

596

ARTESANOS
DEL
PORVENIR

POR
JORGE PELLICER





**ARTESANOS
DEL
PORVENIR**

217 662
C.B. 289 3347

ARTESANOS DEL PORVENIR

POR
JORGE PELLICER



2893347

Fotografía
Miguel Bracho
Jeffrey Blankfort
Archivo Cecati No. 166

Diseño
James Metcalf

Portada
Miguel Bracho

Primera edición, México, 1995
D.R. © Secretaría de Educación Pública
Argentina Núm. 28, Centro
06029 México, D.F.
D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Atzacapozalco
Av. San Pablo Núm. 180
02200 México, D.F.

ISBN 968-29-6781-3

Prohibida la reproducción total o parcial
sin autorización por escrito del editor.

Impreso en México

Introducción

NOTICIAS DESDE ALGÚN LUGAR
JAMES METCALF

Qué es un artesano

Semblanza histórica

SANTA CLARA DEL COBRE

Técnica metalúrgica

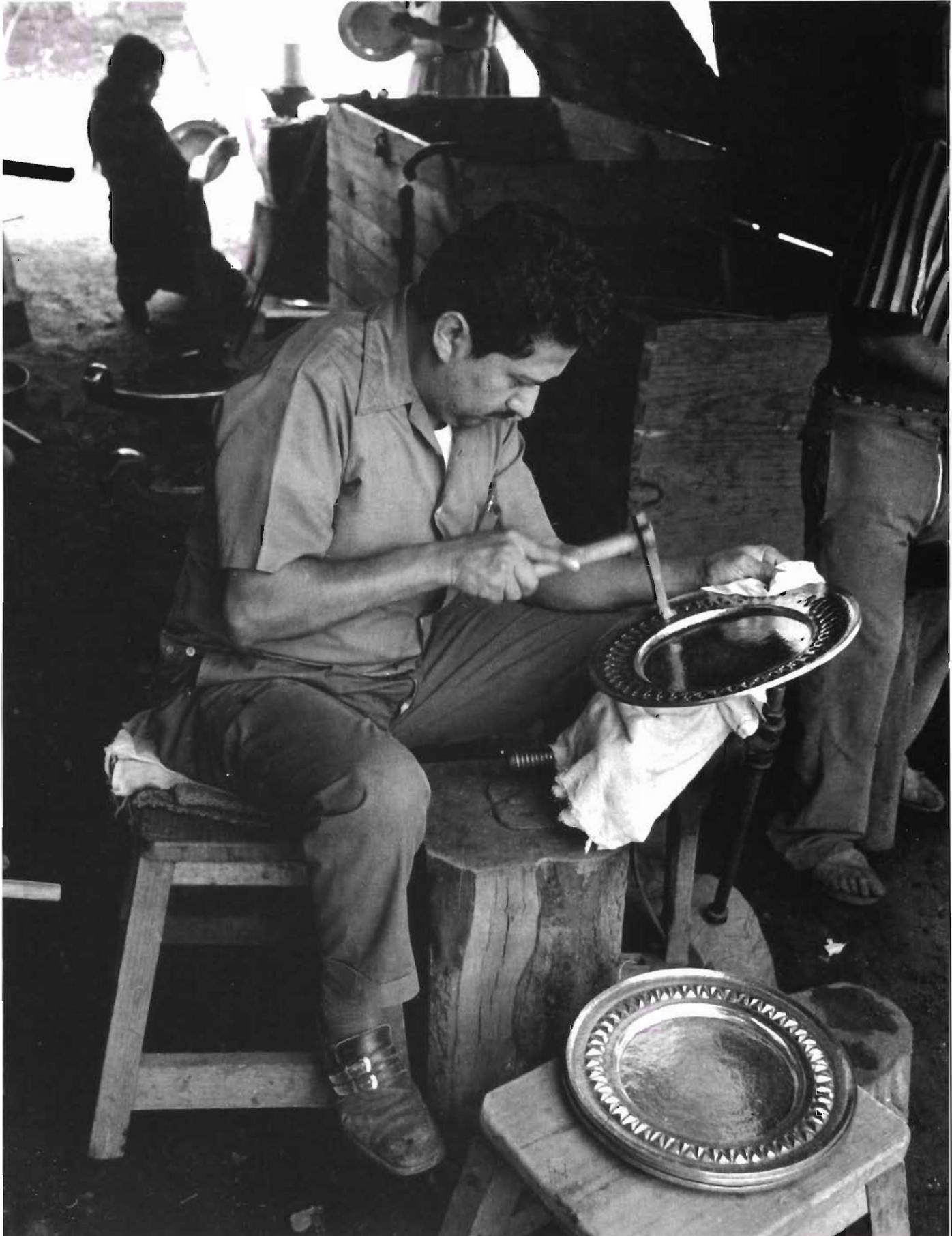
SANTA CLARA DEL COBRE

Escuelas de Artes y Oficios

Experiencia educativa

SANTA CLARA DEL COBRE

Epílogo



NOTICIAS DESDE ALGÚN LUGAR

Maestro Etelberto Ramírez
(1945-1993)
Precursor de la generación de los
artesanos ahora conocidos como
la élite de los cobreros

Santa Clara del Cobre es un centro metalúrgico de suma importancia en donde existen más de doscientos talleres, que producen una gran variedad de objetos, principalmente en cobre, pero también en plata y fierro. Por mucho, la parte más importante de la producción es un cazo de doble asa, que se hace en diversos tamaños, y que fue heredado de los españoles en el siglo XVI, poco después de la Conquista. Este cazo, muy similar a su original español, nunca se hizo en Santa Clara de la misma manera que en España. Hace cuatrocientos años los cobreros nativos de este lugar combinaron maneras europeas de trabajar el cobre con sus propias prácticas metalúrgicas precolombinas, para hacer este objeto llamado el «Cazo de Don Vasco». Éste es un excelente ejemplo de la combinación de la técnica europea «moderna» y de la tradicional «indígena», que ha caracterizado a la cultura mexicana desde la llegada de los españoles. Su demanda es cada día más importante. Sus tamaños chico y mediano, se utilizan de una manera corriente a través de todo el altiplano central de México, y los de gran tamaño son esenciales en la producción de dulces y la preparación tradicional de las carnitas. En los últimos veinte años, los cobreros han desarrollado originales sistemas de producción para satisfacer su creciente consumo, usando cobre prefabricado en láminas y adoptando e incorporando diferentes tipos de máquinas a sus particulares métodos de trabajo. La increíble variedad de oficios y de técnicas del trabajo en metal, que encontramos en los talleres de Santa Clara, y más particularmente la sobrevivencia de algunas maneras de fundir y forjar cobre, que se practican al lado de las contemporáneas, dan a esta comunidad de artesanos una importancia internacional. Aparte de los talleres involucrados en la producción de cazos, hay artesanos que se especializan en otras técnicas del trabajo en metal: unos, forjando vasijas de lingotes de cobre, decoradas con diseños incrustados de plata, esmaltados y repujados con brea. Otros, martillando platos y charolas de láminas de cobre, así como candiles hechos con tubo de desperdicio. Por último, hay joyeras, casi exclusivamente mujeres, que aprendieron el oficio de joyería de una manera colectiva y que han logrado crear sus propios diseños. Uno puede decir que Santa Clara es como una reserva, un santuario contemporáneo de la diversidad técnica del oficio de producción metalúrgica, tanto antiguo como moderno, un museo vivo donde se trabaja y se hacen cosas. Un archivo de un tipo de historia, que solamente puede existir como una realidad que funciona con artesanos vivos. En nombre del progreso y de la



Maestro Gilberto Hernández,
uno de los más viejos cobreros del pueblo

economía, todos los medios manuales y mecánicos de transformar el material, que no satisfacen las necesidades inmediatas de la industria, se están perdiendo irreparablemente. La pérdida de la diversidad en los medios de producción, como en la biodiversidad de las plantas y los animales domésticos, es un menoscabo cultural y como tal no puede ser tolerado. Permitir esta destrucción de la creatividad social del pasado es una falta de previsión, incluso desde el punto de vista estrictamente práctico, porque así estamos limitando los recursos del futuro de una forma tan seria, como talar los bosques o contaminar el agua y el aire. A pesar de que la manera tradicional de trabajar usada en la forja del «Cazo de Don Vasco» fue el cimiento de la industria metalúrgica de este pueblo, éste ya no está hecho del mismo modo que hace una generación. Esta técnica ha sido conservada por lo que podemos llamar la élite de los orfebres de Santa Clara y ha sobrevivido porque, hace veintiocho años, las posibilidades estéticas inherentes a ella —la única practicada en aquel tiempo— fueron apreciadas y los artesanos fueron guiados hacia la creación de un tipo de objeto artesanal absolutamente distinto del trabajo de cobre y de plata, hecho por cualquier otro grupo de orfebres contemporáneos. Estos artesanos, utilizando los méto-

dos antiguos de forjar cobre y plata, han sido capaces de crear obras de tal belleza intrínseca y distinción singular, que en los últimos años sus creaciones han llamado la atención de más y más coleccionistas, tanto nacionales como internacionales. Esto no quiere decir que los artesanos en otras partes del mundo y en diferentes momentos históricos no hayan trabajado de una manera similar: objetos de Grecia, Persia, Irlanda y otros lugares —que podemos encontrar hoy en muchos museos del mundo— son pruebas de que los hicieron, pero solamente en Santa Clara hay tantos martillos forjando vasijas de lingotes de metal. El gobierno de México, durante las últimas dos décadas, ha hecho importantes proyectos y una inversión económica considerable, que ha mantenido la existencia y el desarrollo de Santa Clara. Si bien los aspectos positivos de este apoyo son en gran parte responsables del lugar que ahora conocemos, algunos de estos esfuerzos no han tenido éxito. Felizmente con el tiempo, aquéllos han sido eclipsados por los que funcionan. A través de los auspicios de la Secretaría de Industria y Comercio y otras dependencias gubernamentales, los artesanos adquirieron colectivamente maquinaria pesada, lo cual requería grandes inversiones de capital, permitiéndoles protegerse del monopolio del capital foráneo que ya se había establecido en el pueblo. La existencia de dos laminadoras, una de propiedad colectiva y otra de una empresa privada, que producen lámina de cobre de todos los calibres a un precio muy razonable, ha multiplicado por diez el número de cobreros. La Secretaría de Educación Pública es la que ha sostenido el estímulo cultural, técnico y creativo que ha hecho de Santa Clara un centro de producción metalúrgica reconocido, por medio de la Escuela de Artes y Oficios Cecati No.166 Adolfo Best Maugard. La propuesta educativa, que se ha desarrollado durante los últimos veinte años en este centro, es completamente diferente de los intentos educativos de Europa y los Estados Unidos para incitar la producción artesanal. Estas escuelas invariablemente han estado monopolizadas por aficionados diletantes y estudiantes de arte de una clase distinta a los artesanos de oficio. Las escuelas de Artes y Oficios más famosas fueron creadas para educar diseñadores de la industria y de hecho han traicionado al artesano, explotando su oficio en favor de la producción industrial. La *Bauhaus* y otras escuelas similares han tenido importantes éxitos en la formación de estudiantes, que rediseñan y adaptan métodos de la producción artesanal para la explotación industrial. Es evidente que este tipo de centro educativo no estimula la producción artesanal, e inscribir a



Maestro Félix Parra,
patrocinador del martinete neumático y de la
laminadora de los artesanos del pueblo

un artesano en este tipo de institución sería solamente desilusionarlo cruelmente. El diseño industrial es fundamentalmente diferente del proceso creativo del artesano. El diseñador imagina primero un objeto y después encuentra una manera de producirlo. Por el contrario, el artesano, al igual que muchos artistas, trabaja desde el material y la herramienta, llegando a un diseño original. Fue esta creatividad de los artesanos del siglo XVI y XVIII, que hizo posible la Revolución Industrial, y es la producción artesanal contemporánea, la precondition para establecer ahora la gran industria. El autoempleo artesanal satisface las necesidades inmediatas de este segmento de la población, que todavía no tiene las ventajas de la producción indus-



El Pebetero Olímpico de 1968, con los artesanos que lo forjaron, flanqueados por el escultor James Metcalf y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez

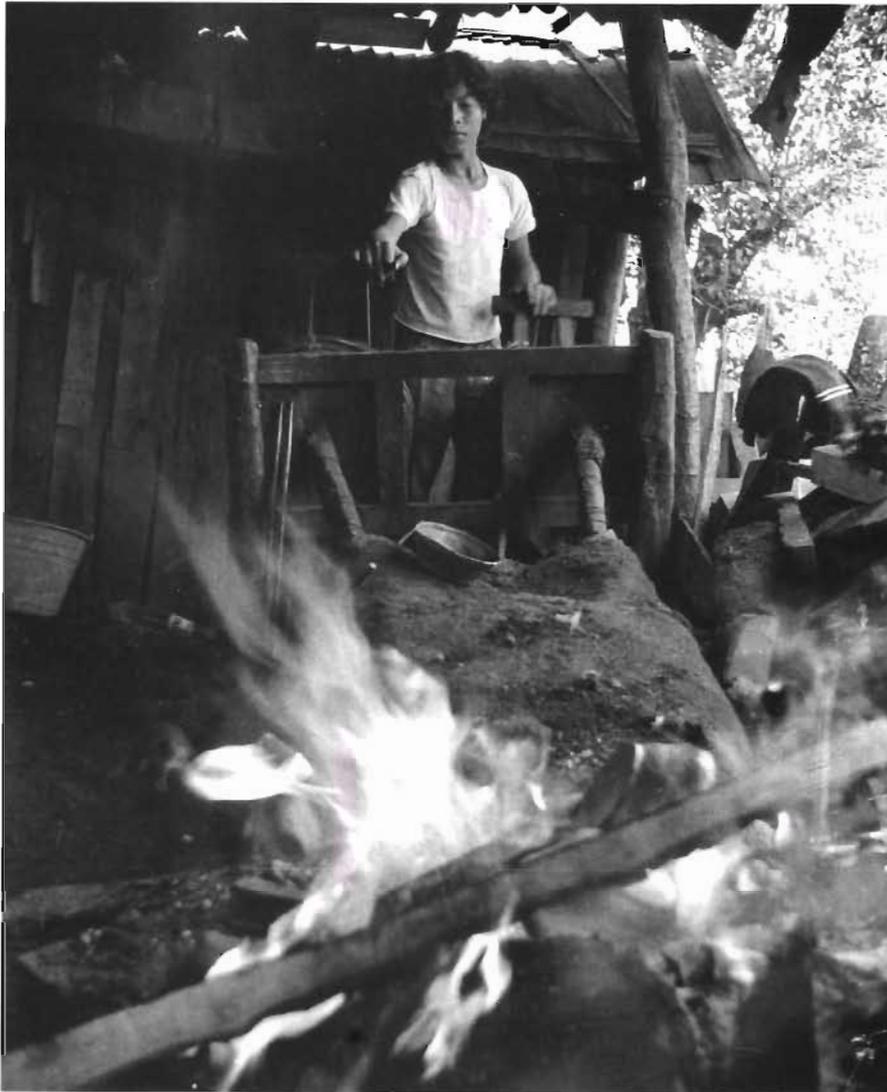
trial y la implantación de los oficios básicos en las comunidades rurales es una preparación para su futuro desarrollo económico. Es obvio que para una comunidad india, un taller de herrería —que hace azadones, hachas, machetes y herramienta para sus artesanías regionales— sirve mejor a sus necesidades. Los artesanos y aprendices de Santa Clara han tenido la capacidad de satisfacer los requerimientos del trabajo en metal, aprovechando su realidad para el bienestar de ellos mismos, dentro de una comunidad dinámica, que continuamente desarrolla nuevas herramientas y habilidades para su creatividad.

JAMES METCALF
Santa Clara del Cobre, febrero, 1994

NEWS FROM NOWHERE

William Morris
(1834-1896)

ROMANCE UTÓPICO escrito por Morris, que fue uno de los grandes socialistas del siglo XIX y pionero de la idea de preservar el arte popular a través de la fundación de escuelas de Artes y Oficios. Esta obra publicada en 1890 terminó siendo su libro más conocido y fue traducido a varios idiomas, entre ellos al alemán, por W. Liebknecht viejo amigo de Marx.



Fuelle utilizado por los cobreros de Santa Clara, totalmente diferente a los fueles europeos



El fuelle americano, según C. H. Frémont, en su libro *Origène et Développement de la Souflerie*, París, 1917

Mike Cooley
(1933)

Director de la División de Tecnología del Greater London Enterprise Board. En 1980 se publica su obra *Architect or Bee?*, magnífica exposición de la relación entre la tecnología ultramoderna de la computación y el hombre.

«Entiendo el trabajo como la parte esencial, dado que éste, es para mí un proceso de aprendizaje, desarrollo y realización, a través del cual conocemos las relaciones sociales. Nuestra actitud, hacia la naturaleza y la gente para la cual se hacen los productos, está determinada por el tipo y la naturaleza del trabajo que hacemos. Por lo que estoy totalmente de acuerdo con la idea de que la manera como la gente entiende y desarrolla su relación con la naturaleza y los materiales de trabajo está condicionada por la manera en que aquél está organizado. Por lo que, si queremos hablar de trabajo socialmente útil, debemos preocuparnos más por el valor de uso del producto, que por su valor de cambio.»

«El resultado de la distinción conceptual entre el cerebro y la mano es que ahora toda preocupación que el trabajador tenga por la naturaleza del proceso del trabajo o de un producto se mira como destructiva, y ésta es la verdadera esencia, del punto de vista mecánico de la producción. Taylor, el gran científico de la ciencia de la administración del trabajo, decía: «En mi sistema al trabajador se le dice en forma precisa lo que tiene que hacer y cómo lo va a hacer; cualquiera mejora o cambio, que haga él a las instrucciones dadas, será desastrosa para el éxito de lo que se hace.» Así el material humano es colocado al mismo nivel que cualquier otro material, y la organización del trabajo sólo se relaciona con los problemas del diseño de sistemas.»



Representación del Taller de Heféstos en un vaso Griego del 600 a. C.

«Para mí, éste es el resultado lógico del proceso que Morris vio en la época victoriana. La degradación más grande de los seres humanos es inevitable, cuando lo único importante en la producción es la ganancia desmedida, y éste es un concepto que me parece totalmente inaceptable.»

Taylor Frederick Winslow
(1856-1915)

Ingeniero norteamericano, autor de *The Principles of Scientific Management* y *Shop Management*, 1911, en que expuso un sistema de organización del trabajo al que se ha dado el nombre de taylorismo; inventor de los aceros que cortan rápidamente los metales y autor de *On the Art of Cutting Metal*, 1906.

«En casi todas las artes mecánicas, la ciencia que sirve de base a cada acto de cada trabajador es tan complicada y alcanza a tanto, que el operario que es más adecuado para hacer realmente el trabajo es incapaz de entender plenamente dicha ciencia sin la guía y ayuda de los que están trabajando con él o por encima de él, ya sea por su falta de instrucción o por capacidad mental insuficiente.»

«En el pasado, el primer lugar le ha correspondido al hombre; en el futuro, el primer lugar debe ocuparlo el sistema. Sin embargo, esto no quiere decir, de ninguna manera, que no se necesiten los grandes hombres. Antes al contrario, el primer objetivo de cualquier buen sistema tiene que ser formar hombres de primera clase; y bajo la administración sistemática, el hombre mejor se eleva hasta la cumbre con más seguridad y más rápidamente que en cualquier época anterior.»

R. J. Forbes
Metallurgy in Antiquity

«Como en los tiempos primitivos todos los oficios son sagrados, la evolución de la forja en metal tuvo gran influencia en la creación de mitos y encontramos dioses forjadores o dioses del fuego entre todos los pueblos de la antigüedad. Todo mundo puede recordar a Agni, Vulcano y Heféstos, quizá también Grru el Babilónico. Brahma como un herrero crea al hombre y los michoacanos de México creían que ellos habían sido creados del metal por un Dios forjador.»

Karl Marx
(1818-1883)

Conocido escritor del siglo XIX, cuya obra más importante fue el *Fundamento para la crítica de la economía política* (borrador) 1857-1858. Rosa Luxemburgo lo consideró, en sus *Apuntes de introducción a la Economía Política*, que utilizaba para enseñar en una escuela para obreros en Berlín, el último economista burgués de la historia.

«En la empresa artesanal lo que importa es la calidad del producto, la destreza particular del trabajador individual, y se supone que el maestro ha alcanzado la maestría en ese oficio en cuanto maestro. Su posición de maestro no se funda solamente en que le pertenezcan las condiciones de producción, sino en su propia destreza en ese trabajo en particular.»

«En la producción del capital lo que importa de antemano no es esa relación semiartística que corresponde en general al desarrollo del valor de uso del trabajo manual directo, al perfeccionamiento de la mano humana etc... para el trabajo. Lo que importa desde un principio es la masa, porque de lo que se trata es del valor de cambio y del plusvalor. El principio desarrollado del capital es precisamente volver superflua la destreza particular y volver superfluo el trabajo manual, el trabajo corporal directo tanto en calidad de trabajo habilidoso como en calidad de esfuerzo muscular y poner la destreza más bien en las inanimadas fuerzas mecánicas.»



Qué es un artesano

Ciertamente este modo de producción se encuentra en medio del esclavismo, la servidumbre y otros estados de dependencia. Pero no prospera y muestra toda su energía, no realiza su forma integral y clásica, que ahí donde el trabajador es el propietario libre de sus condiciones de trabajo, que él mismo pone en obra, el campesino de la tierra que cultiva, el artesano de los útiles que domina, como el virtuoso su instrumento.

KARL MARX

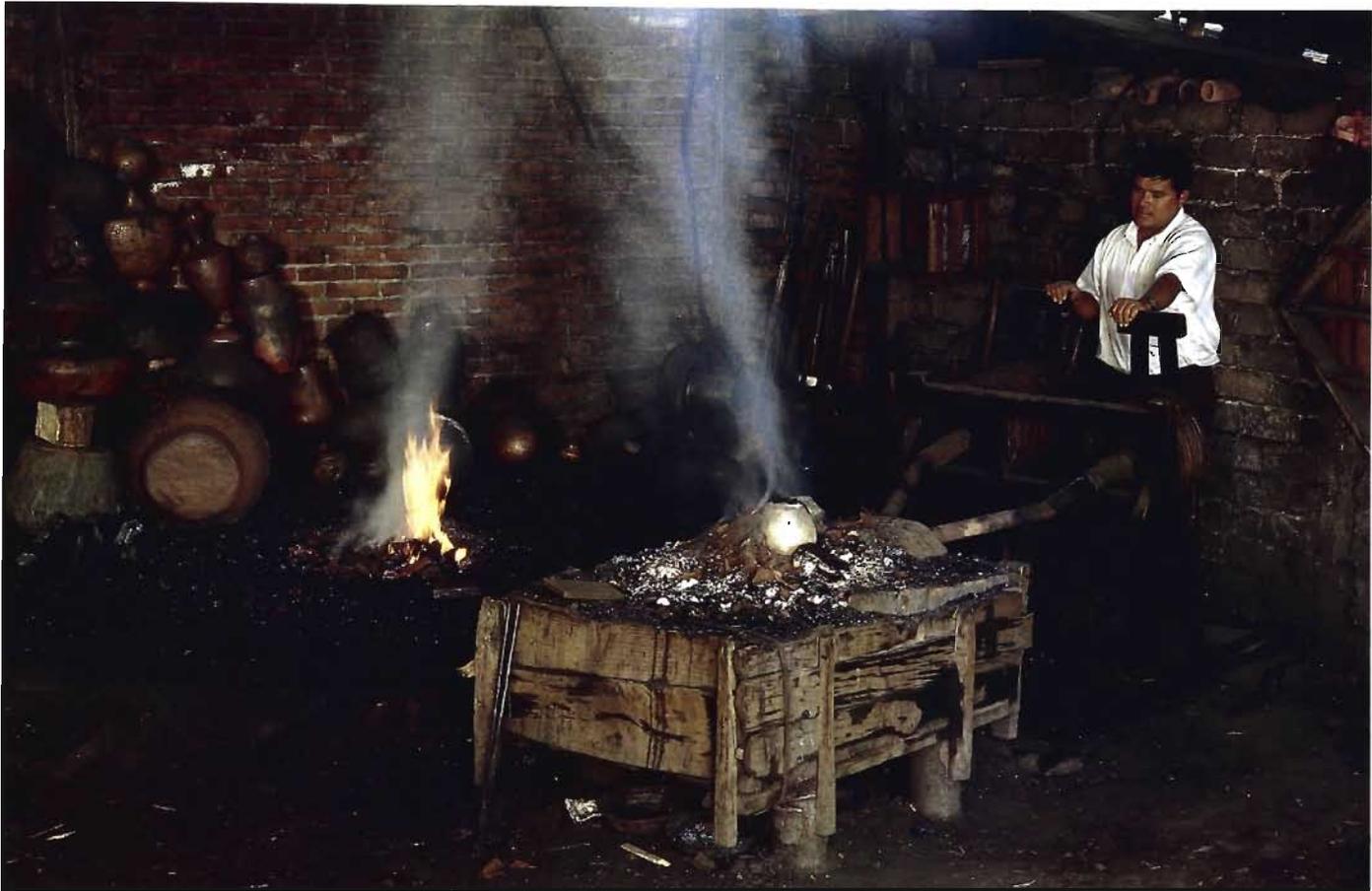
Notre Dame de la Belle Verrière, conocido vitral de la Catedral de Chartres, realizado a finales del siglo XII. Para esa época, esta ciudad de artesanos tenía los mismos habitantes que hay actualmente en Santa Clara del Cobre

No es sino hasta el resquebrajamiento del feudalismo que el artesanado adquiere una importancia social indiscutible. Al interior del feudo el artesano, inmerso en una realidad cerrada y autosuficiente, se reproducía lentamente y bastaba con que hubiera un practicante de cada oficio (herrero, curtidor, tejedor y zapatero) para que las necesidades de los siervos en cada una de las aldeas —en útiles de trabajo, utensilios domésticos y vestimenta— que conformaban el feudo estuvieran satisfechas; así como las de sus señores.

La paulatina liberación de la servidumbre agrícola y artesanal, que fue la base del nacimiento de los pueblos y posteriormente de las ciudades, permitió el crecimiento acelerado de quienes ejercían los diferentes oficios, forjándose así un novedoso modo de producción con artesanos ávidos de una actividad productiva, que les permitiera hacer frente a su nueva realidad de hombres en busca de su libertad.

El conocimiento y la destreza técnica acumulada durante siglos por los artesanos y su estrecha vinculación de origen con los campesinos, les permitió engendrar a su aliado circunstancial —el mercader— y darle así su carácter peculiar a lo que entendemos como precapitalismo.

El artesano, conocedor de su oficio como productor independiente y señor de sus útiles de trabajo tenía así una situación que le permitió unirse a la incipiente burguesía, en un desarrollo urbano sin precedentes, dentro del cual el aprendizaje significó la esencia misma de su renovación constante,



El maestro Ignacio Punzo recalentando una vasija con el fuele tradicional

A pesar de las condiciones sociales del trabajo en la Edad Media, en donde la servidumbre fue predominante, el siervo, como menciona Morris: «Tenía que realizar algunos servicios perfectamente definidos a su señor generalmente para darle un número determinado de días de trabajo en el año, pero por el resto de su tiempo era libre para trabajar por sí mismo y por su sustento». Esto y los vínculos comunitarios dominantes de los pueblos en formación hicieron aparecer los gremios o corporaciones, que eran asociaciones de artesanos de un mismo oficio, en las cuales se dieron reglamentos y ordenanzas que normaron su protección y su crecimiento. En tales ordenanzas, la parte medular de las mismas se ocupó de reglamentar el aprendizaje por ser la condición sin la cual el artesano dejaría de reproducirse. Es así como se especificaron en ellas ciertos requisitos como: un periodo obligatorio de aprendizaje con duración de siete años, con un maestro reconocido en el oficio y el número de aprendices que cada maestro podía tener. El alcance histórico de estas reglamentaciones fue tal, que el antiguo nombre de las corporaciones artesanales conocidas como universidades, pasó a ser la denominación de los centros de enseñanza de los gremios de intelectuales; y los requisitos para poder convertirse en abogado, médico o profesor son los mismos hasta los tiempos modernos. En particular en Inglaterra, a través del Estatuto V de la Reina Isabel, conocido como el «Estatuto del aprendizaje», los requisitos antes mencionados se hicieron obligatorios para todas las ciudades en donde hubiera un mercado, adquiriendo el carácter de una ley general del reino.



El maestro trabajando con su aprendiz

El arte popular nace con el precapitalismo, impulsado por la creatividad artística de los artesanos de la Edad Media. En el espacio de tiempo, que va del siglo XI al XIII, aquéllos fueron capaces de construir, solamente en Francia, ochenta catedrales, quinientas iglesias y algunas docenas de miles de parroquias.

Las catedrales representan de la mejor manera la unión creativa del trabajo manual e intelectual. Los artesanos, en aquel momento, encarnaban al hombre básicamente colectivo, que piensa con las manos. De ahí que, como se ha mencionado, la noción moderna de universidad, de maestro y alumno, hunda sus raíces en las organizaciones gremiales del artesanado. La vida social de las ciudades medioevales, gira en torno a sus catedrales, centros de reunión de sus pobladores y resguardo de su tesoro común artístico. La técnica y la ciencia actuaban en conjunto —puesto que el científico y el artesano se atraen mutuamente por su independencia en el trabajo— en un regreso a lo racional sustentado en la realidad y los hechos, convirtiendo al hombre en un microcosmos por analogía del universo natural. El espíritu de la época podría resumirse en la frase de Honorius Autun: «El exilio del hombre es la ignorancia, su patria es la ciencia.»



En este tiempo, la energía hidráulica fue la más importante. Su uso facilitó el desarrollo del mineral del hierro por dos razones: la fundición del mismo, para lo cual ayudó la utilización de fuelles movidos por la energía del agua, que permitieron alcanzar su punto de fusión a una temperatura de 1500°, y el descubrimiento de los martinets hidráulicos que liberaron al herrero del martillado solamente a mano. Esto multiplicó la existencia de fraguas, las cuales fueron determinantes en la elaboración de los útiles de trabajo, para los demás artesanos.

Durante mucho tiempo ha existido el prejuicio de que la máquina destruyó al artesano por la ausencia de un análisis histórico de su importancia en el desarrollo tecnológico de aquél. Como dice Marx: «Las máquinas herramienta son las más importantes herramientas del hombre, desde el momento que su propósito es el de crear otros útiles, instrumentos y maquinaria». En el siglo XVIII existían en Inglaterra numerosos talleres en donde sus maestros, el más conocido entre ellos fue Henry Maudslay, llevaron la destreza manual a un perfeccionamiento asombroso y la incorporaron a la creación de máquinas herramienta que fueron básicas para la Revolución Industrial. El descubrimiento de la máquina de vapor y la electricidad, potencializó su productividad, en tanto que cada máquina herramienta pudo tener su propio motor. Además, la eliminación del concepto de absoluto permitió la búsqueda constante de lo perfecto, dado que nunca llegarás a él, y éste es un concepto básico para el maquinismo. «Un aspecto esencial de la máquina herramienta es su cualidad de impartir su propia perfección al trabajo realizado con ella.»

Los útiles de trabajo de un taller de artesano

Es en este siglo, en el que las corporaciones de artesanos tienen el mayor número de miembros, que se da un avance técnico y científico impresionante y una explosión demográfica sin precedentes. La importancia social de los gremios es tal que, sin lugar a dudas, son los principales promotores de la Revolución Francesa; así como sus primeros perdedores.

El artesano está inmerso, desde su origen, en un modo de producción cualitativamente diferente al del trabajador industrial. «Las leyes de las corporaciones en la Edad Media impedían metódicamente la transformación del maestro en capitalista, limitando por edictos rigurosos el número máximo de oficiales que tenía el derecho de emplear y se le prohibía también contratar oficiales de un oficio distinto al suyo.» En el artesanado, la educación a través del aprendizaje es inherente al mismo y los aprendices buscarán, una vez que su formación haya terminado, tarde que temprano su independencia.

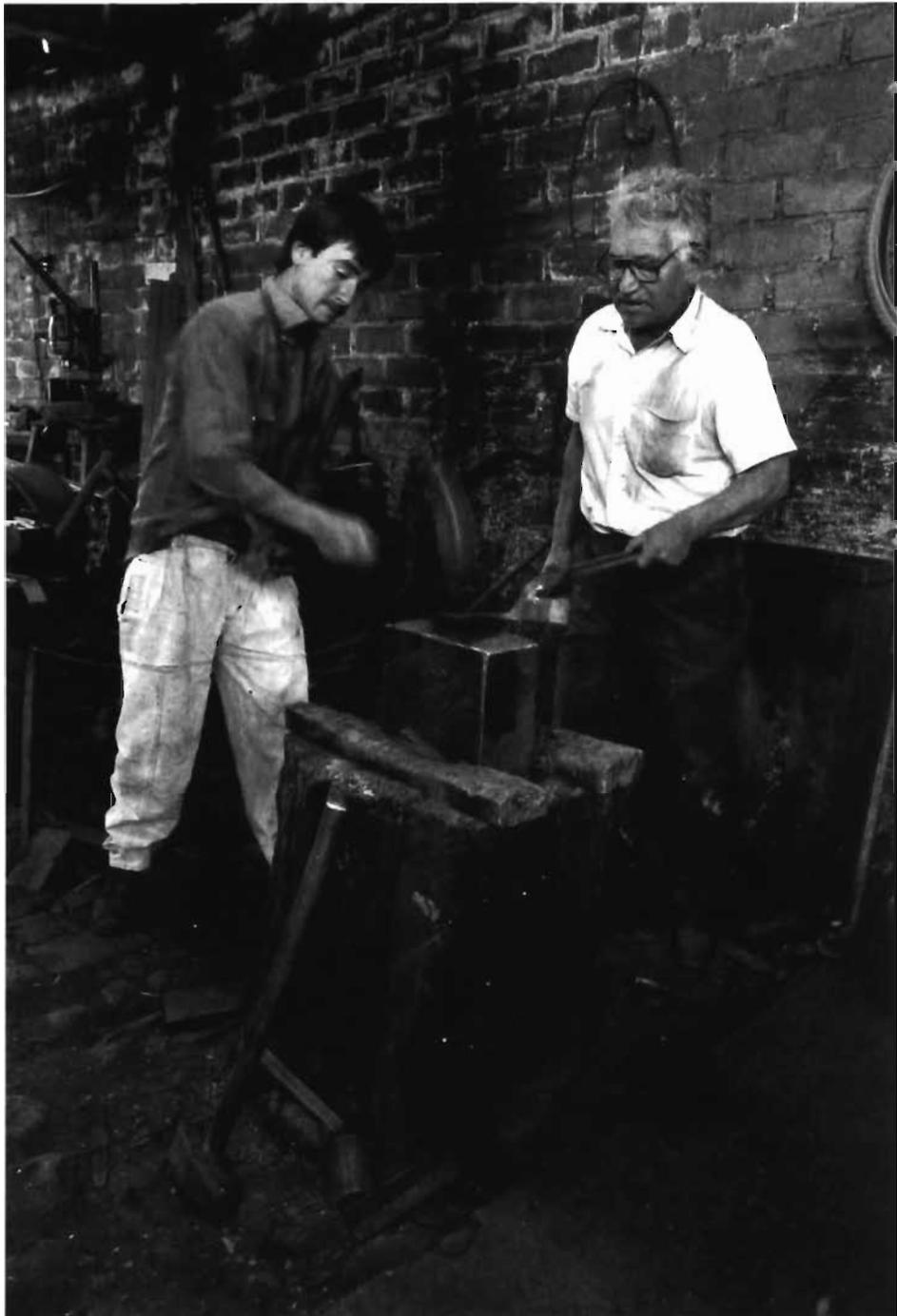


Crátera de bronce griega del 525 a. C., perteneciente al Tesoro de Vix. Forjada en una sola pieza, de 1 m 64 cm de altura y un diámetro de 1 m 27 cm, con un peso de 209 k. Fue encontrada en 1953, en la tumba ceremonial de una Princesa Celta en la provincia francesa de Borgoña

El maestro y el aprendiz forman parte de una realidad abierta, en donde cada uno requiere del otro para existir, lográndose así un incremento constante de sí mismos.

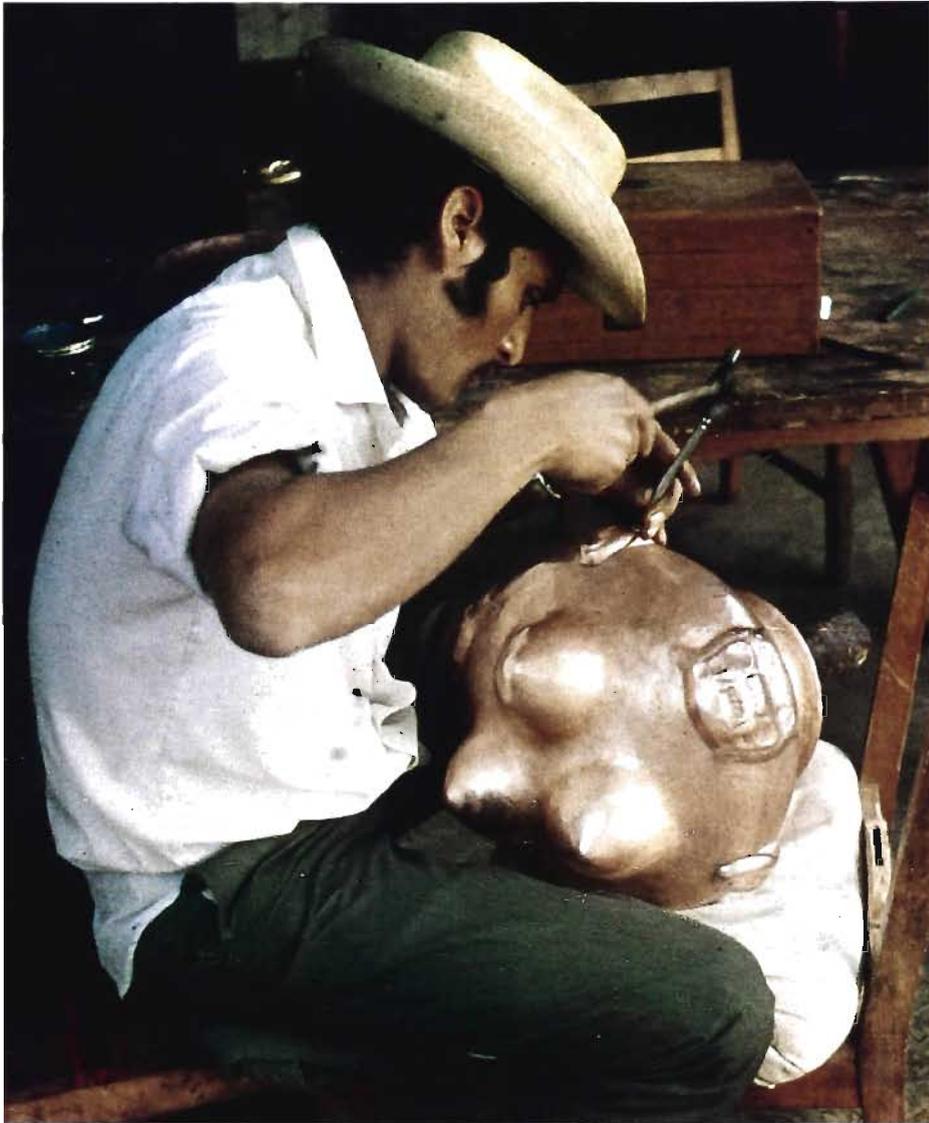
El artesano tiene el control de sus útiles y de su producción, por lo que su trabajo es puro valor de uso y nadie ajeno a él gana dentro del proceso de producción. «El mercader podía comprar toda clase de mercancías, excepto el trabajo.» Esta característica esencial del trabajo artesanal expresa una de las diferencias más importantes de aquél, con el trabajo mediante el pago de un salario, permitiendo además al artesano que sus ganancias, al llegar su producto al mercado, no se vean limitadas por un pago preestablecido, limitado a su sola sobrevivencia.

El maestro Chema, responsable del Taller de Herrería del Cecati No. 166



La persecución de la que fue objeto el artesano, por su fuerza y apoyo popular, a partir del triunfo de la Revolución Francesa al declarar los gremios ilegales por primera vez en la Asamblea Constituyente de 1791, lo dejó sin un sostén organizativo y al margen de la ley, pero no resultó como lo esperaban sus antiguos aliados mercaderes y burgueses, en su extinción y total proletarización.

En los países modernos, tanto en Europa como en los Estados Unidos de América, el artesano ha sobrevivido y en las épocas de crisis es numerosa la gente que busca ocuparse como tal. A pesar de los impuestos del Estado



El maestro Gonzalo Villalón, responsable del Taller de Orfebrería del Cecati No. 166, repujando una vasija

y la búsqueda exclusiva del incremento del capital a expensas del trabajo asalariado, no ha podido darse una realidad en donde sólo existan obreros. El modo de producción artesanal, en su forma primigenia de reproducción colectiva y constante de artesanos, predomina en todos los países que actualmente buscan la modernidad.

La tecnología moderna, que con la tendencia globalizadora ha devenido patrimonio del mundo, ofrece la posibilidad de integrar la fuerza social plena de creatividad del artesanado con aquélla en una nueva unión productiva que sintetice lo antiguo y lo moderno.

Adam Smith

(1723-1790)

Fundador de la Economía Política como ciencia. En su obra *Investigación Sobre la Naturaleza y las Causas de la Riqueza de las Naciones* describe por primera vez el desarrollo de las corporaciones artesanales, convirtiéndose así en el enemigo más acérrimo de la independencia de los artesanos, por considerarlos el obstáculo fundamental de la «libertad del trabajo».

«La propiedad más sagrada e inviolable es la del propio trabajo, porque es la fuente originaria de todas las demás. El patrimonio del pobre se halla en la fuerza y la habilidad de sus manos, por lo que impedirle hacer uso de esa fuerza y de esa habilidad de la manera que juzgue más conveniente, y en tanto no perjudique a otra persona, constituye una violación manifiesta de su más sagrada propiedad.»

«Rara vez suelen juntarse las gentes ocupadas en la misma profesión u oficio, aunque sólo sea para distraerse o divertirse, sin que la conversación gire en torno a alguna conspiración contra el público o alguna maquinación para elevar los precios. En rigor, es imposible impedir esas reuniones por medio de una ley viable, o que sea compatible con la libertad y la justicia. Pero si la ley no puede impedir que las gentes de la misma profesión se reúnan algunas veces, por lo menos no debe hacer nada para facilitarlas, y, mucho menos, para convertirlas en necesarias.»

Karl Marx

(1818-1883)

«En el caso de la artesanía urbana, por más que esté esencialmente basada sobre el intercambio y la creación de valores de cambio, el objetivo fundamental inmediato de esta producción es la subsistencia como artesano, como maestro artesano, en consecuencia el valor de uso, no el enriquecimiento, no el valor de cambio como valor de cambio. Por ello, en todas partes la producción está subordinada a un consumo presupuesto, la oferta está subordinada a la demanda y se amplía sólo lentamente.»

«En los tiempos viejos, todas las fábricas estaban en manos de artesanos, y el comerciante era un simple *verleger* (el *verleger* es un empresario que encarga a artesanos la producción de artesanías de cuya venta se ocupa; puede suministrarles o no, materias primas o herramientas) y promotor de trabajos artesanales. En las manufacturas de paños y lienzos esta práctica se mantuvo hasta más tarde con la mayor estrictez. Pero poco a poco los comerciantes, en muchos lugares, comenzaron a arrogarse la calidad de maestros (naturalmente que sin los prejuicios corporativos, las tradiciones, las relaciones con los oficiales propias de los viejos maestros) y a tomar operarios a jornal.»

William Morris

La belleza de las artesanías de la Edad Media se originaba en el hecho de que el artesano tenía el control sobre sus materiales, herramientas y tiempo.



Representación de los oficios artesanales en el arte medieval



Semblanza histórica

SANTA CLARA DEL COBRE



Vista panorámica de Santa Clara desde el lugar conocido como la Mesa de San Miguel, en donde acampó el bandolero Inés Chávez García, antes de quemar el pueblo en 1918

Una niña, reconociendo el Cristo de Carácuaro perteneciente a su barrio, después de su llegada al pueblo

La bella región lacustre y montañosa, que ahora comprende el municipio de Santa Clara del Cobre, estaba habitada originalmente por una de las tribus indias, pertenecientes a la Gran Confederación Tribal Purépecha de Michoacán. A las márgenes del río Sisipucho establecieron sus poblados, que en su lengua se llamaban: Churucumeo, Cuirindicho, Huitzila, Taborca e Itziparátzico. Aunque la investigación arqueológica se ha concentrado en los alrededores del Lago de Pátzcuaro, particularmente en Tzintzuntzan, son conocidas entre los cobreros viejos de Santa Clara las yácatas de algunos de esos lugares, que como nos dice un viejo cobrero: «Aquí en Cuirindicho e Itziparátzico (que significa Ciudad de Flores) conozco una parte en que están las piedras acomodadas como si fueran pirámides, y ahí nace mucha agua de ahí su nombre. En las secas hay muchos indicios de pedazos de obsidiana, de los que utilizaban en los entierros y hay una parte muy parejita en donde dicen estaba el cementerio.» Aunados a estos vestigios, el hallazgo constante de objetos de cobre, forjados y martillados, como las hachas, que manejadas en tanto armas inspiraron respeto a sus vecinos los aztecas en sus enfrentamientos guerreros; la denominación hasta ahora en la lengua tarasca de muchos de sus útiles

Danza de Carácuaro, la cual da inicio a la fiesta del carnaval. En ella, las mujeres y los hombres solteros del pueblo encuentran a su pareja



de trabajo y la aún reciente práctica de extender el lingote de metal en yunques de piedra o «yaguataras», nos indica la indudable presencia de estos pueblos de indios, poseedores de una industria metalúrgica, comparable a la de los griegos de los tiempos de Homero.

Pocos años después de su llegada, los españoles, sabedores de la gran riqueza minera de la zona y de los conocimientos y habilidades de los indios para trabajar el metal, forman un grupo importante de acaudaladas familias, las cuales fundan el pueblo (reconocido legalmente por Cédula Real del año 1553) con el nombre de Santa Clara de los Cobres y en el año de 1540 construyen una gran fundición para explotar el mineral de cobre de las minas relativamente cercanas de Inguarán y Oropeo, situadas más abajo, en lo que se conoce como la tierra caliente. La elección del lugar obedeció a la abundancia de bosques de pino y encino, necesarios para la obtención de leña, con propiedades caloríficas suficientes, para producir el carbón indispensable del proceso de fundido: «Necesitaban tres cargas de carbón para fundir una carga de mineral. Una carga equivalía a tres quintales o sean ciento cincuenta kilos», por lo que les resultaba más económico transportar el mineral del sitio en donde estaban las minas, que lo contrario.



La iglesia del pueblo vista desde la Guatapera



Los obreros, vecinos de los seis barrios que existen en el pueblo, cargan los Cristos de Carácuaro, en una procesión de tres días hasta la población del mismo nombre, para ser bendecidos

Desde el inicio, los españoles aportaron sus propias técnicas de fundición con hornos castellanos y fuelles horizontales, pero en ningún momento dejaron de explotar las de los indios, que pronto se revelaron como más eficientes. El arribo del entonces Oidor, don Vasco de Quiroga, quien confirma en sus informes a la Corona española la existencia de la industria metalúrgica de los indios, permite a éstos continuarla, naciendo así el conocido «Cazo de Don Vasco». En poco tiempo, el lugar se convierte en el centro de fundición más importante de la Nueva España, y para finales del siglo XVIII, se encuentran operando ocho fundiciones con treinta o cuarenta trabajadores cada una. Gran parte del metal producido se exportaba y el resto se destinaba a la fabricación de: piezas de artillería en la Fábrica de Pólvora de Santa Fe en México, pailas, alambiques y fondos para los ingenios de azúcar, campanas y acuñación de moneda para lo cual, sólo entre 1782 y 1787, se enviaron 6 423 quintales a la Real Casa de Moneda de México.

Los indios, a pesar de las restricciones y tributos que se les impusieron, prosiguieron fundiendo y forjando cobre en sus talleres llegan-



Estos candiles en cobre, de estilo Flamenco, fueron diseñados por Metcalf. Para la elaboración de cada una de sus partes, se crearon las herramientas en la escuela para ser distribuidas entre los artesanos. De tal manera que los obreros participantes pudieran cumplir con su ofrenda a la Santa Patrona del pueblo, en la fiesta que se celebra anualmente el día 12 de agosto

do a formar incluso la Cofradía de la Purísima Concepción, con asiento en el hospital del pueblo fundado y organizado por el Obispo don Vasco de Quiroga, la cual nunca pasó a ser un gremio, por el temor de los españoles a este tipo de organización.

El movimiento social de la Independencia de 1810, aporta a Santa Clara un periodo de expansión y crecimiento —posterior al gran incendio de la fundición y parte del pueblo a finales del siglo XVIII— cuyo momento culminante se sitúa en la segunda mitad del siglo pasado, según nos narra el historiador Antonio Arriaga: «Desde el año de 1860, Santa Clara del Cobre vivía en un auge económico, de toda la República acudían por manufacturas de este metal, pero su expendio principal se hacía en la Feria de San Juan de los Lagos. Según don José Guadalupe Romero en sus noticias para formar la estadística del obispado de Michoacán, en ese año se regulaba el comercio en Santa Clara del Cobre en bruto, como de labrado en más de 200,000 pesos oro. En ese año había aumentado sensiblemente el comercio y vecindario y pueblo eran habitados por 8,600 gentes.» Después, como consecuencia de la disminución sensible en la explotación de los fondos mineros y de la situación económica del país durante el Porfiriato, el pueblo se empobrece y para el año de 1882 sólo quedaban dos fundiciones y algunos talleres que permitían la sobrevivencia de escasamente 3 200 habitantes.

La revolución armada de 1910 provoca en Santa Clara cambios sociales de gran importancia, puesto que a consecuencia de aquélla el pueblo es incen-



Una calle del pueblo en la mañana

diado en el año de 1919 por el bandolero Inés Chávez García, venciendo la resistencia de los guerrilleros revolucionarios encabezados por Conchito el valiente, siendo abandonado por sus pobladores españoles que se refugian en Pátzcuaro y Morelia. Los indios que habían mantenido ininterrumpidamente su presencia y su industria en los alrededores, invaden el pueblo y se establecen definitivamente ahí. A pesar del pesimismo de algunos historiadores locales, que veían en el resurgimiento de la explotación de la riqueza minera, favorable básicamente para los descendientes de los españoles y para el capital foráneo, la única solución económica viable, fue la manufactura tradicional del cobre la que se mantuvo, probando una vez más la fortaleza colectiva de la producción artesanal que sus antepasados les habían heredado.

A consecuencia del movimiento revolucionario México se despoja de muchos de sus estereotipos europeos y busca ávidamente el reencuentro con esa otra realidad, hasta ese momento olvidada, de co-



Un artesano cargando sus cazos, del taller del rechazador al suyo, para terminarlos, puliéndolos y metiéndoles asas forjadas

munidades rurales que guardan en su seno una creatividad artesanal colectiva, poco conocida y estimada. Esa nueva conciencia abrió para muchos pueblos, entre ellos Santa Clara, un cauce desconocido de posibilidades en el cual se pudieron conjugar las potencialidades que por tradición aquéllas guardaban y las de la modernidad que el país buscaba. A partir de ese momento, particularmente durante los últimos treinta años, el pueblo ha renacido como el centro metalúrgico en su tipo más importante de América y sobrepasando su importancia prehispánica, cuyas fronteras de influencia abarcaban toda Mesoamérica, actualmente su variada producción de objetos de cobre y de plata es conocida y apreciada a nivel mundial.

José Rubén Romero

(1890-1952)

Apuntes de un Lugareño

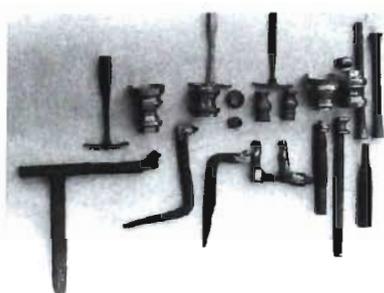
«La plaza tiene los fresnos más grandes y hermosos que he visto en mi vida. Forma en ella la parroquia, un rincón de sombras tenues, con sus cipreses alineados en una rígida guardia de honor, y al fondo, por el lado del querendal, se alza una capilla humilde y pobre, cuya torre parece, vista de lejos, una mujer desnuda ofreciendo sus carnes morenas bajo el claro dosel de la mañana.»

«No tenía razón el Pito Pérez cuando decía que si el mundo tuviera culo, Santa Clara sería el culo del mundo.

Santa Clara es un pueblo delicioso y sus gentes son de mayor cultura que las de otros pueblos que yo conozco. El que no cursó humanidades en el Seminario de Morelia, estuvo de alumno en el histórico plantel de San Nicolás de Hidalgo y el mismo Pito Pérez, cuyas borracheras interminables emulaban cualquiera orgía romana, cantando en las calles, coronado de rosas, sabía decir un verso latino y hacer oportunamente una cita clásica.»

«Por aquellos días tuvimos en Santa Clara un gran regocijo: la visita de Escalante... Respetando la tradición, fuimos con Escalante a los festejos de la lavadera, él tan zalamero como siempre y yo soportando a duras penas, la disciplina impuesta a nuestros pobres estómagos, de aceptar cuanto plato de mole o de cordero asado se nos ofrecía. Vieja costumbre que no admite excusas. La repulsa de un plato de estos guisos, es una ofensa que los indios no perdonan jamás.

«—Adiós güerita —decía Escalante a todas las mujeres, sin fijarse en que, muchas veces, la güerita aludida era de un negro retinto.»



Herramientas hechas para la elaboración de los candelios de la iglesia

William Seymour Edward

On the Mexican Highland

1904

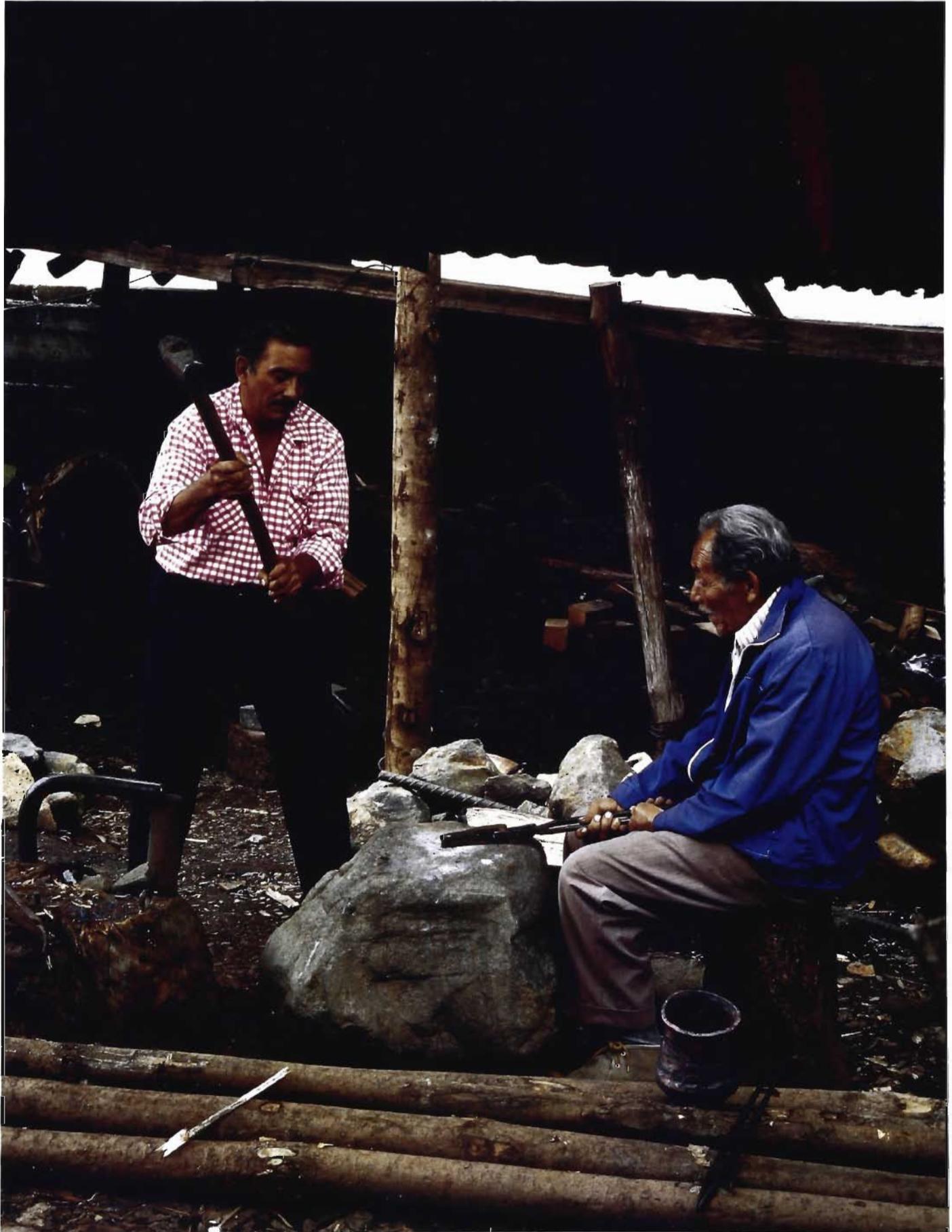
«Eran las nueve de la noche, cuando los muros blancos de Santa Clara brillaron ante nosotros. Vimos una calle larga empedrada, que terminaba en una pequeña plaza, llena con inmensos árboles antiguamente plantados. A lo largo de la calle había solo muros de adobe altos, blancos y desnudos; raramente el resplandor de una luz brillaba a través de una ventana alta. A la mitad de esta calle, dimos vuelta en un estrecho portal y pasamos a través del edificio bajo que lo circundaba, entrando en un gran patio empedrado. Los lomos de treinta o cuarenta mulas, de las tierras bajas del pacífico estaban cargadas de cocos, sal y hojas de palma seca para reatas y petates. Conductores y mozos de cuadra estaban echando maldiciones, melódicamente en español y tarascon. Había un gran bullicio en todas partes y nadie nos ponía la menor atención. Nos paramos y desmontamos. Nuestro mozo Izus se hizo cargo de los animales. Un mexicano, moreno y corpulento, nos ofreció poner nuestras pertenencias en un cuarto pequeño, en el cual rápidamente quedó nuestro equipaje. Después cerró la puerta y nos dio una llave grande de fierro como una evidencia de posesión. En otra casa, hasta el fin de la calle, encontramos una vieja dama india que nos dio arroz hervido, chiles y un plato caliente de pollo, poniendo ante nosotros tazas con agua caliente y un jarro con esencia fuerte de café. Dos cucharadas de ésta, puestas en el agua caliente, me dieron una deliciosa taza de fragante bebida y un poco de azúcar morena nativa la endulzó perfectamente. Este método de

hacer café lo recomiendo. Todas las amas de casa en México asan, muelen y cuelan, a través de pequeñas bolsas de tela, su propia esencia de café. Siempre tienen ésta a la mano. Siempre hay agua caliente hirviendo en el brasero, y sólo toma un momento, darle al viajero, la cantidad suficiente de fragante y vivificante bebida, que él requiera.»

«En otra casa, cruzando la calle, fuimos alojados para dormir. En la mañana nos trajeron palanganas martilladas de cobre para lavarnos, con agua derramada de graciosas jarras del mismo metal, evidencias de la sobrevivencia de una industria nativa, por la cual esta región y este pueblo son famosos desde el dominio de los Tarascones. Quise comprar estos bellos utensilios de cobre, pero la señora de la casa no quiso aceptar ningún precio, a pesar de que le ofrecí una suma muy alta en mi deseo de tenerlas. Son herencia de la familia, dijo ella, y muy preciosas, para venderlas por dinero.»



Fundidora europea, de la misma época de la llegada de los españoles a América, y que fue traída por ellos, poco tiempo después, a Santa Clara



Técnica metalúrgica

SANTA CLARA DEL COBRE

La técnica tradicional

En el año de 1967 James Metcalf, conocido escultor norteamericano y profundo conocedor de las técnicas del metal, después de su primer contacto con Santa Clara, entusiasmado propuso al Comité Olímpico: «El proyecto se refiere básicamente a la exhibición, ante todos los países del mundo, de una tradición cultural mexicana de significación universal: el procesamiento de los metales con técnicas precolombinas, utilizando métodos e instrumentos que señalan la transición de la edad de piedra a la edad de bronce». Para ese entonces los obreros de Santa Clara guardaban aún celosamente la técnica de sus antepasados purépechas y el hecho había pasado inadvertido para todos los acuciosos investigadores del arte popular mexicano.

Dos obreros forjando sobre un yunque de piedra

2893347

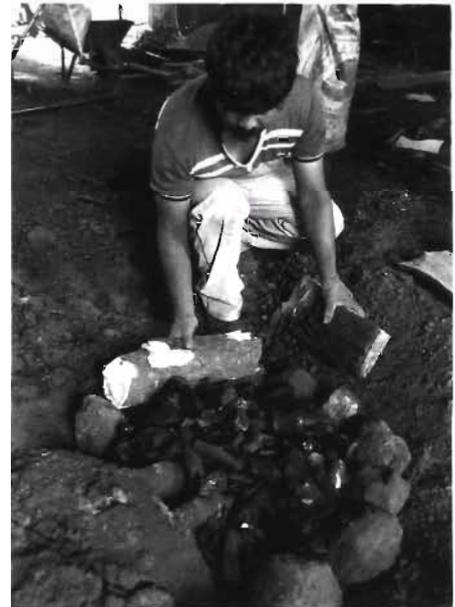


Haciendo carbón de madera con el cual los obreros trabajan. Este recurso natural renovable y de una gran calidad por su pureza, es muy superior al coque proveniente del carbón mineral

Manera prehispánica de fundir,
encontrada por los españoles a su
llegada a Santa Clara



Esta manera de fundir cobre, es intuitiva y como una segunda naturaleza para los cobreros de Santa Clara, es muy probable que sea el origen de su singular manera de trabajar. El pedazo de cobre, al rojo vivo, se vuelve tan maleable como un bloque de arcilla, bajo el martillo del cobrero. Este hecho se demuestra ampliamente con la afinidad que este trabajo tiene con el de las piezas en cerámica no torneada, de las culturas precolombinas. Además guarda características muy importantes como los materiales utilizados por los cobreros; se encuentran todos en la región (carbón de pino o *turiri*, leña de pino, piedras de «fuego» o *Yápicua* con las cuales se rodea el molde o receptáculo del cobre fundido y ceniza de encino o *petacua* con la que se forra aquél) lo que la hace económica en sus costos e independiente. En el caso del cobre, desde principios de este siglo no



se usa más el que se encontraba a flor de tierra, y ha sido sustituido por el cobre en greña o de desperdicio, proveniente principalmente del reembobinado de motores industriales, el cual por su pureza —dado el cuidado que los cobreros ponen para eliminar el plomo o el estaño— se presta perfectamente para la aplicación de este sistema original de fundición. Finalmente, para obtener cobre de esta maleabilidad y pureza, mediante otros sistemas de fundición como el crisol europeo, se requeriría de inversiones sumamente costosas, que harían a la comunidad de cobreros dependiente del aprovisionamiento exterior.

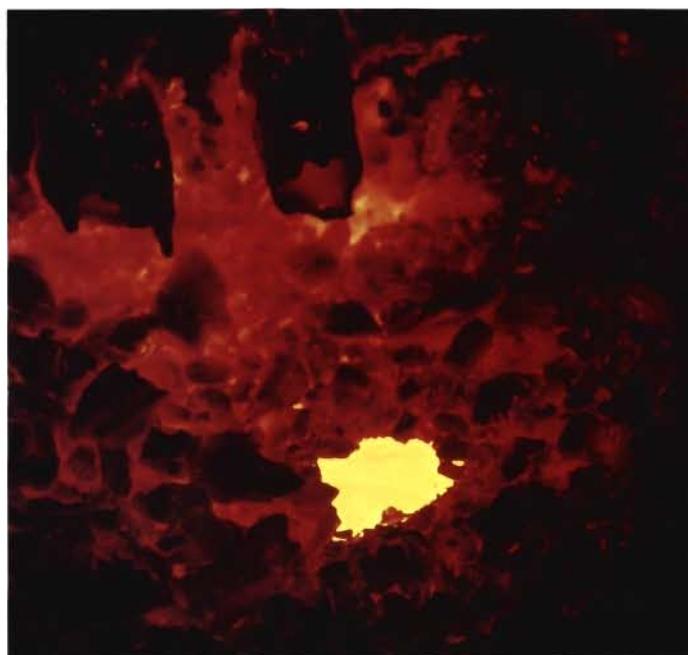


échele inmediatamente ceniza fina de carbón encima y muévalo con una pieza de madera seca y delgada como para mezclarlo, y podrá ver el plomo quemado, adherido a estas cenizas como pegamento. Cuando el plomo se remueva, sobreponga una vez más carbón y sople por largo tiempo, como lo hizo primero, vuelva a destaparlo y después haga como lo hizo antes. Haga eso por un tiempo, hasta quitar el plomo por entero, extrayéndolo con calor. Entonces, vacíelo dentro del molde que preparó para esto, y pruébelo para ver si está bien purificado. Apriete el pedazo con las pinzas, ardiente como está, y antes de que se enfríe, déle un golpe fuerte, con un martillo largo, sobre el yunque, y si se rompe o se agrieta, debe fundirlo otra vez, como antes se menciona. Sin embargo, si se conserva entero, enfríelo en agua, y puede continuar purificando cobre de la misma manera. Este cobre se llama quemado. De este cobre, puede dorar todo lo que usted quiera y hacer en repujado: figuras, animales, pájaros, bordes de placas, así como alambres o cadenas.

Del libro
EL TRATADO DE THEOPHILUS
 sobre
VARIOUS ARTES
 siglo XI

Capítulo LXVII
 De la purificación del cobre

Tome una cacerola de hierro de la medida que usted quiera, y fórralo por dentro y por fuera con arcilla muy molida y mezclada, y seque esto cuidadosamente. Entonces, ponga esta sobre el carbón en una fragua, de tal manera que cuando los fuelles comiencen a soplar, el viento pase una parte adentro y otra parte arriba, pero no por debajo. Coloque pequeños pedazos de carbón alrededor, ponga el cobre distribuido en forma igual y añada sobre éste una pila de carbón. Cuando el cobre esté fundido, por haber soplado durante mucho tiempo, descúbralo y





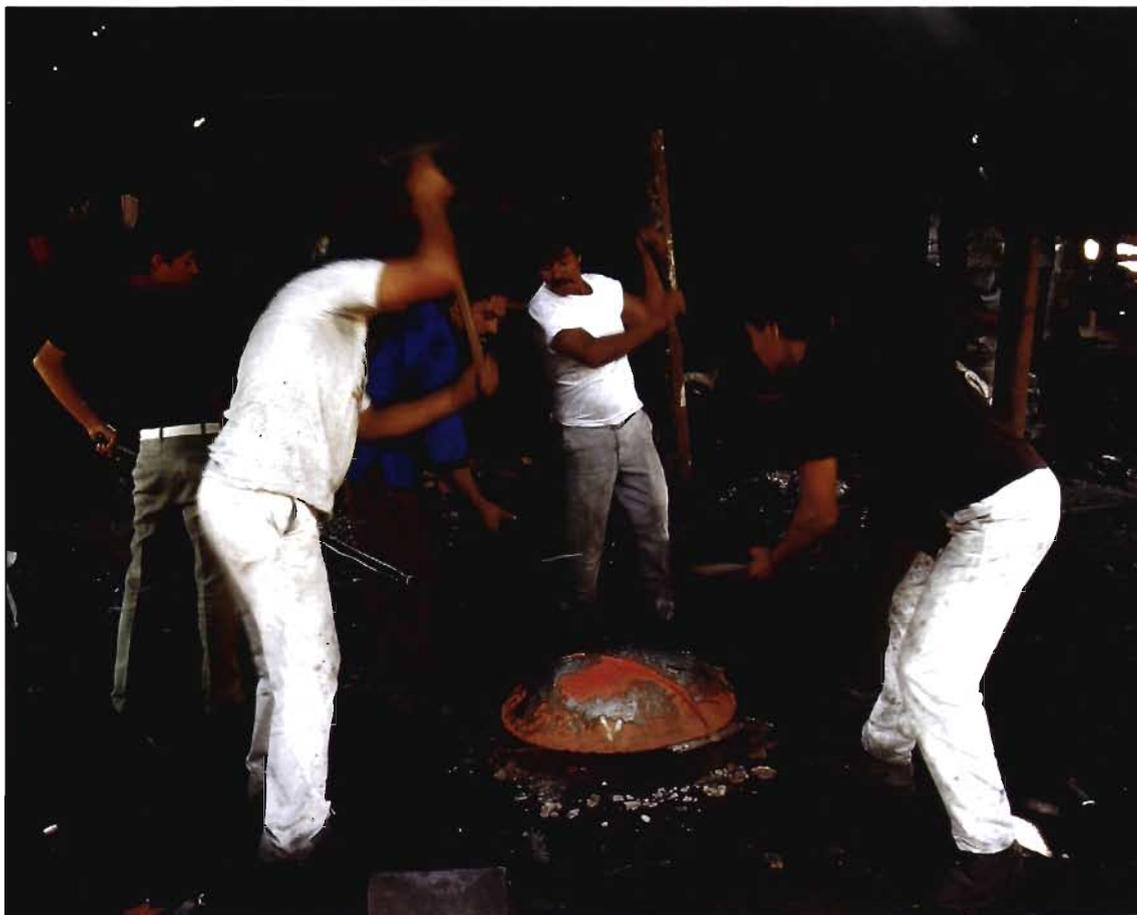
La obra clásica del Dr. Atl *Las artes populares en México*, publicada en ocasión de la Primera Exposición de Artes Populares que se realizó en la ciudad de México en el año de 1921, no mencionaba en ningún momento en sus referencias a la orfebrería de la existencia de un pueblo de orfebres de la talla e importancia de Santa Clara y ningún intelectual mexicano en sus obras había reparado en ella. En la raíz de todo esto se encontraba la falta de un interés por las técnicas del metal en específico y el hecho de que los artesanos de Santa Clara se hubieran dedicado a la elaboración de objetos utilitarios, principalmente el cazo, y no a los decorativos.

Antes de la llegada de los españoles, los indios que vivían en esta región, rica en minerales de cobre, conocían, de acuerdo con todas las fuentes históricas disponibles, la técnica de trabajo de este metal. En los hallazgos arqueológicos, según Rubin de la Borbolla: «La mayoría de las piezas encontradas en los centros ceremoniales trabajadas en metal son al contrario de lo que nos relatan las crónicas, en cobre y no en oro y plata». Estos objetos tanto utilitarios —hachas, agujas y pinzas— como ornamentales —discos, cascabeles y máscaras— han sido encontrados en grandes cantidades y nos muestran un dominio indudable de la técnica metalúrgica, desde el fundido hasta el objeto terminado.

Los informes de don Vasco de Quiroga en el siglo XVI mencionan la fundición y la elaboración de cobre por parte de los indios, y en los *Anales de la minería mexicana de 1686 y 1785* se dice que los mineros españoles encontraban más práctica la técnica primitiva y que fundían el metal en: «oios echos en tierra;

Removiendo con la *chorúpica* el cobre fundido para cubrirlo con el carbón, evitándose así su oxidación, hasta que se enfríe

Partiendo un lingote de cien kilos para hacer cazos



capaces de recibir una carga o doce arrobas de mineral (cerca de ciento cuarenta kilos) y dos imperfectos fuelles circulares los cuales moviéndose verticalmente sobre su base funden a fuerza de brasas y de carbón la cantidad expresada en veinticuatro horas», y que esta técnica se utilizó en lo que es ahora Santa Clara del Cobre en paralelo a los hornos castellanos, traídos por los españoles. Además del fundido, practicaban y conocían con instrumentos líticos: el martillado, el repujado y la cera perdida.

En razón de las ideas sociales del Obispo don Vasco de Quiroga, inspiradas en la *Utopía* de Tomas Moro, a los indios se les permitió conservar sus conocimientos científicos artesanales, bajo la condición de que trabajaran exclusivamente un cazo de doble asa de tipo español, conocido como el «cazo de Don Vasco».

Por ello, la fundición hasta ahora se realiza con la misma técnica purépecha antes mencionada y a diferencia de la europea no se utiliza el crisol, sino la cendrada, un hoyo en la tierra, revestido con ceniza de encino que funciona como molde del tejo o disco de metal, que se obtiene al final del proceso. En este tipo de fundición, sólo se puede usar cobre puro sin bronce (aleación de cobre y estaño) como el que empleaban los indios y que se encontraba a flor de tierra en estado natural.

En lo que respecta al fuelle vertical con tubos en forma de acordeón que accionados alternativamente con ambos brazos expulsan de una manera continua aire para avivar y mantener el fuego, ayudados del carbón y de la leña, su



concepción es seguramente prehispánica, en primer lugar desde el punto de vista técnico: porque «las cañuelas de carrizo», que utilizaban los purépechas con la fuerza del soplo pulmonar explicaría la elaboración de su joyería, pero de ninguna manera la fundición de armas, hachas, que han sido encontradas en innumerables cantidades; y en segundo lugar, el análisis cruzado de la información contenida en los reportes de don Vasco de Quiroga ya mencionados nos muestran contradicciones y un afán evidente de mantener en la clandestinidad la posesión, en manos de los indios, de tales adelantos técnicos. Hasta hace escasamente treinta años, el tejo era extendido mediante marros o martillos hechizos sobre yunques de piedra o *yaguátara* que se encontraban abundantemente en el pueblo, de acuerdo con el testimonio del cobrero Jesús Pureco: «Estas piedras se llaman de lumbre porque aguantan el calor. Hay una parte en el pueblo que le decimos el Rincón de las Cocinas; ahí íbamos a escoger las piedras, cada ocho días se iba a buscarlas como las necesitábamos. Se preparaban con un pico de dos filos con el que se picaban como picar un metate, se buscaban bien cerradas, que no tuvieran poros; había unas que parecían de fierro.» Asimismo, en el trabajo del cazo, para el ahondado y el pulido se utilizaban también estas piedras.

Durante la Colonia y la época independiente, Santa Clara se consolida como una de las regiones de fundición de cobre más importantes de México, por lo

Durante el trabajo para hacer *La Máquina Enamorada*, escultura monumental, para cuya creación se fundieron dos tejos inmensos de 150 k cada uno. Ana Pellicer y Metcalf, con los artesanos que participaron en la obra

que continuó el trabajo de cazos y algunas ollas de carácter utilitario. Sin embargo, las restricciones legislativas primero en contra de los artesanos indígenas (prohibiendo la utilización de fuelles e instrumentos de fundición) y después para la formación de gremios, que nunca llegaron a existir en esta zona, hizo que durante mucho tiempo los talleres de cobre fueran clandestinos. Durante las primeras décadas de este siglo la producción de cobre no tuvo cambios significativos y los objetos de cobre martillado se siguieron destinando a usos domésticos e industriales.

A mediados de los años cuarenta, un grupo de dieciocho artesanos preocupados por la situación crítica del trabajo del cobre, como nos la describe Pedro M. Llaca: «Se encuentra en estado agonizante debido a diversas causas como son el menor uso en el país de artefactos de cobre, la despoblación del lugar, la escasez de materia prima por falta de explotación en algunos minerales y voraz acaparamiento en otros. Sería una lamentable pérdida para el país el que esta industria, única en su género, desapareciese por completo como inevitablemente sucederá de seguir los pasos que lleva», deciden formar el patronato Amigo del Cobre y organizan la primera feria del cobre del pueblo, la cual tuvo lugar el 15 de septiembre de 1946.

La realización ininterrumpida de este evento, que ahora tiene el carácter de nacional y la adopción de nuevas herramientas en metal como el yunque, la bigornia, el bordón y la candonga impulsaron la creación de nuevas formas, dado que hicieron posible cerrar el objeto martillando por fuera. A diferencia del cazo, que se ahonda y se pule por dentro, los nuevos objetos —jarras, floreros, centros de mesa— que empezaron hace unos cuarenta años, se jalaban ayudándose de la bigornia y el bordón, para cerrarlos con una boca muy estrecha y se pulían por fuera.

En el año de 1967 la propuesta ya mencionada de Metcalf al Comité Olímpico continuaba: «Con la realización del proyecto, sería posible que el fuego simbólico de los Juegos Olímpicos se mostrase en su aspecto dinámico productivo. La fragua de las fundiciones griegas en que se fabricaron los premios para los ganadores de los primeros juegos olímpicos de la historia era casi idéntica a la que actualmente utilizan los cobreros de Santa Clara y que se mostraría al mundo entero». Ésta se originó, por una larga estancia de convivencia y trabajo con los cobreros de Santa Clara, y conllevó a los artesanos y a Metcalf a la realización de una pieza monumental, inspirada en la gran crátera etrusca

La técnica tradicional

Aspectos de la manera tradicional de forjar el cobre



Limpiando un lingote de cobre



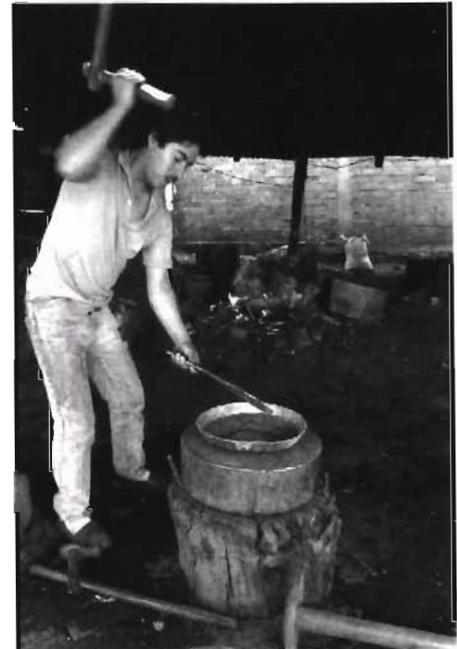
Forjando un lingote en forma de tejo



Grupo de artesanos extendiendo un tejo



Martillando un cazó del interior, sobre un yunque de hierro, colocado de la misma manera que los antiguos de piedra



Formando un tarro adelgazando el centro del tejo a golpes de martillo



Tres artesanos ahondando una mancuerna para hacer cazos

del Tesoro de Vix, la cual sirvió como pebetero del fuego olímpico cultural en 1968, y fue colocada en la explanada, frente a la entrada del Museo Nacional de Antropología e Historia.

La realización de la misma significó un parteaguas en la historia metalúrgica de Santa Clara, dado que bajo la guía de Metcalf las posibilidades de forjar el metal—intrínsecas en la técnica prehispánica de este lugar— enriquecidas por el reciente descubrimiento y apreciación por los artesanos de las colecciones prehispánicas de la región de Colima, llevaron su creatividad a la elaboración del primer objeto con dimensiones gigantescas, bordo grueso y formas gajeadas; el cual además hacía renacer, desde los tiempos precolombinos, la utilización de la técnica del repujado con brea para lograr el acabado de los gajos que representaban los granos del maíz. De ahí en adelante, se consolida y diversifica este impulso innovador, a través de talleres de artesanos que conservan su técnica, pero que en una actitud abierta de aprendizaje se apropian de otras, que rápidamente las hacen suyas como parte de su tradición en una particular simbiosis de lo antiguo y lo moderno, similar a la que se da en otros pueblos indios entre la costumbre y la ley escrita.

Para ello fue fundamental el apoyo y la asesoría tanto de Metcalf como de la escultora Ana Pellicer, quienes al establecer su taller artístico en el pueblo compartieron desde ese momento su conocimiento y creatividad con los



Artesano puliendo una vasija en la bigornia

artesanos. Promoviendo también innovadoras formas de organización, como lo fue la primera Casa del Artesano en México, fundada en 1972, la cual recreaba algunos aspectos de las viejas organizaciones gremiales y tenía como sus objetivos principales, la preservación de la técnica tradicional y el aprendizaje de otras nuevas. De ésta surgieron obras colectivas, como los murales monumentales de cobre repujado en el Centro de Convenciones de Acapulco, Guerrero, en el Instituto de Comercio Exterior de México y el *Escudo Nacional en el Salón de la Constitución* de Palacio Nacional.

Es así como aparecen lo que podemos denominar los talleres de la élite de Santa Clara, fervientes guardianes de la forja tradicional y de donde saldrá en 1972 el Galardón Nacional de la Feria Nacional de la Plata en Taxco, Guerrero, ganado por primera vez por el maestro artesano Etelberto Ramírez. A partir de aquí, la creación de nuevas formas se recrea año con año, tanto en la Feria Nacional del Cobre de Santa Clara como en la de la Plata en Taxco, donde los cobreros se han vuelto asiduos asistentes y ganadores de premios.

En Santa Clara, a diferencia de otros lugares del mundo en donde se trabaja el metal, el diseño no implica un dibujo previo. La forja del objeto guarda similitudes con la talla directa de la piedra, como lo podemos apreciar en lo que nos dice el maestro artesano Ignacio Punzo: «Y en la medida en que va uno trabajando el cobre, va uno viendo que las formas el mismo cobre las va pidiendo. Entonces se hizo de una forma, no dio resultado, y ahora si como va pidiendo el cobre se va haciendo la forma, vamos dando los detalles, las finuras y se va corrigiendo». Esta manera de trabajo ha propiciado el reconocimiento de propios y extraños.

En México y en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos, los coleccionistas vuelven sus ojos hacia Santa Clara y una nueva generación de artesanos conscientes de esta apreciación de su trabajo, por las clases



Vasija de cobre con bordo grueso y gajeada.
Altura: 32 cm

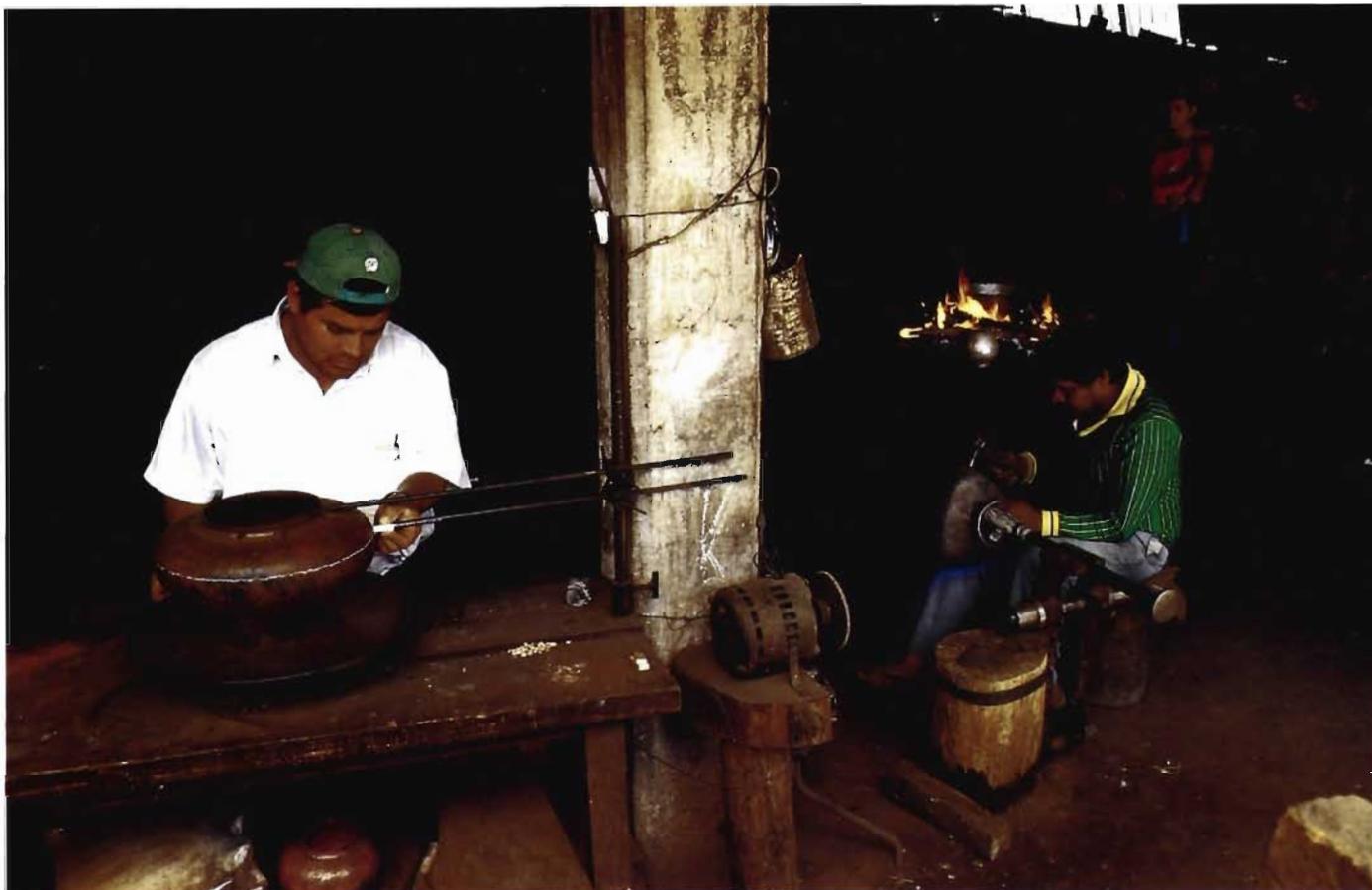


Vasija de cobre en rojo óxido con cincho macizo cincelado. Altura: 35 cm

privilegiadas, han abierto su imaginación a la creación de nuevos útiles: «Yo aquí mismo hago mis martillos a como me los pide el diseño de la pieza. Entonces se hacen diferentes martillos doblados, derechos, con rayas o lisos, para diferentes formas». Las posibilidades que les da el partir desde el inicio de un bloque macizo de cobre, los ha llevado con el conocimiento profundo que tienen de la manera de extenderlo y ahondarlo a buscar el lugar preciso en donde la masa de metal les permita la formación de patas, asas, cinchos o adornos macizos, sin recurrir a la soldadura.

A finales del siglo XIX William Morris, preocupado por el vacío creativo que había dejado en el viejo continente la persecución de los gremios artesanales, refiriéndose al arte popular, al arte de la gente, decía: «Hasta donde la historia ha llegado estamos en el fin del arte propiamente hablando.» Santa Clara es ahora la respuesta viva a ese renacimiento, que él utópicamente buscó en las élites europeas; y como en la fábula de Esopo, los «ahumados», nombre con que se les designaba hasta hace pocos años a los cobreros por ser los más pobres del pueblo, pasaron a ser no los sapos sino los príncipes.

La técnica tradicional



El maestro Ignacio Punzo, en el plato giratorio para nivelar, traza con un gis sobre una vasija los círculos concéntricos que le servirán de guía para el pulido perfecto de la pieza. Esta máquina fue inventada por Metcalf, en tanto que los artesanos en sus talleres no tenían ninguna referencia que les permitiera hacer un objeto derecho

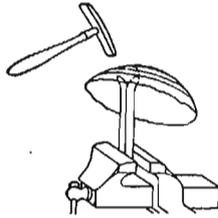
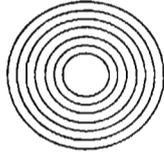
Un artesano puliendo una vasija sobre la bigornia de fierro, siguiendo los anillos concéntricos





Génesis IV. 22

«Y Zillah también concibió a Tubalcain, un instructor de todo artifice de cobre y fierro; y la hermana de Tubalcain era Naamah.»



Robert Graves

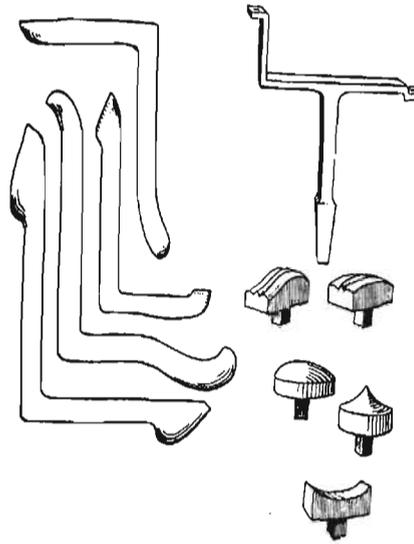
Greek Myths
1955

«Los cíclopes fueron una gilda de forjadores de bronce en los primeros tiempos helénicos. Cíclope significa «ojo anillado» y les gustaba ser tatuados con anillos concéntricos en la frente, en honor del sol, fuente de sus hornos de fuego; los Tracios continuaron tatuándose ellos mismos hasta la época Clásica. Los círculos concéntricos son parte del misterio del oficio del forjador: para martillar cascos o máscaras rituales, se guiaba él mismo con estos círculos marcados, con el compás, alrededor del centro del tejo con el cual trabajaba.»

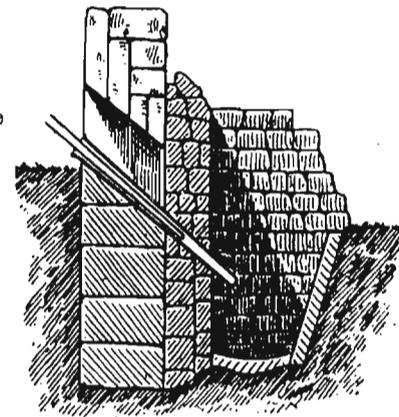
Del libro
EL TRATADO DE THEOPHILUS
sobre
VARIOUS ARTES
siglo XI

Capítulo V
Yunque

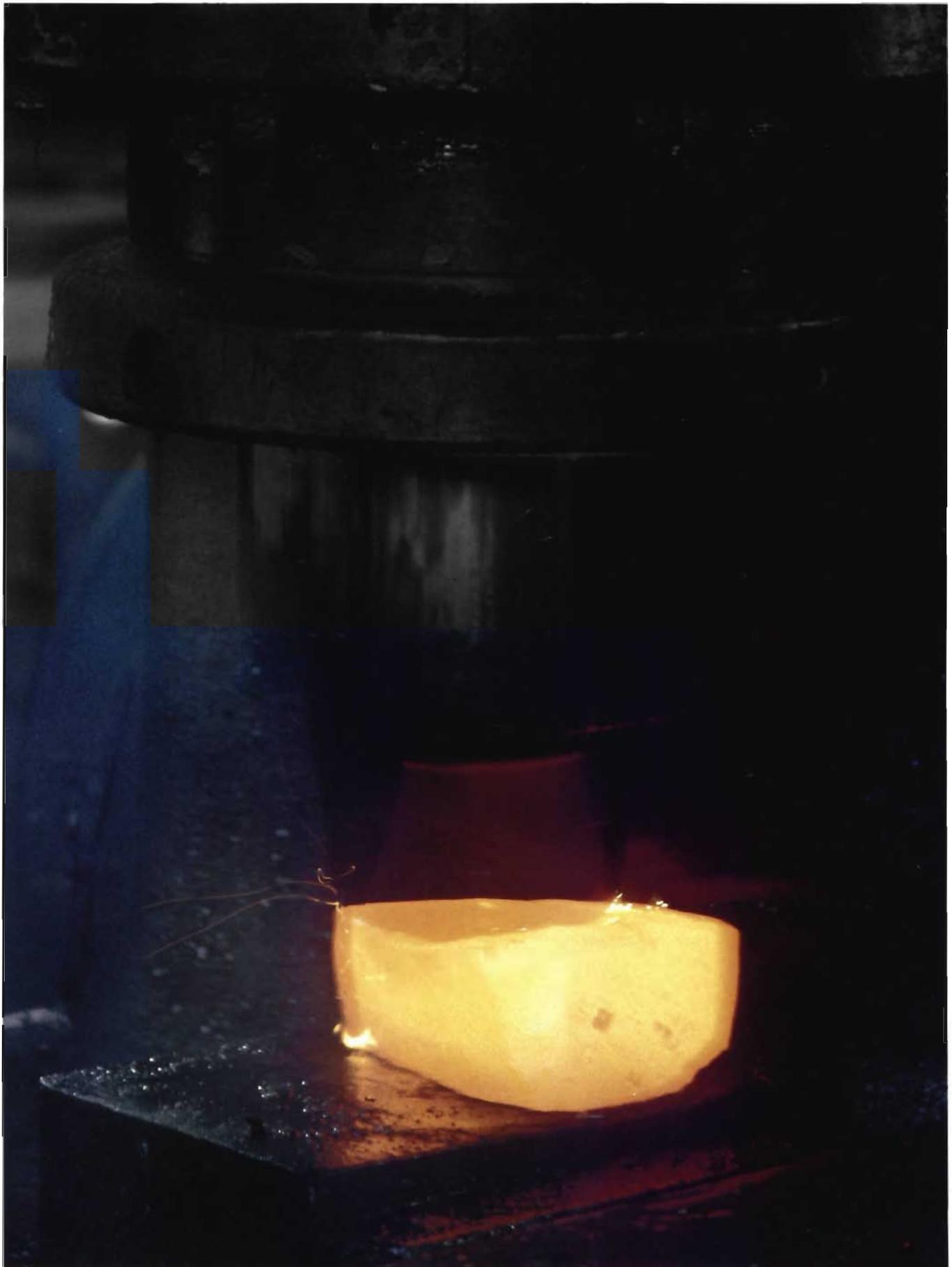
«Hay yunques que son planos, lisos y en forma de cuerno. También hay redondos en la parte superior, como la mitad de una manzana, unos grandes, unos pequeños y un tercero más pequeño, que se llama bigornia. También hay yunques alargados y estrechos, como dos cuernos que se proyectan de una lanza, una de las cuales es redonda y adelgazada en la parte de arriba y la otra más ancha y ligeramente volteada, con una curva suave en la parte de arriba, como un dedo. Esos deben ser largos y pequeños.»



Pintura de un vaso griego que nos ejemplifica la ausencia de diferencia entre el artesano y el artista en la antigüedad

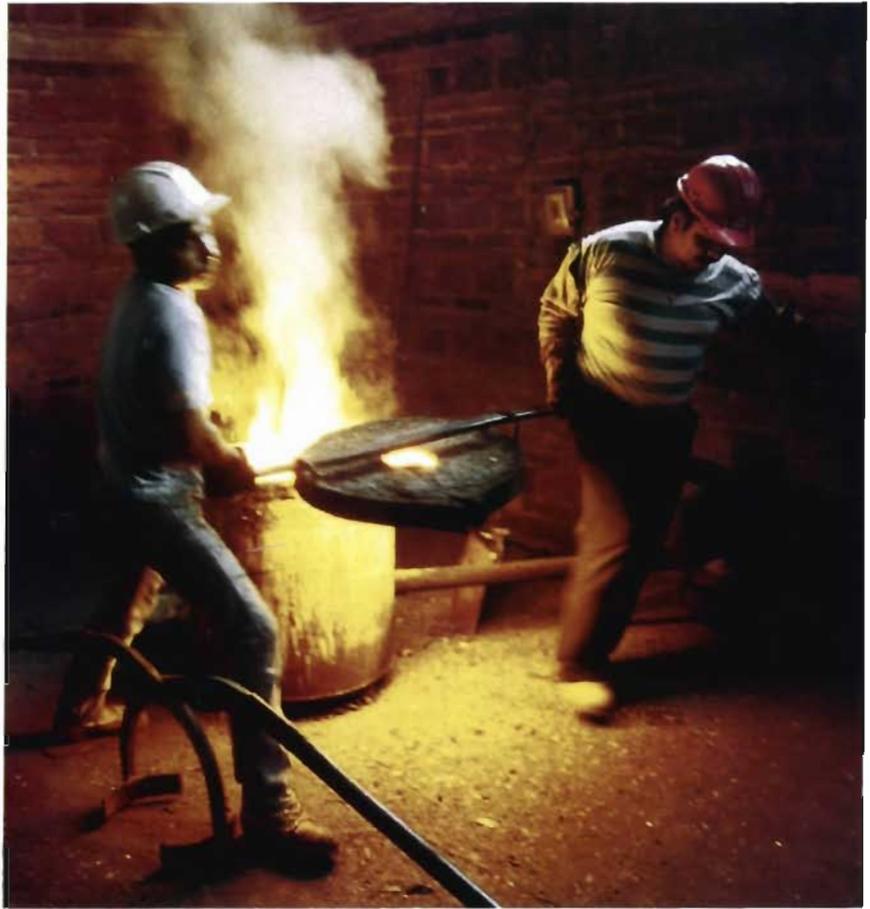


Horno castellano traído por los españoles, similar al que utilizaban para fundir en Santa Clara, y diferente al de origen americano



La tecnología moderna

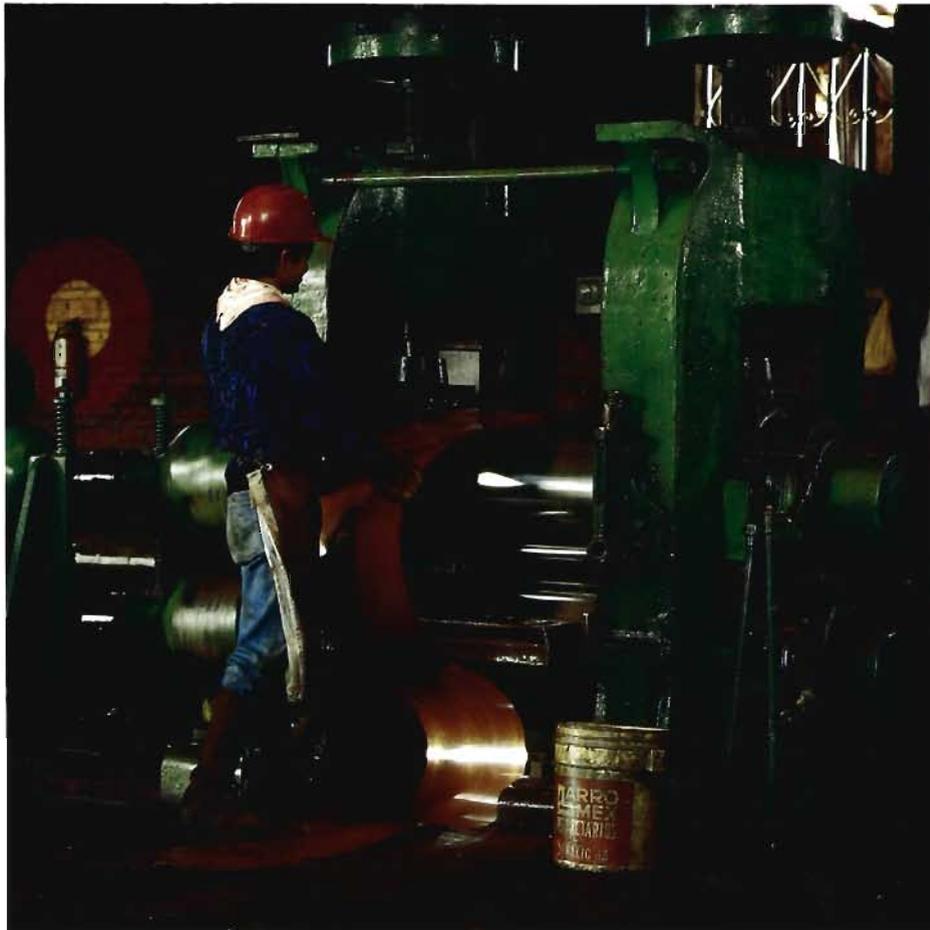
Dos fundidores quitando la tapadera de un horno para fundir cobre en un crisol



Un lingote de cobre al rojo vivo en el momento de comenzar a ser extendido en el martillo neumático

Un estudiante del Cecati No. 166 vaciando cobre fundido de un crisol a un molde de arena





Para adquirir esta máquina laminadora que data su fabricación de principios de este siglo, un grupo de obreros viajó hasta la ciudad de Boston, Massachusetts, y ahí buscaron hasta encontrarla en una fábrica vieja. El precio que pagaron por ella fue de 20 000 dólares y tuvieron que utilizar para transportarla ocho camiones, dado su inmenso tamaño. Al llegar a la frontera con México, no pudieron pasar con ella, puesto que las autoridades fronterizas la consideraban como chatarra. Por lo que permaneció ahí durante un año, y sólo con el apoyo del gobierno, finalmente llegó a Santa Clara del Cobre. Realizándose así, una más de las hazañas de los obreros para apropiarse de este tipo de tecnología moderna.

Laminando cobre

A partir de las primeras décadas del presente siglo, la escasez de materia prima, provocada por la abrupta interrupción de la explotación de las minas de cobre de la región, obligó a los obreros a la búsqueda de otras fuentes de aprovisionamiento, por lo que se comienza a utilizar el llamado cobre de desperdicio (alambre, cazos viejos, generadores, etcétera) el cual se obtenía principalmente de las ciudades cercanas de Pátzcuaro y Morelia. Más tarde, su propia iniciativa de sobrevivencia colectiva los lleva al enriquecimiento de sus útiles de trabajo hechizos —es decir, manufacturados en el mismo pueblo por el herrero desde la Colonia— con la incorporación de nuevas herramientas y la introducción de yunques de fierro (muelas y rieles de ferrocarril, ejes de camiones o barcos), lo cual provocó que las piedras paulatinamente dejaran de utilizarse como tales. Aquéllas, al igual que la nueva materia prima, tienen como denominador común su íntima relación con los desechos de la industria moderna.

Después, en algunos grandes talleres del pueblo especializados en el forjado del cazo, se adaptaron martinets mecánicos hechizos, que son utilizados primero para extender los tejos sustituyendo parcialmente el martillado o marreado a mano y actualmente también para el ahondado.



Tren de laminadoras activado por un motor central de grandes dimensiones

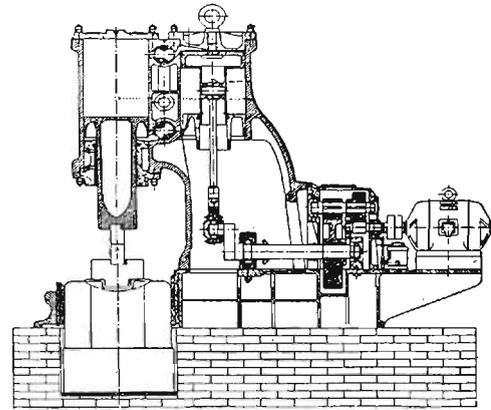
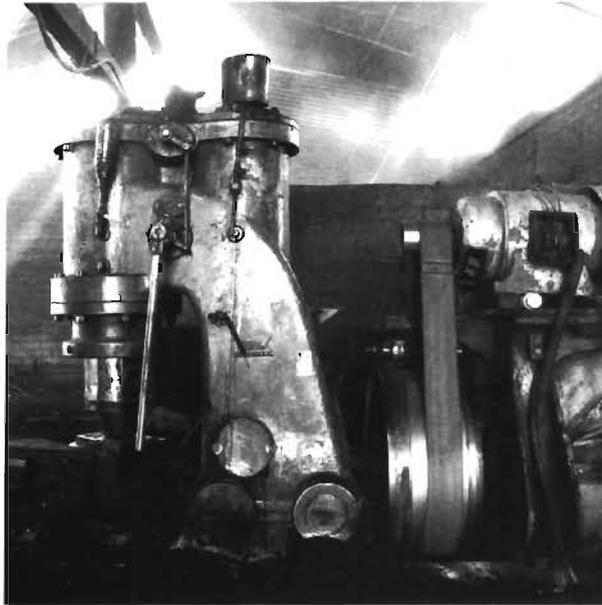


Recalentando la lámina de cobre para continuar adelgazándola





Un artesano maestraendo un lingote de cobre en el martillo de la cooperativa

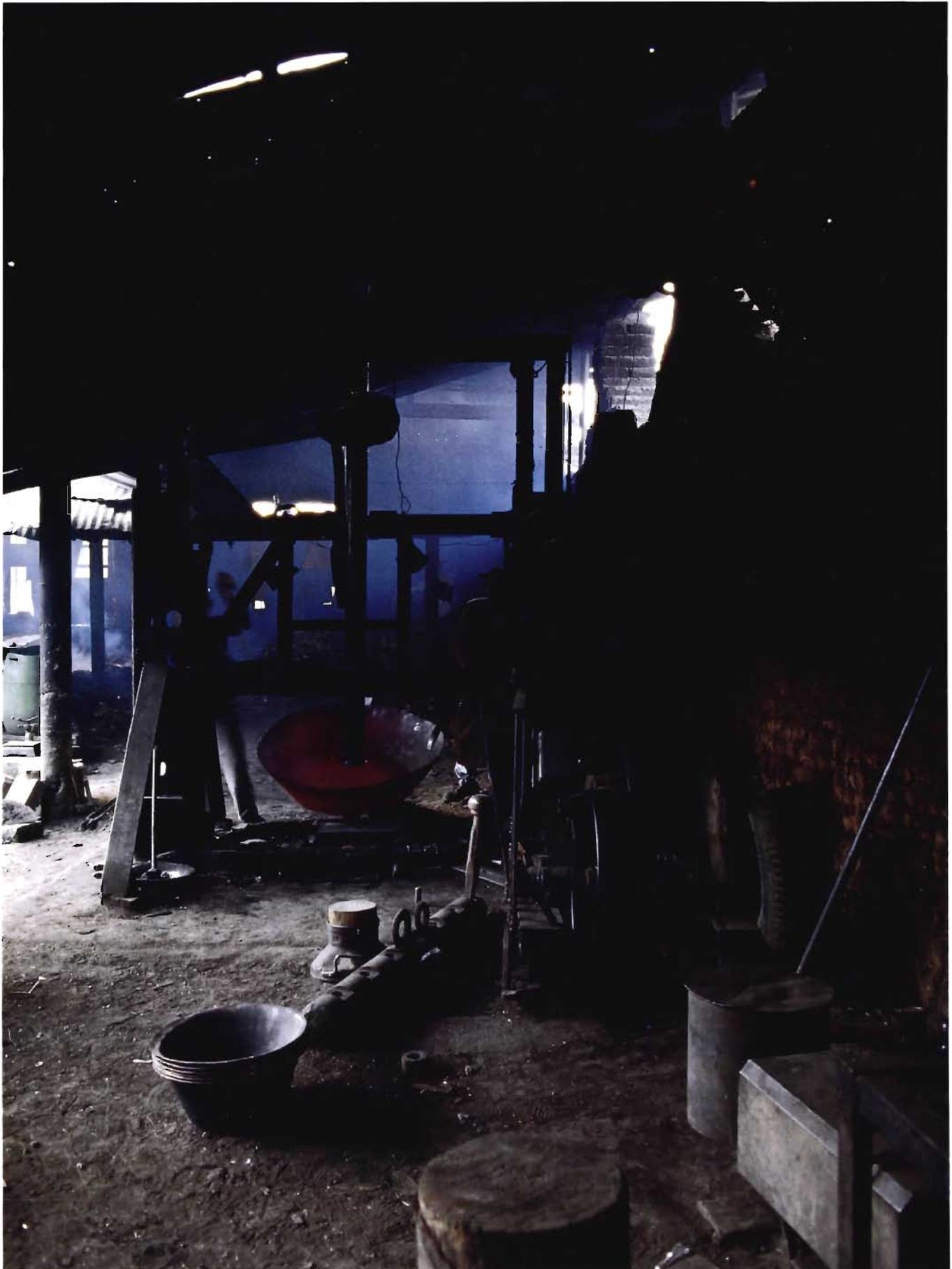


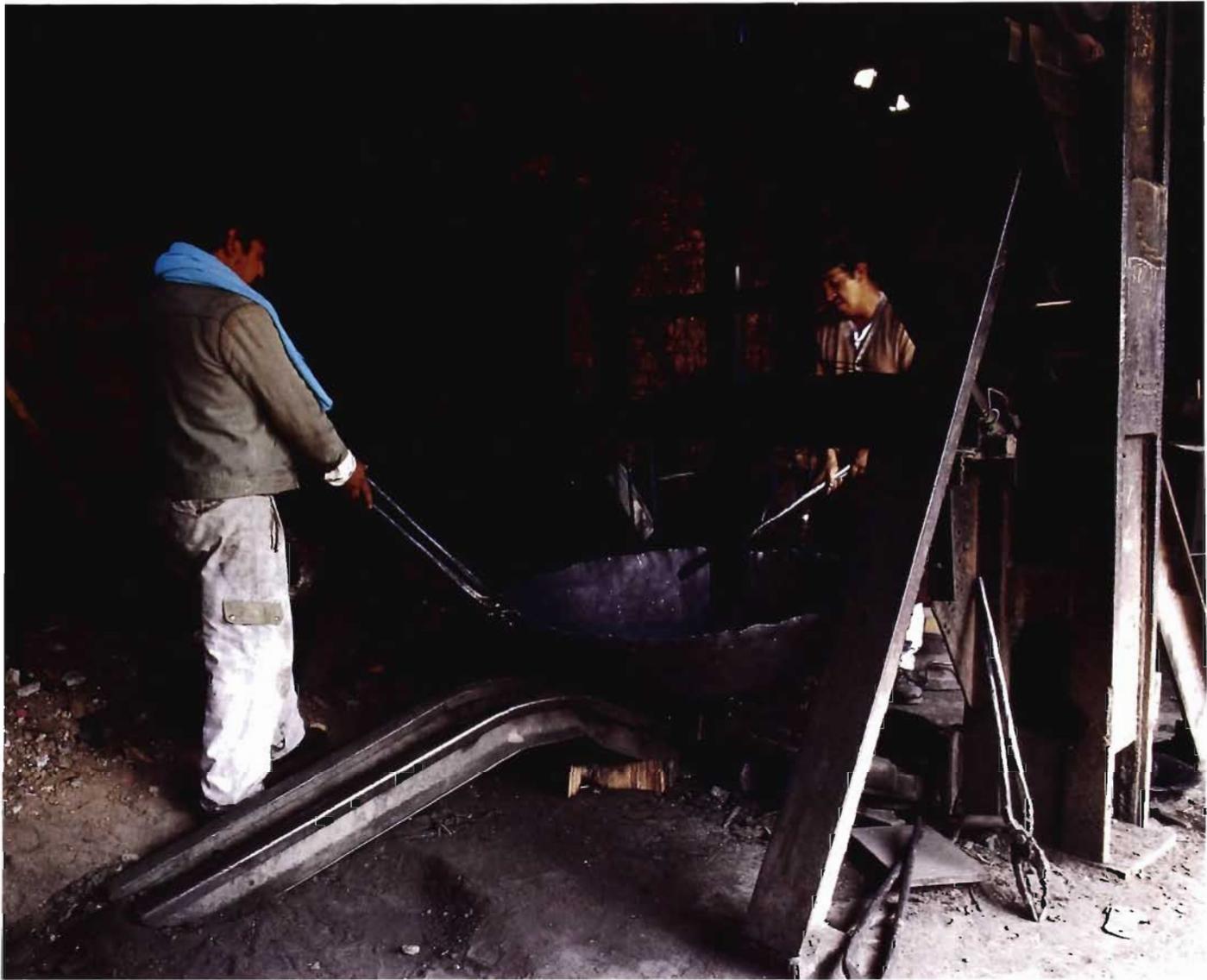
En el año de 1971 se formó la cooperativa Vasco de Quiroga, con la participación de sesenta y cinco artesanos, los cuales, con el apoyo de la Secretaria de Industria y Comercio, obtuvieron un préstamo del Fondo Nacional para las Artesanías de 120 000 pesos. El crédito se garantizó con el terreno adquirido para la instalación del martillo y las propiedades de veinte de los integrantes de la cooperativa

Actualmente quedan doce de los socios fundadores y su éxito ha sido tal, con la instalación de otros dos martillos propiedad del señor José Velázquez y del señor Félix Parra, que ahora ningún taller de artesanos en el pueblo realiza en forma cotidiana la labor de extendido de los tejos. En un principio se trabajó con un solo maestro para el extendido, pero esto no dio resultado, pues cada taller de artesanos tiene su propia técnica para hacerlo. De ahí que cada taller de artesanos lleva su propio maestro para extender. La organización social con la que el martillo funciona, con base en la maquila de los lingotes de cobre propiedad del artesano, es algo muy particular de Santa Clara y ha permitido que el control de la producción siga en manos del productor



Los tejos para *La Máquina Enamorada*, en el momento de ser llevados por un grupo de artesanos, para ser extendidos en el martillo neumático





Dos artesanos ahondando un tarro para un cazo, en el martinete mecánico

Martinete construido por los mismos artesanos, de metal de desperdicio, para formar el tejo una vez que ha sido extendido por el martinete hidráulico

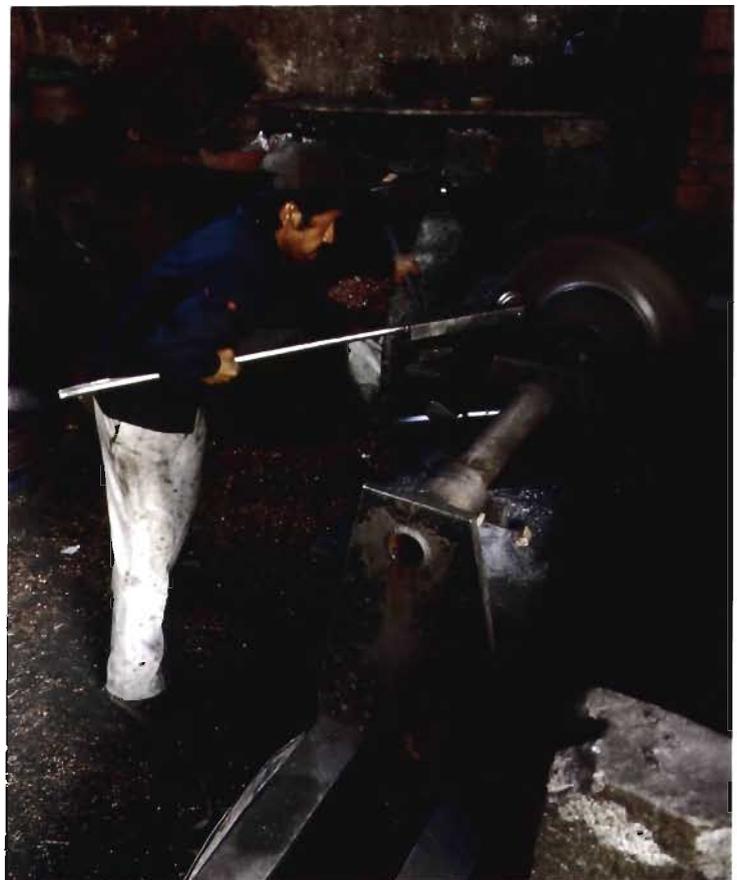
En el año de 1972, apoyados por el gobierno federal, un grupo de obreros organizaron la cooperativa Vasco de Quiroga y adquirieron en la ciudad de México, en la fábrica de Aceros Tepeyac, un martillo neumático, el cual por su tamaño y potencia en el golpe (mil libras en comparación con las doce o dieciséis de los marros) puede hacer el trabajo de extender, correspondiente a ocho personas durante varios días, en sólo una hora. La operación de este martillo y de otro propiedad de un empresario local han modificado la producción del cazo tradicional, ya que el extendido de la plancha o lingote de metal con marros no se utiliza más y su elaboración se ha incrementado en forma importante.



Un taller con
dos tornos
para rechazar
cazos



Rechazando y recosiendo cazos, para vender a otros artesanos que los terminen



Rechazando cazos más grandes utilizando una «carreta» con ventaja mecánica y un rodillo



Hace poco tiempo, el establecimiento en el pueblo de dos grandes laminadoras, una de propiedad colectiva a través de la sociedad «Laminadora Cobreros de Santa Clara S.A. de C.V.» que fue comprada por los artesanos mediante un préstamo de Nacional Financiera a una fábrica vieja de la ciudad de Boston en los Estados Unidos, cuya fabricación data del año 1912, les ha permitido a los cobreros competir con la otra perteneciente a un empresario privado. Ambas producen más de dos toneladas diarias de lámina de cobre, la cual se consume casi totalmente en el mercado local. Esto ha precipitado muchos cambios en la producción de platos y charolas, pues se utiliza el disco de lámina prefabricado para hacerlos. En particular, la producción de cazos, de tamaños chico y mediano hasta de seis kilogramos, con la adopción de numerosos tornos de rechazar o rechazadoras (las cuales sustituyen el ahondado de la forja tradicional) empujó el uso de los discos mencionados y aumentó aún más la elaboración de cazos rechazados y el número de cobreros, que dedican gran parte de su tiempo al acabado de aquéllos, incorporándoles la doble asa forjada y el pulido a mano con martillo.

Microindustria familiar representativa de los talleres que viven del acabado de los cazos rechazados, puliéndolos e incorporándoles las asas forjadas

Aspectos del terminado
de los cazos rechazados



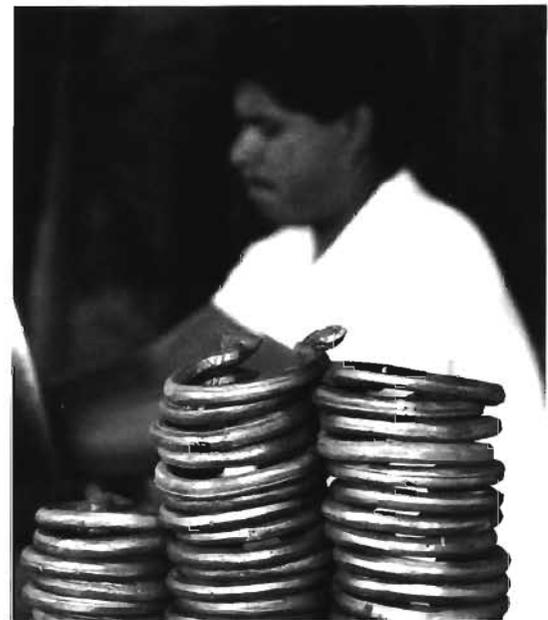
Puliendo sobre el yunque un cazo



Cerrando el alambrado de un cazo



Artesano forjando las tiras de cobre para las asas de los cazos, en un martinete mecánico de herrero



Acumulación de asas de cobre forjadas, listas para ser remachadas en los cazos



Formando la cabeza de un remache para fijar una de las asas del cazo



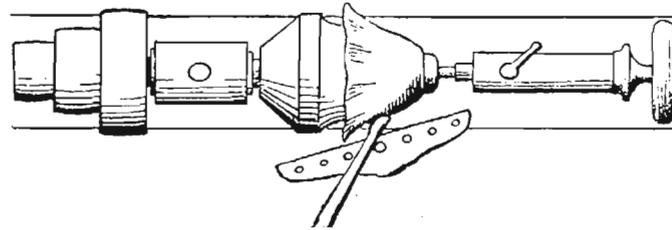
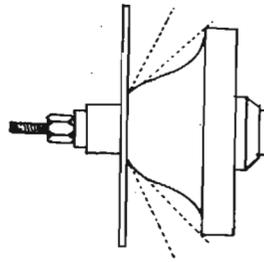
Vasija de cobre con vidrio soplado por adentro.
Altura: 21 cm



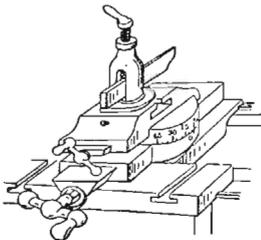
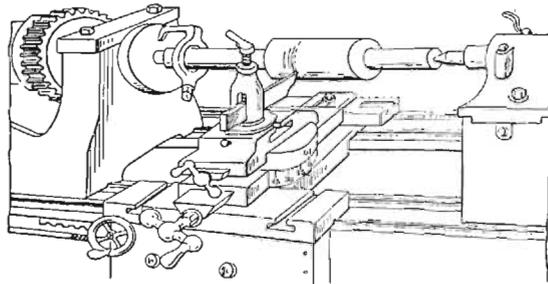
Florero en forma de pescado con detalles
cincelados. Altura: 32 cm

La apropiación colectiva por los obreros de esta tecnología moderna nos muestra, por una parte, la ausencia de contradicción de los métodos antiguos o modernos de trabajar el metal y, por la otra, la sobrevivencia del modo de producción artesanal, en condiciones hasta ahora desconocidas en el desarrollo histórico del capitalismo. Los martillos mecánicos y neumáticos, las laminadoras y las rechazadoras, a diferencia de lo que sucedió con las máquinas en la era industrial —en donde los obreros trabajaban para ellas— en Santa Clara, por medio de la maquila, los obreros se sirven de aquéllas para sus propias maneras de trabajo de tal forma que producen para ellos, sin que éstos abandonen su independencia y la mejora de su bienestar.

Una condición fundamental para la incorporación de las máquinas en Santa Clara fue la introducción de la corriente eléctrica trifásica en las poblaciones pequeñas por la Comisión Federal de Electricidad. Esto permitió el funcionamiento de motores de todas las dimensiones, y abrió la posibilidad a la actividad artesanal, de revivir y adaptar a sus propias necesidades, los avances del maquinismo, para poder competir con la gran industria, sin el menoscabo de su ingenio y su independencia

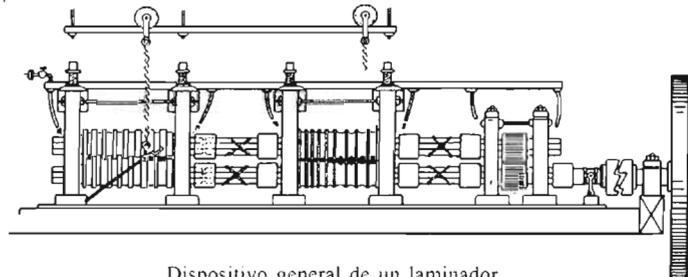


La lámina siendo rechazada sobre un molde en la escuela, y un torno de rechazar



Henry Maudslay
(1771-1831)

Con su invento, del soporte de corredera para el torno, revolucionó la construcción de máquinas herramienta

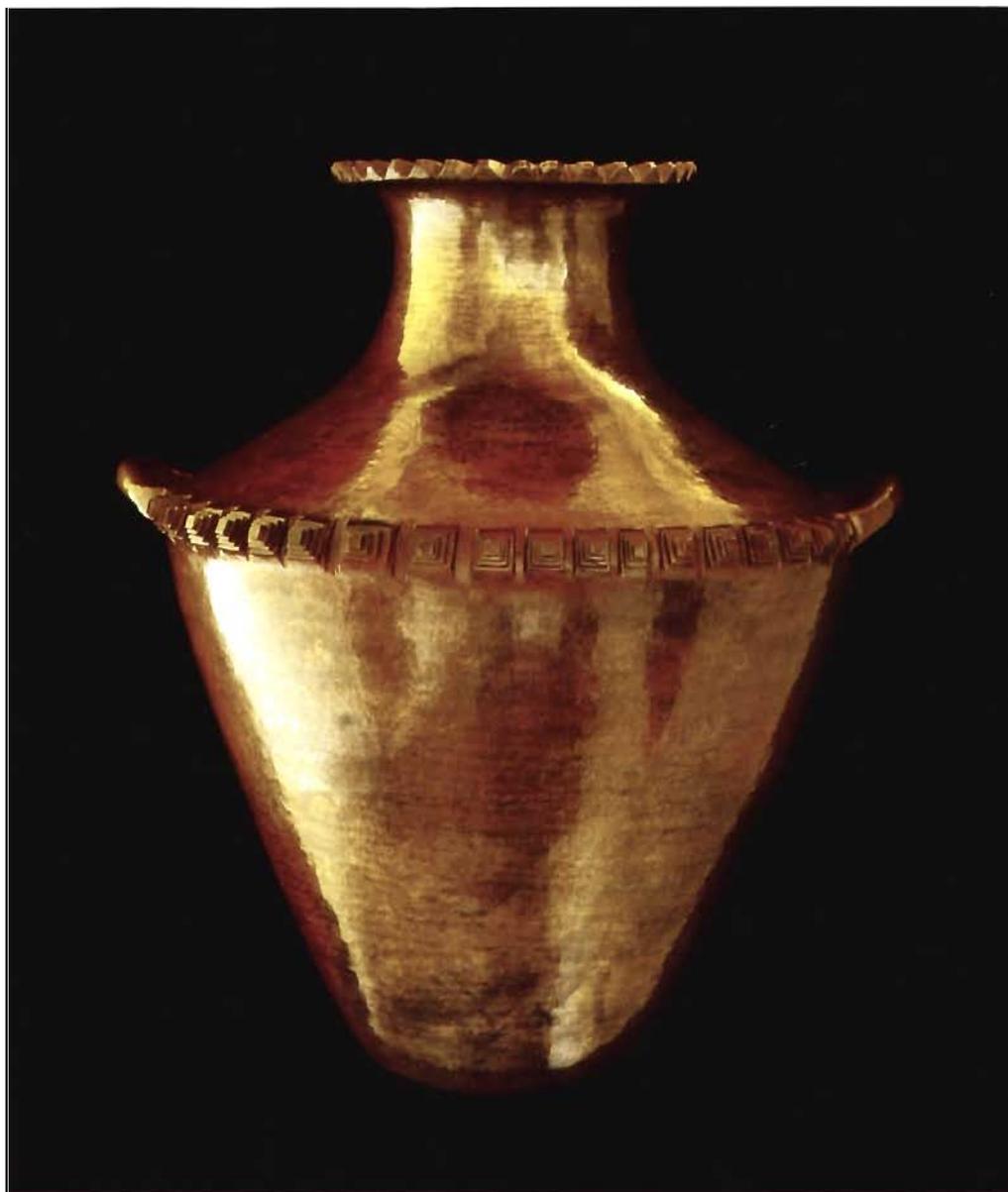


Dispositivo general de un laminador

John Wilkinson
(1728-1808)

La invención de la máquina laminadora por Wilkinson a finales del siglo XVIII vino a revolucionar el desarrollo de la técnica metalúrgica. A partir de esta fecha, comienza a perderse, en Europa primero, y después en todo el mundo, la técnica que todavía existe en Santa Clara

Selección de obras premiadas
en la
Feria Nacional del Cobre de 1994



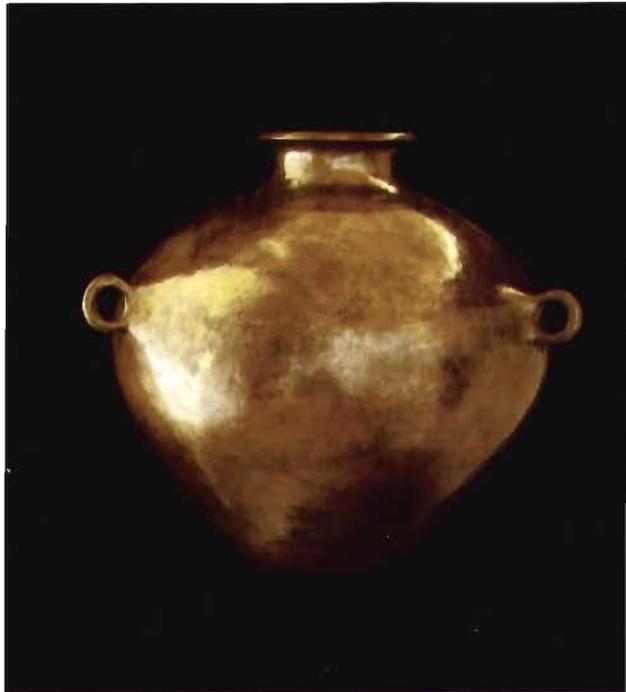
Vasija de cobre con pirámides sólidas en forma de cincho que se desprende en dos asas de una sola pieza y bordo cincelado con figuras pirameidales. Altura: 47 cm. Galardón Nacional 1994, obra del maestro Máximo Velázquez, responsable del taller de orfebrería tradicional del Cecati No. 166 Adolfo Best Maugard

En el año de 1946 se organiza, entre los pobladores de Santa Clara, el llamado Patronato Amigos del Cobrero el cual promueve la realización de la primera Feria del Cobre que se inaugura el día 15 de septiembre del mismo año. Su objetivo principal fue el de impulsar la actividad artesanal, la cual atravesaba por uno de sus momentos más críticos. El primer premio de la misma fue de 25 pesos de aquella época y algunos de sus participantes más importantes fueron los artesanos: Jesús Pureco, Rafael Zarco Mora, Gilberto Hernández, Bernardo Pérez y Romualdo Parra.



Jarra de cobre en la cual el bordo del pico se continúa para transformarse en un asa maciza del maestro Audon Punzo. Altura: 39 cm. Premiada en la categoría de maestros

Centro de cobre con tapadera decorado con triángulos repujados, del maestro Ignacio Punzo. Altura: 18 cm. Premio especial del FONART



Vasija de cobre con asas de una sola pieza con clara inspiración en la cerámica prehispánica del artesano Hugo Martínez. Altura: 25 cm. Premiada en la categoría de nuevos valores



Algunos años más tarde, su celebración se hace coincidir con una de las fiestas más importantes del pueblo, y desde esa fecha tiene lugar del 11 al 22 de agosto de cada año. De esta manera se incorporó como algunos de los eventos más importantes de la misma, el concurso típico de carretas, que representa los diferentes aspectos del cultivo del maíz por cada uno de los barrios del pueblo, a saber: el barrio de San Nicolás la siembra, el de San Francisco la escarda, el de las Animas la cosecha, el de San Miguel el acarreo del maíz, el de San José la troje para guardarlo y el de San Agustín el combate. Así como el concurso de bandas musicales provenientes de los poblados próximos a Santa Clara.



Vasija de cobre con gajos repujados del artesano Juan Manuel Ramírez. Altura: 45 cm.



Florero de cobre decorado con cuadrados matizados al martillo del artesano Alberto Carrillo. Altura: 49 cm. Premiada en la categoría de nuevos valores

Su realización ininterrumpida y el auge que cobra la industria obrera del pueblo, sobre todo a partir de los años sesenta, hace que en el año de 1971 adquiera el carácter de nacional y la convocatoria de la misma, elaborada por un Comité Organizador integrado por los propios artesanos, incluía ya las siguientes especialidades: Jarras, ollas de aro, cazos, charolas, platos, centros, fruteros, floreros y candiles. Estas categorías con el paso del tiempo han tenido cambios, que han obedecido principalmente a la incorporación de nuevas técnicas, la fundación de la escuela de capacitación para el trabajo en metal y el incremento en la participación de los niños y jóvenes artesanos.

De ahí que actualmente existan las categorías de maestros, nuevos valores, joyería y trabajos infantiles. El jurado del concurso se integra con personalidades, tanto públicas como privadas, relacionadas de alguna manera con el trabajo artesanal y se establece como regla general la exclusión de piezas que han sido anteriormente premiadas y la participación de todos aquellos que no sean productores. Durante su realización, que tiene como sede el Museo Nacional del Cobre ubicado en el centro del pueblo, la venta es directa favoreciéndose así de una manera importante la economía de cada artesano.



Centro de cobre con dos caras circulares del artesano Román Punzo Cázares. Altura: 49 cm

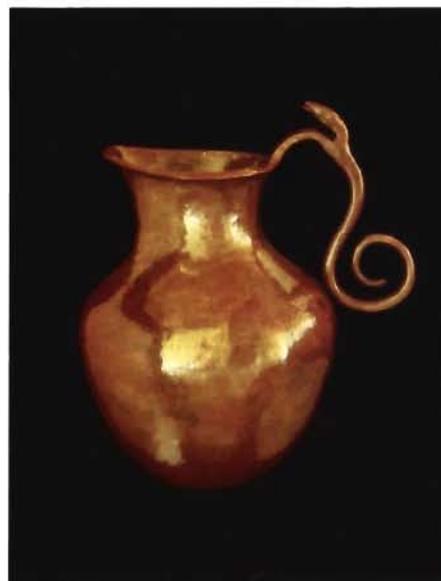


Cazo de doble asa tradicional, decorado al interior y al exterior con incrustaciones de plata y cincelado en las asas, del artesano Everardo Martínez Parra, el cual muestra claramente el uso de un objeto utilitario para la realización de un trabajo creativo. Altura: 34 cm



Olla de cobre con asas macizas del niño artesano José Luis Medina. Altura: 18 cm. Premiada en la categoría infantil.

El origen del color rojo óxido, que se ha convertido en una característica singular de los objetos de alta calidad y con la cual el aspecto del cobre es más durable que el color natural, está en la producción de óxido de cobre que se obtiene de los depósitos del fondo de los recipientes en donde se enfría la pieza de cobre al rojo vivo, y con la cual Santa Clara desde hace mucho tiempo provee a las comunidades de Tzintzuntzan y Patamban con la materia prima indispensable para darle a su cerámica el color verde que las caracteriza. Todos los objetos premiados en la Feria Nacional del Cobre de 1994 son de una sola pieza y con bordo grueso. Este hecho demuestra que todos fueron forjados de un lingote macizo de cobre y no a partir de una lámina



Jarra de cobre con asa de una sola pieza en forma de lagartija del niño artesano Martín Velázquez. Altura: 23 cm. Premiada en la categoría infantil



Escuelas de Artes y Oficios

A mediados del siglo XIX, las consecuencias de la desaparición de los gremios artesanales se hicieron evidentes, dada la falta de maestros que transmitieran los conocimientos y habilidades de los oficios a sus aprendices. La escuela y el proceso educativo estaban implícitos en el modo de producción artesanal y las leyes que regían a las organizaciones gremiales.

Las academias de arte, venidas del Renacimiento, se habían mantenido alejadas de la realidad del artesano. Con el advenimiento del absolutismo en la Francia de Colbert, los artistas se confirman como sus miembros exclusivos y obtienen como Lebrun el poder suficiente para invadir el campo de los artesanos, sin lograrlo cabalmente. Esto sucedió en la *Manufacture Royale de Gobelins* en lo que se llamó la *École Professionnelle*, en donde: «no se ocupaban en lo absoluto de la relación entre diseño, material y proceso de fabricación (ya que lo que había que aprender sobre esto se hacía en el taller o en el telar), sino que consistían básicamente en la copia de dibujos, es decir, un ejercicio de pura habilidad en el papel». El taller artesanal por lo tanto continuó su propio desarrollo, y no fue sino ciento cincuenta años después, que su ausencia educativa comenzó a preocupar a la sociedad europea en su conjunto.

La Exposición del año 1851, organizada por el Príncipe Alberto, para enseñar al mundo la creatividad artística de su tiempo, mostró el vacío dejado por los artesanos en el campo de las artes aplicadas y las posibles soluciones comenzaron a buscarse desesperadamente. Así surgen las primeras escuelas llamadas de Bellas Artes y Artes Aplicadas, con las cuales se pretendía llenar el lugar que ocupaba el maestro artesano y dar fin al divorcio entre éste y el artista. Poco tiempo pasó para que las escuelas aludidas exhibieran sus resultados, limitándose a la educación de estudiantes que buscaban ser artistas o profesores de arte, pero de ninguna manera artesanos. La formación directa en el taller se abandonó rápidamente, y el dibujo en papel de modelos y del natural era la parte más importante de la enseñanza.

Es en Inglaterra en donde aparecen, con una fuerte influencia de la escuela Romántica Clásica alemana, los más importantes movimientos relacionados con la enseñanza de los oficios. El primero de ellos, promovido por William Morris, quien establece como el eje central de su actividad el aprendizaje directo en el taller, convirtiéndose él mismo en su más fervoroso practicante. Su empresa, *Morris Marshall & Faulkner, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, en la cual participaron activamente como socios



Estudiantes aprendiendo a cincelar el ala de un plato

sus amigos Rossetti, Burne Jones y Madox Brown, famosos ya por su pertenencia al grupo de los pintores prerrafaelitas, pronto llegó a ser la firma más importante en el diseño y la producción de objetos decorativos para uso doméstico. Pero de ellos, Morris fue el único que entendió la importancia de la vinculación entre el diseño y la fabricación, pues como Pevsner nos dice: «Solo él había comprendido que el diseño sin un conocimiento vivo de los materiales y de cómo trabajarlos era una de las principales razones de la futilidad del arte industrial del siglo XIX», por lo que aprendió a dominar en el taller mismo las habilidades técnicas específicas de los trabajos cuya producción emprendía como: el tejido de tapetes, la ebanistería, los vitrales, el papel tapiz y la imprenta.

El trabajo y las ideas de Morris originan el famoso movimiento conocido como *Arts and Crafts*, que aparece en el año de 1880, pero de sus seguidores el más consecuente con el principio de que el centro de todo aprendizaje está en el taller es Richard Ashbee, quien funda en el año de 1888, la *Guild and School of Handicraft*, en donde toda la enseñanza se realiza en talleres y no en salones de clase. Al principio, la escuela se organiza con sólo tres miembros, y en diez años llega hasta cuarenta y siete, produciendo objetos de gran calidad y belleza como: vajillas de plata, muebles y metalistería. Los miembros de la guilda durante los primeros años se basan en la autoenseñanza y en la adquisición de

habilidades siguiendo el principio del error o el acierto, el cual para Ashbee era el único camino para llegar a ser un maestro artesano. En el libro *Modern English Silver Work*, editado en 1909 por Essex House, encontramos una magnífica descripción de su pensamiento: «Es en el aprendizaje de cómo hacer las cosas y hacerlas bien que muchos de los diseños de motivos son creados. Por lo que sucede que cuando un grupo pequeño de hombres aprenden a trabajar juntos en un taller, confiando los unos en los otros, estando en las manos de los otros y comprendiendo sus limitaciones que la combinación de estos elementos se convierte en creatividad y la transformación toma expresión en el trabajo de sus dedos. Humanidad y artesanía son esenciales». A diferencia de Morris, que desconfiaba abiertamente de la incorporación de la máquina al trabajo manual, Ashbee consideró, después del fracaso de su experimento artesanal que los llevó a él y a sus socios a instalar sus talleres comunales en un pueblo de las afueras de Londres, que aquella debía de ser utilizada como lo hacían en el Nuevo Mundo; y en su libro póstumo *Should We Stop Teaching Art?* decía: «La civilización moderna se apoya en la máquina y no puede existir un sistema razonable de apoyo al arte, fomento del arte o enseñanza del arte que no lo reconozca así», buscando compaginar la artesanía que sería la base de la enseñanza con la industria a través de la creación de modelos susceptibles de estandarizarse.

La última experiencia importante en relación con la enseñanza artesanal fue la creación de la London Central School, por Lethaby en 1896. En ella no se aceptaba a ningún alumno que no estuviera involucrado en la práctica de algún oficio y no había ninguna provisión para el aficionado, dibujante o pintor.

La enseñanza en el taller y la concepción del diseño siguen muy de cerca las experiencias de Morris y Ashbee. Johnston, maestro del taller de Diseño e impresión de libros, sostenía que: «Un objeto sólo puede estar propiamente diseñado por el artesano que lo hace, porque el diseño debe ser el resultado del oficio mismo y no arbitrariamente determinado en un tablero de dibujo», lo cual nos muestra claramente la cercanía con el espíritu de trabajo de las escuelas que la antecedieron.

Será en Alemania, con la fundación de la escuela Bauhaus en 1918, en donde finalmente se orientará la enseñanza hacia la formación de



Dos jóvenes joyeras trabajando

diseñadores industriales y no de artesanos. Walter Gropius, su primer director, aunque consciente de la importancia educativa de la relación maestro artesano y aprendiz, debido según él «a la fatal segregación de los artistas de talento de un trabajo práctico», instaura desde el inicio la diferencia entre «maestros de la forma» en su totalidad artistas de reconocido prestigio —Moholy-Nagy, Kandinsky y Klee— y los «maestros artesanos» de especialidades como metalistería, ebanistería, cerámica e imprenta, los cuales integraban juntos el Consejo de maestros de la institución. Sin embargo, los maestros de la forma son quienes tomaban todas las decisiones en relación con el aprendizaje, y los artesanos sin capacidad de voto se vieron relegados a una posición simplemente consultiva.

Poco tiempo requirió la *Bauhaus* para convertirse en uno de los centros educativos más importantes de diseño industrial en Europa, apoyándose para ello, fundamentalmente, en la creatividad del artesano: «El diseñador creativo de producción en masa debe hacer la experimentación a través de la artesanía en un estudio que es en parte un taller y en parte un laboratorio. Sólo partiendo de la forma útil y equilibrada de un artículo concebido en su estudio, podrá más tarde el diseñador desarrollar un modelo que satisfaga la producción en masa», utilizándola después para sus propios fines al servicio de la industria. De esta manera se consuma la separación con el artesano, y los intentos utópicos de Morris y Ashbee quedaron alojados en el tiempo como batallas perdidas. La ausencia colectiva del artesanado, ocasionada por la destrucción de las organizaciones gremiales, se hizo crudamente real en la educación futura de las escuelas de Artes y Oficios de Europa y los Estados Unidos.

William Morris

«El trabajador debe estar bien educado. Toda la gente otra vez, por lo menos, pretende estar de acuerdo con este reclamo hasta que entienden qué es lo que quiero decir con esto; a saber que todos deben ser educados de acuerdo a su capacidad y no de acuerdo al monto de dinero que sus familias posean. Menos educación, lo cual quiere decir educación de clase, es una monstruosa opresión del pobre por el rico.

»Una reforma del arte que esté fundada en el individualismo perecerá con los individuos que la promovieron.

»Bueno, ustedes deben entender que por arte no quiero decir solamente pintura y escultura, o esto y la arquitectura, que es bella cuando un edificio está decorado adecuadamente; esto es solamente una parte del arte que comprende, como entiendo la palabra, algo mucho más amplio, belleza producida por el trabajo del hombre, mental y corporalmente, la expresión del interés que el hombre tiene por su vida misma, en la faz de la tierra y todo lo que lo circunda; en otras palabras, el placer humano de la vida es lo que entiendo por arte.

»Mi modelo de desarrollo se refiere a retener en sus pueblos el máximo de gente que pueda vivir bien en ellos, sustentándose en una combinación de la agricultura y de la pequeña industria local.»

E. P. Thompson

Conferencia dada el 4 de mayo de 1959 en el Salón del Sindicato de Trabajadores del Arte en Londres

«El meollo de la cuestión radica en el concepto de comunidad. Webb y los Fabianos buscaban una igualdad de oportunidades, a través de una sociedad de competencia. Morris buscaba una sociedad de iguales, una comunidad socialista. No es muy pequeña la diferencia que divide estos conceptos. En uno, la ética de la competencia, las energías de la guerra. En el otro, la ética de la cooperación, las energías del amor.»

Maurice Rheims

Conocido escritor y crítico de arte francés. Entre sus obras más conocidas están *La vie Étrange des Objets*, 1959 y *L'Art 1900*, 1965.

«En tanto que él es prerrafaelita, y responde a los dogmas en desuso de Ruskin y de Morris, en tanto que es hostil a la industrialización y que llama a un retorno masivo al artesanado, este arte no amerita llamarse «nuevo»; se convierte en eso, cuando es a la vez insólito, colorista, armonioso y funcional, abriendo los caminos al mundo del mañana: Bauhaus, surrealismo e informalismo.

»El hombre que pinta un baño y el que pinta un cuadro, ambos son pintores; y si sienten una satisfacción al hacerlo, no hay nada erróneo en que estos se llamen a sí mismos artistas. Igualmente un tallador de madera, un creador de armarios o un trabajador de bronce, prefieren ser considerados artistas más que artesanos.

»Cada persona hace esta distinción para sí mismo, pero la posteridad actúa como una última corte de apelación, para revisar estos juicios. La distinción en sí misma es como una línea pintada en la arena, sometida a los vientos cambiantes de la moda. El trabajo de un anónimo joyero florentino es susceptible de ser atribuido en nuestros días a Cellini: hombres, que fueron considerados por sus contemporáneos como grandes artistas son juzgados por las generaciones siguientes no algo más que honestos artesanos. La historia del arte oscila entre arte y artesanía. Brunelleschi y Ghiberti, Durer y Holbein fueron artesanos y también artistas e hicieron dinero diseñando joyería o plata. Salvador Dalí siguió esta tradición Renacentista, construida por los artistas florentinos y alemanes, cuando creó la flamboyante y grotesca joyería que quizá será valuada en el futuro más alta que su pintura.»

Jean Gimpel

Escritor y crítico de arte, hijo del famoso coleccionista y comerciante de pintura René Gimpel. Sus obras más conocidas: *Contre L'Art et les Artistes* y *Les Bâtisseurs des Cathédrales*.

«En la Edad Media, el tallador de piedra común y corriente, y el más conocedor, el que realizaba las esculturas, no se distinguían en tanto que tenían el mismo oficio. La distinción entre artesano y artista es algo que viene del Renacimiento y la individualización del trabajo. El sentido moderno de la palabra artista aparece por primera vez, en el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1792.»

Marcel Duchamp

Considerado uno de los artistas más importantes de nuestro siglo y el precursor del arte contemporáneo, con sus conocidos *Ready Mades*.

«Quiero decir simplemente que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, cualquiera que sea el epíteto empleado, debemos llamarlo arte: un arte malo es de todas formas arte como una mala emoción sigue siendo una emoción.

»Así pues, cuando más adelante hablo de «coeficiente de arte» debe quedar entendido que no sólo empleo ese término en relación con el gran arte, sino que también trato de describir el mecanismo subjetivo que produce una obra de arte en estado bruto, buena, mala o indiferente.

»Para evitar todo mal entendimiento, debemos repetir que este «coeficiente de arte» es una expresión personal de «arte en estado bruto» que debe ser «refinado» por el espectador a la manera de la melaza y el azúcar puro. El índice de este coeficiente no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador.»



Taller de joyería del Centro Ocupacional No. 69, 1971, precursor del Cecati No. 166 Adolfo Best Maugard



El maestro Máximo Velázquez, responsable del taller tradicional del Cecati No. 166

Experiencia educativa

SANTA CLARA DEL COBRE

ANTECEDENTES

Los gremios artesanales existieron en México desde la Colonia, pero durante mucho tiempo fueron organizaciones exclusivistas que se ocuparon más que nada del artesano inmigrado y de las artes y oficios de España. La incorporación de los indios como maestros no se dio sino hasta el año de 1709; en el caso de los herreros, y a los negros y mulatos no se les permitió hasta la época independiente. Su actividad fue muy importante para la sociedad colonial como nos lo describe Romero de Terreros: «Una de las cosas que más influyen para hacer florecer las artes industriales en la Nueva España fue indudablemente la formación de gremios, o sea la clasificación legal de oficios para reglamentar la producción y los impuestos respectivos. Como en la Europa de la Edad Media, los gremios en la Nueva España tenían por principal objetivo la protección de sus individuos y el adelanto y perfección de sus productos. Establecía grados entre el aprendiz, el oficial y el maestro: nadie podía abrir un taller sin haber probado antes su eficiencia en el oficio ante un tribunal compuesto por maestros.» Desde la Constitución de Apatzingán de 1814 que recogía estos ordenamientos de la Constitución de Cádiz de 1813, los gremios se declaran ilegales y continuaron una precaria existencia que se trunca definitivamente con la expropiación de sus bienes durante la Reforma, por la ley Lerdo de 1856 y la liberación definitiva del trabajo contenida en el artículo cuarto de la Constitución de 1857 que a la letra dijo: «Todo hombre es libre para abrazar la profesión, industria o trabajo que le acomode siendo útil y honesto, y para aprovecharse de sus productos. Ni uno ni otro se le podrá impedir, sino por sentencia judicial». Aunque su existencia fue indudablemente clave para el surgimiento del sincretismo de lo europeo y lo indígena en el arte monumental y decorativo, la situación económica de España y la importación masiva de mercancías provenientes de Europa y los Estados Unidos les impidió una participación activa en la industrialización del país durante el siglo pasado, cercana a la que tuvieron sus pares en el nacimiento de la industria en Inglaterra y el resto del viejo continente durante el siglo xvii.

El modo de producción artesanal, propiamente dicho, comienza en México a consecuencia de los cambios sociales provocados por el movimiento armado de 1910. Mientras, en Europa y los Estados Unidos la industria desplazaba al artesano para individualizarlo y servirse de su creatividad en la realización de sus propias metas, incrementando la productividad y la estandarización. En nuestra realidad, por el contrario, nos hacíamos conscientes de las innumerables



El maestro Austreberto Villalón
puliendo un plato

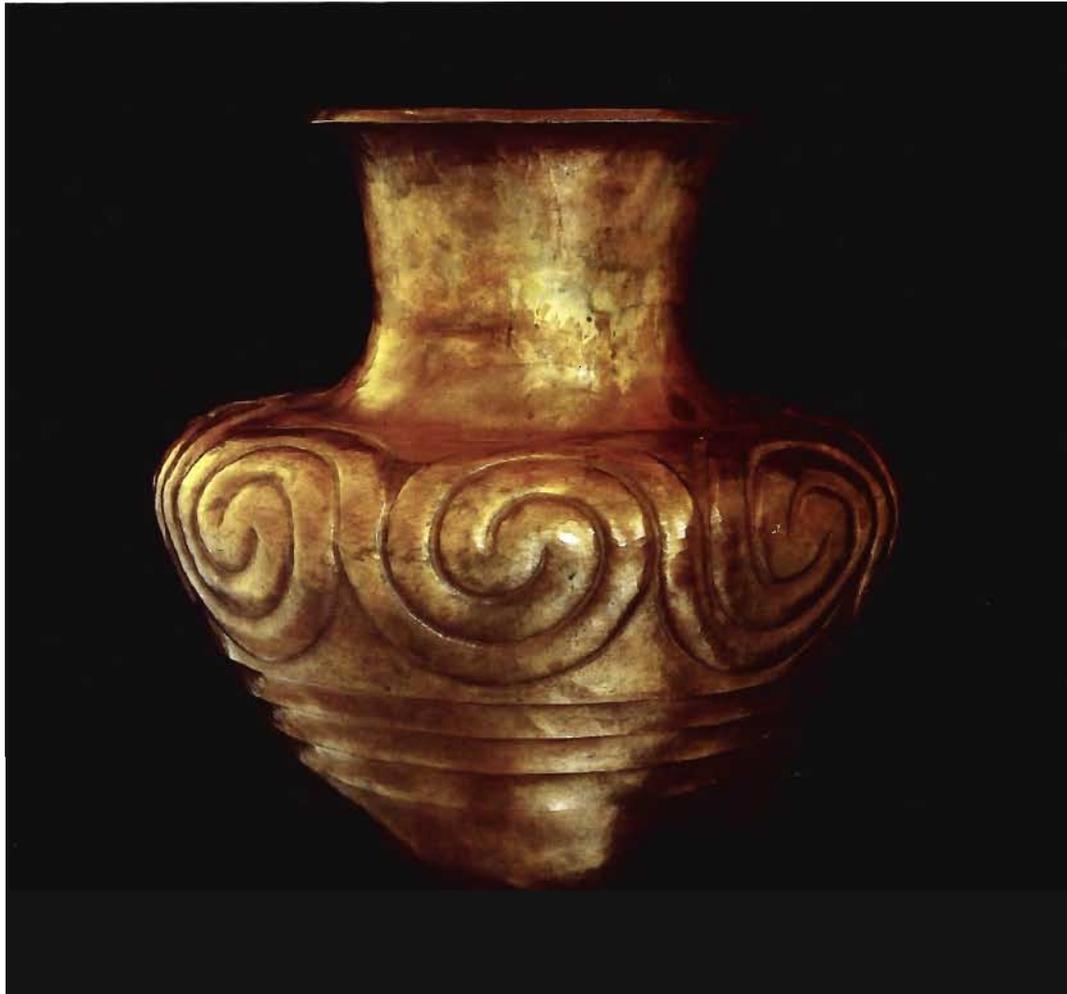
comunidades cuya sobrevivencia radicaba en la práctica colectiva de los oficios artesanales. Como lo menciona el Dr. Atl en su libro *Las artes populares en México*: «La Exposición de Arte Popular del Centenario ha sido la primera manifestación pública que se haya hecho en México para rendir homenaje oficial a las Artes Nacionales, y ella ha constituido un punto de partida para su desarrollo y para su transformación. El C. Gral. Álvaro Obregón, inauguró la exhibición el 19 de septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias». El reconocimiento de su existencia y el potencial educativo de la relación entre el maestro y el

aprendiz no son suficientes para el desarrollo pleno del artesanado. Su organización y la sistematización de la misma, que los gremios lograron en su momento, no puede ser recreada mecánicamente; pero en el caso de México y de otros países que buscan su industrialización, el artesano requiere de un apoyo educativo constante y organizado.

En la situación particular de Santa Clara se conjugó, desde los años sesenta, la existencia del oficio colectivo de labrar el metal con la presencia de dos escultores conocedores y trabajadores de aquél, lo cual inició un largo proceso educativo cuya primera experiencia fue la creación de la Casa del Artesano en el año de 1972. A pesar de que durante sus primeros años de existencia, la asociación civil que la tuvo a su cargo, dirigida por seis de los mejores maestros artesanos del pueblo, supo aprovechar el apoyo del gobierno a través de la Dirección General de Culturas Populares el hecho de que una de sus finalidades más importantes, como lo era el aprendizaje de nuevas técnicas metalúrgicas, nunca se haya concretizado, fue paulatinamente minando su fuerza para dar paso a otras experiencias que finalmente la sobrepasaron.

En el año de 1976, Ana Pellicer y Metcalf deciden tomar la iniciativa y fundan con el apoyo del doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, entonces Subsecretario de Educación Pública, una Escuela de Artes y Oficios con el nombre de Centro de Acción Educativa No. 67 de Santa Clara del Cobre. El antecedente inmediato de la misma era la realización de una obra escultórica monumental denominada «La Máquina Enamorada», concebida y dirigida por Pellicer con la participación de siete maestros artesanos de la comunidad, la cual venía a ser la secuela lógica del «Pebetero Olímpico» y la consolidación de la tradición del gigantismo dentro del trabajo en metal de Santa Clara. Basada en la técnica purépecha de la fundición y la forja del bloque macizo de cobre —por primera vez se fundían en el pueblo 300 k de cobre— el tejo en lugar de convertirse en algo utilitario se transformaba en un objeto artístico. Este trabajo reforzó en forma definitiva la relación entre estos dos artistas y la comunidad, abriendo la confianza de los artesanos hacia la búsqueda de nuevas experiencias, como era la creación de la escuela en la que sin ningún antecedente accedieron aquéllos a la participación activa de sus mujeres.

El Centro tenía como sus objetivos más importantes: el desarrollo de nuevas herramientas apropiadas para las actividades de los artesanos, el aprendizaje de nuevas técnicas y la información cultural, técnica y artística complementaria.



Una de las primeras vasijas de cobre con borde grueso, mostrando influencias de la cerámica prehispánica de Colima y de los primeros trabajos en metal de la cultura cretense



Charola repujada de 45 cm de diámetro

Plato repujado con incrustaciones de plata en el ala de 30 cm de diámetro



Aparte del impacto indudable que tuvo en la apropiación de nuevas herramientas y técnicas por parte de los artesanos, la escuela implantó el oficio de la joyería que hasta ese momento no existía en el pueblo; y como nos dice Ana Pellicer: «A diferencia de otras comunidades artesanales, las mujeres de Santa Clara no participaban por su propio derecho, en la producción artesanal. Al lograr un «destino» de artesanas se encuentran por vez primera con la dignidad de participar en el proceso creativo al lado de sus maridos, convirtiéndose así en parte del patrimonio cultural de su pueblo. Esto y el poder económico que les brinda esta actividad, han cambiado su posición y participación dentro de la familia y en la comunidad. Parte de las primeras ganancias las invierten en la compra de sus útiles de trabajo para, poco a poco, irse independizando y creando sus talleres familiares. Hoy en día, existen hogares en el pueblo, en donde los hombres trabajan en la fragua y las mujeres joyería en la cocina.» Al igual que en la orfebrería el trabajo de las joyeras no implica un diseño previo separado del objeto que se hace y la originalidad y espontaneidad de los mismos: «No es el resultado de una preocupación formal por el diseño sino el producto de la resolución de los problemas al hacerlo.» La formación de maestras artesanas provocó en poco tiempo la participación de las mujeres jóvenes de la comunidad, las cuales inician su formación a la edad de 13 años y en la Feria Nacional del Cobre los premios para maestras; y alumnas joyeras se han vuelto una tradición.

El esfuerzo colectivo desplegado por más de dieciséis años en el Centro hizo que la Secretaría de Educación Pública decidiera ampliar su apoyo —tanto en la infraestructura de nuevos edificios como en la adquisición de equipo y maquinaria— continuándose así con el nombre de Cecati No. 166 Adolfo Best Maugard de Santa Clara del Cobre, los pormenores de esta experiencia educativa sin parangón en México.



Vista de la entrada del Cecati No. 166. Al fondo, a la izquierda, apreciamos la construcción del taller tradicional

Para una comprensión precisa de este innovador proceso educativo, veamos la descripción que nos hace su directora Ana Pellicer: «Desde que nació el concepto, hace un siglo, de crear Escuelas de Artes y Oficios, éstas han sido el medio para la clase acomodada y educada de explotar la pequeña herencia que los artesanos todavía poseen, sin preocuparse por los problemas que las comunidades artesanales enfrentan para poder sobrevivir, ni de su desarrollo económico y cultural. La capacitación artesanal era demasiado cara para ser desperdiciada entre los pobres o más bien eran tan humildes, que no podían escaparse moralmente a la necesidad de cambiar su «trabajo productivo» por un «salario justo». Estas escuelas se ubicaron invariablemente en las grandes ciudades o en los suburbios ricos por la conveniencia de los estudiantes. Su fracaso, para promover un renacimiento de las artes populares, se originó en el concepto erróneo de que la industria es un trabajo colectivo y la artesanía un trabajo individual. En realidad la producción artesanal es un fenómeno de producción colectiva y puede florecer únicamente en comunidades integradas e igualitarias. Éstas ya no existen en las grandes ciudades, pero abundan en el México rural. No solamente en las indígenas que han conservado su lenguaje y su integración cultural, sino también en las mestizas, las cuales han conservado su homogeneidad por medio de sistemas de *potlach* y cargos de origen ancestral y reciente. Muchas de ellas, en donde la tradición está languideciendo como en Santa Clara hace cuarenta años, pueden ser apoyadas por centros de capacitación que estimulen su realidad colectiva hacia una producción de alta calidad y remunerada.

»Desafortunadamente la actitud de saqueo, muchas veces disfrazada, es la que prevalece. Estudiantes de arte, investigadores universitarios y artesanos aficionados piensan que tienen el derecho inalienable de explotar cualquier riqueza cultural que una comunidad posea, sin importarles que el santuario de la creatividad colectiva pueda ser irremediabilmente dañado en este proceso. Por esta razón, nuestra intención ha sido la de poner a la disposición de la comunidad artesanal de Santa Clara la mayor cantidad posible de información universal técnica y cultural. Aparte de los talleres, se creó una biblioteca para abrir los horizontes creativos del estudiante, con un acervo de libros ilustrados que abarcan la producción de objetos, particularmente en metal desde el origen del hombre hasta la actualidad. Así como un museo interactivo, que complementa aquélla con ejemplos tridimensionales de las técnicas de la escuela en las diferentes etapas de su producción.



Metcalf y un maestro enseñando el grabado del cobre en el taller de orfebrería



Vasija de cobre con el borde grueso inspirada en un objeto prehispánico.
Altura: 38 cm



Plato de cobre decorado con *email brun*



Plato con decoraciones caladas en el ala



El maestro Salvador Sáenz, decorando una vasija con la técnica de *émail brun*

Del libro
EL TRATADO DE THEOPHILUS
 sobre
VARIOUS ARTES
 siglo XI

Capítulo LXXI
 Cómo hacer *Émail Brun*

Del cobre arriba mencionado, que se llama rojo, tenga hojas adelgazadas por usted del largo y ancho que usted quiera. Cuando haya cortado y preparado las mismas para su trabajo, dibuje sobre ellas pequeñas flores, animales o cualquier cosa que usted quiera; y grábelos con un buril fino. Entonces, tome el aceite, que está hecho de las semillas de linaza, y con su dedo, aplique una capa delgada en todos lados; y embárrela con una pluma de ganso, y teniendo el objeto con tenazas, mévalo sobre las brasas ardientes. Cuando esté un poco caliente y el aceite esté líquido, embadúrnelo otra vez con la pluma, y mévalo otra vez sobre las brasas. Esto continúelo, hasta que esté completamente seco. Cuando usted vea una capa igual en todos lados, mévalo sobre la brasa caliente y haga lo mismo que antes. Cuando el objeto se enfríe, no en agua sino por sí mismo, raspe con cuidado las flores pequeñas con un útil de raspar muy filoso, pero deje los fondos oscuros. Si hay letras, decida si las deja negras o cobre. Cuando la hoja ha sido raspada cuidadosamente embárrela inmediatamente con una preparación de piedra de vino y mercurio. Después se puede platear.

»Los principales talleres de la escuela son la orfebrería y la joyería en cobre y plata. Obviamente, la mencionada en primer lugar es la más importante por ser la principal industria de la región y está a su vez subdividida en dos especialidades: la técnica de forjar utilizada en Santa Clara y la tradicional europea que se encuentra en vías de desaparición en las naciones industrializadas. El oficio de la joyería introducido por la escuela es una de las aportaciones más distintivas para el desarrollo de la mujer y de la comunidad. Los oficios de apoyo que también tienen una producción propia son: la herrería, la fundición en cera perdida y arena, las máquinas herramienta, el rechazado de metales, el esmalte, la lapidaria, la electroformación y el plateado. Cualquiera de éstos, podría convertirse en la especialidad dominante en otras circunstancias, pero los oficios subsidiarios son a la vez de apoyo y complementarios a los de joyería y orfebrería, por ejemplo: el herrero puede forjar una asa de fierro para una jarra de cobre, una



Las instalaciones nuevas del Taller de joyería, con los adelantos técnicos más contemporáneos, como gas y aire comprimido, en cada mesa de los estudiantes



Collar de cadena, de cinco puntos, al estilo de las griegas de la antigüedad



Dos pinzas tarascas, símbolo del poder en la cultura purépecha



Taller de herrería, que es el oficio de base de los artesanos y los campesinos

herramienta en bruto que será terminada en el taller de máquinas herramienta o una silla, para él mismo cincelarla y terminarla. En el taller de vitrales, se produce una pantalla tipo *Tiffany*, para una base rechazada o martillada en plata, con decoraciones repujadas a la brea.

»Las posibilidades consubstanciales a la integración de estas diferentes especialidades, rebasa la imaginación, y el hecho de que los aprendices se muevan libremente de un taller a otro da a esta nueva generación de artesanos un inagotable vocabulario de conceptos que acrecienta sus perspectivas para una fructífera y exitosa carrera. Por todo lo anterior, la Escuela de Artes y Oficios de Santa Clara Cecati No. 166 Adolfo Best Maugard, fue concebida con el propósito de «construir un centro dedicado especialmente a la preservación de la capacitación colectiva.»



Vista general del Taller de máquinas herramienta. En primer plano, el maestro Horacio García, enseñando a rechazar en el torno, con «carreta» de ventaja mecánica. Ambos, creaciones de la escuela

Metcalf, trabajando con un estudiante



El maestro Efrén Martínez, responsable del Taller de fundición, con un alumno

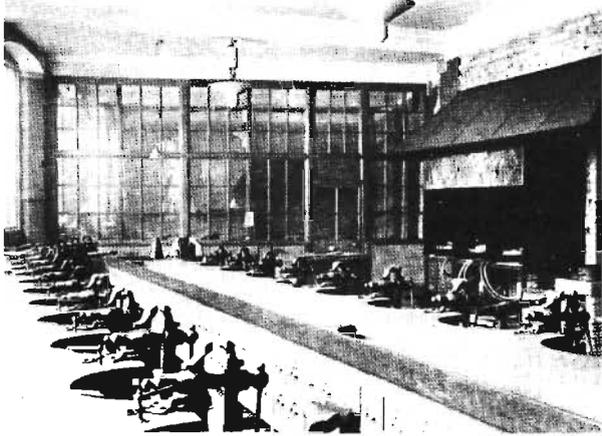
Experiencia educativa



Vista general del Taller de joyería



Detalle de un trabajo de repujado, realizado en el Taller de orfebrería de la escuela



Taller de platería en la Central School of Arts and Crafts, Londres, Inglaterra

Del libro
EL TRATADO DE THEOPHILUS
sobre
VARIOUS ARTES
siglo XI

Capítulo LXXXIV
Trabajo Repujado

«Para realizar las figuras en relieve, forje una placa de cobre o plata, del largo y ancho que usted quiera. Cuando usted funda el cobre o la plata, examínela cuidadosamente raspando o cortando toda su superficie, para ver si no hay burbujas o grietas en ella. Esto pasa seguido, cuando el metal es colado demasiado caliente o demasiado frío, demasiado rápido o demasiado lento, por la falta de cuidado, negligencia, ignorancia o inexperiencia del fundidor. Si, después de haber colado con atención y cuidado, encuentra una falla de esta naturaleza, desentiérrelo, si usted puede con un útil adecuado. Pero si la burbuja o grieta es tan profunda, que no puede desenterrarla, usted debe fundir el metal otra vez hasta que esté sólido y sano. Cuando esté así, vea que el yunque y los martillos con los que usted está trabajando, estén perfectamente lisos y pulidos. Y tome el mayor cuidado, para que la placa de cobre o plata se adelgace por igual en todas sus partes, que no sea más gruesa en una parte que en otra. Cuando ha sido adelgazada de manera que la impresión de la uña de un dedo sea apenas visible del otro lado de la placa, y si es completamente sano, entonces dibuje en la placa las figuras que usted quiera de acuerdo a su elección. Dibuje en el lado más sano y apropiado; sin embargo, hágalo con cuidado de manera que su dibujo aparezca apenas del otro lado.»

Adolfo Best Maugard
1886-1964

Por su entusiasmo en el arte popular, Best aceptó la invitación de José Vasconcelos, Ministro de Educación Pública, para colaborar con él; y en 1922 lo convirtió en su primer Director de Educación Artística. Esto le dio la posibilidad de presentar y difundir su método de dibujo en gran escala, enseñando a ciento cincuenta artistas jóvenes (entre ellos Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Rufino Tamayo), su aplicación; y éstos a su vez llevaron el mensaje a sus salones de clase. Fue así como el método de Best llegó a 200 000 estudiantes.

En 1923, la Secretaría de Educación publicó su libro *Dibujo tradición, renacimiento y evolución del arte mexicano*, el cual fue utilizado en todas las escuelas de la República Mexicana, y adoptado en algunos países de América del Sur.

La distinción de su método de enseñanza y análisis del arte primitivo radica en ser una propuesta científica para la educación artística.

Mike Cooley

«El conocimiento profundo que los sistemas de producción social utilizan, debe ser constantemente retroalimentado. Necesitan una repetición periódica de la íntima relación con los materiales, que permita a los trabajadores diestros manejar la incertidumbre con confianza.

»Actualmente una de las ideas más perversas, del punto de vista mecanicista de

la producción, es la manera como éste quiere eliminar toda incertidumbre del proceso de trabajo, con lo que consecuentemente se percibe al hombre como un elemento de peligrosísima inseguridad. Para mí, una de las mejores definiciones del trabajo diestro fue dada por un artista que dijo: «El trabajo manual es de riesgo e incertidumbre y el intelectual es un trabajo de certidumbre».

»En este contexto, reducir la incertidumbre quiere decir tomar un control total de los medios de producción y de los seres humanos que la realizan. Por extensión, la naturaleza en sí misma es vista como incierta, y debe ser eliminada de un proceso totalmente deshumanizado de producción.

»Una de las cosas más desastrosas, de los tiempos modernos, es la separación entre el aprendizaje y el hacer. La idea de que podemos separar a la gente experimentada y diestra, así como su entorno social, de la transmisión del conocimiento a las generaciones futuras representa una terrible degradación tanto del trabajo como de la gente capacitada.

»Asimismo, la idea de que se pueden separar los elementos artísticos de los funcionales me parece que tiene implicaciones desastrosas, y es en origen, parte de la misma división entre la mano y el cerebro.»

José del Val Blanco
Etnólogo

«Políticas Culturales y fin del Siglo»
Conferencia Magistral dentro del Tercer Congreso Nacional de Artesanía (Diciembre de 1992. Santa Clara del Cobre, Michoacán)

«Si nosotros analizamos, las etapas de la política cultural del Estado Mexicano, en este siglo, veremos el movimiento pendular: la basculación permanente entre un apoyo a la tradición y una negación de la modernidad o un apoyo a la modernidad y la negación de la tradición. Creo que, por fin, estamos arribando al momento en que tradición y modernidad se articulen y se conjuguen en un solo proceso. Esto, creo, que es un acontecimiento singular y relevante, que va a tener frutos; y los tiene ya en Santa Clara del Cobre.»



Ana Pellicer, James Metcalf, Jorge Pellicer
y Roy Skodnick en casa de los Metcalf

Epílogo

Llegué por primera vez a Santa Clara del Cobre, durante el otoño de 1968, con el objeto de conocer más de cerca el trabajo y el taller artístico de mis amigos James Metcalf y Ana Pellicer. Me llevaba también la inquietud no satisfecha de convivir con una comunidad de campesinos y artesanos que como habitante de la ciudad de México, recientemente sacudida por el Movimiento Estudiantil urbano de ese año, me ofrecía una apertura hacia nuevas experiencias que mitigaran el desencanto provocado por nuestro aberrante centralismo, el cual sistemáticamente separa a los intelectuales de la realidad del campo.

En un país tan inmensamente rico en sus expresiones artesanales como lo es México, el conocimiento de qué es un artesano no es parte de nuestra educación y a muchos nos sorprende todavía descubrir que el origen de las universidades se fundamentó en la organización de los gremios artesanales. En un ambiente social tendiente a la separación del cerebro y de la mano, donde el trabajo inteligente con las manos, no es concebible.

La realidad artesanal de Santa Clara y la experiencia educativa que ahí se está llevando a cabo, nos conduce antes que nada al reconocimiento de la vitalidad de ese modo de producción y a la destrucción del mito que considera imposible unir la creatividad colectiva del artesano con la individual del artista. Desde finales del siglo XIII, al secularizarse las universidades como organizaciones cerradas al resto de los trabajadores con los que convivía en la ciudad medieval el naciente intelectual, uno de los grandes poetas estudiantes de la época «Rutebeuf» podía afirmar con orgullo: «Yo no soy obrero manual», iniciándose así una separación con los trabajadores practicantes de oficios manuales «despreciables» y «serviles.» El Renacimiento y más tarde la Francia absolutista reafirman esa tendencia individualista; y el artista aparece como el prototipo creativo de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, el artesano continuó su propio camino colectivo y ya hemos visto cómo gracias a su ingenio y fuerza creadora se sentaron las bases de la industrialización en Europa. Las imbricaciones tan íntimas en el desenvolvimiento del artesano y el artista a través del tiempo, nos pueden llevar finalmente a la aceptación de una diferenciación en el condicionamiento social de cada uno que si bien los ha hecho diferentes, de ninguna manera impide un reencuentro que con base en sus diferencias los haga llegar a la creación de algo nuevo.

Muchos países, tanto capitalistas como socialistas, cometieron el error de ignorar la importancia social y económica del artesanado, intentando infructuosamente



Ana Pellicer trabajando en su taller



James Metcalf martillando la cabeza de Lázaro Cárdenas joven, pieza donada al pueblo de Santa Clara por el artista

su aniquilación, sin percatarse de que todo modo de producción requiere llegar a su pleno desarrollo para actuar como la precondition social de la existencia de otros con los que puede coexistir y complementar en una resolución dialéctica de espiral ascendente, en vez de mecánica y lineal. El fracaso del mundo socialista y el resquebrajamiento del sistema industrial capitalista, por su incapacidad para resolver sus problemas de desigualdad y falta de empleo, que se reflejan fielmente en la explosión demográfica y el deterioro ecológico del planeta, nos fuerzan a buscar nuevas maneras de existir con bases reales para alejarnos finalmente de las utopías y poder tener así una vida social más justa e igualitaria.

En el México actual estamos todavía muy a tiempo, en lo que al trabajo artesanal se refiere, de encaminar su organización y preparación educativa a través de la promulgación de modificaciones a nuestra Carta Magna, en los artículos que correspondan: ésta en ningún momento hace una referencia explícita al artesa-

nado, a pesar de su preminencia e indudable importancia social en numerosas regiones del país. Sobre ese sustento, la tecnología moderna puede propiciar la integración formal del artesano a nuestro sistema educativo, como lo que realmente es: distinguiéndolo y respetándolo en sus diferencias con el obrero industrial.

Promover la creación de otras escuelas de Artes y Oficios, que busquen como en Santa Clara la conjunción de lo antiguo y lo moderno, combatiendo la actitud tan extendida en nuestro país de considerar a la tradición como algo inmutable. Como ha señalado Ana Pellicer: «El artesano desilusionado contagia su cinismo a la juventud que en el caso de México es la gran mayoría. Su desencanto proviene de la falta de dirección en su expresión y su marginación lo condena a un pensamiento concreto, que trae como consecuencia la monotonía en su producción convirtiéndose en esclavo de una tradición mal entendida». Es evidente que para esto se requiere una reglamentación precisa que se ocupe de la actividad artesanal en específico —requisitos para ser maestro o aprendiz, duración de la enseñanza, reconocimiento oficial de la misma— y que las diferencias existentes entre las comunidades artesanales que hay en México sean tomadas en consideración.

Mucho tiempo después de haber conocido Santa Clara, en el año de 1983, comprometido en un trabajo de desarrollo rural en las comunidades indias de los Altos de Chiapas, bajo los auspicios del Instituto Nacional Indigenista y en conjunto con éstas y la escuela de Santa Clara, se implementó un Programa de Apoyo a la Actividad Artesanal por el cual se enviaron, para su capacitación en el oficio de herrería, durante un año, a dos parejas de indígenas pertenecientes a las etnias Tzeltal y Tzotzil —provenientes de los municipios de Chenalhó y Tenejapa— al Centro de Acción Educativa No. 67 de Santa Clara del Cobre. Los resultados exitosos de esta experiencia nos enseñaron, a quienes participamos en ella, la importancia de recuperar, dados los antecedentes históricos de la existencia de dicho oficio en la zona, la práctica de un trabajo artesanal indispensable para la elaboración de las herramientas del campo —azadones, hachas y machetes— así como el hecho fundamental de poder contar con la existencia de una Escuela de Artes y Oficios con las características de la ya mencionada. Cada pueblo, que tenga la artesanía como cimiento de su subsistencia, tiene particularidades y problemas que lo distinguen, y su porvenir será necesariamente diferente bajo la reciente globalización e interdependencia de los fenómenos culturales, sociales y económicos que el cambio de siglo que se

avecina nos depara al estar inmersos con el Tratado de Libre Comercio en el mercado más grande del mundo. La sobrevivencia de nuestra riqueza artesanal, en esas condiciones, dependerá en gran parte de que sepamos satisfacer las exigencias técnicas y culturales de aquél con la participación honesta y creativa de las comunidades artesanales; y de quienes por el dominio y conocimiento individual de algunos de esos oficios se comprometan junto con ellas a ser parte de la solución y no del problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Atl, Dr. *Las artes populares en México*. Instituto Nacional Indigenista. Reimpresión de la primera edición de 1921. México, 1980.
- Arriaga Ochoa, Antonio. *Minas de Cobre de Michoacán en 1877*. Anales del Museo Michoacano. Morelia, Mich.
- Bravo Ramírez, J. Francisco. *El artesano en México*. Editorial Porrúa. México, 1976.
- Catálogo de la Exposición de Joyería de Santa Clara del Cobre. Centro Cultural Michoacano. Morelia, junio, 1978.
- Catálogo de la Exposición Sobre los Artesanos en Santa Clara del Cobre. Museo Nacional de Culturas Populares. México, octubre, 1985.
- Cuadernos Americanos. No. 3 Vol. XV. Mayo-Junio, 1944. Ediciones Cuadernos Americanos.
- Cruz, Francisco. *Las artes y los gremios en la Nueva España*. Editorial Jus, S.A. Primera Edición. México, 1960.
- Forbes, R. J. *Metallurgy in Antiquity*. Ediciones Leiden, Países Bajos, 1950.
- Gimpel, Jean. *La Révolution Industrielle Du Moyen Age*. Éditions du Seuil. París, 1975.
- . *Les Batisseurs de Cathédrales*. Segunda edición. Éditions du Seuil. París, 1980.
- . *Contre L'Art et les Artistes*. Éditions du Seuil. París, 1968.
- Gillian, Taylor. *The Arts and Crafts Movement*. Trefoil Publications. Londres, 1990. Segunda edición.
- Horcasitas de Barros, María Luisa. *Una artesanía con raíces prehispánicas en Santa Clara del Cobre*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección Etnología. México, 1981.
- Le Goff, Jacques. *Les Intellectuels au Moyen Age*. Éditions du Seuil. París, 1957.
- Marx, Karl. Oeuvres Économie. Vol 1. *Le Capital Livre Premier*. Éditions Gallimard. París, 1965.
- . *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858*. Vol 1. Siglo Veintiuno Editores. Segunda edición. México, diciembre, 1971.
- Morris, William. *The Unpublished Lectures of William Morris*. Editadas y compiladas por Eugene D. Lemire. Wayne State University Press. Detroit, 1969.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp*. Editorial Era, S.A. México, 1968.
- Pellicer, Ana. *Texto conferencia magistral. Universidad Iberoamericana*, México, 1981.
- Pevsner, Nikolai. *Academias de arte*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1982.
- Quiroga, Don Vasco. *Minas de Cobre de Michoacán 1533*. Versión Paleográfica de Fintan B. Warren. Anales del Museo Michoacano. Morelia, Mich.
- Rojas Sánchez, Jesús. *Monografía Santa Clara del Cobre Michoacán*. Santa Clara del Cobre, Michoacán, 1966.
- Romero, José Rubén. *Apuntes de un lugareño*. Editorial Porrúa, S.A. México, 1992.
- Theophilus. *Arts of the Middle Ages*. Traducido por R. Hendrie. Ediciones John Murray. Londres, 1847.
- Smith, Adam. *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Fondo de Cultura Económica. Séptima edición. México, 1992.
- Seymour, Edwards William. *On the Mexican Highlands*. Press of Jennings and Graham. West Virginia, november, 1906.
- Skodnick, Roy. *Texto de la entrevista de James Metcalf*. Santa Clara del Cobre, 1990.
- Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Segunda edición. Madrid, 1988.
- . *William Morris Today*. Institute of Contemporary Arts. Londres, 1984.

Fotografías

Miguel Bracho

Páginas 16, 17, 18, 21, 24, 25 arriba,
26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36,
37, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 80, 82, 84 y 85

Jeffrey Blankfort

Páginas 6, 8, 10, 12, 60 y 64

Archivo Cecati No. 166

Páginas 11, 22, 25 abajo. 33, 38,
42 y 81

Archivos del Acervo

Páginas 14 y 20

Artesanos del Porvenir se terminó de imprimir el mes de junio de 1995 en los talleres de *Editorial Offset S.A. de C.V.*, Durazno 1, Col. San José de Las Peritas, Xochimilco. En su composición se utilizaron tipos de la familia Times New Roman de 9, 10, 12 y 14 pts. La tipografía se hizo en *Amaltea Editores S.A. de C.V.* La selección de color se realizó en *Digital Color S.A. de C.V.* La corrección estuvo a cargo de Guadalupe Tolosa, Nicolás Guzmán y el autor. El tiraje constó de 3 000 ejemplares.



Con una larga experiencia en Santa Clara del Cobre y como un estudiante devoto de James Metcalf, Jorge Pellicer establece en este libro el cimiento para cualquier otro estudio de este pueblo como un modelo de desarrollo artesanal en México. El trabajo de James Metcalf y Ana Pellicer con los artesanos de Santa Clara del Cobre, retoma y desarrolla la visión y la fe de Vasconcelos, Best Maugard y su generación, de que México realizaría su Revolución a través de un gran sistema educativo. Hace veinte años, Gonzalo Aguirre Beltrán reconoció en ese trabajo este tipo de posibilidad educativa. Ahora, Jorge Pellicer pone este logro «el establecimiento del Cecati No. 166 en construcciones modernas, el renacimiento de las industrias locales (laminadores y martinets neumáticos) lado a lado con las fraguas de los grandes forjadores y joyeros» acompañado de un estudio histórico del desarrollo de la industria y el arte europeo, con la intención de documentar las ricas fuentes de la experiencia de Metcalf como un escultor en metal y estudiante de las técnicas industriales y artesanales. Así, ofrece el adecuado punto de vista para entender esta colaboración única, de dos grandes artistas-maestros, con toda una comunidad de artesanos. Este libro presenta una realidad viva que responde a las urgentes necesidades y aspiraciones del pueblo mexicano.

ROY SKODNICK

Artesanos del Porvenir es una declaración sobre el trabajo artesanal en el presente. Su autor, aparte de mostrar oficio y disciplina en la investigación, lo presenta de manera audaz y muy creativo. *Artesanos del Porvenir* devela, remuestra, aprehende de la clarividencia del escultor James Metcalf, que con la rigurosidad de su quehacer artístico adivinó el esplendor de los artesanos de Santa Clara del Cobre; y muestra la actividad fecunda, el trabajo educativo de la escultora Ana Pellicer, a quien los purépechas amamos tanto porque siempre está llena de asombros, porque vive con nosotros y con la novedad de su propio hallazgo, porque es semejante a las plantas evocativas y renace el 21 de marzo gigantesca, iracunda, inconmensurable, terrible en el Cumburinda.

MIGUEL ÁNGEL MELCHOR MALDONADO
TINGAMBATO, MICHOACÁN. MÉXICO.

SEP Secretaría de
Educación Pública

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

UAM
Azcapotzalco

Casa abierta al tiempo