

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE

**DERECHOS DE AUTOR**

POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL  
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI  
USADO CON FINES DE LUCRO.

UNICAMENTE PARA FINES  
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



14

# TRADICIONES DE GUATEMALA

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS  
BIBLIOTECA

ENSAYOS

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS  
BIBLIOTECA

## ARTES Y ARTESANIAS POPULARES EN GUATEMALA

*Roberto Díaz Castillo*

### Artes y artesanías populares: un problema conceptual

En las más variadas convenciones y congresos de carácter local, regional e internacional se ha intentado definir lo que debe entenderse por artes y artesanías populares, sin que los resultados allí obtenidos sean hasta ahora satisfactorios.

En nuestro país, el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala ha incursionado en este campo de la especulación teórica y ha elaborado al respecto su propio criterio.

Según este instituto, las artes populares son expresiones culturales de carácter plástico, dotadas de atributos estéticos, cuyas raíces se hunden en el pasado y cuya actualidad se explica en virtud de la función que cumplen dentro de la comunidad que las genera. El arte popular es una actividad individual llevada a cabo en el seno de la familia, por lo general en forma complementaria de las labores de subsistencia. El arte popular es un oficio manual, personal y doméstico. Se aprende en casa sin más guía que el ejemplo de los mayores y se produce en aquellos lugares en que es fácil el acceso a las fuentes de materia prima. Por la índole personal de su elaboración, sus productos son cuantitativamente limitados, circunscritos al mercado local.

Las artesanías populares, que también forman parte de la cultura material, no siempre tienen atributos estéticos. Difieren de las artes populares en que se producen en el taller colectivo, organizado jerárquicamente (maestro, oficiales y aprendices), en donde la división

del trabajo y la presencia del salario constituyen rasgos económico-sociales característicos.

Dicho en términos muy simples, la distinción entre artes y artesanías populares se funda en que las primeras son una actividad **individual y manual**, a diferencia de las segundas, que implican **división del trabajo y uso de herramientas** más o menos rudimentarias.

Pero este marco conceptual es estrecho desde el punto de vista sociológico. Se hace necesario analizar las artes y artesanías populares dentro del ámbito de la estructura social, es decir, con respecto de las clases sociales que las producen. Sólo así puede comprenderse su razón de ser dentro de la sociedad y, por ende, explicarse su vigencia cultural.

Las artes y artesanías populares, que son formas de cultura, pertenecen al complejo campo de los hechos folklóricos. Son producto de las clases sociales que los seguidores de Antonio Gramsci llaman **subalternas** en contraposición a las clases dominantes. Son expresiones culturales que, aunque no necesariamente, se oponen a las emanadas de la cultura oficial.

En el caso concreto de Guatemala —similar al de todos los pueblos latinoamericanos—, las artes y artesanías populares deben mucho de su origen a las restricciones impuestas por los colonizadores durante y después de la conquista española. Las ordenanzas de 1681, por ejemplo, que pretendieron extinguir de cuajo las artes paganas de los indios, impusieron concepciones extrañas frente a las cuales la cultura indígena se rebeló silenciosa y clandestinamente. Así, cuando a los naturales se les permitió tan sólo pintar flores, frutas, animales, pájaros "y otras cosas que no sean imágenes de santos", surgió, a hurtadillas, la imaginería popular, reñida formalmente con la oficial o dominante, aunque ya influida por ésta. En análogas condiciones históricas surgieron la platería popular de exvotos y **chachales** (collares de uso femenino); la cerámica zoomorfa semividriada de Totonicapán; la cerámica coloreada de Rabinal; la mueblería tallada de Nahualá; las procesiones y ritos religiosos aborígenes; la **loga** (loa, teatro popular); los cofres y juguetes de madera pintada de Totonicapán; los trajes y textiles de cuyos antiguos diseños dejó importantes testimonios el cronista Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán en su **Recordación Florida**.

Por su naturaleza folklórica, todas estas formas de cultura reúnen cualidades que les dan homogeneidad: son **anónimas** —se desconoce a su creador, a su autor, aunque se identifique a sus portadores (o sucesivos transmisores)—; **populares** —entendido este término como opuesto a

erudito, culto, académico, libresco—; **tradicionales**, porque su medio de transmisión es no dirigido, no organizado, no institucionalizado, directo (de una generación a otra); **colectivas** —gozan de vigencia social—; **funcionales**, en cuanto cumplen una función, un servicio dentro de la comunidad.

#### Reseña histórica de las artes y artesanías populares

Si se atiende a su origen, las artes y artesanías populares de Guatemala pueden dividirse en tres grupos: en el primero caben todas las manifestaciones de raíz prehispánica; en el segundo las que surgieron durante la dominación española y que por ello se llaman coloniales; y en el tercero las que, sin ser prehispánicas ni coloniales, son producto de otras influencias.

La cerámica ofrece condiciones favorables para estudiar las raíces prehispánicas, tanto como las concepciones coloniales que aún sobreviven en las artes y artesanías populares.

En un trabajo sobre la alfarería centroamericana<sup>1</sup> se mencionan algunas de las supervivencias genuinamente indígenas que se dan en Guatemala, localizadas en Chinautla, Rabinal, San Pedro Carchá, Chimaltenango, San Pedro Jocopilas y Mixco, que parece haber tenido una abundante producción alfarera en el siglo XVIII.

Esta cerámica indígena es producto de un procedimiento sencillo: barro refinado en piedra de moler, generalmente mezclado con agua, arena y raíz de cebollín para darle consistencia (también se usa la planta llamada escobilla —*sida rhombifolia*—); esta mezcla se tamiza a través de un cedazo o de calabaza agujereada, para luego modelar la forma requerida con el auxilio de un trozo de **piedra de rayo** —obsidiana—, que afina la superficie. El objeto se seca al sol para someterlo en seguida al fuego. No se emplea horno sino grandes piedras que sirven de puntos de apoyo, y se utiliza madera y hojas como combustible.<sup>2</sup>

La cerámica indígena o de origen prehispánico es obra exclusivamente femenina.

La conquista, primero, y luego el largo período de colonización, produjeron importantes cambios en la alfarería. Pero quizás los tres de

1 Lilly de Jongh Osborne, "La cerámica indígena en Centroamérica", en *América Indígena* (órgano trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, Vol. III, No. 4, octubre de 1943), p. 351.

2 Véase Robert S. Smith, "Cerámica elaborada sin torno. Chinautla", en *Antropología e Historia de Guatemala* (Vol. I, No. 2, junio de 1949), pp. 58-61.

más trascendencia hayan sido la introducción del torno —rueda del alfarero se le llama en Guatemala—, del horno de ladrillo y de la técnica del “vidriado”, consistente en la aplicación de óxidos (de plomo, estaño, cobalto, manganeso, cobre, hierro) que, sometidos a temperaturas de 900 grados centígrados, se convierten en barnices brillantes.

Estos cambios determinaron que, al recién iniciarse el dominio español, existieran dos técnicas alfareras diferentes: la tradicional indígena y la española o colonial. Y asimismo, que al par de la cerámica hecha por los conquistadores en sus talleres —fuentes y Guzmán afirma que los frailes dominicos hacían alfarería en los conventos que fundaron en Guatemala—, empezara a gestarse un fenómeno por demás explicable: que los indios aplicaran óxidos a la superficie de las piezas tradicionales y que, a falta de horno, sometieran esas piezas al fuego de leña y hojas. Por ello coexisten en nuestro país la cerámica de origen precolombino (modelada a mano y quemada al aire libre) y la vidriada española (modelada con torno, barnizada con óxidos y quemada en horno de ladrillo), y, junto a éstas, esa especie híbrida a que ya se aludió.

El mejor ejemplo contemporáneo de esa cerámica de origen prehispánico que los indígenas aprendieron a “vidriar” durante el dominio colonial, son los pitos de Totonicapán. Recuérdese al respecto que las crónicas de los conquistadores registran la presencia de “trompetillas y bocinas”<sup>3</sup> que metían ruido durante los combates, instrumentos sin duda análogos a esos pitos ahora vidriados.

En Totonicapán, más que en ningún otro lugar de Guatemala, se puede apreciar aún la alfarería colonial —vajillas de loza en diferentes estilos y colores— y la indígena vidriada, a veces sólo parcialmente, que es tan abundante en los mercados: ollas de uso común, ollas gigantes para casamientos y fiestas religiosas, sartenes, braseros, pichachas (para el nixtamal), jarros, jarros-patos barrocammente decorados con relieves e incisiones, y “trastecitos” para juguetes de los niños.

A la loza vidriada que se hace en Totonicapán pertenece una modalidad llamada mayólica —o loza blanca—, de raíz española: Talavera de la Reina, Sevilla y Puente del Arzobispo. Esta loza se caracteriza por su fondo blanco, logrado a base de óxido de estaño, y decoraciones en varios colores, y su evidente finalidad utilitaria: vajillas,

3 Véase Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1955, p. 132.

trastos de cocina, candeleros, incensarios, floreros, macetas, lebrillos, batidores, gárgolas, azulejos. . .

Se tiene noticia<sup>4</sup> de que la primera referencia de la loza mayólica de Guatemala corresponde a 1585, referencia que consiste en una alusión a Juan Rodríguez Camacho, “maestro en hacer loza blanca”. Y se sabe también que esta clase de loza se trabajó primero en Antigua Guatemala, que tuvo allí su apogeo durante el siglo XVIII —ya entonces aparecen quince personas vinculadas a este oficio— y que, tras los terremotos de 1773, que destruyeron la ciudad de Antigua, se produjo una dispersión de artistas y loceros hacia la Nueva Guatemala y San Miguel Totonicapán —hoy simplemente Totonicapán, cabecera del departamento del mismo nombre—, la cual dio lugar al surgimiento de la mayólica en esta parte del país.<sup>5</sup>

También se trabaja en Totonicapán la llamada cerámica pintada, hecha de barro cocido al horno y luego recubierta con pinturas de aceite, cuya función es ornamental y recreativa: las vajillas grandes sirven de adorno y las pequeñas, de diversos colores —verdaderas miniaturas algunas de ellas—, se producen para juguetes infantiles. Esta misma clase de cerámica se hace en Antigua Guatemala y tiene allí su más alta expresión: figurillas para nacimientos navideños —misterios, reyes magos, pastores—; tecolotes-alcancías; frutas, fruteros y verduras-alcancías; vajillas en miniatura; pajaritos ornamentales.

En resumen, en lo que toca a la cerámica, son todavía diferenciables las formas y técnicas prehispánicas de las coloniales.

En las artes textiles, la posibilidad de establecer qué es lo indígena y qué lo colonial, parece más limitada. “Sobran razones para suponer que las herramientas y métodos usados por miles de indígenas contemporáneos son supervivencias de épocas anteriores a la conquista. Indudablemente, los españoles introdujeron nuevos métodos, pero resulta difícil dilucidar cuáles fueron, y ello proporciona una base justificada de discusión. Si será posible aislar un día lo puramente indígena de lo español y de las influencias europeas postconquista, resulta debatible”.<sup>6</sup>

4 Véase Luis Luján Muñoz, “Notas sobre la mayólica de Antigua Guatemala”, en *Tradiciones de Guatemala* (revista del Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, No. 3, 1975), Guatemala: Editorial Universitaria, p. 35.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 Lila M. O’Neale, *Tejidos de los altiplanos de Guatemala* (Seminario de Integración Social Guatemalteca, Vol. 1), Guatemala: Departamento Editorial y de Producción de Material Didáctico “José de Pineda Ibarra”, Ministerio de Educación, 1965, p. 13.

Mas, como ocurre con la cerámica, sí es dable precisar algunos rasgos prehispánicos: el telar de "palito" o de "cintura", en lo concerniente a la técnica; el maguey (*agave sisalana*), en cuanto atañe a las fibras; el añil (*indigofera guatemalensis*), el palo de campeche (*haematoxylum campechianum*) y la grana o cochinilla (*coccus cacti*), en materia de colorantes.

Pero la influencia española es determinante en los tejidos de hoy. La transferencia cultural —como apunta Foster<sup>7</sup>— se dio planificada en este aspecto. Al grado de que la Corona de Castilla ordenó modificar sustancialmente la indumentaria indígena. Aunque como lo admite Fuentes y Guzmán, en algunos trajes indígenas "no necesitaron los nuestros de hacer reformación".<sup>8</sup>

Lo que debe tenerse presente es que el traje indígena de hoy, es resultado de un largo proceso de cambios e innovaciones que llega hasta el presente. Y es por ello algo diferente de lo que fue en sus orígenes remotos. Algo que dista de ser ajeno o simplemente "impuesto" a la comunidad que lo usa y defiende. Algo que entraña no sólo el préstamo de nociones extrañas, sino la reinterpretación de éstas. José María Arguedas dijo, a propósito: "Porque los trajes indígenas han sido elaborados en un proceso de siglos con materiales americanos y occidentales en los que el genio creador autóctono se muestra triunfante y, a pesar de cuanto puedan decir en contra los anti-indigenistas, esas formas constituyen el aspecto más original de nuestros países y nos representan en el mundo casi tanto como nuestras propias banderas nacionales."<sup>9</sup>

Hay artes y artesanías populares de origen colonial que son fácilmente indetectables: hierro forjado, flores de papel (de uso funerario en ciertas regiones), talabartería, hojalatería, vidrio soplado, carpintería. . .

Influencias distintas de la española se proyectan también en las artes y artesanías de nuestro tiempo. Proviene generalmente de la imitación de objetos de uso frecuente en las sociedades actuales.

A veces la transferencia de rasgos culturales de esta clase es lenta: llegan a ser dominantes entre las clases altas para luego difundirse en el ámbito de la cultura popular. "Cuando examinamos el contenido de

7 George M. Foster, *Cultura y conquista, la herencia española de América*, México: Universidad Veracruzana, 1960, p. 181.

8 Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *ob. cit.*

9 Cit. por Ricardo Toledo Palomo en "José María Arguedas en Guatemala", *El Imparcial* (8 de mayo), Guatemala, 1979.

una cultura folk particular —dice Foster— nos damos cuenta de que es un reflejo de los estilos de la ciudad y de la corte, de la élite y de los sectores intelectuales que correspondieron a los años anteriores. Es decir, que las modas y vestidos de las clases elevadas y de la nobleza —añade— se infiltran, poco a poco, hasta el nivel del proletariado y del campesinado, allá donde, a pesar de que se les elabora para que se adapten a los patrones locales, queda, por lo común, en gran medida, el modelo original, lo que evidencia su origen con prontitud. La motivación —concluye— es el prestigio; el proceso de transmisión es la imitación."<sup>10</sup>

Sólo resta agregar, invocando puntos de vista de los especialistas chilenos, que, al margen de estos grupos, se dan "manifestaciones plásticas espontáneas e instintivas, que surgen esporádica y transitoriamente en los mercados y ferias populares, con fines de adorno o de puro artificio, como son, por ejemplo, las figuras de yeso, los juguetes, las flores de pluma y objetos varios de materiales de desecho. Son, pues, expresiones verdaderamente populares que surgen y luego desaparecen sin dejar establecida una industria que más tarde pudiera transformarse en algo tradicional. Sólo se rigen por la ley de la demanda, ya que no poseen raigambre que los fije."<sup>11</sup> Porque, como dijera Tomás Lago, "el pueblo también hace cosas con nada, con vidrios recortados, con yeso, con barro, con tapas de botella, con conchas marinas, con tallos vegetales, que abundan, pero todo lo que sale de sus manos y lo acompaña en su vida doméstica, adquiere en seguida su sello, cierto sentido humano inconfundible, íntimamente ligado a la nacionalidad."

La pintura de las clases subalternas, "instintiva e ingenua, que surge escasamente entre la gente de nuestro pueblo, pintura que ignora, lógicamente, las técnicas pictóricas del gran arte",<sup>12</sup> cabe en ese grupo marginal de artes populares.

El estudio riguroso de las fuentes históricas más remotas puede contribuir a determinar cuáles son los rasgos prehispánicos y coloniales que perduran en las artes populares de hoy. Los textos indígenas —*Popol Vuh*, *Memorial de Sololá* y *Rabinal Achí*, en el caso de

10 George M. Foster, *ob. cit.*, p. 171.

11 *Arte Popular Chileno. Definiciones, problemas realidad actual* (Mesa redonda de los especialistas chilenos, convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile con la colaboración de la UNESCO, 1959), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1960, p. 28.

12 *Ibid.*, p. 28.

Guatemala— son ricos en referencias de esta clase. La cerámica, la pintura y la escultura precolombinas pueden auxiliar también al investigador contemporáneo.

En los textos indígenas es reiterada la mención de instrumentos musicales, que son obras de arte y artesanía populares: flautas, chirimías, tambores, cascabeles. También se mencionan numerosos juegos, danzas, cantos, mitos y leyendas tradicionales. Pero la idoneidad de estas fuentes indígenas escritas es relativa. Casi todas fueron redactadas —la excepción parece ser el **Rabinal Achí**—, con caracteres latinos, ya muy entrado el siglo XVI. El **Popol Vuh**, por ejemplo, que contiene las ideas cosmogónicas y las antiguas tradiciones del pueblo quiché, la historia de sus orígenes y la cronología de sus reyes, comprende hasta el año 1550. Es fácil suponer, por ello, que la influencia española que revelan estas fuentes haya contaminado también a las artes y artesanías populares.

Menos problema ofrecen, en materia de autenticidad, las fuentes de otra índole: cerámica, pintura, lapidaria, escultura, arquitectura.

La obra de los cronistas españoles llegados a América es fuente documental de considerable importancia, a pesar de la reserva que es recomendable tener ante esta clase de testimonios históricos. En Guatemala merecen estudiarse las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Las Casas, Remesal, Vázquez, Ximénez y Fuentes y Guzmán, entre los autores más conocidos.

No obstante lo dicho acerca de lo prehispánico y lo colonial como elementos básicos de la cultura popular guatemalteca, debe tenerse presente que no son los únicos. Parafraseando a Le Thanh Khoi, podría decirse que nuestra cultura actual, como cualquiera otra cultura del mundo, no es totalmente autóctona, es decir, no nace de la tierra misma del país, sino que está formada por numerosos elementos implantados en otras culturas. "En otras palabras, una cultura nacional no puede ser definida como algo nacional por el origen de sus elementos. Lo que es nacional puede tener un origen extranjero; lo extranjero se convierte en nacional cuando es aceptado y asimilado durante un largo período y cuando se convierte en parte integrante de su tradición."<sup>13</sup>

13 Le Thanh Khoi, "Cultura es humanismo, humanismo es cultura", en **La Semana de Bellas Artes** (No. 82, 27 de junio), México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979, p. 7.

## Las artes y artesanías populares de hoy

La industria masiva, "en gran escala", y las técnicas contemporáneas —muchas de ellas impuestas como parte de la política económica de las sociedades capitalistas— ponen en peligro la existencia de las artes y artesanías tradicionales. Ya lo advertía Henríquez Ureña: "Está en crisis el arte popular genuino: en muchos países —los de nuestra América española entre ellos— va camino de desaparecer".<sup>14</sup> Y añadía: "Es una forma de cultura que expresa el sentido de la tierra".<sup>15</sup>

Actualmente son cada vez más numerosas las expresiones desaparecidas y las contaminadas de influencias nocivas. La producción en serie de falsas artes y artesanías populares se abre paso hasta en los mercados más remotos.

Son muchos los factores que desnaturalizan y corrompen estas formas de cultura. Cuando el productor es "descubierto" por el comerciante y por encargo suyo trabaja con patrones ajenos a su propia cultura, las artes y artesanías populares comienzan a deteriorarse. La pérdida del anonimato, que se traduce en la realización de concepciones individuales, caprichosas, conlleva el abandono de las antiguas prácticas.

El turismo contribuye también al deterioro de las artes y artesanías populares. Sobre todo ahora, porque los llamados mercados de artesanías y los **curious shops**, que explotan la mano de obra barata de los productores, imponen el cambio de diseños tradicionales por otros "estilizados" o "más modernos". Así ha surgido en Guatemala —y en otros países de América Latina— la copia y estilización de patrones prehispánicos ("neoprehispánicos" los llama irónicamente Alberto Beltrán) y la aplicación de estos patrones a la cerámica, los textiles, la platería, la madera tallada, el pirograbado. . . Los "contratistas", en su mayoría propietarios de esta clase de establecimientos comerciales, imponen criterios y modas, diseños, calidades, volúmenes de producción y sistemas de precios con absoluta ignorancia de los artistas y artesanos productores. De ahí que el turismo adquiera, como moneda falsa, meras deformaciones o perversiones prohijadas por un sistema que promueve la explotación de las clases sociales subalternas.

La contratación de técnicos extranjeros para "mejorar" las artes y artesanías populares, es otro factor negativo en este campo. ¿Cómo es posible justificar la presencia de "expertos" japoneses o israelitas

14 Pedro Henríquez Ureña, "Música popular de América", en **Obra crítica**, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 628.

15 **Ibid.**

enseñando a tejer a los indios del altiplano guatemalteco? Sólo el afán de lucro desmesurado, de volver industria masiva —y rentable para los especuladores— lo que es manualidad, oficio de siglos y rasgo de identidad cultural, puede explicar semejante aberración. Sin el más mínimo estudio de la realidad nacional, estos "expertos" optan por la más cómoda y menos imaginativa de las soluciones: convertir en fábrica lo que es quehacer doméstico, trabajo familiar. Y sustituir un producto hecho a mano, único por ello, por otro indiferenciado, hecho en serie.

Los resultados de esta política están a la vista. En Rabinal, municipio de Baja Verapaz, en donde se debió preservar y fomentar el desarrollo de la cerámica coloreada de raíz prehispánica, se rompió con el pasado cultural y se obligó al productor a imitar diseños del período clásico maya y, en algunos casos, a aplicarlos arbitrariamente a jarrones y ánforas estilos griego y etrusco. Ha surgido entonces una alfarería casi industrial, sin arraigo alguno en el lugar, cuyo destino fatal es el turismo de mal gusto, los grandes centros comerciales de los Estados Unidos y los *duty free* de los aeropuertos.

Algo análogo ocurre en Totonicapán, cabecera del departamento del mismo nombre. A pesar de que esa región es rica en varias modalidades de cerámica vidriada, cuyo sello es inconfundible, se ha contratado, por medio de una dependencia estatal, a un excelente artesano de Antigua Guatemala —en donde se hace la célebre loza mayólica— para el adiestramiento técnico de los alumnos de un centro de formación artesanal. La experiencia de este trasplante es una cerámica híbrida que no es de Totonicapán ni de Antigua Guatemala.

En medio de estos riesgos constantes y cada vez mayores, las clases populares de Guatemala siguen produciendo tejidos, cerámica, hierro forjado, carpintería, madera tallada, hojalatería, talabartería, instrumentos musicales, jarcía, máscaras, cestería, petates, platería, cerería, flores artificiales, dulces, juguetería, artículos de tusa, pirotecnia, objetos de hueso, palma y morro. La mayor concentración de artistas y artesanos populares se da en los departamentos de Guatemala, Quetzaltenango, Totonicapán, Huehuetenango y San Marcos, en orden de importancia. Y los departamentos mencionados reunían, hacia 1973, el 62o/o de la población artesanal del país.

Las artes y artesanías populares de nuestro país forman parte del patrimonio cultural creado por las clases sociales subalternas. Su estudio y conocimiento científicos, con miras a su preservación, nos permitirán comprender, lejos de toda superficialidad, cómo estas expresiones son raíces vitales de nuestra identidad cultural. De nuestro ser social diferenciado y por ello universal.