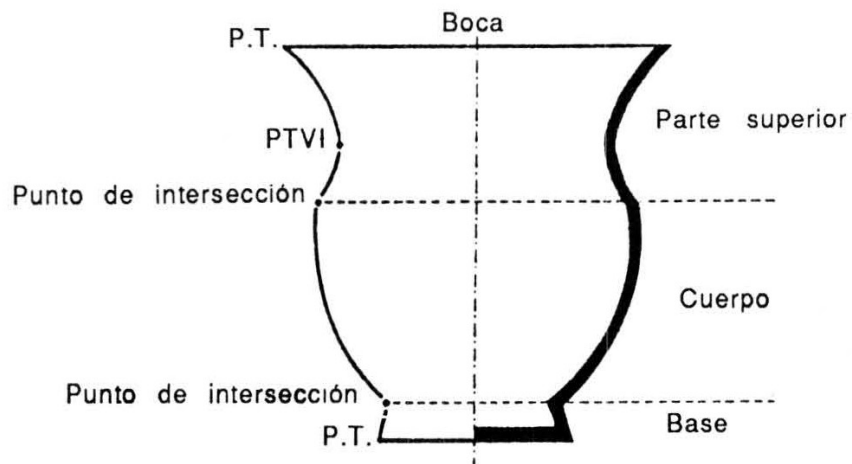
Las vasijas de forma compuesta son aquéllas cuya forma no puede describirse con referencia a un volumen geométrico elemental. Se puede referir a una vasija de este tipo por medio de su forma geométrica –recta, convexa, cóncava–, su dirección –vertical, divergente, convergente– de los segmentos del perfil. En este tipo de formas cerámicas se puede observar las de perfil continuo o perfil discontinuo. Las primeras son aquéllas en que la división entre los segmentos se hace por medio de puntos de inflexión. Las segundas son las que se dividen por medio de puntos de intersección (Balfet *et. al.* [1983] 1992: 35) (figura 26).



Vasija simple. Abierta



Vasija compuesta. Cerrada
Curva continua



Vasija compuesta. Cerrada
Curva discontinua

Figura 26.- Partes de una vasija y puntos del perfil (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 34).

Un recipiente también se puede dividir dependiendo de sus partes principales, las cuales mencionaré a continuación.

PARTES PRINCIPALES DE UNA VASIJA

- * Cuerpo: parte principal de una vasija limitada por la parte superior –cuello, gollete, reborde– o por el borde del labio y por la base en su parte inferior.
- * Hombro: parte superior del cuerpo de las vasijas cerradas.
- * Boca: abertura superior cuyo centro coincide con el eje de la vasija.
- * Borde: parte de la vasija que circunda la boca.
- * Labio: extremidad del borde de la boca.
- * Parte superior de la vasija: porción de la vasija situada entre la boca y el cuerpo.
- * Parte inferior de la vasija: se encuentra indicado por un punto de inflexión situado más arriba del diámetro máximo o por un punto de intersección que puede o no coincidir con este diámetro.
- * Cuello y gollete: parte superior de una vasija cerrada. El cuello tiene generalmente un diámetro mínimo superior al tercio del diámetro máximo; el gollete tiene un diámetro mínimo igual o inferior al tercio del diámetro máximo.
- * Reborde: borde de la vasija volcado hacia el exterior y que constituye una parte diferente a partir de un punto de intersección (figuras 27 y 28).
- * Base: parte inferior de la vasija.
- * Fondo: cara interna de la parte inferior de la vasija. No se debe confundir con la base.
- * Asiento: superficie de apoyo de la vasija.
- * Pie: elemento de la base que sirve de apoyo a la vasija. Puede tratarse de un solo pie o de varios.

* Asa: elemento para verter. Apéndice de forma alargada cuyas dos extremidades están sujetas a la vasija y permiten asirla pasando la mano o al menos un dedo (Balfet *et. al.* [1983] 1992: 39-43) (figura 23).

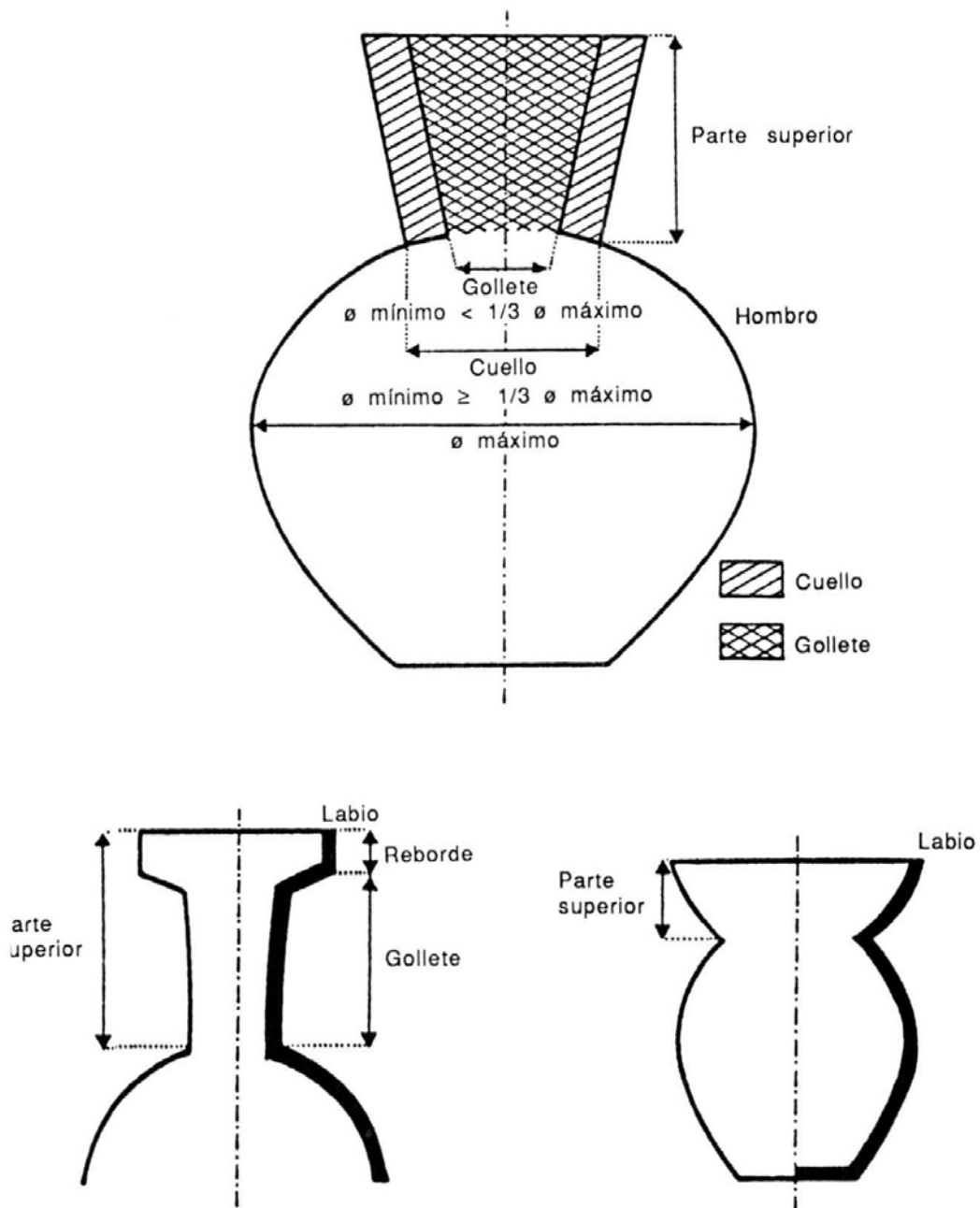


Figura 27.- Parte superior de la vasija: cuello, gollete, reborde. (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 38).

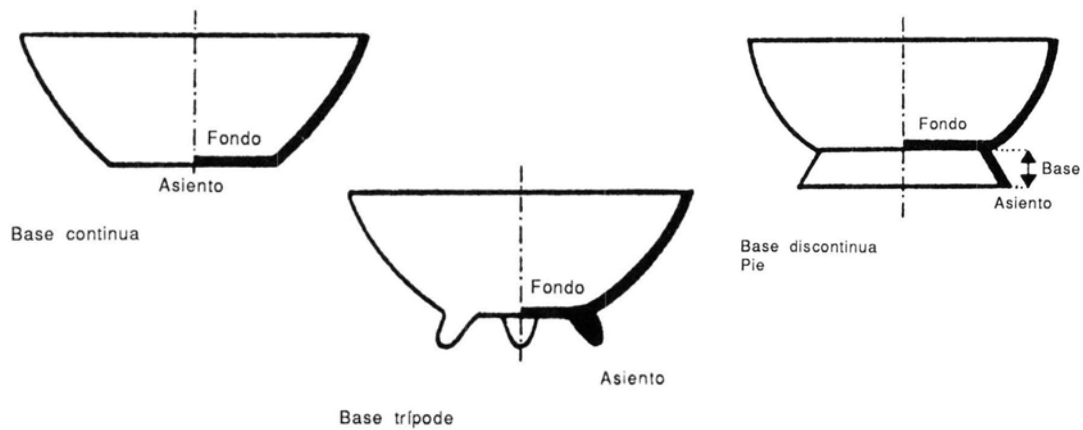


Figura 28.- Parte inferior de la vasija o base (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 38).

Entre las gran variedad de recipientes que son realizados en el taller alfarero de los Hernández Cano se encuentran las vasijas abiertas, las cuales son piezas sin constricción de diámetro y cuyo grosor máximo coincide con la boca (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 19). Sus paredes son fuertemente divergentes, cuyo diámetro de boca es igual o superior a cinco veces su altura (figura 29).

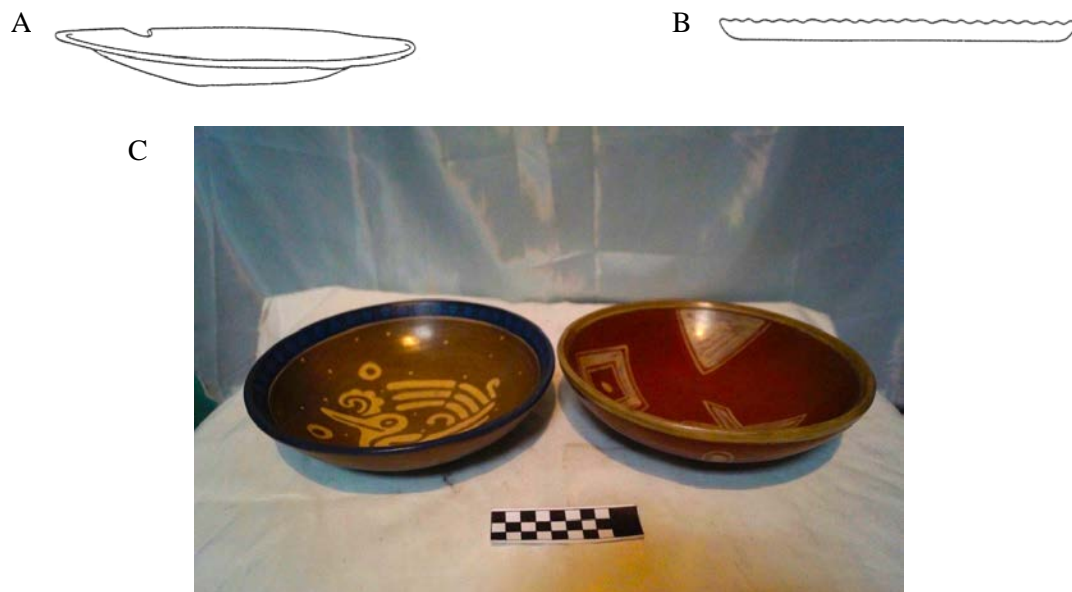


Figura 29.- (A) Plato: vasija abierta con paredes fuertemente divergentes. (B) Vasija abierta: con fondo plano cuyo borde es igual o inferior a la décima parte del diámetro de la boca o puede carecer de borde (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 21). (C) Platos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Los alfareros también realizan escudillas, vasijas abiertas con paredes fuertemente divergentes. Tienen dos y media a cinco veces la dimensión de la altura. Otro tipo de artefacto realizado son los platos hondos, parecidos a las escudillas pero de diámetro superior. Dentro de esta clasificación se encuentran las copas (figura 30) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 23).

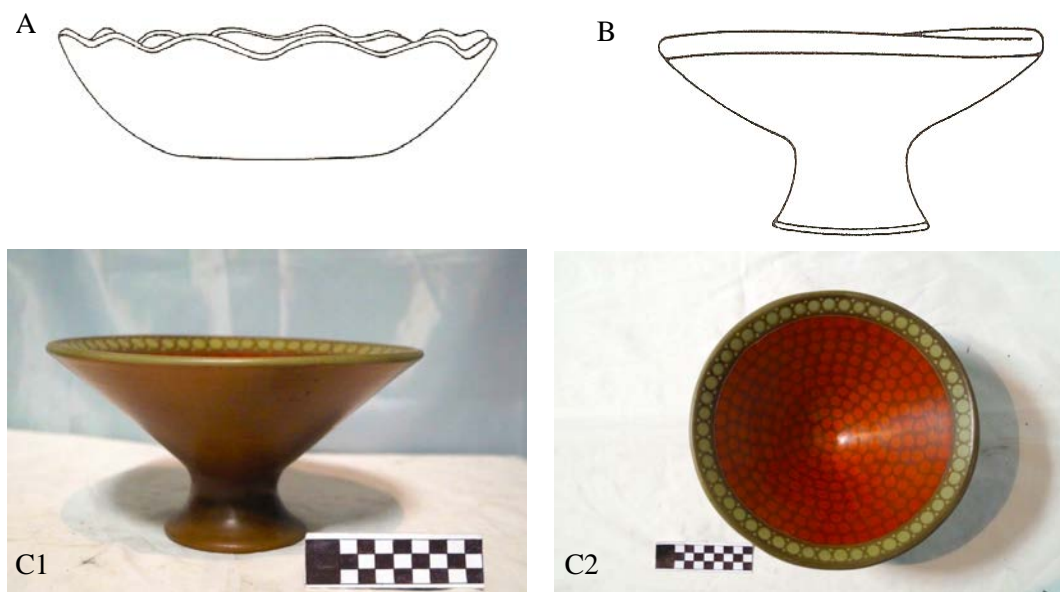


Figura 30.- (A) Escudilla. (B) Plato hondo (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 22). (C1) y (C2) Plato hondo realizado en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Otro tipo de artefacto es el cuenco; se trata de una vasija abierta con paredes levemente divergentes y cuyo diámetro de boca tiene entre una vez y media y dos veces y media la dimensión de la altura de la vasija. Este tipo de vasija puede tener una leve constricción a la altura de la boca y el diámetro de ésta no debe de ser inferior al diámetro máximo (figura 31) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 25).

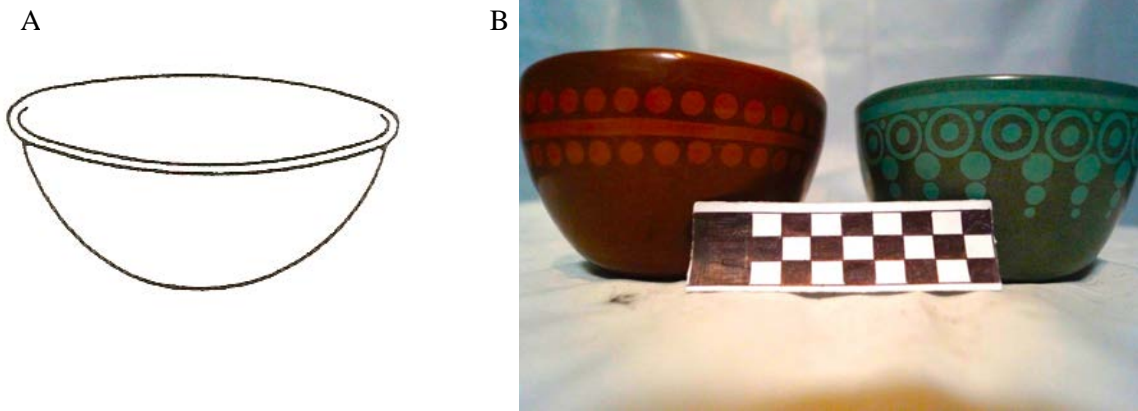


Figura 31.- (A) Cuenco (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 24). (B) Cuencos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

El siguiente tipo de vasija a describir es el vaso, que cuenta con paredes verticales o levemente divergentes cuyo diámetro de boca es igual o inferior a una vez y media su altura. Una variante de esta pieza es el jarrón, término que se utiliza frecuentemente para designar vasijas abiertas o cerradas de forma generalmente compuesta (figura 32) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 27).

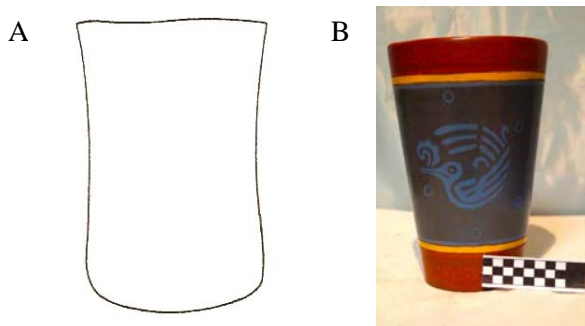


Figura 32.- (A) Vaso (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 26). (B) Vaso realizado en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe. Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

En el rubro de las vasijas cerradas se encuentran las ollas, ya sea con cuello o sin él, cuyo diámetro mínimo es igual o superior a un tercio del diámetro máximo. Generalmente, la altura de este tipo de piezas cerámicas es igual a una y hasta dos veces el diámetro de la boca. Se incluyen en esta categoría las ollas que tienen una altura inferior (figura 33) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 29).



Figura 33.- (A) Olla (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 28). (B) y (C) Diversidad de ollas realizadas en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Dentro de esta categoría se encuentran la jarra o tinaja (A), la cual se distingue de la olla por su talla media superior y por presentar una mayor profundidad; la dimensión de la altura puede ser entre dos o tres veces superior a la del diámetro de la boca. También se encuentra el jarro (B), el cual es una olla con asa, de dimensión de mediana a grande, con o sin vertedera. El otro tipo es el jarro vertedor (C), el cual tiene un asa lateral y una vertedera, aunque algunas poseen varias asas (figura 34) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 29).

En algunas piezas de barro el alfarero suele incorporar elementos para asir, verter u obturar. Cuando se habla de asas es porque la vasija cuenta con uno o varios apéndices de forma alargada cuyas dos extremidades se encuentran adheridas a la vasija y permiten asirla pasando la mano o al menos un dedo por el mango. Las asas son generalmente laterales, pero se encuentran también asas diametrales, esto es, fijas en dos puntos diametralmente opuestos (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 43) (figura 34 E y F).

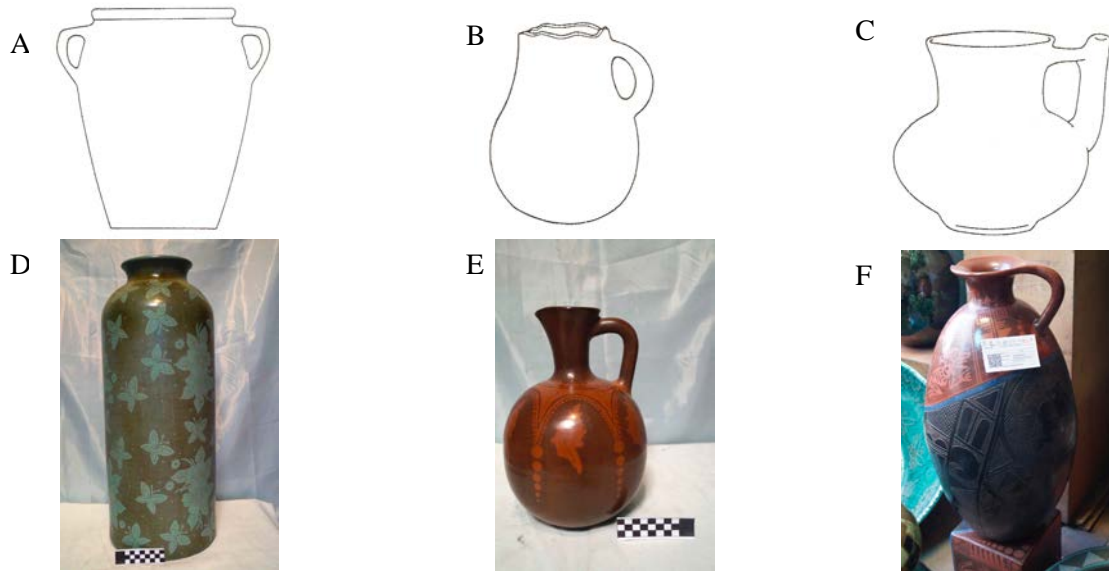


Figura 34.- (A) Jarra, tinaja. (B) Jarro, jarrilla. (C) Jarro vertedor (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 28). (D), (E) y (F) son la diversidad de jarras realizadas en el taller Hernández Cano. El jarrón (D) cuenta con una profundidad marcada desde la boca de la vasija hasta su fondo, mientras que la siguiente vasija (E) es un jarro con el cuerpo más grande que la boca y con asa y, por último, la fotografía (F) muestra un jarro vertedor cuyo cuerpo tiene un asa y en la boca de la jarra cuenta con una vertedera. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

La siguiente forma que se describirá es una vasija cerrada. En el taller de los Hernández Cano encontramos en este conjunto de botellas –vasijas cerradas– con un gollete cuyo diámetro mínimo es inferior o igual al tercio del diámetro máximo (figura 35) (Balfet, *et.al.*, [1983] 1992: 31).

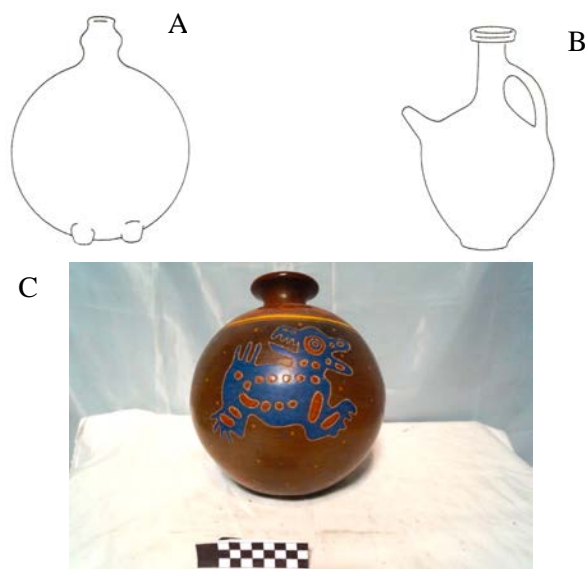


Figura 35.- (A) Botella. (B) Botella vertedora (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 30). (C) Botella realizada en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

A partir de los atributos –iconografía y formas cerámicas– señalados en este capítulo, se diferenciaron los tipos de vasijas, dejando claro que son las más representativas morfológicamente. Estas piezas realizadas por los integrantes del taller Hernández Cano son resultado de la inspiración que obtiene cada alfarero respecto de lo que observa en su vida diaria. Puede tratarse de otros objetos artesanales, no necesariamente cerámicos, como un telar, lleno de color y motivos. Los alfareros siguen utilizando materiales, técnicas y tecnologías iguales o parecidas a las del pasado para crear sus piezas de barro. Los Hernández Cano realizan su trabajo usando elementos del pasado, el cual conocen gracias a su interés por recabar la información necesaria para así lograr tejer un nuevo lenguaje estético en sus creaciones. El discurso cerámico –en la obra de los Hernández Cano– se observa con un gran protagonismo, ya que las obras de estos alfareros suelen ser perfectas para ser usadas como decoración, funcionales o simbólicas. En este discurso se observa la secuencia de modelos y composiciones cerámicas que obedecen, en parte, a la evolución del diseño. Con las técnicas y tecnologías –que en los siguientes apartados se mencionarán de forma más profunda– los alfareros crean artefactos cerámicos, que por la belleza que presentan podrían ser considerados como objetos artísticos y estéticos.

En el siguiente capítulo veremos cómo estos conocimientos, adquiridos por generaciones de alfareros, han cambiado en cuanto a tecnología y técnicas utilizadas en la creación cerámica tanto en Zinapécuaro, Michoacán, como en otros municipios y estados de la República Mexicana. Ya que los métodos y procesos son diferentes dependiendo del acceso que tenga el alfarero a ellos, a continuación podremos observar cómo todo va de la mano en la forma de realizar el quehacer cerámico y dependiendo del acercamiento que tenga cada alfarero a la nueva tecnología.

CAPÍTULO III. ¿EXISTE UNA TRANSFORMACIÓN GRADUAL EN LAS TÉCNICAS Y LA TECNOLOGÍA DEL QUEHACER ALFARERO?

México es un país reconocido por la calidad de la cerámica prehispánica registrada en sitios arqueológicos. El descubrimiento de artefactos en excavaciones arqueológicas ayudan a comprender los productos industriales antiguos, base para la comprensión de los pueblos y culturas que en diversas épocas florecieron en tierras mexicanas. Así, con los artefactos descubiertos se pueden observar los rastros y las herencias de las diferentes técnicas y tecnologías que se utilizaron para la elaboración de las piezas cerámicas.

El conocimiento cerámico de los pueblos y culturas antiguas de México se ha clarificado en los últimos tiempos, pues diversos aspectos que parecían incomprensibles, como se ha demostrado, son producto de conexiones entre grupos. El estudio de la cerámica desde una perspectiva más esquematizada inició en 1911 en la Escuela Internacional de Arqueología, comenzando con artefactos provenientes de una excavación realizada en la región de Atzacapotzalco, en lo que ahora se conoce como la Ciudad de México (CDMX). En ese mismo año iniciaron los estudios de la señora Zelia Nuttall en el Valle de México, y las del padre Plancarte, en Michoacán (Noguera, 1932: 7).

En este trabajo retomaremos la perspectiva de estudios realizados sobre la cerámica purépecha para conocer el quehacer del alfarero actual en el municipio de Zinapécuaro, Michoacán. El oficio de alfarero proviene desde tiempos pasados, por lo cual, con el paso del tiempo se ha ido perfeccionado tanto en sus herramientas como en la forma de realizar sus creaciones. A continuación discutiremos cómo este oficio ha perdurado desde sus inicios como

una manifestación muy particular y creativa en Zinapécuaro, Michoacán y en otros sitios de la República Mexicana.

III.1. LA ANTIGUA TRADICIÓN ALFARERA EN MICHOACÁN Y EN DIFERENTES LUGARES DE MÉXICO

La cerámica antigua de Michoacán, proveniente de la cultura tarasca, está hecha con un barro de buena cocción aunque, naturalmente, esto depende de la región de donde procede. La mezcla de los diferentes sedimentos que fueron utilizados por esta antigua civilización es consistente, es decir, compacto e uniforme. No se parece al limo utilizado en artefactos provenientes de lugares como Nayarit o Colima en donde éste suele ser menos compacto. Las formas cerámicas son variadas: se encuentran vasijas antropomorfas y zoomorfas, que pueden llegar a ser verdaderas obras escultóricas. Algunos de estos artefactos cerámicos pueden ser considerados como estatuas, mientras que otras se identifican como recipientes (Noguera, 1932: 18).

Las formas de vasijas, diseños decorativos, estilos escultóricos y técnicas empleadas indican un gran conocimiento del quehacer alfarero, sobresaliendo la decoración al negativo, con tonos rojos y negros sobre el color natural del barro ya cocido u otro color de base (figuras 36 y 37).



Figura 36.- Cerámicas miniaturas tarascas. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Fotografía Gerardo Vázquez y Ernesto Peñalosa. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM (Carot, 2013: 208).



Figura 37. Cuenco con decoración en negro y rojo sobre crema: pájaros con pico largo volando (exterior) y serpientes estilizadas (interior). Quiroga (predio La Morita), Michoacán. Bodega del Museo Nacional de Antropología. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Marie-Areti Hers (Carot, 2013: 149).

La antigua decoración tarasca guarda gran coherencia estilística, pues los motivos decorativos son geométricos, salvo escasísimas excepciones. Por regla general, los colores utilizados en las antiguas creaciones cerámicas son el rojo sobre un fondo crema o café; sin embargo, presentan gran variedad en cuanto a los motivos. La decoración puede aparecer en el interior o exterior de la vasija, lográndose con ello un bello aspecto (Noguera, 1932: 18-20).

Actualmente, el quehacer alfarero llevado a cabo en Zinapécuaro cuenta con una configuración indígena en su organización de trabajo (comunicación personal de Claudia Caviezel, arqueóloga del INAH San Luis Potosí), pero a pesar de que existen avances tecnológicos en la elaboración de cerámica como hornos a gas o eléctricos, engobes sintéticos, herramientas para estilizar, etcétera, los talleres de los Hernández Cano conservan aún el quehacer cerámico rudimentario, es decir, hornos de leña, a los cuales se les debe supervisar durante horas para que el calor sea constante. Los alfareros elaboran sus propios engobes con los

diferentes sedimentos de colores, utilizan rocas, palos y partes de animales –sobre todo el pelo– para la decoración de sus piezas.

Al investigar los procedimientos tradicionales que persisten en la elaboración cerámica actual, se accede a una fuente de información que permite conocer el quehacer alfarero desde la época prehispánica hasta nuestros días, ya que gran parte de la tecnología y técnicas utilizadas en la fabricación de estas piezas han variado muy poco desde tiempos pasados. Las antiguas piezas cerámicas pueden ser equiparadas a fragmentos de un viejo códice; cada nuevo investigador podría plantear al respecto teorías diferentes a los estudios anteriores, encontrando nuevos elementos de análisis para reconstruir el inmenso rompecabezas de la historia contenida en ellas.

Durante el desarrollo de esta tesis tuve la oportunidad de conocer diferentes alfareros de la República Mexicana, lo que me ayudó a comprender mejor las técnicas y tecnologías utilizadas en las creaciones cerámicas de los alfareros de Zinapécuaro, así como de las personas que participan durante el desarrollo de su producción.

I. Cerámica realizada en el taller de Gordon Ross en Valle de Bravo, Estado de México

Las piezas realizadas en su taller son utilitarias y cuentan con formas comunes para ser usadas, en su mayoría, en las cocinas (figura 38). El señor Ross fue uno de los responsables de guiar el proyecto con las siglas ALFAR, taller realizado en la década de los noventa, y ayudó a que el trabajo de los Hernández Cano fuera reconocido, tanto en el estado de Michoacán como en el país. El proyecto ALFAR fue de beneficio mutuo: a los Hernández Cano les ayudó a mejorar sus cerámicas y la venta de sus productos, mientras que el señor Ross logró adquirir un mayor conocimiento del quehacer cerámico, lo que contribuyó a consolidar su propio taller. En este, tanto mujeres como hombres son alfareros, ninguno tiene parentesco con el señor Ross. Las

edades de los empleados varían: van desde adolescentes a adultos. Algunas veces se utiliza el lugar para cursos de elaboración cerámica. La configuración de su taller alfarero es parecida a la que se encuentra en el de los Hernández Cano, con la diferencia de que en éste se utiliza horno de gas (figura 39). Cuentan con algunos engobes sintéticos y hacen uso de moldes para sus creaciones, realizando muy pocas de ellas a mano.



Figura 38.- Cerámica creada en el taller El ALFAR. Se trata de piezas utilitarias. Fotografía de Gordon Ross, Valle de Bravo, Estado de México (junio de 2015).



Figura 39.- Horno de gas que se encuentra en El ALFAR, taller alfarero del señor Gordon Ross en Valle de Bravo. Fotografía de Gordon Ross, Valle de Bravo, Estado de México (junio de 2015).

II. Taller del profesor Pablo Quezada de la Universidad de Colima en el municipio de Comala

En este taller se realizan réplicas de las piezas arqueológicas de los perritos de Colima –Xoloitzcuintles–, así como otros artefactos estilizados como jarrones, en su mayoría ornamentales. Los que llevan a cabo la creación cerámica son los alumnos de la Universidad de Colima, nivel licenciatura (figuras 40, 41 y 42).

Cuando los estudiantes inician con el estudio sobre el quehacer cerámico, es como si se tratase de niños que crecen dentro de un taller alfarero familiar. Empiezan sintiendo el barro y creando formas un poco burdas, para al final realizar sus propias piezas cerámicas, a las cuales ya les otorgan algo de su personalidad.



Figura 40.- Profesor Pablo Quezada de la Universidad de Colima alisando con una piedra de cuarzo una réplica de pieza prehispánica representando un perrito. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015).



Figura 41.- Horno de gas utilizado en el taller de la Universidad de Colima. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015).



Figura 42.- En la fotografía se muestra la variedad de réplicas de los perritos de Colima elaborados en el taller universitario, así como las herramientas y colores que son utilizados en sus creaciones cerámicas. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015).

III. Taller de Doña Rosa en el municipio de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca

Doña Rosa fue pionera en retomar el quehacer de las piezas de barro negro en los años cincuenta, una cerámica que es representativa del estado. Tuve la oportunidad de conocer el proceso de elaboración de las piezas de barro producidas en su taller, el cual es un trabajo muy reconocido por la belleza que presenta, ya que su terminado es de un color negro brillante, producto del pulido con una piedra de cuarzo que se le hace a cada una de las vasijas. Doña Rosa dejó como herencia a su familia la creación de artefactos de barro, así que ahora hermanos, primos, sobrinos y nietos son los que realizan el trabajo alfarero. En su mayoría, actualmente se trata de hombres, aunque han existido generaciones en donde la mayoría han sido mujeres (figura 43). El trabajo es hecho por medio del modelado, colocando dos platos, uno sobre el otro, para crear un torno, que permite ir modelando las piezas, ayudado por un trozo de jícara para darle la forma al objeto. En la elaboración cerámica también hacen uso de moldes ya que, a diferencia de las creaciones de los Hernández Cano, cuentan con piezas realizadas en serie (figura 44). El horno que es utilizado en este taller es muy grande comparado con el de los Hernández Cano y es subterráneo: tiene en la parte baja la cámara de fuego y a nivel del suelo la boca del horno. La quema de las piezas tiene un tiempo aproximado de seis horas y se realiza una sola vez (figura 45).



Figura 43.- La señora Francisca que fue nuera de doña Rosa. Es encargada de las ventas que se realizan en su taller y a la vez, es alfarera. Fotografía de Gabriela Uribe, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (agosto de 2016).



Figura 44.- Algunas de las herramientas para la realización de la cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (agosto de 2016).



Figura 45.- Forma del horno para quemar las piezas cerámicas de barro negro que se encuentra en el taller alfarero de Doña Rosa. Fotografía de Luis López –alfarero del taller–, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (agosto de 2016).

IV. Taller alfarero del señor Blas Guevara en el municipio de Silao, Guanajuato

En el estado de Guanajuato conocí la cerámica creada por el señor Blas Guevara, quien tiene su taller alfarero dentro del municipio de Silao de la Victoria, Guanajuato. En este taller se realizan piezas cerámicas totalmente ornamentales, las cuales tienen un concepto parecido a la que es realizada en el municipio de Zinapécuaro. Con ello, me refiero a que su inspiración proviene de las antiguas piezas arqueológicas que han sido encontradas, sobre todo de la cultura Chupicuaro y Teotihuacana, esto hablando de sitios dentro del país (figura 46). También obtiene inspiración de piezas realizadas en África e incluso de petroglifos antropomorfos o zoomorfos encontrados en cuevas dentro y fuera del país. En su mayoría la realización de las piezas es

manual y los engobes utilizados son sintéticos. En este taller el trabajo de creación y venta es llevado a cabo por los hombres.



Figura 46.- Vasija realizada por el señor Blas Guevara. Fotografía de Gabriela Uribe, Silao, Guanajuato (septiembre de 2016).

En los diferentes talleres que visité pude observar cómo el quehacer alfarero es llevado. Éste varía entre un taller y otro, ya que algunos de ellos han integrado tecnología moderna para la creación de sus piezas. En el caso del taller Hernández Cano, en Zinapécuaro, Michoacán, se han incorporado sólo algunas herramientas de tecnología modernizada que ayudan a los alfareros a realizar sus vasijas de forma más sencilla, pero siguen conservando tecnología rudimentaria. En palabras del señor Blas Guevara, alfarero de Silao, Guanajuato, el método utilizado en el taller Hernández Cano es cansado, pues conlleva una gran cantidad de tiempo de quema, además de requerir mucha experiencia para evitar los picos de calor –cambios de temperatura bruscos– que suelen resultar en piezas defectuosas.

Otros talleres alfareros de Zinapécuaro que visité cuentan con una estructura similar al taller Hernández Cano, tanto en la división de los quehaceres como en las herramientas de trabajo, existiendo pequeñas diferencias en la inclusión, cada vez más frecuente, de instrumentos

de plástico y aparatos eléctricos. Los otros alfareros del municipio de Zinapécuaro son muy celosos de su trabajo, razón por la cual fue algo complicado observar su forma de hacer su trabajo de alfarería. Ellos sabían que me encontraba en el taller de los Hernández Cano y tenían la precaución de no dejar salir los secretos de su quehacer alfarero, razón por la cual tuve la oportunidad de ver pocos talleres y solo algunas herramientas utilizadas; así que, observar el proceso de elaboración de cerámica en otros talleres de Zinapécuaro fue difícil. Inclusive en el taller vecino al de los Hernández Cano, que pertenece a sus parientes, el cual se alcanza a ver desde su patio y están separados entre ellos solo por un canal de agua muy delgado, el proceso de creación es cubierto por árboles o cultivos de maíz que no permiten la visibilidad entre las mesas de trabajo, teniendo cierta privacidad, la cual no puede ser violentada por respeto al trabajo de cada taller.

A continuación se discute sobre la tecnología que es utilizada en el taller alfarero Hernández Cano para la creación de la cerámica al negativo.

III.2. ¿CUÁLES SON CAMBIOS TECNOLÓGICOS EMPLEADOS EN LA CREACIÓN CERÁMICA EN ZINAPÉCUARO, MICHOACÁN?

La tecnología, como sugiere Mauss (2006 [1926-1939]: 52-56), debe ser estudiada tomando en cuenta el modo de empleo y la producción de cada herramienta, ya que desde la existencia del hombre hasta la actualidad, éste comenzó a equiparse con ellas para su protección o para la creación de objetos. Este autor sugiere que al realizar un estudio –como en este caso, de los instrumentos que son utilizados en la creación cerámica– se haga una clasificación de las principales herramientas, tomando en cuenta cada parte de ellas, especificando si se encuentra formada por una sola pieza o por varias, o si entre ellas crean alguna máquina compuesta por varios instrumentos.

En cuanto a la tecnología, las cosas –por ejemplo la alfarería– pueden provenir de industrias simples –elaboración de platos– con organizaciones complejas –grupos de trabajadores sindicalizados– o industrias complejas –cerámica al negativo– con organizaciones simples – familia alfarera–. La cultura, que produce grandes obras, se puede encontrar en cualquier estado del desarrollo tecnológico, de modo que la tecnología no puede pensarse como apartada e independiente de la sociedad. Los estudios que se han realizado sobre este tema hablan de complejos conjuntos de relaciones entre el hombre y la tecnología. Los hechos sociales y los hechos técnicos deben ser vistos como cambiantes con el paso del tiempo, por lo que se sugiere que la tecnología es una ciencia en proceso de transformación (Pfaffenberger, 1988: 242-243). Debido a que los hechos técnicos vienen de la actividad humana, la tecnología deberá considerarse una ciencia humana y, por lo tanto, una rama de la antropología. Además, el futuro de la tecnología como ciencia social es impredecible, como lo es el futuro de la sociedad actual (Sigaut, 1994: 442–452). Lo realizado por los alfareros de Zinapécuaro y su cerámica al negativo por muchas personas es considerado como arte, por lo cual, puede ser un componente de la tecnología. Así, se reconoce a una obra de arte como una creación resultado de un proceso técnico, el tipo de procesos técnicos en que los artistas son expertos (Gell, 1992: 43). Esto puede referirse, por ejemplo, a la creación de piezas de barro, las cuales llevan una labor técnica para su producción, pero para que éstas lleguen a ser consideradas como piezas de arte deben de ser elaboradas por un experto, en este caso, el alfarero.

Las herramientas sirven principalmente para embellecer las superficies (Birks, 1995: 129) y la calidad del producto terminado evidencia la suma del conocimiento y experiencia alcanzados por el alfarero, lo cual es patente en la forma, el tamaño y hasta la decoración de las piezas. Depende no solo de los avances tecnológicos, sino también de los cánones estéticos de un grupo

(Mirambell, 2005: 49), mismos que deben de considerar los tipos de materiales que el alfarero tiene a su alcance para su labor.

El quehacer alfarero inicia indiscutiblemente con la obtención del barro, que es uno de los materiales artísticos de más fácil acceso, pues se puede encontrar en todo el planeta; el sedimento puede ser combinado con diferentes materiales orgánicos –como el pasto– para que adquiera una mayor resistencia. Los objetos de arcilla se encuentran en casi todos los sitios en los que el hombre estableció asentamientos. La utilización de piezas de barro parece surgir de la necesidad de algún tipo de recipiente fácil de transportar, en el cual se pudiera colocar, por ejemplo, cereales, líquidos, etcétera.

La búsqueda de la materia prima –el barro– inicia fuera del taller, en las zonas en donde se encuentra el material. A principios del siglo XX, los alfareros de Zinapécuaro se encargaban de traer el barro de zonas cercanas al taller; sin embargo, hoy en día la mancha urbana ha crecido en extensión y se agotan las zonas cercanas en las cuales pueden obtenerlo. Por esta razón, los alfareros pagan a un tercero que les ofrece el servicio de traer el material desde zonas un poco más alejadas –como Puente Blanco, que se encuentra en los límites entre Michoacán y Guanajuato–. Esto se realiza con un permiso expedido por un comisionado que se encuentra en los límites de los dos estados. Cuando llega el barro, los alfareros deben pagar entre \$1,200 y \$1,300 M.N., por carga de 10 a 12 costales de barro totalmente seco, entregado en su taller; el precio incluye la transportación del material.

El barro utilizado en el taller de los alfareros contiene los siguientes tipos de tierra: negra, blanca y roja. La tierra negra brinda elasticidad a la mezcla; la tierra blanca, por su parte, ofrece consistencia y da fuerza al barro; por último, la tierra roja otorga al barro la suficiente maleabilidad mecánica (Jain, 2003: 67-92). Los alfareros tienen habilidad y un conocimiento

sobre el barro gracias a la transmisión de saberes –entre los mismos alfareros pertenecientes a cada familia, aunque algunas veces también es dada a conocer por una persona fuera del núcleo familiar–; reconocen a través de la vista, el olfato y el tacto si el material seleccionado es de buena calidad para la realización de las piezas planeadas. Por ejemplo, alfareros del taller Hernández Cano conocen la cantidad de cada pigmento que se necesita para crear un engobe con una textura y color adecuados.

Los familiares antiguos de los Hernández Cano realizaban manualmente la molienda del barro por medio de un palo de madera que mide aproximadamente un metro de largo. Lo que hacían era golpear el cúmulo de barro hasta dejarlo con un grosor lo suficientemente bueno para trabajarlo. Actualmente, utilizan para este proceso un molino, el cual contiene un motor eléctrico que les ayuda a realizar este paso de forma más sencilla (figura 47).



Figura 47.- A. Molino eléctrico. Anteriormente, como se muestra en la fotografía B, se utilizaba un palo con el grosor de las manos y se golpeaba el barro hasta que quedaba un tamaño de granos muy pequeños (talco). En la parte del fondo de ambas fotografías se observa como el barro es guardado en costales. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2014).

Una pieza fundamental para la realización de cerámica es, sin duda, el alfarero, ya que con sus manos modela el barro para crear diferentes objetos. El uso del modelado a mano proporciona un desarrollo de la sensibilidad; con ello me refiero a que el alfarero por medio de sus sentidos, en este caso del tacto, puede darse cuenta si al barro le hace falta ser reposado o más

humedad, para la creación de cualquier obra en barro. Con la práctica, pronto se desarrolla un ritmo de trabajo; además, los alfareros consideran la técnica de modelado a mano relajante y contemplativa; crear las formas cerámicas de este modo ofrece al alfarero enormes posibilidades de expresarse libremente.

El modelado a mano puede –en muchos de los casos– combinarse con el uso del torno, con el cual se crean nuevas formas y se completa una gama de posibilidades. La elaboración de piezas con el uso del torno es un proceso rítmico que requiere de todos los conocimientos del alfarero, ya que fácilmente se pueden cometer errores. Usando el torno se obtienen piezas circulares provenientes de la imaginación del artesano y sus manos y se pueden alterar poco a poco hasta obtener la forma correcta. Para el modelado se necesita de paciencia y concentración (figura 48). Al observar al alfarero realizar una pieza tras otra, utilizando el torno, se puede creer que el trabajo es muy sencillo, lo cual no es verdad porque requiere una gran habilidad aún para las piezas más simples, pues cualquier movimiento brusco de las manos puede deformar el barro al grado de necesitar empezar desde cero.



Figura 48.- El señor Salvador Hernández Cano utilizando sus manos, la herramienta principal en la elaboración de objetos cerámicos. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014).

El torno ceramista apareció hace 5,000 años en Egipto, Oriente Próximo y Asia. Las pesadas ruedas de los tornos eran de piedra o madera y giraban al insertar un palo en un agujero

en la parte superior. En ciertas zonas del Mediterráneo, los ayudantes de los alfareros daban vueltas a la rueda sirviéndose de cuerdas o zumbadores en el suelo y giraban el torno con los pies. Con el tiempo, el torno evolucionó hasta convertirse en un sistema más cómodo y de más fácil manejo: la rueda se elevó para que el ceramista se pudiera sentar en lugar de permanecer en cuclillas (Mattison, 2006: 64).

Los tornos (figura 49) que se encuentran actualmente en el taller Hernández Cano han sido equilibrados con un nivel, para que la pieza sea de muy buena calidad y sus proporciones sean correctas. Con esta herramienta, el alfarero puede cambiar de dirección en las tres dimensiones –a lo alto, a lo ancho y a lo profundo–, lo que es una cualidad para la creación de formas suaves, orgánicas y esculturas figurativas (Mattison, 2006: 48).

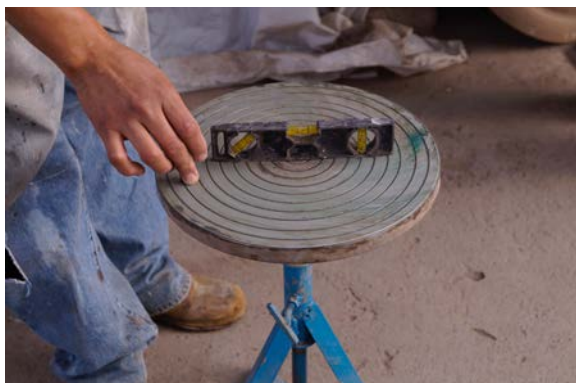


Figura 49.- Torno siendo alineado para obtener piezas con una mayor precisión. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014).

La mayoría de los alfareros posee diferentes tipos de objetos con los que puede crear marcas en el barro blando –llamado también dureza de cuero, que es cuando el barro ha perdido casi totalmente el agua y el objeto tiene cierta dureza, pero si la pieza es de nuevo humedecida, es probable que empiece a perder sus formas–. En el taller Hernández Cano prácticamente todos los alfareros cuentan con sus propios utensilios de trabajo. Por lo general, en cada mesa de trabajo los alfareros tienen sus propias herramientas; sin embargo, en ocasiones utilizan algún instrumento de sus compañeros de trabajo (figura 50).



Figura 50.- Algunas herramientas utilizadas en el taller alfarero: pinceles, telas, navajas, engobes, etcétera. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Un instrumento muy utilizado en el taller son los moldes, los cuales también son compartidos por los miembros de la familia (figuras 51 y 52). Los moldes se usan para reproducir una serie de objetos idénticos basados en un prototipo y la creación de este tipo de piezas sirve para generar una cadena de producción de buena calidad y acabado, aunque sin el toque personal del alfarero (Birks, 1995: 39). Aunque la aseveración anteriormente dada es correcta, creo que en el caso de los alfareros Hernández Cano, la utilización de moldes no es necesaria para la realización de piezas repetidas, ya que poseen una gran variedad de moldes que suelen ser de diferentes tipos de vasijas, las cuales combinan en diferentes formas. Esto ha contribuido a permitir la diversidad de sus piezas: con ello, los alfareros cuidan la originalidad y calidad de su trabajo.



Figura 51.- Bodega en la que se hallan gran variedad de moldes. En la imagen se encuentra Germán Hernández, hijo del señor Salvador Hernández. Al momento de observar los moldes, el alfarero va con su imaginación hilando las partes para después crear una pieza original y única. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 52.- El señor Salvador utilizando un molde para crear una de sus piezas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015).

Todos los alfareros cuentan con una mesa de trabajo; actualmente el material del cual están hechas es de cemento (figura 53). Los antiguos alfareros realizaban sus trabajos en una laja de piedra con patas de troncos de árboles; la mesa que se encuentra actualmente en el taller tiene aproximadamente 50 años o un poco más, según la estimación de los Hernández Cano (figura 54). En las mesas se hace toda la pieza de barro; es una herramienta casi tan primordial como el horno para las quemas del barro. En las mesas de trabajo una pieza inicia su vida, se le crean las formas caprichosas que el alfarero pensó para ella, es el sitio en donde un artefacto pasa el mayor tiempo de su elaboración.



Figuras 53 y 54.- En la fotografía A se observa al señor Salvador Hernández realizando su trabajo en una mesa hecha de cemento. La fotografía B muestra la antigua mesa hecha con laja de piedra y patas de madera. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014).

Cuando se tiene la cantidad de barro necesario para trabajar, éste es presionado con un rodillo –que es un palo con un grosor de cinco centímetros de diámetro y de 40 a 45 centímetros de largo– para crear una superficie plana. Para este paso también se utiliza una piedra de río plana con un peso aproximado de un kilogramo. En esta parte del proceso también es utilizado un sedimento llamado *tachicua*¹ (figura 55), que tiene como función evitar que el barro se pegue a la mesa de trabajo.



Figura 55.- El uso de *tachicua* es requerido para que el barro no se adhiera a la mesa ni a los moldes. Este material sólo se utiliza en este momento del proceso. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

El instrumento utilizado para raspar, cortar y dar forma a las piezas de barro es el llamado “alambre en forma de arpa” (Mattison, 2006: 201). En el taller se utiliza esta herramienta, pero la parte que corta está hecha con un alambre que proviene de las llantas de una bicicleta, mientras que el alambre en forma de arpa que es utilizado en escuelas de cerámica suele ser de cable del centro de aviones a escala (Mattison, 2006: 210). Con este utensilio se divide el barro en bloques y las partes sobrantes que sobresalgan tanto por el uso del torno como de los moldes (figuras 56 y 57). Este artefacto puede durar toda una vida por el tipo de material utilizado. Cuando los padres de los Hernández Cano trabajaban el barro, para hacer los cortes utilizaban *ixtle* –fibra vegetal proveniente del maguey–. Un extremo se sujetaba con la boca y el otro con la mano; después se jalaba la fibra contra el barro hasta obtener el corte.

¹ Sedimento con textura de talco color naranja que sirve para evitar que el barro se pegue en la superficie de la mesa o molde.



Figuras 56 y 57.- La herramienta llamada “alambre de arpa” es utilizada para cortar el barro, tanto para dividir un trozo de barro como para dar el acabado exacto a la pieza. En la fotografía A se observa a Joel y en la fotografía B se aprecia a la señora Martha, ambos miembros de la familia del señor Guadalupe, utilizando esta herramienta. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2014).

La siguiente herramienta en importancia son los raspadores (figuras 58 y 59); éstos pueden ser de piedra, tela o de plástico y tienen diferentes formas y tamaños. En el taller alfarero se utiliza, la mayoría de las veces, la piedra de río de diferentes tamaños y esto dependerá de la zona de la pieza que se desee raspar. En algunas ocasiones la pieza suele tener zonas con dificultad para alcanzar, así que se utiliza tela, que es de mezclilla, la cual tiene una forma plana y se emplean para raspar las piezas; en ocasiones, se usa una lija.



Figuras 58 y 59.- En la fotografía A se observa a la señora Feliza, esposa del señor Salvador, utilizando una piedra de río para alinear las partículas del barro y eliminar las burbujas de aire que durante la quema pueden provocar que la pieza quiebre. En la fotografía B se encuentra Ventura, el hijo del señor Salvador, utilizando un trozo de tela de mezclilla para el mismo propósito. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (abril de 2014).

Otra herramienta es la que se conoce en el medio de los ceramistas como “riñones de goma blanda” (Mattison, 2006: 210) (figura 60). En el caso del taller Hernández Cano, se utilizan unas tapaderas plásticas de polímero –sustancias químicas sintéticas que pueden ser moldeados

mediante calor o presión y cuyo componente principal es el carbono—. Éstas sirven para pulir la pieza. En el caso de Comala –en el estado de Colima– utilizan un cuarzo redondeado para este paso (figura 40); así, sustituyen a la cáscara de calabaza y al cuerno de venado, materiales usados por sus abuelos. Se cuenta, además, con cuchillos de hoja fina y estrecha (figura 61) para evitar que el barro se adhiera a cualquier superficie para hacer incisiones o separar el barro del molde.



Figura 60.- Tapas que es utilizadas para pulir las piezas realizadas, que pueden ser usadas en su forma original o también son cortadas en pedazos más pequeños para alcanzar zonas de difícil acceso. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).



Figura 61.- Los cuchillos o navajas utilizadas en el taller suelen ser comunes, es decir, los pueden encontrar en cualquier hogar. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014).

Existen otros artefactos para cortar, dar forma o decorar: son los punzones de hoja recta o curvada y afilados (figura 62). Suelen ser de metal, aunque algunas veces se usan simples pedacitos de madera para hacer cortes más delicados (figura 63). Se usan también los desbastadores (figuras 64 y 65), hechos con puntas triangulares de diferentes tamaños; con ellos se crean los grabados y los esgrafiados.



Figura 62.- Ventura Hernández utilizando un punzón en la decoración de una vasija que concursaría en el municipio de Zinapécuaro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 63.- Ana, la esposa de Ventura Hernández, utiliza un palito delgado de madera para retirar el engobe que crea el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 64.- Desbastadores para crear en las piezas grabados y esgrafiados. Este instrumento fue hecho por los mismos alfareros. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 65.- El señor Guadalupe Hernández utilizando un desbastador para crear un esgrafiado en una de sus piezas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Para el decorado de las piezas cerámicas, los alfareros emplean una serie de herramientas, entre ellas los pinceles (figura 66), los cuales son esenciales en el proceso de elaboración de cualquier pieza. Este instrumento sirve para pintar en la cerámica la iconografía que irán en cada una ellas y el alfarero es un maestro utilizándolos ya que el engobe es grueso y pesado y deben de calcular la cantidad que le pondrá al pincel para no perjudicar al artefacto. Además, con ellas agregan el engobe necesario para crear el negativo en las piezas cerámicas. Los pinceles son de diferentes grosores y han evolucionado a través del tiempo. En un inicio se trataba de pinceles con mango de madera o bambú en el cual era colocado un mechón de pelo de cola de ardilla. Actualmente, por idea del señor Salvador, como mango de sus pinceles iniciaron a utilizar lo que solía ser un pincelín –marcador delgado de la marca *Paper Mate*–, ya que cuando el cabello era colocado en palitos de madera éstos se desprendían y quedaban adheridos en las piezas.



Figura 66.- Miguel Hernández, hijo del señor Gabriel Hernández, haciendo uso de un pincel. La punta es de cabello de ardilla y el mango es de un pincelín. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Otra parte importante para dar vida a una pieza cerámica es el uso de engobes, hechos con pasta cerámica que se obtiene de distintos tipos de arcilla; se puede elaborar a mano o mediante un agitador. En el caso del taller de los Hernández Cano, se utilizan palitos de madera muy delgados para mezclar los engobes. La mezcla de arcilla –coloreada o no– se aplica sobre una pasta soporte a modo de esmalte para modificar el aspecto externo de la pieza, aportando una textura terrosa al terminado. Los engobes se usan para crear un objeto con acabado artístico, imprimiéndole una personalidad agradable a la vista y, a la vez, al resto de los sentidos (figura 67).



Figuras 67.- En la fotografía A se observa el resultado de la mezcla de diferentes tipos de arcillas. En la fotografía B se encuentra el hijo del señor Guadalupe, Pablo, usando el engobe en una pieza cerámica. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (enero de 2016).

Un engobe consta de 100% de barbotina, es decir, una mezcla de arcilla con agua que logra una consistencia casi líquida (tabla 1). La intensidad del color depende del tipo de óxido colorante utilizado y de los porcentajes de metal que se encuentren en la mezcla. El engobe puede ser aplicado sobre la pieza en estado de cuero –que es cuando el barro ha perdido casi totalmente el agua y el objeto tiene cierta dureza–, seca o previamente bizcochada –cerámica que ha pasado ya por la primera quema–.

Para que el engobe o *charandoza* –como es conocida en el taller– adquiera un color rojo, debe contener trióxido de hierro (Fe_2O_3), un compuesto químico formado por hierro y oxígeno. El mineral soporta altas temperaturas; el rojo, particularmente, puede cambiar a color marrón o negro como producto de la cantidad de quemas que tenga. Este sedimento se encuentra en las periferias del municipio de Zinapécuaro, pero aunque se encuentre en las cercanías su obtención es muy difícil por lo accidentado del terreno.

El englobe de color blanco proviene del caolín, cuya fórmula química es: $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4$; es decir, cada molécula contiene dos átomos de aluminio, dos átomos de silicio, cinco átomos de oxígeno y cuatro moléculas de hidróxidos. Con este compuesto se crea una arcilla blanca con textura de talco, formada por hidróxido de aluminio silicato y es producto de la descomposición de las rocas feldespáticas –roca débilmente compactada– llamada caolín y su nombre se debe a que la arcilla que domina es la caolinita. Este sedimento adquiere buena plasticidad agregándole agua y resiste altas o bajas temperaturas; no es tóxico ni abrasivo. Por lo tanto, es un material importante en la elaboración de porcelanas. Como pintura puede irse oscureciendo hasta convertirse en color gris o, mediante el uso de óxido de titanio, permanecer totalmente blanco durante la quema. Estos dos engobes tienen un precio de \$100 M.N el kilo, lo que los vuelve más económicos que otros colores.

Color original del engobe	Colores resultantes del engobe después de las quemas	Minerales que contienen
		Trióxido de hierro Fe_2O_3
		Caolín $Al_2Si_2O_5(OH)_4$
	No tiene un cambio de color significativo	Óxido de manganeso MnO_2
		Este compuesto de cobre (Cu) y dependiendo del tratamiento (carbonización) se dan los demás colores
	No tiene un cambio de color significativo	Sosa cáustica (NaOH) con estaño (Sn)
		Cobalto (Co)
	No tiene un cambio de color significativo	Mezcla de selenio (Se), cadmio (Cd) y circonio (Zr)

Tabla 1. Algunos de los colores utilizados por los alfareros para crear sus piezas cerámicas. Todos ellos pueden variar en intensidad de color dependiendo de la cantidad que se les coloque a las piezas, así como la cantidad de calor o quemas que reciban, ya que recordemos que las piezas pueden ser sometidas hasta a dos quemas. Tabla realizada por Gabriela Uribe, agosto de 2016. La información sobre los elementos químicos y sus reacciones fue proporcionada por la Maestra en Química Elena Vazquez, egresada de école des Mines d'Alès en el 2010 y actualmente se encuentra estudiando el Doctorado en el IPICYT (Instituto Potosino de Investigación Científica y Tecnológica).

El engobe de color amarillo proviene de un derivado de la sosa cáustica (NaOH) –llamada también hidróxido de sodio–, que tiene un átomo de sodio, uno de oxígeno y uno más de hidrógeno. El material se encuentra combinado con estaño (Sn), un metal plateado y maleable que se oxida fácilmente a temperatura ambiente, cambiando de color a un gris opaco; es resistente a la corrosión. Su costo es de \$500 a \$600 M.N el kilo.

Otro engobe es el denominado “cromo imperial”, que se produce utilizando un compuesto de cobre (Cu), el cual es de color pardo rojizo, brillante, dúctil, muy maleable y resistente a la corrosión, que se carboniza en la quema para obtener el color deseado. Se pueden obtener tintes que van desde el verde intenso hasta los azules. Este color tiene un precio de \$700 M.N el kilo.

El engobe de color azul se deriva del cobalto (Co), un metal comúnmente utilizado en la industria debido a su capacidad de formar enlaces complejos con una gran cantidad de elementos diferentes de alta resistencia. El color azul que crea este engobe ha sido utilizado mucho en la cerámica utilitaria y de él se obtiene también el color violeta, todo dependiendo del proceso de la quema al que sea expuesto. Su costo es de \$700 M.N el kilo, que es un precio medio, pero es un poco más difícil de obtener por su escasez.

El engobe de color negro se elabora usando óxido iónico del manganeso (MnO_2) –dióxido de manganeso–. Este tipo de engobe es comúnmente utilizado en la cerámica. Los lugares donde este se encuentra son Santa Cruz de Cachán –costas michoacanas– y en Janitzio, una de las islas de Pátzcuaro, Michoacán. Éste material tiene un costo de \$1,200 M.N el kilo, convirtiéndolo en uno de los engobes más costosos.

El color naranja es un engobe que se obtiene por la mezcla de selenio (Se), cadmio (Cd) y circonio (Zr); la intensidad de color que se obtendrá depende de la cantidad utilizada de cada uno de ellos. Este tipo de engobes sólo son utilizados en pedidos especiales, ya que el costo puede

elevarse hasta los \$3,000 M.N el kilo, es decir, es el engobe más costoso. Este color es resistente al calor y puede soportar una temperatura de hasta 1,200° C. Entre mayor sea la cantidad de calor que reciben las piezas, adquieren mayor dureza; además, el color puede cambiar de una pieza a otra dependiendo la intensidad de calor recibido.

Para completar la labor alfarera una herramienta indispensable es el horno usado para la cocción de sus piezas (figura 68). Para esto, en el taller Hernández Cano se utiliza un horno de construcción circular hecho de ladrillos, que se encuentra protegido con varias capas de estuco.



Figura 68.- En esta fotografía se muestran dos de los tres hornos que se encuentran en el taller. Éstos pueden ser divididos según su tamaño como chico y grande. Este último es usado sólo cuando se tiene una gran cantidad de piezas a quemar o son de gran formato. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014).

Como ya lo había mencionado antes, el taller alfarero de los Hernández Cano cuenta con tres hornos y todos con una sola boca que permite la quema de la leña y posibilita que el aire se absorba de abajo hacia arriba sin que la brasa lo obstruyan. Así, las piezas pueden cocerse relativamente más rápido y el horno se puede utilizar con mayor frecuencia.

Uno más de los elementos necesarios para la elaboración de las piezas es la leña (figura 69), considerada el primer combustible que se utilizó para cocer la cerámica (Mattison, 2006: 192). En el taller hay un lugar específico para colocar la leña –en este caso se trata de madera de pino– que consiste en cuatro palos a manera de pilares que forman las paredes del cuarto, un techo y algunas láminas o plásticos para simular el techo y los muros.

Figura 69.- Bruno Hernández, hijo del señor Salvador Hernández, cortando leña en trozos delgados y pequeños que serán utilizados en el proceso de encendido del horno. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



En el taller alfarero de los Hernández Cano se utilizan herramientas para extraer las piezas del horno una vez que ha pasado el tiempo de la quema. Usualmente se utilizan palos de madera –de aproximadamente un metro de largo–, los cuales también sirven para vaciar el carbón del interior del horno; también se pueden usar para este fin ganchos de metal (figura 70). Como protección para las manos utilizan guantes para no sentir tanto el calor que sale del horno. Cuando las piezas son retiradas del fuego se colocan en una cama de aserrín.



Figura 70.- La labor de retirar las piezas del horno requiere, por lo menos, la ayuda de dos alfareros, ya que las piezas salen del horno a temperaturas muy altas y maniobrarlas no es sencillo. Después de extraerlas, las piezas del horno son colocadas en camas de aserrín. En la fotografía aparece Joel, hijo del señor Guadalupe Hernández, y le ayuda Germán, hijo del señor Salvador Hernández. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015).

Un equipo utilizado desde 1997 en el taller es el compresor; la introducción de este se debió al redescubrimiento de la técnica al negativo. El momento para utilizarlo es cuando las piezas salen del horno y se utiliza para darle a cada pieza un baño de rocío para ahumarlas –lo que resalta la técnica al negativo–; esto se debe a que el líquido que contiene el compresor entra en contacto con el calor de la pieza creando un vapor que da una apariencia particular a la cerámica.

El último paso en la elaboración de piezas cerámicas es la utilización de palitos de madera delgados (figura 71), trapitos de tela –por lo general mezclicilla– y fibras naturales –estropajo–, para retirar la resina del engobe que crea el negativo. Enseguida la pieza se limpia muy bien (figura 72) y después le es colocada una capa de cera de abeja con una brocha para que tomen brillo y protejan la pieza de raspones. Las piezas terminadas se guardan en bodegas para futuras ventas. Cuando cubren un pedido, las piezas son envueltas en periódico que sirve como material de embalaje. Los alfareros pueden mandar a realizar, según el deseo del cliente, cajas de madera para que las piezas no sufran algún daño en su traslado y el gasto corre por parte del comprador.



Figura 71.- El señor Guadalupe despojando el engobe con un palito para observar el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Figura 72.- Miembros de la familia Hernández Jurado utilizando varios instrumentos para retirar el sedimento que crea el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



El estudio de la tecnología va unido a las técnicas ya que, dependiendo de la tecnología que se encuentra disponible en ese momento –desde artefactos manuales hasta mecánicos–, se implementaran las técnicas que se aplican para la elaboración del objeto cerámico. En este caso, las técnicas nos permiten estudiar el progreso creativo por el que ha pasado el quehacer alfarero y la tecnología es la forma de producción de la alfarería. Tomando en cuenta el cambio en las herramientas para la creación de una pieza cerámica, ambas deben estudiarse de forma clara y detallada, ya que –como menciona Leroi-Gourhan (1988 [1945]: 9)– la tecnología es la única que muestra la continuidad en el tiempo, pues permite aprehender los primeros actos humanos y seguirlos de milenio en milenio hasta el umbral de los tiempos actuales. A continuación se describen las técnicas que son utilizadas en el taller, las cuales van muy de la mano con la tecnología presentada en esta sección.

III.3. LA EVOLUCIÓN EN LAS TÉCNICAS DEL QUEHACER ALFARERO A TRAVÉS DEL TIEMPO

En el apartado anterior se describió la tecnología que es usada actualmente en el taller alfarero Hernández Cano. Cada objeto tecnológico contiene su propia técnica. Es decir, la técnica a utilizar se deriva de la tecnología con la que se cuenta. La conjunción de técnicas y tecnología permite a los alfareros crear piezas originales y de buena calidad. Leroi-Gourhan (1988 [1945]: 21) menciona que estudiar las técnicas nos permite remontar la corriente humana hasta sus orígenes: se puede estudiar cómo han ido evolucionando y seguir su curso hasta el presente. Las técnicas y la información que contienen son de gran importancia, porque permiten conocer de manera objetiva cuáles fueron esos pasos de la humanidad que permitieron elaborar ciertos objetos y el desarrollo de algunas técnicas.

En esta sección se describirán las técnicas utilizadas en el quehacer alfarero que ayudarán a brindar un panorama en la evolución de sus creaciones. Las técnicas utilizadas en el taller son muy evidentes en cuanto a su evolución, ya que anteriormente creaban piezas de barro utilitario; sin embargo, con el paso del tiempo y con cada vez más conocimientos, experiencias y técnicas transmitidas de generación en generación, los procesos de creación han ido cambiando.

Las técnicas no solamente son una secuencia de reglas, herramientas y artefactos, sino también una identidad étnica o social (Latour *et. al.* 1994: 14). En el campo de la alfarería, hay gestos conscientes e inconscientes que cambian con el paso del tiempo. A veces se convierten en una práctica de naturaleza social, descrita por Mauss como un *habitus* relacionado con la utilización del cuerpo, que es dominado por la educación (1979 [1968]: 338).

Prácticamente en todo el proceso de elaboración de las piezas alfareras se pueden observar gestos –en su mayoría manuales– en los que por medio de movimientos realizan artefactos cerámicos. Al momento de trabajar el barro, por ejemplo, el alfarero cuenta con un conocimiento no consciente de saber hacer la mezcla de los diferentes componentes para la arcilla. Esta mezcla de tierra y agua es la materia prima del alfarero, es un medio para crear y materializar lo que viene a su mente. Tocar el barro mientras se encuentra seco asemeja a palpar talco; cuando éste se va humedeciendo, empieza a tomar la textura de masa, lo que le confiere una cualidad más plástica. Al mezclarse con el agua, esta combinación se torna fría, pero con el movimiento y la temperatura de las manos comienza a tomar algo de calor, lo que ayuda al alfarero a trabajar con mayor facilidad el barro.

El alfarero comienza el proceso de creación moliendo el sedimento que se convertirá en barro con ayuda del molino, que es parte de la tecnología que han ido integrado al taller alfarero recientemente. Para que el barro sea moldeable se deben añadir los ingredientes uno a uno y

trabajarlos después; en este paso se pueden observar los gestos del alfarero que se encuentra haciendo barro nuevo. Los gestos inician por su rostro, el cual luce exhausto por tener que cargar los costales de sedimento hacia el molino: sus manos y sus brazos en ese momento tienen cierto contoneo para que el material vaya ingresando poco a poco para ser molido, proceso que puede tardar aproximadamente 10 minutos. Tanto en la molienda como en la mezcla del sedimento con agua, quienes siguen el procedimiento son los hijos jóvenes, ya que el tiempo en que sus padres lo realizaron ha pasado y ahora les toca a ellos porque dan por entendido que sus hijos ahora son los fuertes y que ellos, los padres, son los que tienen la autoridad.

Cuando de la mezcla de barros se obtiene la arcilla fina, se inicia el amasado (figura 73). Para llevar a cabo este proceso, el alfarero cambia de postura: se coloca de rodillas frente a un montículo formado de arcilla –de tamaño variable según cantidad de material que se utilizará– y ahueca el centro de ésta como si fuera un volcán. En el hueco coloca agua y tanto el sedimento como el líquido es mezclado hasta conseguir una pasta. Los movimientos que se realizan van de derecha a izquierda y haciendo círculos, en el sentido de las manecillas de un reloj, para unir ambos compuestos.

El sedimento debe tener cierta plasticidad, la cual se comprueba formando pequeños churros con un trozo de barro. Si éstos se doblan y curvean sin agrietarse, la mezcla estará lista; si, por el contrario, esto sucede, se deberá agregar más agua para que las partículas del barro se unan. Para la preparación del barro, el alfarero presiona la masa de arcilla con ambas manos hasta que se compacte. Para unir el sedimento con el agua, se requiere paciencia y fuerza; este procedimiento tarda entre 20 a 30 minutos y es realizado por los hombres del taller, ya que se trata de un trabajo pesado, pues preparan barro suficiente para todos los miembros de su familia. El material se deja reposar por 12 horas, aunque lo mejor es dejarlo un día completo para que

pierda el oxígeno que pudiera contener. Esto es muy importante, ya que si no se percatan de que aún existe oxígeno en el barro y proceden a realizar su pieza, al momento de la quema puede fracturarse. Para lograr que el oxígeno contenido en el barro sea eliminado se debe de amasar, con un procedimiento parecido al que utilizan en una pastelería. El barro es guardado en forma de cilindro, envuelto en una franela de tela y dentro de una bolsa de plástico para que no pierda la humedad con rapidez. Cuando el alfarero comienza a trabajar con el barro, su comportamiento varía según la temporada del año que sea –primavera, verano, otoño o invierno–. El barro por naturaleza es frío, pero cuando es invierno éste se encuentra a punto de la congelación, por lo cual los alfareros optan por colocar un anafre y calentar agua; así pueden usar un poco de agua para calentarse las manos, tomar una bebida caliente y sentir el calor de las brasas.





Figura 73.- Germán Hernández, hijo del señor Salvador Hernández, llevando a cabo los pasos para la preparación del barro. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014).

El taller alfarero de los Hernández Cano tiene tres métodos para modelar los objetos de barro y éste se elige dependiendo de la pieza se vaya a realizar. El modelado a mano es la técnica mayormente utilizada por esta familia. En la década de los noventas, los alfareros tuvieron la oportunidad de realizar piezas con torno, un proceso rítmico que requiere mucha maestría. En la elaboración de los artefactos también utilizan moldes de diferentes formas, con los cuales el alfarero da un toque personal a sus piezas, esto porque cada alfarero elige los moldes según el modelado que desee realizar. Para trabajar el barro, primero se debe cortar con un alambre arpa y posteriormente estirarse, ya sea con las manos o con algún tipo de rodillo. Este trabajo es hecho comúnmente por los hombres, aunque también hay mujeres que hacen piezas desde el inicio de su manufactura. Una vez aplanado el barro se comienza con el modelado de la pieza en las mesas de trabajo. El alfarero puede empezar con el modelado a mano, el cual inicia con una bola de

barro entre sus manos, misma a la que le introduce el pulgar para ir pellizcando el barro y así evaluar poco a poco el grosor que la pieza tendrá. Esta técnica es utilizada cuando a la pieza que se realizará se le agregarán detalles pequeños que no se encuentra en algún molde (figura 74).



Figura 74.- El señor Salvador usando el torno para la creación de bocas para ollas. Al mismo tiempo utiliza diferentes herramientas para buscar la perfección de las mismas. El tiempo de elaboración para realizar cada una es aproximadamente de dos minutos, por lo que se observa la habilidad que presenta para realizarlas. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015).

Una técnica manual utilizada en el taller es la del modelado con churros o tiras de barro (figura 75). Aquí se requiere que el churro se enrolle de uno en uno, lo cual también depende del tamaño de la pieza que se vaya a realizar; este enrollado cuenta con grosores variables

(Mirambell, 2005: 51). Habrá piezas en las que el alfarero deje que se vean estos rollos a simple vista, o quizás sea el inicio para crear un cuenco, un vaso, etcétera. Este tipo de trabajo se realiza con las manos y sobre una superficie totalmente lisa, en la cual se esparce *tachicua* para que el barro no se adhiera a la mesa de trabajo. Esta técnica también se puede adaptar para crear figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, ya que la dirección hacia la cual tiene que ir el barro puede cambiar y esto dará pie a crear nuevas formas.





Figura 75.- Ventura, hijo del señor Salvador, utilizando la técnica de tiras de barro para realizar el borde de la pieza cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

El torno en el taller es utilizado tanto para formar piezas desde el inicio como para hacer los terminados. También sirve para realizar la boca de una olla o simplemente para tener mayor movilidad al trabajar con una pieza que es de gran tamaño, frágil o se vaya a decorar. Los tornos utilizados por los alfareros en el taller son manuales y se utilizan aprovechando la fuerza centrífuga de aproximadamente unas 60 vueltas por minuto (Mirambell, 2005: 51). Los alfareros encuentran más cómodo utilizar este tipo de torno que el de pedal, por el hecho de que para este tipo de torno –pedal– se necesita un mayor espacio para su maniobra. Para su uso se debe tomar en cuenta que el alfarero necesita experiencia. Cuando el moldeado de la pieza ha terminado, el alfarero requiere de varias herramientas para obtener la forma que desee. Estas herramientas muchas de las veces se elaboran con materiales que se encuentran en el taller o en sus casa.

Las manos del alfarero podrían considerarse como la herramienta principal para realizar su trabajo, pues controlan y mantienen el barro en su lugar, le dan forma con la ayuda de la fuerza centrífuga obtenida por el torno y –lo más importante– cuando el alfarero utiliza sus manos y dedos produce un efecto significativo en el barro porque realiza formas con relieves delicados. Mattison (2006: 65), describe el uso de las manos en la creación cerámica, que sintetizaré a continuación:

1.- La base de la palma de la mano es utilizada principalmente durante el centrado de la pieza. Mientras se trabaja se debe aplicar una presión directa hacia abajo y en el centro para controlar el barro mientras el plato del torno gira.

2.- Los nudillos se usan para levantar las paredes de las piezas desde base del trozo de barro. La técnica conocida como “nudillos arriba” conlleva hacer presión en el barro hacia el centro con el nudillo del dedo índice con el puño cerrado para subir el barro, mientras se estira y se levanta la pared de la pieza. Los nudillos también se utilizan para compactar, aplanar platos y bandejas.

3.- Las puntas de los dedos se usan para modelar y definir la pieza. Debido a que estos son increíblemente sensibles, se usan para estirar la pieza después de haber utilizado nudillos. Se emplea una presión firme, pero suave, con la punta de los dedos.

4.- El dedo pulgar se utiliza para mantener la parte superior de la pieza uniforme y nivelada, así como para el borde al ejercer una ligera presión hacia abajo. Cuando ambos pulgares se abren se comienza a formar la pieza. La punta del pulgar también se aprovecha para dar forma al labio –extremidad terminal superior del borde de una vasija– y a la pestaña –reborde o saliente que se agrega o forma en diferentes partes de la vasija– de las piezas.

5.- Los pulgares se utilizan para abrir el barro cuando se empieza a formar la pieza. La punta del pulgar también se puede aprovechar para dar forma al labio y a la pestaña de muchas piezas.

Con el paso del tiempo la alfarería ha evolucionando: actualmente se trabaja con utensilios de diferentes materiales –algunos de ellos sintéticos– e incluso de formas diferentes.

Con esto me refiero específicamente a los moldes. En el siguiente subcapítulo mencionaré cuales son las características de los moldes que son utilizados en el taller alfarero.

III.3.1. El uso de moldes en la producción cerámica en el taller de los Hernández Cano

Un molde es una pieza, generalmente hueca, caracterizada por presentar en su parte interna una forma o motivo que al ser presionado contra una masa de barro reproduce sus rasgos (Heras y Martínez, 1992: 26); suelen ser de formas y tamaños diferentes.

Actualmente, los moldes están hechos de yeso –material con una mayor durabilidad y fácil de preparar– y son realizados por los alfareros con las técnicas y procedimientos que siguen en cualquier creación cerámica es decir, el alfarero trabaja sobre una pieza de barro realizada con anterioridad, misma que se cubrirá con el yeso para que actúe como papel carbón. El yeso llamado “yeso de estucador”, cuenta con una dureza apta para elaborar moldes de apretón y moldes convexos; a este tipo de molde lo conocen en el taller como un molde matriz (figura 76).



Figura 76.- A. Los moldes de barro fueron los primeros utilizados en sus creaciones. B. Con el tiempo, han ido cambiando a moldes de yeso, los cuales requieren de una pieza cerámica realizada con anticipación, así que es realizada a mano, para después vaciar el yeso para crear la forma. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2015).

Para no realizar piezas similares entre si, los alfareros, además de utilizar el torno, combinan moldes creando así una pieza. Trabajar de esta forma implica que la elaboración de las

figuras sea más compleja, ya que algunas piezas requieren utilizar hasta catorce moldes diferentes. Según un trabajo llevado a cabo por el señor Guadalupe, los unen con hilos, lazos, etcétera (figura 77). Según la cantidad de piezas utilizadas por el alfarero en la creación de su figura, mayor es el peligro de dañar los moldes durante su uso (Mattison, 2006: 104).



Figura 77.- Ventura Hernández realizando la base de una pieza con dos moldes. El primer paso es unirlos para, después de un tiempo, separarlos de modo que formen una sola pieza. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015).

Los moldes que se encuentran en el taller Hernández Cano son de formas muy variadas y con ellos se pueden realizar diferentes figuras, ya sea en piezas con grandes fondos o planos. También se tienen moldes para crear formas establecidas como flores, animales, rostros, etcétera. Cuando la pieza a realizar es cuadrada, es decir, con ángulos de 90° (figura 78) no hay un molde para ella. Esto se debe a que si el molde tuviera ángulos rectos no sería fácil despegarlo del barro. Por lo tanto, en general los moldes son de formas cóncavas donde es más sencillo despegar el barro. Para desprenderlos, el alfarero se ayuda de un pequeño trozo de barro con el que toca la superficie de la pieza para generar un enganche y poder jalar el barro.

Figura 78.- El señor Salvador realiza una pieza de ángulos fuertes que se convirtió en una charola. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014).



Lo primero para hacer una pieza con molde es extender el barro en la mesa de trabajo, para lo cual debe calcularse la cantidad de barro a colocar. Los alfareros cuidan que todo el molde tenga una cantidad de barro similar en cualquier parte de la forma ya que de no ser así, se podría fracturar cuando la pieza se deje en reposo mientras se espera a que adquiera la dureza de cuero. La herramienta como la cuerda de arpa sirve para recortar el barro que sobresale del molde y así obtener la forma deseada.

Con un trozo de tela humedecida se trabaja la pieza hasta dejarla lisa, moviendo las partículas del barro en el mismo sentido; cuando el yeso absorbe parte de la humedad que se encontraba en el barro, éste se desprenderá de forma muy delicada, de otro modo podría haber fisuras. Cuando la pieza requiere varios moldes, éstos se aseguran poniendo alrededor del modelo varios trozos de tela. Después de haber sido separada del molde con un poco de agua y con ayuda de los dedos, se eliminan los excedentes de la pieza de barro o en, últimas instancias, cortando lo sobrante con un cuchillo (figura 79).



Figura 79.- Fotografía A. Joel, el hijo del señor Guadalupe, realiza una pieza con dos moldes y cuando estos son retirados –fotografía B– se ve la unión formada, lo cual es tallado con tela de mezclilla o incluso con una navaja, dependiendo del grosor de las protuberancias. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Mattison (2006: 98-105) describe diferentes tipos de moldes, entre ellos el de apretón (figura 80), que es utilizado para formas no muy profundas y el convexo, que debe ser profundo y

tener lados inclinados (figura 81). Los moldes de dos piezas permiten formas abiertas en los que se debe de calcular dónde irá la junta –ésta se debe de retocar–; los múltiples crean formas más complicadas por tener gran cantidad de piezas que los conforman (figura 82).

Figura 80.- Molde de apretón. Se trata de un plato con figuras de manzanas. El uso de este se realiza presionando el barro para obtener las formas de las frutas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 81.- Uso del molde convexo. Cuando la pieza pierde la humedad suficiente para ser separada, se pueden usar pequeñas bolitas de barro para ir presionando y este ceda. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 82.- Germán utilizó tres moldes para realizar esta pieza, a la que unió con una tira de barro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

La formación de la pieza cerámica es como el lienzo para el pintor. A partir de este punto el alfarero vacía en el barro toda su creatividad, la cual explicaré en el siguiente subcapítulo y veremos que existe una técnica para realizar el siguiente paso.

III.3.2. Las técnicas de decoración en la manufactura cerámica

La modificación en la superficie de la cerámica y las técnicas decorativas sirven para diversificar la alfarería. Observamos cómo los alfareros decoran la superficie de sus vasijas. Varias de las técnicas que serán mencionadas son realizadas hasta el día de hoy de forma rudimentaria y dependen de la estabilidad que tenga cada alfarero en sus manos para seguir las formas deseadas. Algunas técnicas descritas son realizadas por las mujeres, forma en la que contribuyen a la belleza que cada una de las piezas cerámicas.

Una técnica de decoración que es muy usada por los alfareros es la incisión –acción de grabar la superficie de la arcilla– (Balfet *et. al.* 1992: 101). La forma de la incisión varía según el instrumento utilizado. Los alfareros utilizan punzones con un lado puntiagudo o redondeado. Las líneas pueden seguir un patrón previamente colocado en el barro –el cual se encuentra en la superficie de la vasija de forma suave– o simplemente ser improvisadas por el alfarero. En caso de que una línea no sea del agrado del alfarero coloca un poco de agua para alisar de nuevo la superficie del artefacto (figura 83).

Figura 83.- Esta pieza ha sido bruñida y se le han realizado incisiones en la superficie. Las líneas fueron hechas con un punzón de metal –clavo puntiagudo–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014).



Otra técnica de decorado utilizada por los alfareros es la excisión –acción de retirar una parte de la materia del objeto (Balfer *et. al.* 1992: 103)–. Este tipo de ornamentación se realiza con un instrumento cortante; en el caso de los alfareros utilizan cuchillos, algunos de ellos dentados (figura 84).

El grabado es utilizado pocas veces por el alfarero de Zinapécuaro, pero se encuentra presente como una técnica de decoración en sus piezas. Este término se reserva a la acción de tallar la arcilla cocida o completamente seca (Balfer *et. al.* 1992: 105). Para realizar esta técnica se usan instrumentos puntiagudos (figura 85).



Figura 84.- Pieza realizada por Ventura, hijo del señor Salvador, para el concurso de cerámica en el municipio de Zinapécuaro. En esta torre se puede ver que, además de la técnica al negativo, se utilizó en la parte de la boca de cada vasija y en sus bases, la excisión. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014).



Figura 85.- Bruno, hijo del señor Salvador, realizando grabados en esta pieza que realizó para participar en el concurso de alfarería que se llevó a cabo en el municipio de Zinapécuaro. Las líneas fueron hechas con un punzón de metal –clavo puntiagudo–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014).

Otro procedimiento de decoración usado en las piezas cerámicas de los alfareros Hernández Cano es la impresión –acción por medio de presión perpendicular u oblicua creada por un instrumento sobre la superficie de la arcilla todavía plástica– (Balfer *et. al.* 1992: 107). En el taller alfarero utilizan la impresión por medio del estampado o la impresión simple. Los

alfareros cuentan con un sello; en el caso de las familias de los señores Salvador y Gabriel utilizan un sello en el que se lee: “Taller Hernández Cano. Una tradición alfarera desde el año 1815” y las piezas que son realizadas en el taller del señor Guadalupe llevan el sello de sus iniciales (figura 86). Entre la alfarería que realizan también aparecen artefactos con impresión (figura 80). Para identificar la cerámica en la que se realizó esta técnica los motivos deben contar con nitidez y algunas veces se forma sobre los bordes del motivo una leve rebaba de arcilla.



Figura 86.- Parte de los sellos que son utilizados por los alfareros de la familia Hernández Cano. A. Sello utilizado por la familia del señor Salvador –los Hernandez Trejo–. B. Sello utilizado en la familia del señor Guadalupe –los Hernández Jurado–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014).

En la modificación de la superficie del barro los alfareros utilizan la técnica del modelado –acción de decorar una pieza cerámica modificando el relieve de la arcilla por desplazamiento de material (Balfer *et. al.* 1992: 115)–. El modelado puede afectar el espesor de la pared (bordes pellizcados, ondulados) o solamente la superficie. Dentro del modelado también se encuentra la acción de dar forma con la mano a un elemento de la decoración en arcilla destinado a ser aplicado. Para lograr este acabado hacen uso de sus dedos y se ayudan con diferentes utensilios.

Para identificar una pieza cerámica con esta técnica de decoración se debe observar lo siguiente: si existe algún hueco o relieve, si cuenta con motivos repetidos desiguales, si tiene puntos de pegadura –se realizan poniendo un trozo más pequeño de barro para unir tanto la vasija

como el decorado-. En el taller utilizan el modelado, la mayoría de las veces, para realizar asas de vasijas o algún adorno como los utilizado en las calabazas de barro típicas de la región (figura 87).

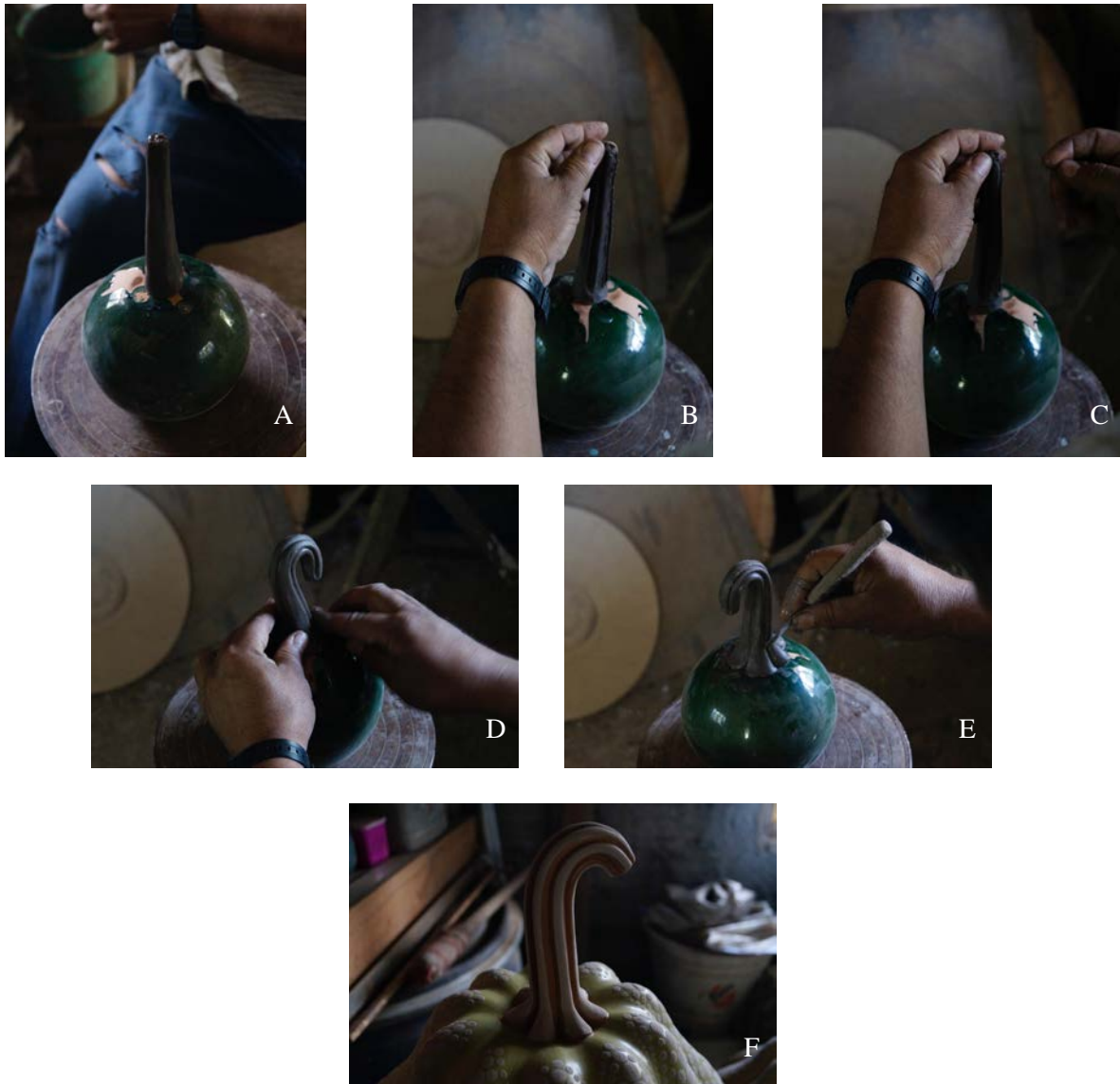


Figura 87.- Proceso de elaboración del tallo de una calabaza por medio de modelado. Se observa al alfarero utilizando sus manos e instrumentos para lograr la forma deseada. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

Dentro de las técnicas de decoración en la alfarería se encuentra la utilización de engobes, pues es lo que le dará a la pieza una personalidad propia. Su aplicación es una de las técnicas más antiguas en la decoración de piezas cerámicas; su empleo otorga calidez y riqueza en color. El

engobe es una aplicación del revestimiento de un pieza de barro; es la acción de recubrir, antes de la cocción, la totalidad o una parte de la superficie de un objeto cerámico, con un revestimiento de naturaleza arcillosa. Esta técnica puede ser empleada sin ningún tratamiento posterior o puede servir de fondo a una decoración pintada o a elementos ornamentales (Balfer *et. al.* 1992: 121). Los alfareros aplican el engobe por medio de pinceladas. Para lograr una aplicación correcta, la superficie debe presentar una dureza necesaria, para trabajar las piezas terminadas, sin perder su forma; sin embargo, también debe tener la suficiente humedad para que se absorba lentamente el engobe. Para la colocación del color se utilizan pinceles, de los cuales existe una variedad de grosores de puntas. Cuando los engobes son utilizados pareciera que se tratase de acuarela para un pintor, ya que se deben de respetar la forma de la pieza y la iconografía que presenta. Dependiendo del espesor del color, éste producirá diferentes estilos y tonalidades, con los cuales el alfarero encuentra un medio de expresión. El engobe es colocado siguiendo la forma cerámica de arriba hacia abajo: en la parte baja y alta de la pieza es puesto de forma circular, desde el extremo hacia el centro de la pieza. En este paso el alfarero se inspira de toda la gama de colores e imagina cómo se verá la pieza cuando salga del horno (figura 67).

Después de haber colocado el engobe se procede a bruñir la pieza. Ésta es una técnica de decoración tradicional que se utilizaba antes del desarrollo de la tecnología esmaltada y proporcionaba a la cerámica un acabado brillante; además, otorgaba a la pieza resistencia al agua debido a que las partículas del barro son compactadas (Birks, 1995: 140). Esta técnica se realiza en el taller de los Hernández Cano utilizando tapaderas plásticas o cuarzos con los cuales se frota toda la superficie de la vasija para obtener brillo. Con este proceso inicia la magia: es el momento en que el artista se encuentra a punto de culminar su obra (figura 88).



Figura 88.- Bruñido de una pieza de barro por medio de la utilización de un fragmento pequeño de cuarzo para poder tener acceso a áreas difíciles de alcanzar de la pieza cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

Los alfareros Hernández Cano utilizan una técnica conocida como vidriado –acción de recubrir, total o parcialmente, la superficie (interior o exterior) de la cerámica con un revestimiento que vitrifica durante la cocción (Balfer *et. al.* 1992: 129)–. Los alfareros obtienen diferentes tipos de vidriados que pueden ir desde uno transparente hacia uno opaco y de colores diversos como el verde, amarillo, rojo y azul (figura 89). La mezcla realizada para obtener el revestimiento vitrificado es de sílice –material duro que se encuentra en casi todas las rocas y componente principal de la arena– finamente molido y de productos fundentes (vidrio muy viscoso para que pueda adherirse a la superficie de la cerámica y no se escurra durante la cocción). Esta viscosidad se logra añadiendo alúmina –óxido de aluminio (Al_2O_3)– a la mezcla que permite fundir el sílice.



Figura 89.- Muestra de la cerámica vidriada realizada en el taller de los Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

La aplicación que es llevada a cabo en el taller es de dos formas: una de ellas es por medio de la inmersión de la pieza y la segunda con la utilización de pinceles. La técnica puede ser empleada cuando la cerámica se encuentra seca, antes de la cocción o en algunas ocasiones, después de la primera cocción (figura 90). Cuando se realiza la quema de este tipo de artefactos es colocado abajo de ellos una base de barro (figura 91), ya que el material que vitrifica la pieza a temperaturas altas tiende a esparcirse por toda la pieza y es más sencillo separarla tanto de otras piezas como del horno sin que la cerámica sufra daño.



Figura 90.- El señor Salvador Hernández, quien por medio de una lija, empareja la base de la pieza cerámica vidriada para exponerla a una segunda quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).



Figura 91.- Bruno –hijo del señor Salvador Hernández– extrayendo una pieza vidriada del horno. Debajo de esta se puede observar la base en que le es colocada durante la quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015).

Para identificar la técnica de vidriado se debe observar que la capa superficial presente un color diferente al de la pasta y sobre todo con una textura de aspecto brillante y fría cuando se toca. En algunos casos existen defectos como resquebrajaduras en el barro y desconchadas periféricas.

Para que una quema sea considerada exitosa, se deben de obtener piezas completas, ya que algunas veces el cambio de temperatura y otros factores hace que las piezas se fracturen. En efecto, al momento de exponerse a grandes cambios de temperatura, pueden fragmentarse volviéndose tepalcates –fragmentos de cerámica– que solo tienen utilidad posteriormente para los alfareros en el horno como una cama para sostener a las nuevas piezas que entrarán en la quema (figura 92).



Figura 92.- Se observa la cama de tepalcates que es colocada en el interior del horno antes del inicio de la quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014).

La utilización del horno está reservada solamente para los hombres, ya que este trabajo requiere de fuerza. Ellos cortan la madera en trozos de 30 centímetros de largo aproximadamente; encienden el horno poco a poco, colocando pedacitos de madera para formar una montañita y, finalmente, con ayuda de cerillos, inician la quema. Mientras el fuego va creciendo, otro alfarero acomoda las piezas en el interior del horno. Los platos son colocados de forma vertical y

cuidando que una pieza no quede junto a otra ya que, si esto ocurre, puede mezclarse el engobe de una pieza con el de otra, lo cual evitan al intercalar trozos pequeños de tepalcates entre ellas. Posteriormente, se le sopla al fuego para que vaya aumentando y así comenzar a calentar el horno para realizar la primera quema o el bizcochado, que es cuando el barro obtiene su dureza.

Los miembros del taller desarrollaron sus propias pautas para las quemas de sus piezas, las cuales aprendieron desde que eran niños y con el tiempo se fueron especializando. El bizcochado inicia lentamente y la temperatura va incrementando con el paso del tiempo. Para que no se escape el calor que se está produciendo en el horno, en la parte alta son colocadas algunas láminas de metal, las cuales se sostienen con trozos de otras ollas o con piedras –con un peso mayor a un kilogramo–; esto también evita que las piezas salgan expulsadas –debido a la fragmentación de las piezas cerámicas por el cambio de temperatura– del horno debido al aumento de la temperatura (figura 93). Dentro del horno la temperatura puede llegar hasta arriba de los 1000°C. La atmósfera dentro del horno es de oxidación –exceso de aire durante la quema– y cuando la temperatura crece por el calor que existe dentro de éste, se empieza a reducir el aire y crea un ambiente sucio y lleno de humo; entonces ocurre la reducción –falta de oxígeno dentro del horno–. Esto hace cambiar el color de las pastas de barro y los esmaltes con los que la pieza se encuentre pintada (Mattison, 2006: 195).

La primera quema dura de seis a ocho horas, dependiendo de la cantidad de piezas en el interior del horno. Durante ese tiempo, el alfarero encargado de la quema del barro cuida que el horno mantenga una temperatura estable, así que constantemente introduce troncos de madera para que el fuego siga vivo. En caso de que llueva, el alfarero tapa el horno con más láminas de metal (figura 94). Algunas veces –para pasar el tiempo– el alfarero se pone a elaborar otras piezas o conversa con alguna persona que esté de visita en el taller. Dentro del horno se empiezan a

crear cenizas, las cuales durante la cocción suelen flotar en el interior y en el exterior del horno. El contacto del barro con estos residuos de la combustión crea un efecto de motas sobre su superficie y, como la quema de las piezas dura tanto tiempo, éstos residuos pueden llegar a formar una capa que actúa como un nuevo engobe en la pieza.



Figura 93.- Cuando la quema llega a su fin, son colocados trozos de madera en la parte alta del horno, haciendo de este paso el último en el cocimiento de las piezas de barro. El calor que se encuentra atrapado en el horno es suficiente para encender por sí solo los trozos de madera colocados en la parte superior. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014).

Figura 94.- Horno y alfareros trabajando a pesar de la lluvia. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2015).



Retirar las piezas de barro del horno, dependiendo del clima, puede durar hasta 24 horas. Desde el momento en que las piezas se encuentran afuera del horno se inicia otro proceso: la decoración. En el caso del taller Hernández Cano, esta ornamentación se lleva a cabo con la técnica al negativo. Para preparar el terminado, el primer paso es decorar con un lápiz y papel carbón la pieza con la iconografía que se haya seleccionado para ella (figura 95). Enseguida, la decoración es pintada con el engobe para crear el negativo. Los alfareros del taller Hernández

Cano, quienes son los redescubridores de la técnica al negativo, encontraron que para obtener este efecto es necesario exponer las piezas a dos quemas. Una de las claves para desarrollar esta técnica es la reducción del engobe que se obtiene con la segunda quema.



Figura 95.- Ana, la esposa de Ventura, se encuentra realizando unas mariposas con papel carbón en la pieza después de la primera quema. Esta iconografía será la que se obtenga al negativo. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2016).

Durante la segunda quema, el tiempo que pasan las piezas dentro del horno es menor –de tres a cuatro horas–; el procedimiento de carga, encendido y mantenimiento del fuego es el mismo que se describió anteriormente. Ahora el peligro de que la pieza se fracture es mucho menor ya que, según mencionan los alfareros, es más fácil que las piezas cerámicas sufran de fracturas en la primera quema que en la segunda. Sin embargo, el peligro existe y tienen que mantenerse vigilantes y revisar constantemente que todo vaya bien.

Al término de la segunda quema y cuando las piezas son extraídas del horno aún se encuentran muy calientes, lo que permite realizar una pequeña cocción con aserrín. Con esta técnica lo que se busca es que mientras el aserrín dentro la pieza se quema, el resultado de la combustión ahúme el barro creando a la vista la sensación de estar viendo un objeto antiguo;

incluso puede cambiar un poco el color de la pieza. Al mismo tiempo que se le introduce el aserrín, se le da un tratamiento con un líquido –no revelado–, el cual es aplicado usando la máquina compresora, formando una brisa que baña las piezas. La combinación de estas dos técnicas hace que las piezas tomen un color diferente al que presentaban al salir del horno.

Las piezas se dejan enfriar y posteriormente se les retira el engobe que creó el negativo; el engobe es retirado con lijas suaves, estropajos de fibra o tela –como la mezclilla– y un poco de agua. Conforme la pieza es tallada se va descubriendo la figura al negativo. Este paso se debe de realizar con mucho cuidado, ya que con un movimiento muy brusco la pieza puede quedar marcada. Cuando se le ha retirado el engobe, la pieza se lava con agua y se deja secar. El paso final de la elaboración de la pieza cerámica es la colocación de cera de abeja en toda su superficie: ésta se aplica con una tela suave, lo que proporciona un acabado parecido al esmalte por el brillo que se obtiene. Así, aunque la pieza se pueda cubrir de polvo por el paso del tiempo, sólo es necesario frotarse con un cepillo para que vuelva a obtener su brillo instantáneamente, recuperando el aspecto original como si el tiempo no hubiese pasado por ella.

Las técnicas y métodos utilizados en el taller Hernández Cano para la creación cerámica son muy variados y se llevan a cabo por parte de diferentes integrantes de la familia. El trabajo conjunto los ha llevado a descubrir nuevas fórmulas para obtener fuerza en el barro, encontrar pigmentaciones con otros tipos de materiales creando nuevas paletas de colores, etcétera. Este conocimiento, que lleva consigo la utilización de tecnología y técnicas, va muy tomado de la mano con la transmisión de saberes, la cual ha sido una de las claves fundamentales para que se preserve esta tradición alfarera. Aún con todo el respeto que se merece la tradición, el tiempo y los nuevos conocimiento tecnológico han sido empleados por estos alfareros para realizar la alfarería con mayor velocidad y mejor calidad. Siempre se conserva la esencia de las técnicas

heredadas, las cuales van desde lo rudimentario hasta lo contemporáneo, haciendo que las piezas sean vistas por el comprador como algo único y especial.

La tradición alfarera ha sido definida como una “sedimentación del pasado” o “capas sedimentarias” entre las que, por el cambio y las transformaciones, se dan diversas continuidades (Foucault, [1969] 2007: 15). El quehacer alfarero ha existido desde la antigüedad hasta nuestros días y ha estado sujeto a cambios a través del tiempo. Como ya vimos, esto ha sido posible no solamente por la tecnología y las técnicas empleadas, sino principalmente por los mismos alfareros, quienes dedican toda su vida a este quehacer y contribuyen con sus experiencias y logros al avance técnico y tecnológico de la alfarería.

Cada alfarero tiene una personalidad; así, con el pasar del tiempo y al ver las obras, uno puede saber a simple vista qué pieza es de cada uno de ellos. Claro, esto cambia con el tiempo dependiendo de las experiencias que vayan teniendo; por ejemplo, en las piezas de Germán casi siempre hay mucho color: combina los rojos, verdes, azules, etcétera. Las del señor Salvador son más conservadoras, le gusta hacer piezas con tonos tierra: marrón, tinto, crema, etcétera. Las del señor Guadalupe tienen formas muy orgánicas; de hecho, es a quién le gusta más sorprender con la forma cerámica, ya que una sola pieza puede tener varios significados de animales, plantas o cosas y dependerá de la posición en la que el objeto se coloque que resalte una expresión sobre las otras.

Como hemos visto, se utilizan algunas herramientas rudimentarias dentro de la creación cerámica, tanto en el taller de Zinapécuaro como en talleres de otros sitios de la República Mexicana. También la forma de trabajar el barro es diferentes entre un lugar y otro, y sobre todo, actualmente por la tecnología que se encuentra con un mayor grado de especialización y al alcance de los alfareros, lo que ha traído como consecuencia que poco a poco los procesos de

elaboración se han hecho más rápidos. A la vez, las piezas alfareras son realizadas más comúnmente en serie, lo que deja atrás la originalidad del alfarero al momento de realizar sus piezas de barro.

A continuación veremos las conclusiones que se obtuvieron con la elaboración de este trabajo, no sin antes decir que me encuentro realmente encantada con la construcción de esta tesis y agradezco la oportunidad de realizarla.

CONCLUSIONES

En el trabajo de tesis se realizó un estudio etnoarqueológico sobre los alfareros que redescubrieron la técnica al negativo en la creación cerámica contemporánea. La investigación se centró en el taller de los Hernández Cano en Zinapécuaro de Figueroa, Michoacán, quienes son parte de una tradición alfarera que data del año 1815. Se recopiló información etnográfica de la familia protagonista de este trabajo de tesis, así como de otros alfareros pertenecientes a diferentes estados de la República Mexicana, estableciendo para cada uno de ellos su contexto social. La investigación me ayudó a comprender –como menciona Appadurai (1991: 21)– los procesos dinámicos que son llevados por los objetos, ya que éstos tienen vida social, son fabricados, se intercambian, se utilizan, se reutilizan y se abandonan. Cada una de estas fases contiene un significado cultural: es la cosa en movimiento que ilumina el contexto social humano.

Cuando un arqueólogo encuentra restos materiales en una excavación busca explicar por qué un objeto se encuentra en ese lugar, si se utilizó de forma ritual o si era de uso común en esa cultura, si se trata de un objeto especial para un grupo, etcétera. Con la ayuda de la etnografía, los arqueólogos explican desde el nacimiento de un objeto hasta su uso final; se busca determinar quién lo realizó y cuáles fueron las circunstancias que llevaron a realizar ese objeto en particular. Con la etnoarqueología se puede explicar la vida del objeto como un proceso dinámico de las etapas por las que pasa desde su concepción hasta que está terminado. Mediante el análisis etnoarqueológico del trabajo de los alfareros de Zinapécuaro, Michoacán, se puede observar, a partir de la cerámica al negativo, cómo los cambios más importantes en la creación cerámica van de la mano con el nacimiento de nuevas tecnologías y las técnicas empleadas para su creación.

Durante el desarrollo de la presente tesis tuve la oportunidad de observar y participar en el trabajo de los diferentes alfareros, observé la organización dentro de cada taller, la tecnología y las técnicas utilizadas en la creación cerámica. Es patente que los conocimientos del quehacer alfarero se transmiten de generación en generación, de modo que cada alfarero los considera como parte de las manifestaciones que procura que sean aprendidas por los nuevos hacedores del barro como parte indispensable de su legado cultural.

Esta tesis acerca de la familia alfarera y los objetos que elaboran tiene por objetivo encontrar respuestas a las siguientes interrogantes: ¿en qué medida el alfarero puede ser influenciado por lo que observa fuera del taller para elaborar la iconografía en las formas cerámicas? ¿Qué tanto ha cambiado la tecnología –el modo de empleo y la producción de cada herramienta– y las técnicas –pasos que se llevaron a cabo para la elaboración de los objetos, en este caso cerámicos– con el paso del tiempo? ¿Se puede llegar a percibir –a través del objeto–, la intención de su creación? ¿Su comprador comparte esta forma de observar el objeto?

La familia Hernández Cano proviene de un contexto alfarero relativamente antiguo –el año 1815– y con el nuevo conocimiento que han adquirido para la realización de la técnica al negativo en la cerámica regresaron –desde el punto de vista técnico– a la elaboración de piezas con un proceso creativo no visto desde la época prehispánica, es decir, desde el gran imperio tarasco –siglo XIII–. La alfarería arcaica encontrada en Querendaro, Michoacán –municipio vecino de Zinapécuaro– es un sitio en el cual nació la reconocida tradición Loma Alta y el lugar donde se introdujo la compleja técnica al negativo en la cerámica. En la mayoría de las piezas antiguas el artista expresó un muy diversificado y reconocible universo de aves acuáticas con pico largo y alas abiertas; de extraños cuadrúpedos con largas extremidades en forma de peine –mismos que fueron fuente de inspiración para los pintores en el Posclásico–; de diversas formas

de serpientes y lagartos; de motivos geométricos entre los cuales sobresale la greca escalonada y otros motivos que evocan el mundo acuático (Carot, 2013: 146-148); la mayoría de ellas son utilizadas por los alfareros actualmente (figura 96 y 97).



Figura 96.- Vasija al negativo que muestra la variedad de iconografía que utilizan los alfareros Hernández Cano en sus creaciones. En esta pieza se observa la figura de un cuadrúpedo con sus extremidades en forma de peine, un lagarto, conchas acuáticas, etcétera. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).

Figura 97.- Olla al negativo mostrando la variedad de iconografía que utilizan los alfareros Hernández Cano en sus creaciones. En esta se observan motivos geométricos con greca escalonada y una tortuga en su parte inferior izquierda evocando a animales acuáticos. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015).



Los antepasados de los Hernández Cano de inicios del siglo XIX realizaban objetos utilitarios con herramientas simples, todo ello resultado de los saberes y tecnologías con las que se contaban en esos momentos. Con el paso del tiempo adquirieron un mayor conocimiento del quehacer cerámico y entre los alfareros hubo una transmisión sobre cómo trabajar el barro, lo cual llevó a una especialización entre ellos gracias al intercambio de ideas. Así, se formó un hilo conductor en su quehacer cerámico, donde el trabajador del barro tradicional puede ser considerado como la unión entre el pasado y el presente, creando actualmente artefactos que

pueden ser considerados como contemporáneos. Los alfareros Hernández Cano reflejan la historia de la tecnología utilizada en el quehacer alfarero que ha cambiado poco en sus herramientas pero sus técnicas se han vuelto complejas y usan materias primas con diferentes grados de tecnificación. Desde luego, los alfareros viven cambios culturales inevitables y cíclicos, por ello es indispensable analizar la dinámica de estos cambios (Turok, 2006: 6).

La modificación en el quehacer alfarero se vio reflejada en el año 1995, cuando el señor Guadalupe Hernández Cano –redescubridor de la técnica al negativo en la cerámica– aunque no tenía conocimiento de lo que realmente había descubierto (figura 98), en el futuro cercano – 1997– llevó a toda la familia a realizar alfarería ornamental de forma continua. Gracias a sus propias investigaciones sobre el quehacer cerámico, se les otorgó a los alfareros la oportunidad de presentar y vender piezas cerámicas ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia – INAH– para comercializarla en sus museos. A partir de ese momento, por medio de la elaboración de la alfarería, encontraron una forma de regresar parte del pasado al presente, utilizando formas e iconografías en sus creaciones cerámicas y logrando una armonía en la mezcla de diseños tanto actuales como antiguos.



Figura 98.- Primera pieza cerámica al negativo –plato– creada en el taller alfarero Hernández Cano por parte del señor Guadalupe en el año 1995. Me comentó el principal descubridor de la técnica que su intención era buscar nuevas formas de realizar motivos en la cerámica, para lo cual experimentaba con los diferentes engobes hasta que llegó al redescubrimiento del negativo. Fotografía de Gabriela Uribe. Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015).

Los alfareros son sumamente creativos al momento de realizar sus piezas de barro, aunque las técnicas y los materiales de producción son los que realmente no han tenido cambios significativos. La técnica utilizada por el alfarero se encuentra determinada por la inventiva del ceramista, por su capacidad de crear por medio de sus manos, lo que les ayuda a imprimir su conocimiento y su imaginación en cada pieza realizada. Es un oficio que definitivamente se va perfeccionando. La mayor parte del trabajo del alfarero se encuentra influenciada por las acciones que realiza todos los días, como la observación, que es una técnica elemental de investigación que establece la relación básica entre el sujeto que observa y el objeto que es observado, y que es el inicio de toda comprensión de la realidad (Bunge, 1983: 727).

En cuanto a la tecnología, los alfareros utilizan máquinas eléctricas y otras herramientas que ayudan su quehacer. Sin embargo, la inclusión de tecnologías modernas no es tan significativa en este taller como en otros pertenecientes a la República Mexicana. Las variaciones de la tecnología se pueden explicar en términos económicos, por ejemplo: el mantenimiento y uso de un horno eléctrico tiene un precio mayor a los que actualmente utiliza el taller a base de madera, además de que se debe invertir en tener espacios adecuados para poder usar este tipo de tecnología. Los Hernández Cano no usan hornos eléctricos o de gas, razón por la cual no realizan piezas en serie. Las nuevas tecnologías pueden tener dos efectos en la producción cerámica: si el taller las utiliza buscando obtener la mayor producción en el menor tiempo posible, producirá básicamente copias de un objeto, de modo que los artefactos no podrán ser considerados como auténticos y originales. Por otra parte, como es el caso del taller Hernández Cano, la tecnología se utiliza para facilitar partes del trabajo que anteriormente eran mecánicos; por ejemplo: la molienda del barro, que es un procedimiento que se realizaba por medio de fuerza física y actualmente, la tecnología les ha ayudado a que utilicen el tiempo para planear la realización de

sus piezas cerámicas, eligiendo mejores colores de engobe y al mismo tiempo, los tonos que obtendrán al momento de exponer el barro al calor del horno, las formas que presentarán, etcétera.

Los alfareros son los intermediarios –entre ellos y nosotros– de la cultura mexicana y en gran medida responsables de presentar formas e iconografía de su país, tan variadas como México mismo. Un experto alfarero suele trabajar para muchos públicos diferentes y responden a una gran variedad de demandas. Su arte es enormemente diverso y va de lo banal a lo exótico, de lo efímero a lo permanente (Morris en Rockefeller, 2009: 161-162).

Las distintas secuencias productivas y la cerámica generadas reflejan la competencia por un mismo mercado –la alfarería–. La decisión de los alfareros Hernández Cano de utilizar técnicas tradicionales –elaboración de piezas cerámicas al negativo– les otorga prestigio, que es una forma de reconocimiento y reputación a medida que circula el reconocimiento. Se trata de un capital social que designa todos los recursos actuales y potenciales que están vinculados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas, conocimiento y reconocimiento mutuo (Bourdieu en Hurlet *et. al.* 2014: 6); todo ello para conseguir una fama –reputación que está estrechamente relacionada con el prestigio de los individuos o su ausencia (Hurlet *et. al.* 2014: 9)–.

Lo anterior va de la mano con las formas cerámicas y la iconografía utilizadas en el taller, las cuales han cambiado con el tiempo en función la evolución de la sensibilidad y las propiedades estéticas que buscan los clientes. Por ejemplo: una vasija es delicada, es decir, en virtud de sus dimensiones y contornos, pero no tiene esas dimensiones o contornos en virtud de su delicadeza. Las que se encuentran dentro del bajo nivel podrían ser, por ejemplo, los colores, que son la apariencia de manera visual (Levinson, 2015: 382-383). Aunque creo que las

propiedades estéticas son también modos de apariencia, pero de un nivel superior, en los cuales se incluyen la percepción, pero de un modo más sutil y esquivo que los colores. Anteriormente los clientes solicitaban piezas muy sencillas –con terminados algo burdos– y en la actualidad piden cerámica de diferentes formas, de gran formato –ollas que cuentan con dimensiones de más de un metro de largo o de ancho–, con iconografías más detalladas y de estéticas con diferentes influencias –como los grabados de José Guadalupe Posadas (figura 19)–, que han enriquecido la iconografía tradicional.

El comprador –su cliente– pocas veces es consciente de que mediante las técnicas y las tecnologías el alfarero imprime en la pieza cerámica todos sus conocimientos, su imaginación y sus gustos, dándole al objeto una personalidad. Recordemos que el ceramista, antes de colocar en su pieza la iconografía, expone ante él la forma que tendrá la pieza de barro. El alfarero puede llegar a realizar una pequeña historia del objeto, por ejemplo: el señor Salvador en una ocasión inició una vasija, la cual era un plato con un fondo pronunciado y mientras realizaba la iconografía dentro del artefacto, me comentó que la pieza parecía una tina de baño, así que tomó otra bola de barro y realizó un pequeño cráneo humano con un esqueleto que parecía estar dentro de una bañera. El señor Salvador dijo: “que bueno sería estar tomando un baño de tina”. Así fue cómo se creó este objeto, surgido de sus pensamientos, de sus gustos y de sus deseos, impresos en la pieza mediante el uso de las técnicas alfareras aprendidas durante toda su vida.

En general, entre el consumidor y el creador del objeto no existe una relación de intercambio donde se exprese el significado del objeto para ninguna de las dos partes. El alfarero prefiere no compartir el significado que tiene cierto objeto para él, ya que muchas veces el cliente da a la pieza un nuevo significado. El cliente definitivamente se inclina por la emoción que le provoca la observación del objeto. La impresión ante el artefacto podrían estar basada en el sentir

(sensación) o por el pensar (cognición). La primera sostiene a la emoción, que es un sentimiento o conjunto de sensaciones; la segunda es un tipo particular de pensamiento, juicio o evaluación (Levinson, 2015: 54-55). Los clientes experimentan emociones como la admiración por la habilidad que exhibe la pieza alfarera, la fascinación por su forma, el placer de su belleza o el asombro ante su profundidad expresiva, es decir, existe un trastorno del espíritu (Levinson, 2015: 71). En el caso en que el alfarero decida compartir el significado de una pieza o exponer la idea que tuvo al momento de realizarla es porque existe entre los dos –ceramista y cliente– una confianza que ha sido atravesada por la comunicación de sus propias experiencias de vida y porque el alfarero puede llegar a intuir que el cliente quiere conocer esa información.

Uno de los principales problemas en la realización de esta investigación fue la falta de cooperación por parte de otros alfareros dentro del municipio de Zinapécuaro, ya que entre ellos existe bastante recelo en dar a conocer su forma de trabajo. Me dirigí a dos talleres cercanos al de los Hernández Cano pero recibí una respuesta negativa de su parte para poder realizar la investigación para éste trabajo de tesis. El pueblo no es muy grande y la gente que vive en el lugar se conoce, aunque sea de vista, razón por la cual, además de la inseguridad que existe en todo Michoacán, investigaron quién era, de dónde y por qué estaba realizando el estudio, etcétera. Por lo anterior, considero que en un futuro trabajo sería pertinente realizar un estudio comparativo de los diferentes talleres de Zinapécuaro para contrastar sus formas de trabajo, así como las técnicas y tecnologías utilizadas en sus creaciones cerámicas. En este trabajo se da una mirada reducida del quehacer alfarero en un municipio de Michoacán y se han realizado varios estudios al respecto desde otras perspectivas –una tesis de Nanotecnología a nivel licenciatura sobre los tipos de suelo para la realización cerámica en el área de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo–, no tanto etnoarqueológicas.

En un futuro me gustaría seguir los pasos de Spencer MacCallum sobre su trabajo realizado para beneficio de los alfareros de Mata Ortíz en Chihuahua. Él es un antropólogo que descubrió algunas de las vasijas realizadas por Juan Quezada en una tienda en Deming, Nuevo México, y al momento de realizar la pregunta sobre el lugar del que provenían esas piezas cerámicas recibió como respuesta que fueron compradas en una aldea llamada Juan Mata Ortíz, que se encuentra en los altos llanos del norte de Chihuahua, cercano al sitio arqueológico de Paquimé, Casas Grandes. En esta área, cuando la cultura se encontraba en pleno apogeo – 1175-1400 AC–, se desarrollaron los más finos trabajos en cerámica, con materiales, procesos y motivos similares a los usados por pueblos ubicados más hacia el norte (Bill, 1999: 7).

MacCallum llegó a Mata Ortíz y encontró a el alfarero responsable de realizar las magnificas vasijas, razón por lo cual ayudó al ceramista dándole una cuota mensual como ayuda para el que alfarero –Juan Quezada– mejorara las piezas cerámicas (Bill, 1999: 17). Este paso ya fue realizado con alfareros Hernández Cano en el año 1997 cuando entró el programa ALFAR. Posteriormente, MacCallum introdujo piezas cerámicas en el mercado de los Estados Unidos y durante ese tiempo todas las exhibiciones en ese país eran casi exclusivamente sobre el trabajo de esta familia cuyo nombre era sinónimo del renacimiento de Casas Grandes. Me encantaría poder encontrar este tipo de conexión mercantil entre los alfareros de Zinapécuaro y el resto del país. Actualmente, en el estado de San Luis Potosí existe un interés por la exposición de las piezas cerámicas realizadas por los alfareros Hernández Cano en el Centro de las Artes de San Luis Potosí “Centenario”. Espero organizar esta exposición para dar a conocer el trabajo de la cerámica al negativo.

Todo este proceso llevado a cabo por MacCallum ha pasado a lo largo de treinta años. Los artistas de Mata Ortíz continúan experimentando y explorando nuevas técnicas y tecnologías para

la creación cerámica (Bill, 1999: 19). Lo anterior también sucede en Zinapécuaro de forma aún más lenta por no existir un interés –estatal y gubernamental– de dar a conocer de manera amplia el antiguo conocimiento que fue recuperado gracias a la experimentación realizada por los alfareros Hernández Cano, que han entrelazado el pasado con el presente y que muy probablemente evolucionará en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, Arjun, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo-CONACULTA, Distrito Federal, 1991, pp. 17-87.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, David, “Aportaciones de la etnoarqueología al estudio de la edad de hierro en el Occidente Cantábrico”, en Carlos Marín y Jesús F. Jordá (eds.), *Arqueología Castreña en Asturias*, (UNED), Centro Asociado de Asturias, vol. XVI, Gijón, 2009, pp. 65-85.

BAGOT, Françoise, *Normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas. El dibujo arqueológico: cerámica*, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), Centre National de la Recherche Scientifique, México Distrito Federal, 1997.

BALFET, Hélène, FAUVET-BERTHELOT, Marie-France y Susana MONZÓN, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos CEMCA, México Distrito Federal, [1983] 1992.

BILL, Gilbert, “Mata Ortiz: tradiciones and innovations”, en Gilbert, Bill (ed.), *Seven Families and Five Neighborhoods: The Potters of Mata Ortiz*, University of New Mexico, Art Museum, Kansas City, (1999).

BIRKS, Tony, “Elaboración”, en *Guía completa del ceramista*, NATURART, S.A., Barcelona, 1995, pp. 39-48

—, “Usos decorativos del barro”, en *Guía completa del ceramista*, NATURART, S.A., Barcelona 1995, pp. 129-183.

BOURDIEU, Pierre, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en A. Silbermann, P. Bourdieu, R.L. Brown, R. Classes, V. Karbusicky, H. O. Luche y B. Watson (eds.), *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 43-80.

BUNGE, Mario, “La contratación de las ideas científicas de la observación a la inferencia”, en Mario Bunge, *La investigación científica. Su estrategia y filosofía*, Traducción Manuel Sacristán, Grupo Editorial Planeta, Barcelona, 1983, pp. 727-735.

CANIZALEZ ROMO, Margil, “Introducción”, en Margil Cantizales R (ed.), *Alfarería y Cerámica en Zacatecas*, Instituto de Desarrollo Artesanal del Estado de Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, Zacatecas, 2010, pp. 10-21.

CANTO AGUILAR, Giselle, “Proposiciones para el estudio de talleres de producción cerámica”, en Linda Manzanilla (ed.), *Proposiciones para el estudio de talleres de producción cerámica en unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*, Universidad Autónoma de México, Serie Antropológica no.76 Arqueología, México Distrito Federal, 1986, pp. 41-58.

CARDENAS GARCÍA, Efraín, “Mesoamérica y la tradición cultural del Occidente mexicano. Una introducción a la arqueología regional”, *Arqueología Mexicana*, vol. XXI, no. 123, 2013, pp. 29-36.

CAROT, Patricia y Marie-Areti HERS, “La gesta de los toltecas chichimeca y de los purépechas en las tierras de los antiguos pueblos ancestrales”, en Carlos Bonfiglioli, Arturo Gutierrez y María Eugenia Olavarría, *Las vías del noreste I. Una macrorregión indígena americana*, Universidad Nacional de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México Distrito Federal, 2006, pp. 47-82.

CAROT, Patricia, “La larga historia purépecha”, en Marie-Areti Hers (coord.), *Miradas Renovadas del Occidente de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México Distrito Federal, 2013, pp. 133-254.

___, “Cerámica. Definición de la tradición Loma Alta”, en *La cultura Loma Alta o los orígenes de la cultura purépecha*, CEMCA, Revista occidente, junio 2015, <http://www.man.inah.gob.mx/contexto.html>, pp. 6-10.

CONTRERAS ISLA, Isabel, “La tradición hoy en día”, en Isabel Contreras Isla, *Memorias del primero foro interdisciplinar de oralidad, tradición y culturas populares y urbanas*, Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, México Distrito Federal, 2001, pp. 9-13.

DE ALCALÁ, Jerónimo, *Relación de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2013 [2008].

DOMINGUEZ, María Alejandra, “Con relación a los modos de intercambio de significados”, en *Modos de intercambio de significados: procesos de negociación en clases de Física del nivel secundario*, Tesis doctoral de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2011, pp. 110-167.

FOUCAULT, Michel, “Introducción”, en *La arqueología del saber*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 2002 [1969], pp. 3-29.

FOX, Robin, “Parentesco, familia y filiación”, en Robin Fox, *Sistema de parentesco y matrimonio*, Editorial Alianza Universal, Madrid, 1985, pp. 25-50.

FREITAG, Vanessa, “El oficio artesanal en familias de artesanos de Tonalá, Jalisco. Memorias, prácticas y saberes”, en Salvador Pérez Ramírez (ed.), *Artesanías y saberes tradicionales, vol. I*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2015, pp. 213-240.

GÁNDARA, Manuel, “La analogía etnográfica como heurística: lógica muestra, dominios ontológicos e historicidad”, en Yoko Sugiura y M. C. Serra (eds.), *Etnoarqueología: primer coloquio Bosch-Gimperá*, UNAM, Distrito Federal, 1990, pp. 45-76.

GARCÍA GARCÍA, Raúl, “La alfarería votiva de los tarascos”, en Raúl García G., *La alfarería votiva tarasca*, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2009, Morelia, pp. 35-110.

GARDNER, Howard, “Aproximaciones a la creatividad”, en *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995, pp. 37-62.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María, “Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Michoacán”, en Amalia Ramírez (ed.), *Más allá de la forma*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de Arte Popular, Universidad Latina de América, A. C., Morelia, 2012.

GELL, Alfred, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, en J. Coote y A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, The Clarendon Press, Oxford, 1992, pp. 40-67.

GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo, “Teoría y método”, en Alfredo González, *La experiencia del otro. Una introducción a la etnoarqueología*, Akal ediciones, Madrid, 2003, pp. 9-25.

GUILERA AGÜERA, Llorenç, “Visión general de la creatividad”, en *La anatomía de la creatividad*, FUNDIT - Escola Superior de Disseny ESDi, Barcelona, 2011, pp. 27-51.

HEALAN, Dan M., “Extracción prehispánica de obsidiana en el área de Ucareo-Zinapécuaro, Michoacán”, en Eduardo Williams (ed.), *Bienes estratégicos del Antiguo occidente de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2014, pp. 33-76.

HERAS Y MARTÍNEZ, César, “Glosario terminológico para el estudio de las cerámicas arqueológicas”, en César Heras y Martínez, *Revista Española de Antropología Americana*, no. 22, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, pp. 9-34

HERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica, “Las formas del arte en el antiguo Occidente”, en Marie-Areti-Hers (coord.), *Miradas Renovadas del Occidente de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México Distrito Federal, 2013, pp. 21-78.

HURLET, Frédéric, Isabelle RIVOAL e Isabelle SIDÉRA, “Entre affirmation de statut et désir de reconnaissance. Introduction au prestige”, en Frédéric Hurlet, Isabelle Rivoal e Isabelle Sidéra (edit.), *Le Prestige. Autour des formes de la différenciation sociale*, Editorial Bocard, París, 2014, pp. 9-21.

JAIN, P. L., “Technology of moulding and coremaking”, en P. L. Jain (ed.), *Principes of foundry Technology*, Mc. Graw-Hill Education, Delhi, 2003, pp. 60-82.

JIMÉNEZ SALAS, Óscar H., “Materia prima y cerámica prehispánica”, en Beatriz L. Merino Carrión y Ángel García Cook (coords.), *La producción alfarera en el México Antiguo I*, Colección Científica, Serie Arqueológica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal, 2005, pp. 11-22.

JOHNSON, Matthew, *Teoría arqueológica. Introducción*, Ariel-Historia, Barcelona, 2000.

KAPLAN, Flora, “Introducción”, en *Una tradición Alfarera*, Instituto Nacional Indigenista, Editado por Libros de México, S.A., México Distrito Federal, 1980.

KEIN, Cecelia F., “La iconografía y el arte mesoamericano”, en *Iconografía prehispánica, Arqueología Mexicana*, No. 55, México Distrito Federal, 2002, pp. 25-35.

KELLEY, J. Charles, *An introduction to the ceramics of the Chalchihuites Culture of Zacatecas and Durango, México*, Mesoamerican Studies, University Museum, Southern Illinois University, Carbondale Illinois, 1971.

LATOUR Bruno y LEMONNIER Pierre (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, La Découverte, París, 1994, pp. 9-24.

LEROI-GOURHAN, André, *Capítulo 1. El hombre y la materia (Evolución y técnica)*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 9-20.

—, “Estructura técnica de las humanidades”, en André Leroi-Gourhan, *El hombre y la materia (Evolución y técnica)*, Taurus, Madrid, 1988 [1945], pp. 21-37.

LEVINSON, Jerrold, “La irreducible historicidad del concepto de arte”, en Jerrold Levinson, *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, Traduce Francisco Campilo, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2015, pp. 25-40.

—, “Las obras de arte como artefactos”, en Jerrold Levinson, *Contemplar el arte, Ensayos de estética*, Traduce Francisco Campilo, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2015, pp. 41-52.

—, “La emoción como respuesta al arte”, en Jerrold Levinson, *Contemplar el arte, Ensayos de estética*, Traduce Francisco Campilo, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2015, pp. 53-72.

—, “Propiedades estéticas”, en Jerrold Levinson, *Contemplar el arte, Ensayos de estética*, Traduce Francisco Campilo, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2015, pp. 349-392.

LÓPEZ LARA, Ramón, *Monografía del municipio de Zinapécuaro*, en López Lara, Ramón (ed.), Morelia, 1979.

LÓPEZ VARELA, Sandra, “La elaboración de comales en Cuentepec, Morelos. Un reto etnoarqueológico”, en Eduardo Williams (ed.), *Etnoarqueología. el contexto dinámico de la cultura material a través del tiempo*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2005, pp. 53-74.

MANZANILLA, Linda, Luis BARBA y Emily McCLUNG, “La antropología como puente transdisciplinario: experiencias del Instituto de Investigaciones Antropológicas”, en Linda Manzanilla *Primer encuentro. La experiencia interdisciplinaria en la Universidad*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, diciembre 2015 [<http://www.ceiich.unam.mx/Interdisciplina/manzanilla.html#rref>]

MARIN GARCÍA, Teresa, “Naturaleza y límites de la creatividad”, en Teresa Marin García, *Arte, Creatividad y Diseño*, Universidad Oberta de Catalunya, Catalunya, 2011, pp. 15-18.

MATTISON, Steve, “La elaboración a mano”, en Steve Mattison (ed.), *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*, Editorial Blume, Barcelona, 2006, pp. 44-63.

—, “El tornado”, en Steve Mattison (ed.), *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*, Editorial Blume, Barcelona, 2006, pp. 64-95.

—, “Trabajo con moldes”, en Steve Mattison (ed.), *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*, Editorial Blume, Barcelona, 2006, pp. 96-107.

—, “Equipo del ceramista”, en Steve Mattison (ed.), *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*, Editorial Blume, Barcelona, 2006, pp. 210-213.

—, “Hornos y cocción”, en Steve Mattison (ed.), *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*, Editorial Blume, Barcelona, 2006, pp. 189-204.

MAUSS, Marcel, “Técnicas y movimientos corporales”, en MAUSS, Marcel, *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979 [1968], pp. 337-356.

—, “Les techniques et la technologie”, en *Revue du Mauss*, 1, n° 23, 2004 [1948], pp. 434-450.

—, “Tecnología”, en Mauss, Marcel, *Manual de etnografía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006 [1926-1939], pp. 49-115.

MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés, “Arqueología y etnografía en el desarrollo histórico mesoamericano”, en Y. Sugiura y M. Serra Puche, *Etnoarqueología*. Primer Coloquio Bosch-Gimpera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México Distrito Federal, 1990, pp. 447-482.

MIRAMBELL, Lorena, “Alfarería y cerámica”, en Mirambell, Lorena, Fernando Sánchez, Óscar J. Polanco, *et. al.* (eds.), *Materiales arqueológicos: tecnología y materia prima*, Colección Científica, Serie Arqueológica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal, 2005, pp. 47-77.

MOEDANO, Hugo, “La cerámica de Zinapécuaro”, en *Anales del Museo Michoacano*, vol. 4, Universidad Michoacana y Museo Michoacano, Morelia, 1946, pp. 39-49.

—, “La cerámica de Zinapécuaro, Michoacán”, en Angelina Macías y Lorena Mirambel (coords.), *La arqueología en los anales del Museo Michoacano (épocas I y II)*, Antologías. Serie Arqueología. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal, 1993 [1943], pp. 411-425.

MULLEN, Nicole, “Arte popular”, en Nicole Mullen, *Arte popular mexicano*, Museo de Antropología Phoebe A. Hearst, Universidad de California, Berkeley, 2004, pp. 11-13.

NOGUERA, Eduardo, *Extensiones cronológico-culturales y geográficas de las cerámicas de México*, Contribución al XXV Congreso Internacional de Americanistas, La Plata, Argentina, México Distrito Federal, 1932.

NUÑO DE LEÓN, Pierina, “Conceptualización de pequeñas empresas”, en Pierina, Nuño de León (ed.), *Administración de pequeñas empresas*, Editorial Red Tercer Milenio S.C., México Distrito Federal, 2012, pp. 11-15.

OCHOA, Álvaro y Gerardo SÁNCHEZ, “Los primeros pobladores”, en *Historia breve. Michoacán. Series historias breves*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Fideicomiso Historia de las Américas, México Distrito Federal, 2012, pp. 18-30.

OLIVEROS MORALES, Arturo, “El Opeño. Jactan, Michoacán”, *Arqueología Mexicana*, vol. XXI, no. 123, Raíces e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal, noviembre 2013, pp. 37-42.

PANOFSKY, Erwin, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, Traducción de Nicanor Ancochera, Alianza Forma, Madrid, 1985, pp. 45-76.

PFaffenberger, Brian, “Fetishised objects and humanised nature: toward an anthropology of technology”, *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, New Series, vol. 23, no. 2, 1988, pp. 236-252.

PIAGET, Jean, “La naturaleza de la inteligencia”, en Jean Piaget, *La psicología de la inteligencia. Lecciones en el Collège de France*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, [1967] 2013, pp. 33-48.

POMEDIO, Chloé, “Las tradiciones alfareras en el bajío epiclásico: necesidad y aportes del estudio tecnológico de la tradición decorativa incisa”, *Anales de Antropología*, 49-I, 2015, pp. 223-260.

POPPER, Frank, “El arte de nuestro entorno al nuevo arte popular”, en Frank Popper *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Traducido por Eduardo Bajo, Akal/Arte y estética, Madrid, 1989, pp. 9-12.

RAMÍREZ GORAYZAR, Amalia, “La iconografía prehispánica como fuente de identidad étnica? El caso de Zinapécuaro, Michoacán”, en Ma. de Lourdes Casillas y Laura Santini V. (coords.), *Reflexiones y experiencias sobre educación superior intercultural en América Latina y el Caribe*, tercer encuentro regional, Secretaria de Educación Pública, Distrito Federal, 2013, pp. 1348-1362.

RICARTE, José M., “La actitud creativa”, en *Creatividad y comunicación persuasivas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, Editorial Aldea Global, Barcelona, 2000, pp. 109-133.

ROCKEFELLER, Nelson. “El artesano mexicano”, en Nelson Rockefeller, *Tesoros del arte popular mexicano. Colección Nelson A. Rockefeller*, Traducción María Palomar, Artes de México, México Distrito Federal, 2009, pp. 161-168.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F., “Introducción”, en Daniel F. Rubín de la Borbolla, *Exposición de arte popular mexicano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional Indigenista, Museo Nacional de Antropología, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1950, pp. 2-28.

SÁNCHEZ Montañés, Emma, “Centro América”, en Andrés Ciudad, Ma. Josefa Iglesias y Emma Sánchez (eds.), *Historia del Arte*, 16., Madrid, 2002, pp. 56-59.

SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael, *Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico*, Centre de Recherche sur Amérique espagnole coloniale (CRAEL), Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 2007, pp. 217-236.

SEJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacán: la cerámica*, Fondo de Cultura Económica, México Distrito Federal, 1966.

SHEPARD, Anna O., “Study of the evidences of pottery-making techniques”, en Shepart, Anna, *Ceramics for the archaeologist*, Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C., 609, 1985, pp.181-224.

SIGAUT, François, “Technology”, en Tim Ingold (ed.), *Companion encyclopedia of anthropology, humanity, culture and social life*, Routledge, London/New York, 1994, pp. 420-459.

TUOK, Marta, “Medio ambiente y producción artesanal: contexto y experiencias”, en *El arte popular mexicano. Memoria del Coloquio Nacional*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación, Comisión Veracruzana de Arte Popular, Xalapa, 2006, pp. 7-22.

WEIGAND, Phil C. y Eduardo WILLIAMS, “Adela Breton y los inicios de la arqueología en el occidente de México”, *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, vol. XVIII, no. 70, 1997, pp. 217-255.

WILLIAMS, Eduardo, “Desarrollo cultural en las cuencas del Occidente de México”, en Eduardo Williams y Phil C. Weigand, *Las cuencas del Occidente de México (época prehispánica)*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1996, pp. 15-60.

—, “Introducción: perspectivas antropológicas sobre la alfarería”, en Eduardo Williams y Phil C. Weigand (eds.), *Estudios de cerámica en el Occidente y Norte de México*, El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Zamora, 2001, pp. 15-56.

—, “Presentación”, en Eduardo Williams (ed.), *Etnoarqueología. El contexto dinámico de la cultura material a través del tiempo*, Zamora, 2005, pp. 9-12.

WILLIAMS, Eduardo y Phil C. WEIGAND, “Introducción. Intercambio de recursos en el imperio tarasco”, en Eduardo Williams (ed.), *Bienes estratégicos del Antiguo occidente de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2014, pp. 13-31.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIGURAS

Figura 1.- Vasija trípode al negativo. El color de la iconografía es claro mientras que el fondo es oscuro, lo que produce el efecto al negativo. Pieza realizada por Germán Hernández. Fotografía: Gabriela Uribe (junio de 2015), p. 3

Figura 2.- Pieza cerámica adornada con iconografía geométrica y zoomorfa. El alfarero retoma en sus creaciones iconos prehispánicos como una forma de reapropiación de su pasado. Fotografía de Gabriela Uribe (noviembre de 2015), p. 10

Figura 3.- Cerámica de la tradición Loma Alta: diversidad iconográfica y tipología. Loma Alta, Zacapu, Michoacán. Fotografía: Hérbert Pérez. Fuente: Carot, 2013: 159, p. 11

Figura 4.- Réplica de vasija en forma de peyote realizada por la familia Hernández Trejo como pedido especial para la exposición en el Museo Regional Potosino llamada “Las culturas de un cactus sagrado” realizado en el año 2016. Fotografías de la vasija de Elisa Hernández Trejo y cartel del Museo Regional Potosino (octubre del 2015), p. 13

Figura 5.- De izquierda a derecha: los señores Gabriel, Salvador y Guadalupe, alfareros del taller Hernández Cano. Son algunos de los que hoy son considerados como maestros alfareros. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio del 2015), p. 19

Figura 6.- Réplica de una pieza que se encuentra en el Museo Regional de Morelia. Molcajete trípode tarasco tipo G, importante en el conjunto de la alfarería tarasca (García, 2009: 70). Pieza realizada por el maestro alfarero Salvador Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015), p. 46

Figura 7.- Réplica de pieza que se encuentra en el Museo Regional de Morelia. Olla patojo tarasca tipo E. Forma de olla que nos remite a una tradición ancestral heredada del preclásico, sin que variara sustancialmente su forma. La olla tarasca es inconfundible por el asa que lleva en su extremo y por la decoración al negativo en la mayoría de los casos (García, 2009: 67). Pieza realizada por el maestro alfarero Salvador Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015), p. 46

Figura 8.- A. Luneta –término dado por los alfareros a la unión de dos platos por sus bocas y con un orificio–. B. Frutero. Se pueden observar los detalles que son utilizados para el adorno de las piezas cerámicas, así como toda la gama de colores. Pieza realizada por el maestro alfarero Gabriel Hernández Cano. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 47

Figura 09.- Obra realizada por el señor Guadalupe Hernández Cano. Dependiendo de la perspectiva con la que se mire, tiene formas y significados diferentes. La forma que tiene cuando la cerámica es colocada verticalmente –A– es de un águila, mientras que cuando es colocada de forma horizontal –B– se convierte en un barco. Todas las piezas están esgrafiadas formando trazos irregulares. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015), p. 48

Figura 10.- Pieza realizada por el maestro alfarero Guadalupe Hernández Cano. Olla al negativo con asa y dos boquillas. Presenta iconografía que se desplaza a lo largo de la vasija de forma semiredondeada. Su color es rojo. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015), p. 48

Figura 11.- Pieza realizada por Germán Hernández Villafuerte, hijo del señor Salvador Hernández. Vasija con cuello alto. En esta pieza se observan líneas esgrafiadas formando triángulos y estos, a la vez, crean un patrón en zigzag con diferentes tonos de verde, círculos –que son realizados con tubos de diferentes grosores– y figuras zoomorfas con la técnica al negativo. Esta pieza participó en el concurso de alfarería llevado a cabo en Pátzcuaro, Michoacán, como festejo del día de muertos del año 2016. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015), p. 49

Figura 12.- Pieza realizada por Ventura Hernández Villafuerte –hijo del señor Salvador Hernández–. Se observa alrededor de la mariposa el raspado realizado cuando la pieza se encuentra en dureza de cuero y una mariposa pulida. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2015), p. 49

Figura 13.- Obra realizada por Bruno Hernández –hijo del señor Salvador-. Vasija en forma de tortuga. Esta pieza fue modelada para el concurso de alfarería celebrado en el municipio de Zinapécuaro en el 2015. La iconografía que presenta es de conchas acuáticas y espirales que representan agua. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 50

Figura 14.- Pieza cerámica presentada por Miguel Hernández –hijo del señor Gabriel- para el concurso de alfarería del municipio de Zinapécuaro, 2015. Presenta iconografía zoomorfa y fitomorfa con la técnica al negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 51

Figura 15.- Piezas de un pedido enviado a Cancún, Quintana Roo. Se trata de un gran número de tazas con sus platos, ambos realizados en porcelana, al negativo y con iconografía de temática acuática. En la elaboración de este pedido participó la señora Martha –esposa del señor Guadalupe-. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 52

Figura 16.- Con esta olla la señora Martha Jurado –esposa del señor Guadalupe Hernández- participó en el concurso de alfarería del municipio de Zinapécuaro, Michoacán en el 2015 y obtuvo el tercer lugar en el premio otorgado a la pieza con la técnica al negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 52

Figura 17.- Juego de vasijas creadas por Joel Hernández –hijo del maestro alfarero Guadalupe Hernández- para el concurso de alfarería de Zinapécuaro, Michoacán del año 2015. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 53

Figura 18.- Olla en proceso de secado y en la que fue colocada iconografía esgrafiada y pulida de origen prehispánico proveniente del estado de Michoacán. La pieza lleva consigo en la parte superior iconografía geométrica parecida a la que fue utilizada en la base de una vasija abierta –trípode- encontrada en Huandacarero. La siguiente iconografía –fitomorfa- presenta una flor semejante a la que se halla en el cuello de una vasija compuesta –olla de barro bruñido- encontrada en Zinapécuaro. Por último, utilizaron iconografía zoomorfa de un ave similar a la que se encontró en el soporte de un cajete en Morelia (Garrido 2012: 169-205) Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015), p. 60

Figura 19.- Iconografía al negativo con copia de la imagen del grabado realizado por José Guadalupe Posadas llamado “El jarabe de ultratumba” (1943), en un vaso en el taller Hernández Cano. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 60

Figura 20.- Vasijas de diferentes formas y tamaños en las que se puede observar una muestra de la iconografía –en este caso zoomorfa y geométrica- que es utilizada por los alfareros del taller Hernández Cano. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 61

Figura 21.- Iconografía antropomorfa que presenta el quehacer diario de un alfarero. Zinapécuaro, Michoacán. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 61

Figura 22.- Iconografía fitomorfa –flor- y zoomorfa –mariposas-. Ambas imágenes son muy utilizadas por los alfareros de Zinapécuaro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 62

Figura 23.- Formas cerámicas zoomorfas con asa que se encuentran asociadas a la vida lacustre que se encuentra en la cuenca Cuitzeo, lugar cercano al municipio de Zinapécuaro. La iconografía que presentan remite a animales acuáticos como conchas o caracoles y simulaciones de corrientes de agua. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015), p. 63

Figura 24.- Impresión que ha sido utilizada varias veces para decorar los artefactos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014), p. 63

Figura 25.- Metate y mano cilíndrica realizada con las diferentes técnicas de decoración en su superficie: bruñido, alisado, esgrafiado, inciso y técnica al negativo para su ornamentación. Esta pieza simula a un metate y mano que, por lo regular, es hecho en piedra volcánica, material suficientemente duro para moler granos y semillas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (enero de 2015), p. 65

Figura 26.- Partes de una vasija y puntos del perfil (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 34), p. 67

Figura 27.- Parte superior de la vasija: cuello, gollete, reborde. (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 38), p. 69

Figura 28.- Parte inferior de la vasija o base (Balfet, *et. al.* [1983] 1992: 38), p. 70

Figura 29.- (A) Plato: vasija abierta con paredes fuertemente divergentes. (B) Vasija abierta: con fondo plano cuyo borde es igual o inferior a la décima parte del diámetro de la boca o puede carecer de borde (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 21). (C) Platos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 70

Figura 30.- (A) Escudilla. (B) Plato hondo (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 22). (C1) y (C2) Plato hondo realizado en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 71

Figura 31.- (A) Cuenco (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 24). (B) Cuencos realizados en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 72

Figura 32.- (A) Vaso (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 26). (B) Vaso realizado en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe. Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 72

Figura 33.- (A) Olla (Balfet *et. al.*, [1983] 1991: 28). (B) y (C) Diversidad de ollas realizadas en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 73

Figura 34.- (A) Jarra, tinaja. (B) Jarro, jarrilla. (C) Jarro vertedor (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 28). (D), (E) y (F) son la diversidad de jarras realizadas en el taller Hernández Cano. El jarrón (D) cuenta con una profundidad marcada desde la boca de la vasija hasta su fondo, mientras que la siguiente vasija (E) es un jarro con el cuerpo más grande que la boca y con asa y, por último, la fotografía (F) muestra un jarro vertedor cuyo cuerpo tiene un asa y en la boca de la jarra cuenta con una vertedera. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 74

Figura 35.- (A) Botella. (B) Botella vertedora (Balfet *et. al.* [1983] 1991: 30). (C) Botella realizada en el taller Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 74

Figura 36.- Cerámicas miniaturas tarascas. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Fotografía Gerardo Vázquez y Ernesto Peñalosa. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM (Carot, 2013: 208), p. 77

Figura 37.- Cuenco con decoración en negro y rojo sobre crema: pájaros con pico largo volando (exterior) y serpientes estilizadas (interior). Quiroga (predio La Morita), Michoacán. Bodega del Museo Nacional de Antropología. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Marie-Areti Hers (Carot, 2013: 149), p. 78

Figura 38.- Cerámica creada en el taller El ALFAR. Se trata de piezas utilitarias. Fotografía de Gordon Ross, Valle de Bravo, Estado de México (junio de 2015), p. 80

Figura 39.- Horno de gas que se encuentra en El ALFAR, taller alfarero del señor Gordon Ross en Valle de Bravo. Fotografía de Gordon Ross, Valle de Bravo, Estado de México (junio de 2015), p. 80

Figura 40.- Profesor Pablo Quezada de la Universidad de Colima alisando con una piedra de cuarzo una réplica de pieza prehispánica representando un perrito. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015), p. 81

Figura 41.- Horno de gas utilizado en el taller de la Universidad de Colima. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015), p. 81

Figura 42.- En la fotografía se muestra la variedad de réplicas de los perritos de Colima elaborados en el taller universitario, así como las herramientas y colores que son utilizados en sus creaciones cerámicas. Fotografía de Gabriela Uribe, Comala, Colima (abril de 2015), p. 81

Figura 43.- La señora Francisca que fue nuera de doña Rosa. Es encargada de las ventas que se realizan en su taller y a la vez, es alfarera. Fotografía de Gabriela Uribe, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (agosto de 2016), p. 82

Figura 44.- Algunas de las herramientas para la realización de la cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (agosto de 2016), p. 83

Figura 45.- Forma del horno para quemar las piezas cerámicas de barro negro que se encuentra en el taller alfarero de Doña Rosa. Fotografía de Luis López –alfarero del taller–, San Bartolo Coyotepec Oaxaca (agosto de 2016), p. 83

Figura 46.- Vasija realizada por el señor Blas Guevara. Fotografía de Gabriela Uribe, Silao, Guanajuato (septiembre de 2016), p. 84

Figura 47.- A. Molino eléctrico. Anteriormente, como se muestra en la fotografía B, se utilizaba un palo con el grosor de las manos y se golpeaba el barro hasta que quedaba un tamaño de granos muy pequeños (talco). En la parte del fondo de ambas fotografías se observa como el barro es guardado en costales. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2014), p. 88

Figura 48.- El señor Salvador Hernández Cano utilizando sus manos, la herramienta principal en la elaboración de objetos cerámicos. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014), p. 89

Figura 49.- Torno siendo alineado para obtener piezas con una mayor precisión. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014), p. 90

Figura 50.- Algunas herramientas utilizadas en el taller alfarero: pinceles, telas, navajas, engobes, etcétera. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 91

Figura 51.- Bodega en la que se hallan gran variedad de moldes. En la imagen se encuentra Germán Hernández, hijo del señor Salvador Hernández. Al momento de observar los moldes, el alfarero va con su imaginación hilando las partes para después crear una pieza original y única. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 91

Figura 52.- El señor Salvador utilizando un molde para crear una de sus piezas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015), p. 92

Figuras 53 y 54.- En la fotografía A se observa al señor Salvador Hernández realizando su trabajo en una mesa hecha de cemento. La fotografía B muestra la antigua mesa hecha con laja de piedra y patas de madera. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014), p. 92

Figura 55.- El uso de *tachicua* es requerido para que el barro no se adhiera a la mesa ni a los moldes. Este material sólo se utiliza en este momento del proceso. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 93

Figuras 56 y 57.- La herramienta llamada “alambre de arpa” es utilizada para cortar el barro, tanto para dividir un trozo de barro como para dar el acabado exacto a la pieza. En la fotografía A se observa a Joel y en la fotografía B se aprecia a la señora Martha, ambos miembros de la familia del señor Guadalupe, utilizando esta herramienta. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2014), p. 94

Figuras 58 y 59.- En la fotografía A se observa a la señora Feliza, esposa del señor Salvador, utilizando una piedra de río para alinear las partículas del barro y eliminar las burbujas de aire que durante la quema pueden provocar que la pieza quiebre. En la fotografía B se encuentra Ventura, el hijo del señor Salvador, utilizando un trozo de tela de mezclilla para el mismo propósito. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (abril de 2014), p. 94

Figura 60.- Tapas que son utilizadas para pulir las piezas realizadas, que pueden ser usadas en su forma original o también son cortadas en pedazos más pequeños para alcanzar zonas de difícil acceso. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 95

Figura 61.- Los cuchillos o navajas utilizadas en el taller suelen ser comunes, es decir, los pueden encontrar en cualquier hogar. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2014), p. 95

Figura 62.- Ventura Hernández utilizando un punzón en la decoración de una vasija que concursaría en el municipio de Zinapécuaro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 96

- Figura 63.- Ana, la esposa de Ventura Hernández, utiliza un palito delgado de madera para retirar el engobe que crea el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 96
- Figura 64.- Desbastadores para crear en las piezas grabados y esgrafiados. Este instrumento fue hecho por los mismos alfareros. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 96
- Figura 65.- El señor Guadalupe Hernández utilizando un desbastador para crear un esgrafiado en una de sus piezas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 97
- Figura 66.- Miguel Hernández, hijo del señor Gabriel Hernández, haciendo uso de un pincel. La punta es de cabello de ardilla y el mango es de un pincelín. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 98
- Figuras 67.- En la fotografía A se observa el resultado de la mezcla de diferentes tipos de arcillas. En la fotografía B se encuentra el hijo del señor Guadalupe, Pablo, usando el engobe en una pieza cerámica. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (enero de 2016), p. 98
- Figura 68.- En esta fotografía se muestran dos de los tres hornos que se encuentran en el taller. Éstos pueden ser divididos según su tamaño como chico y grande. Este último es usado sólo cuando se tiene una gran cantidad de piezas a quemar o son de gran formato. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014), p. 102
- Figura 69.- Bruno Hernández, hijo del señor Salvador Hernández, cortando leña en trozos delgados y pequeños que serán utilizados en el proceso de encendido del horno. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 103
- Figura 70.- La labor de retirar las piezas del horno requiere, por lo menos, la ayuda de dos alfareros, ya que las piezas salen del horno a temperaturas muy altas y maniobrarlas no es sencillo. Después de extraerlas, las piezas del horno son colocadas en camas de aserrín. En la fotografía aparece Joel, hijo del señor Guadalupe Hernández, y le ayuda Germán, hijo del señor Salvador Hernández. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (noviembre de 2015), p. 103
- Figura 71.- El señor Guadalupe despojando el engobe con un palito para observar el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 104
- Figura 72.- Miembros de la familia Hernández Jurado utilizando varios instrumentos para retirar el sedimento que crea el negativo. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 104
- Figura 73.- Germán Hernández, hijo del señor Salvador Hernández, llevando a cabo los pasos para la preparación del barro. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014), pp. 108-109
- Figura 74.- El señor Salvador usando el torno para la creación de bocas para ollas. Al mismo tiempo utiliza diferentes herramientas para buscar la perfección de las mismas. El tiempo de elaboración para realizar cada una es aproximadamente de dos minutos, por lo que se observa la habilidad que presenta para realizarlas. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015), p. 110
- Figura 75.- Ventura, hijo del señor Salvador, utilizando la técnica de tiras de barro para realizar el borde de la pieza cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), pp. 111, 112
- Figura 76.- A. Los moldes de barro fueron los primeros utilizados en sus creaciones. B. Con el tiempo, han ido cambiando a moldes de yeso, los cuales requieren de una pieza cerámica realizada con anticipación, así que es realizada a mano, para después vaciar el yeso para crear la forma. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2015), p. 114
- Figura 77.- Ventura Hernández realizando la base de una pieza con dos moldes. El primer paso es unirlos para, después de un tiempo, separarlos de modo que formen una sola pieza. Fotografías de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (agosto de 2015), p. 115
- Figura 78.- El señor Salvador realiza una pieza de ángulos fuertes que se convirtió en una charola. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (octubre de 2014), p. 115

Figura 79.- Fotografía A. Joel, el hijo del señor Guadalupe, realiza una pieza con dos moldes y cuando estos son retirados –fotografía B– se ve la unión formada, lo cual es tallado con tela de mezclilla o incluso con una navaja, dependiendo del grosor de las protuberancias. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 116

Figura 80.- Molde de apretón. Se trata de un plato con figuras de manzanas. El uso de este se realiza presionando el barro para obtener las formas de las frutas. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 117

Figura 81.- Uso del molde convexo. Cuando la pieza pierde la humedad suficiente para ser separada, se pueden usar pequeñas bolitas de barro para ir presionando y este ceda. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 117

Figura 82.- Germán utilizó tres moldes para realizar esta pieza, a la que unió con una tira de barro. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 118

Figura 83.- Esta pieza ha sido bruñida y se le han realizado incisiones en la superficie. Las líneas fueron hechas con un punzón de metal –clavo puntiagudo–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014), p. 119

Figura 84.- Pieza realizada por Ventura, hijo del señor Salvador, para el concurso de cerámica en el municipio de Zinapécuaro. En esta torre se puede ver que, además de la técnica al negativo, se utilizó en la parte de la boca de cada vasija y en sus bases, la excisión. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014), p. 120

Figura 85.- Bruno, hijo del señor Salvador, realizando grabados en esta pieza que realizó para participar en el concurso de alfarería que se llevó a cabo en el municipio de Zinapécuaro. Las líneas fueron hechas con un punzón de metal –clavo puntiagudo–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014), p. 120

Figura 86.- Parte de los sellos que son utilizados por los alfareros de la familia Hernández Cano. A. Sello utilizado por la familia del señor Salvador –los Hernandez Trejo–. B. Sello utilizado en la familia del señor Guadalupe –los Hernández Jurado–. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2014), p. 121

Figura 87.- Proceso de elaboración del tallo de una calabaza por medio de modelado. Se observa al alfarero utilizando sus manos e instrumentos para lograr la forma deseada. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 122

Figura 88.- Bruñido de una pieza de barro por medio de la utilización de un fragmento pequeño de cuarzo para poder tener acceso a áreas difíciles de alcanzar de la pieza cerámica. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 124

Figura 89.- Muestra de la cerámica vidriada realizada en el taller de los Hernández Cano. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 124

Figura 90.- El señor Salvador Hernández, quien por medio de una lija, empareja la base de la pieza cerámica vidriada para exponerla a una segunda quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 125

Figura 91.- Bruno –hijo del señor Salvador Hernández– extrayendo una pieza vidriada del horno. Debajo de esta se puede observar la base en que le es colocada durante la quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2015), p. 125

Figura 92.- Se observa la cama de tepalcates que es colocada en el interior del horno antes del inicio de la quema. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014), p. 126

Figura 93.- Cuando la quema llega a su fin, son colocados trozos de madera en la parte alta del horno, haciendo de este paso el último en el cocimiento de las piezas de barro. El calor que se encuentra atrapado en el horno es suficiente para encender por si solo los trozos de madera colocados en la parte superior. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2014), p. 128

Figura 94.- Horno y alfareros trabajando a pesar de la lluvia. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (diciembre de 2015), p. 128

Figura 95.- Ana, la esposa de Ventura, se encuentra realizando unas mariposas con papel carbón en la pieza después de la primera quema. Esta iconografía será la que se obtenga al negativo. Fotografía Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (julio de 2016), p. 129

Figura 96.- Vasija al negativo que muestra la variedad de iconografía que utilizan los alfareros Hernández Cano en sus creaciones. En esta pieza se observa la figura de un cuadrúpedo con sus extremidades en forma de peine, un lagarto, conchas acuáticas, etcétera. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 135

Figura 97.- Olla al negativo mostrando la variedad de iconografía que utilizan los alfareros Hernández Cano en sus creaciones. En esta se observan motivos geométricos con greca escalonada y una tortuga en su parte inferior izquierda evocando a animales acuáticos. Fotografía de Gabriela Uribe, Zinapécuaro, Michoacán (junio de 2015), p. 135

Figura 98.- Primera pieza cerámica al negativo –plato– creada en el taller alfarero Hernández Cano por parte del señor Guadalupe en el año 1995. Me comentó el principal descubridor de la técnica que su intención era buscar nuevas formas de realizar motivos en la cerámica, para lo cual, experimentaba con los diferentes engobes hasta que llegó al redescubrimiento del negativo. Fotografía de Gabriela Uribe. Zinapécuaro, Michoacán (mayo de 2015), p. 136

MAPAS

Mapa 1.- Ubicación del municipio de Zinapécuaro, Michoacán. Sectorización realizada por Gabriela Uribe (2016), p. 6

CROQUIS

Croquis 1.- Configuración del primer taller alfarero de los Hernández Cano. En este taller se encuentran trabajando dos familias, la del señor Salvador y la del señor Guadalupe. Realizado por Gabriela Uribe (noviembre de 2015), p. 29

Croquis 2.- Configuración del segundo taller alfarero Hernández Cano. En este taller se encuentra el señor Gabriel e hijo, realizando y vendiendo sus piezas. Realizado por Gabriela Uribe (noviembre de 2015), p. 30

DIAGRAMAS

Diagrama 1.- Diagrama de parentesco de la familia de alfareros Hernández Cano. Realizado en EasyDraw por Gabriela Uribe, (noviembre de 2015), p. 22

TABLAS

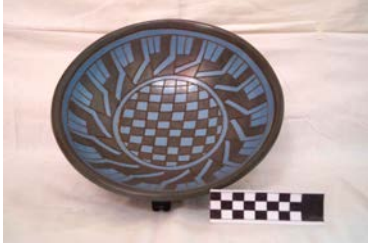
Tabla 1.- Algunos de los colores utilizados por los alfareros para crear sus piezas cerámicas. Todos ellos pueden variar en intensidad de color dependiendo de la cantidad que se les coloque a las piezas, así como la cantidad de calor o quemadas que reciban, ya que recordemos que las piezas pueden ser sometidas hasta a dos quemadas. Tabla realizada por Gabriela Uribe, agosto de 2016. La información sobre los elementos químicos y sus reacciones fue proporcionada por la Maestra en Química Elena Vazquez, egresada de école des Mines d'Alès en el 2010 y actualmente se encuentra estudiando el Doctorado en el IPICYT (Instituto Potosino de Investigación Científica y Tecnológica), p. 100

ANEXO

FICHA 1

TIPO DE PIEZA: cajete de forma simple (llamado por los alfareros plato)

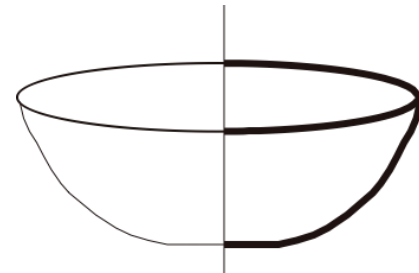
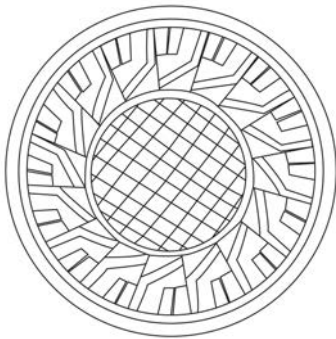
FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS

Fondo

Base



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: inciso

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: azul –color derivado del cobalto–

DECORACIÓN: el fondo de la vasija cuenta con un esgrafiado cuadrículado –forma de ajedrez– con dos líneas rectas junto con un ángulo obtuso con dos líneas en círculo cercano al borde que se encuentra estriado. Su base cuenta con triángulos en la parte media al borde, seguidos de puntos y un círculo en la parte media. El esgrafiado se encuentra en el borde y en la base del cajete. La coloración es al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: recto-divergente

CUELLO: plano

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: redondeado

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: N/A

VERTEDERA: N/A

TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 8 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 72 centímetros

ALTURA DE CUERPO: N/A

ALTURA DEL CUELLO: N/A

ALTURA DE SOPORTE: N/A

OBSERVACIONES: vasija abierta con paredes fuertemente divergentes, con las mismas proporciones que la escuadrilla. Pieza realizada por Bruno Hernández Villafuerte (hijo del señor Salvador Hernández Cano). Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

FICHA 2

TIPO DE PIEZA: tecomate

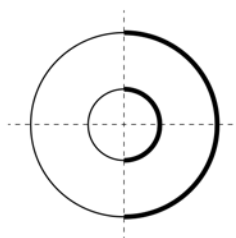
FOTOGRAFÍA



DIAGRAMAS



Boca de la
vasija



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: inciso

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: crema –color obtenido del caolín–, negro –color derivado del dióxido de manganeso–, azul –color producido por el cobalto–, naranja –el color proviene de la mezcla de selenio, cadmio y circonio–, café claro sobre café oscuro –tríóxido de hierro en diferentes proporciones–.

DECORACIÓN: Estrella en capas. La boca se encuentra rodeada por círculos esgrafiados, continuando con triángulos con forma de espiral en el centro. Posteriormente se encuentra un rombo con iconografía representando flores y, por último, hay una guía que sigue a la iconografía en forma de zig-zag. En la pieza se utilizó la técnica al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: globular

CUELLO: plano

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: redondeado

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: N/A

VERTEDERA: N/A

TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 15 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 66 centímetros

ALTURA DE CUERPO: N/A

ALTURA DEL CUELLO: N/A

ALTURA DE SOPORTE: N/A

OBSERVACIONES: vasija lenticular. Pieza realizada por Ventura Hernández Villafuerte (hijo del señor Salvador Hernández Cano). Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

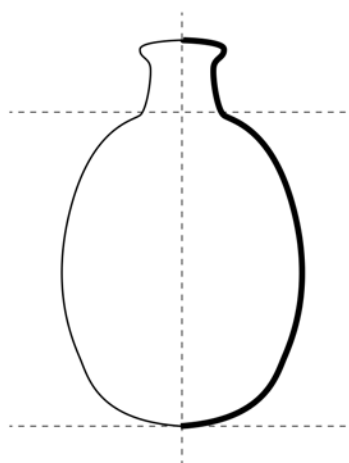
FICHA 3

TIPO DE PIEZA: botella ovoide con cuello

FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: inciso

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: se trata de un sólo tipo de color verde –color obtenido del cobre–, pero después del proceso de dos quemas se observan dos tonos diferentes del color verde.

DECORACIÓN: zoomorfa de ranas en movimiento –iconografía prehispánica– y figuras fitomorfas. Tiene figuras en zigzag, grecas y líneas simulando un tejido. La técnica utilizada es el negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: curva discontinua –molde–

CUELLO: parte superior con gollete, rebote y labio

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: redondeado –modelado–

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: N/A

VERTEDERA: N/A

TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 50 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 60 centímetros

ALTURA DE CUERPO: 40 centímetros

ALTURA DEL CUELLO: 9 centímetros

ALTURA DE SOPORTE: N/A

OBSERVACIONES: vasija lenticular. Pieza realizada por Guadalupe Hernández Cano (maestro alfarero) en el 2014. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

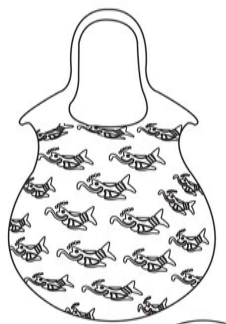
FICHA 4

TIPO DE PIEZA: botella ovoide con doble vertedero y asa, llamada por los alfareros “olla matrimonial”

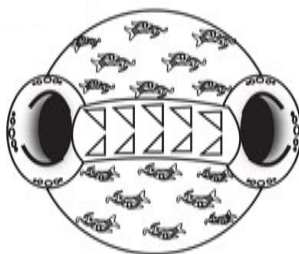
FOTOGRAFÍA



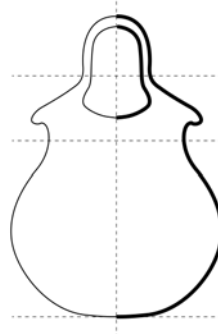
DIAGRAMAS



Parte
frontal



Parte
superior



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: N/A

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: el color utilizado es azul –proveniente del cobalto–, el cual después de una quema la vasija toma un color azul oscuro y los peces azul claro son el resultado de la aplicación del caolín para crear el efecto negativo.

DECORACIÓN: iconografía zoomorfa –peces prehispánicos de la cultura tarasca–. Los vertederos cuentan con decoración de puntos y el asa triángulos. La técnica utilizada es el negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: curva globular

CUELLO: recto

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: curvo –modelado–

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: 1

VERTEDERA: 2

TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 35 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 87 centímetros

ALTURA DE CUERPO: 22 centímetros

ALTURA SOPORTE: N/A

OBSERVACIONES: botella ovoide. Pieza realizada por la señora Martha Jurado Trejo –esposa del señor Guadalupe Hernández Cano, el maestro alfarero–. Esta pieza obtuvo el tercer lugar en el concurso de alfarería llevado a cabo en el municipio de Zinapécuaro en el año 2015. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

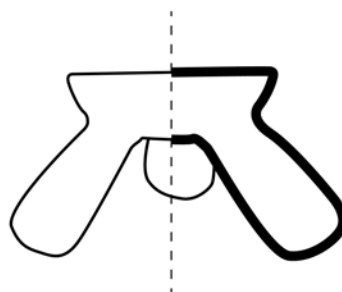
FICHA 5

TIPO DE PIEZA: plato trípode

FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: N/A

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: crema –color resultado del caolín– y naranja –el color proviene de la mezcla de selenio, cadmio y circonio– sobre café –trióxido de hierro–

DECORACIÓN: en el plato se observan figuras de rombos, estrellas, puntos, cruces y un tipo de figura zoomorfa. En el interior de las patas presenta en cada una de ellas una sonaja y como iconografía se observa un rombo que en su interior, cuenta con círculos y espirales. La técnica utilizada fue al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA
CUERPO: cajete de forma simple
CUELLO: N/A
FONDO: plano
BOCA: circular
BORDE: curvo –molde–

SOPORTE DE LA PIEZA
AGARRADERAS: N/A
VERTEDERA: N/A
TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS
ALTURA TOTAL: 13 centímetros
DIÁMETRO TOTAL: 44 centímetros
ALTURA DE CUERPO: 5 centímetros
ALTURA DE CUELLO: N/A
ALTURA SOPORTE: 10 centímetros

OBSERVACIONES: replica de trípode –pieza con tres pies que sirve para sostener el plato de la vasija–. Pieza realizada por el señor Salvador Hernández Cano (maestro alfarero). Se trata de un artefacto que se encuentra en el Museo Regional Michoacano. Fue tanta la atención tomada al momento de recrearla que se realizó con la sonaja que la pieza original incluye en su interior. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

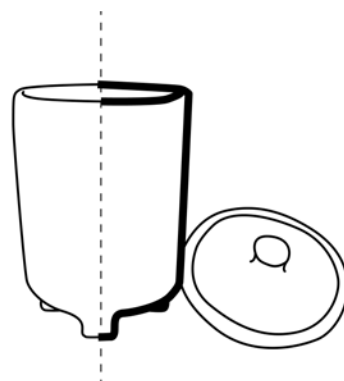
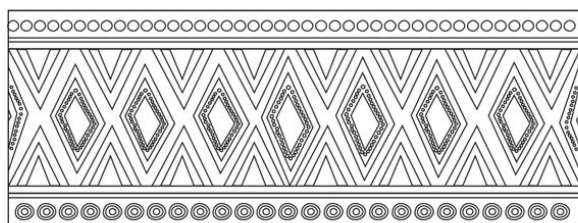
FICHA 6

TIPO DE PIEZA: vaso con tapa y soportes

FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: inciso

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: naranja –el color proviene de la mezcla de selenio, cadmio y circonio–, verde –color obtenido del cobre– azul –color producido por el cobalto– y negro –color derivado del dióxido de manganeso– sobre café – trióxido de hierro–.

DECORACIÓN: en la parte del vaso se observa una cadena de rombos, las cuales terminan con líneas esgrafiadas de color azul y naranja. La parte baja del vaso termina con un par de círculos y la parte alta con una cadena de puntos. La tapa luce triángulos formados por líneas y a la vez formando una estrella, la cual en su parte interna y externa tiene una cadena de puntos. Cuenta con una protuberancia que sirve como agarradera. La técnica utilizada fue al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: vaso de forma simple

CUELLO: N/A

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: curvo

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: N/A

VERTEDERA: N/A

TAPA: 1

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 22 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 40 centímetros

ALTURA DE CUERPO: 20 centímetros

ALTURA DE CUELLO: N/A

ALTURA SOPORTE: 2 centímetros

OBSERVACIONES: vaso con tapa y soportes realizado por Germán Hernández Villafuerte (hijo del señor Salvador Hernández Cano, maestro alfarero) en el año 2014. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

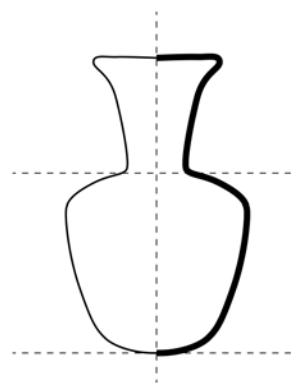
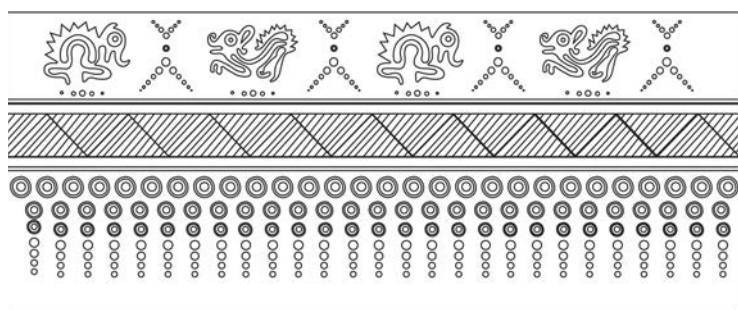
FICHA 7

TIPO DE PIEZA: florero

FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: inciso

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: rojo –color obtenido del trióxido de hierro–, verde claro y verde oscuro –color obtenido del cobre en diferentes concentraciones–, café y café oscuro –trióxido de hierro en diferentes proporciones–.

DECORACIÓN: en el cuello del florero se observan puntos que van de mayor a menor. En la parte baja del cuello, donde inicia el cuerpo de la vasija, se encuentran figuras prehispánicas de ardillas de la cultura purépecha. Abajo de ellas, ya en el cuerpo de la vasija, se ve una franja de triángulos trazados sobre líneas esgrafiadas y en su parte baja tiene círculos que van disminuyendo su tamaño hasta llevar a puntos. La técnica utilizada fue al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA

CUERPO: florero

CUELLO: parte superior con gollete

FONDO: plano

BOCA: circular

BORDE: recto

SOPORTE DE LA PIEZA

AGARRADERAS: N/A

VERTEDERA: N/A

TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS

ALTURA TOTAL: 33.5 centímetros

DIÁMETRO TOTAL: 50 centímetros

ALTURA DE CUERPO: 20 centímetros

ALTURA DE CUELLO: 13.5

ALTURA SOPORTE: N/A

OBSERVACIONES: florero realizado por Germán Hernández Villafuerte (hijo del señor Salvador Hernández Cano, maestro alfarero) en el año 2014 y que participó en el concurso de alfarería llevado a cabo en Zinapécuaro ese mismo año, sin obtener algún premio. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.

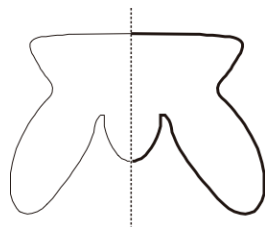
FICHA 8

TIPO DE PIEZA: plato trípode

FOTOGRAFÍAS



DIAGRAMAS



MATERIA PRIMA: barro y engobe

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE: alisado y pulido

MODIFICACIÓN DE LA SUPERFICIE: esgrafiado

APLICACIÓN DE ALGÚN ELEMENTO

COLOR: crema –proviene del caolín–, rojo –color obtenido del trióxido de hierro– y negro –olor derivado del dióxido de manganeso–.

DECORACIÓN: el plato se encuentra dividido en tres partes. La primera y segunda división cuentan con figuras zoomorfas y fitomorfas, tomadas de vasijas trípodes de la época prehispánica que se encuentran en el Museo Regional Michoacano; la segunda cuenta con triángulos en espiral. La división fue hecha con un par de líneas esgrafiadas. En la parte exterior del plato se observa un conjunto de líneas que juntas crean triángulos. En el centro cada pata tiene un círculo que en el interior tiene líneas formando triángulos y alrededor de éste una serie de círculos asemejan una flor. A los lados de ésta aparecen líneas formando una “s”. La técnica utilizada fue al negativo.

FORMA GENERAL DE LA PIEZA
CUERPO: cajete de forma simple
CUELLO: N/A
FONDO: plano
BOCA: circular
BORDE: curvo –moldeado–

SOPORTE DE LA PIEZA
AGARRADERAS: N/A
VERTEDERA: N/A
TAPA: N/A

DIMENSIONES EN CENTÍMETROS
ALTURA TOTAL: 15 centímetros
DIÁMETRO TOTAL: 65 centímetros
ALTURA DE CUERPO: 10 centímetros
ALTURA DE CUELLO: N/A
ALTURA SOPORTE: 5 centímetros

OBSERVACIONES: vasija trípode realizada por el señor Salvador Hernández Cano (maestro alfarero) en el año 2014 y que fue la imagen del cartel en el concurso de alfarería de ese mismo año. Dibujos realizados en Ilustrador CC. 2015 y fotografías de Gabriela Uribe, abril de 2015.