

TEXTOS Y CONTEXTOS

The Good, the Bad, the Ugly and the Beautiful of Ocumicho's Devils ■ **Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho**

RECIBIDO • 23 DE JULIO DE 2013 ■ ACEPTADO • 17 DE SEPTIEMBRE DE 2013

VICTORIA NOVELO O./ANTROPÓLOGA ■
noveloppen@hotmail.com ■

PALABRAS CLAVE

mujer ■
alfarería ■
grotesco ■
diablo ■
Ocumicho ■
arte ■
popular ■

KEYWORDS

women ■
ceramics ■
grotesque ■
devil ■
Ocumicho ■
popular art ■

RESUMEN

Aproximadamente desde los años sesenta del siglo pasado existe en el poblado michoacano de Ocumicho una producción alfarera hecha por mujeres, que ha sido calificada de fantástica, grotesca, surrealista y otros nombres, debido a su temática: figuras modeladas en barro que tienen que ver con diablos y seres sobrenaturales que resultan extravagantes y sumamente atractivos para el mercado internacional del arte. Se narra la invención de la tradición de “los diablos” como una producción “para otros” contrapuesta a la estética local, y se define lo grotesco desde la perspectiva de las relaciones involucradas en su producción y no en el motivo artístico mismo.

ABSTRACT

Around the 60's, in Ocumicho, Michoacán, women began to produce ceramics in shapes which have been classified as fantastic, grotesque, surreal, and many other labels, mainly due to its subject matter: they are figures shaped as devils and other supernatural characters. Their extravagance is extremely attractive to the international art market. According to some, the beginning of the “devil tradition” was produced “for others”, and differs from the local aesthetics. This notion of “grotesque” was based on the relationship involved in its production, not in the artistic motif per se.

Introducción

Dicen (palabra ambigua y descomprometida pero usual para empezar a soltar información improbable pero posible) que Ocumicho, poblado rural purépecha a pocos kilómetros de la ciudad de Zamora, en donde se habla y se viste de acuerdo con la su usanza cultural (combinando la tradición ancestral con la moderna de sus migrantes), “se distingue por las figuras fantásticas de barro policromado, que representan diablos y animales de formas extrañas”,¹ miniaturas y juguetes “entre los que sobresalen las figuras grotescas de diablos o animales de muchas cabezas”,² y que en la tradición juguetera de Ocumicho

surgen la fantasía y el surrealismo en las dantescas figuras [...] en las que el artista parece trasladar al barro la pesadilla de un desesperado o un demente, copiando la terrible imagen de monstruos o demonios, de colores negros, rojos, amarillos con adornos blancos y cuernos dorados. Son como engendros que se devoran a sí mismos, mostrando serpientes enroscadas o saliendo de su boca. En estas figuras el colorido brillante y agresivo completa el terrífico e impresionante impacto que el observador recibe.³

Parecería que el tema de la alfarería que se practica en este pueblo de Michoacán caería más bien dentro de la especialidad de las revistas de psiquiatría y no de artes plásticas, pero, como se irá viendo, esas primeras impresiones no son necesariamente objetivas. En este artículo haré un acercamiento al tipo de productos alfareños que distinguen a Ocumicho, ubicándolos en su contexto productivo y cultural para así poder derivar otras posibles conclusiones en la definición de los objetos calificados con tantos adjetivos que asustan en primera instancia.

El pueblo y sus productores

Varios estudios hechos en el terreno dicen que el surgimiento de la alfarería en Ocumicho es posterior a la Revolución mexicana, tras la cual el pueblo quedó bastante maltrecho y no pudo continuar con su habitual oficio del trabajo en cuero por falta de ganado y los altos precios de las pieles. Algo impulsó a algunos a ir a Guadalajara, don-

¹ Carlos Martínez Marín, “La alfarería”, en *40 siglos de arte mexicano, arte popular*, México, Editorial Herrero, 1981, p. 72.

² *Atlas Cultural de México*, Artesanías, México, SEP-INAH-Planeta, 1987, p. 38.

³ Gerardo Sánchez Díaz, “En busca de las historias de los juguetes michoacanos”, en Enrique Florescano (coord.), *El juguete michoacano*, México, Gobierno del estado de Michoacán, Secretaría de Turismo y Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 244. La cita pertenece a otro autor pero la referencia está incorrecta; se le atribuye a un libro de Francisco Javier Hernández publicado en 1950 que no tiene dicho párrafo, ni el número de la página.

de compraron moldes de animalitos que posiblemente procedían de la alfarería de Tlaquepaque y comenzaron a producir juguetería de barro.⁴ Visto que el antiguo oficio de la curtiduría, masculino además, no se parece en nada a la alfarería, queda por indagar cómo aprendieron la nueva artesanía, o bien, si ésta, como algunos otros autores citan sin ofrecer demasiadas bases, la solían practicar las mujeres haciendo silbatos y alcancías para los niños “por innumerables generaciones”. Los moldes empezaron a multiplicarse y surgieron otros temas inspirados en fiestas y danzas locales, que se sumaron a los sencillos animalitos pintados, conejos, gallinas, cerdos y toros. Las figuras que hacían y siguen haciendo las mujeres con moldes y modeladas (los hombres solo acarreamos el barro) circulaban en un mercado local y regional donde “se vendían o se trocaban en las fiestas de los santos patronos de los pueblos cercanos”.⁵ Esta artesanía puede verse en los libros de artes populares mexicanos editados en las décadas de 1970 y 1980.

En el terreno de las hipótesis, ya que el poblado de Patamban, cercano a Ocumicho, es de larga tradición alfarera al igual que otro vecino, San José de Gracia, de cuyos alrededores se extrae el barro que usan en Ocumicho, también podría pensarse que aprendieron el método, aunque no los temas ni los terminados, de los alfareros de las cercanías aunque a menudo los pueblos vecinos no se llevan bien y son muy celosos de sus “secretos”. El caso es que para la década de 1960 tuvo lugar un drástico cambio en los modelos y las técnicas de trabajo cuando se originó la producción de los “diablos de Ocumicho”, coloridas esculturas que han adquirido fama nacional e internacional. El invento de la nueva tradición se le atribuye a un hombre, Marcelino Vicente, artista analfabeta que murió muy joven, cuya historia, a veces aderezada con toques sensacionalistas sobre su vida personal, aparece en todos los libros, informes, artículos turísticos y catálogos de exposiciones que se pueden encontrar sobre el poblado. Una autora muy versada en el tema de las obras cerámicas de Ocumicho lo describe así:

⁴ Cecile Gouy-Gilbert, *Ocumicho y Patamban, dos maneras de ser artesano*, México, CEMCA, Collection de Etudes Mésoaméricaines, Série 11-10, 1987, p. 22.

⁵ Francisco Miranda, “Ocumicho, una comunidad en fiesta”, *Relaciones*, núm. 16, vol. IV, otoño 1983, pp. 33-46 y Louisa Reynoso, *Ocumicho*, México, Fonart-SEP Cultura, 1984 p. 26.

La historia de Marcelino Vicente se ha convertido en un mito que pulula por el pueblo para el agrado de compradores, antropólogos y curiosos, una historia en la que destaca su encuentro con el diablo en persona quien le dijo “mírame bien, así estoy para que así me haces esas figuras”. Desde entonces Marcelino Vicente modeló diablos que hicieron escuela en su pueblo [...] marcó el estilo de un periodo. Las innovaciones constantes en materia de temáticas, formatos y estilos personales desarrollados desde los sesenta, hacen que las obras actuales sean muy distintas de las antiguas: “antes eran muy sencillitas, no tan dobles, un diablo parado, sencillo pues y mal pintado, no como ahora más fino”; pero todas tienen un aire de familia que nos permite afirmar la existencia de un estilo compartido.⁶

También se han escrito muchas palabras buscando el origen del modelo de diablo que comenzó a modelar Marcelino, si sería purépecha o español. Una respuesta que me parece convincente es la que propone Cecile Gouy-Gilbert en su estudio de 1987. Tras observar las primeras piezas de diablos en el Museo de Pátzcuaro concluyó que los personajes están modelados “según el criterio de representación del diablo cristiano”.⁷ Añadiría que si, como se dijo arriba, las primeras alfareras fueron a Guadalajara a comprar moldes, presumiblemente de Tlaquepaque, en este lugar son comunes y tradicionales los nacimientos de barro donde figuran borregos, pastores, mulas, bueyes, la Sagrada Familia, así como diablos, gallinas con huevos, cuevas con diablos rojos arriba y ermitaño adentro, gallos y otros animales. Los dibujos del diablo, Satanás o Satán, también son comunes en los libros de enseñanza religiosa de varias denominaciones del cristianismo. Es decir, que los diablos mexicanos, así existan demonios en todas las creencias religiosas, son cristianos de nacimiento.

La fama de Ocumicho como productor de diablos comenzó con la participación de las obras de Marcelino en exposiciones y ferias en una coyuntura en que se crearon organismos de fomento a la producción artesanal michoacana y nacional. De ahí, los diablos saltaron a la Feria del Hogar en la ciudad de México y luego a la

⁶ Eva Ma. Garrido Izaguirre, “Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha”, *Bulletin* 64-65, Sociétésuis-ses des Americanistes, 2000-2001, p. 131.

⁷ Cecile Gouy-Gilbert, *op. cit.*, p. 28.

Feria Mundial de Artesanía en Nueva York. Esto sucedió entre los años 1962-1964. En sus andanzas comerciales, Marcelino era acompañado por un hombre que hacía las veces de intérprete de la lengua purépecha y quien poco tiempo después se convirtió en el promotor del nuevo estilo de creación alfarera y fue presidente de un grupo patrocinado por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart).⁸

Yo me llamo Teodoro Martínez Benito y soy representante de los artesanos del pueblo. Marcelino Vicente fue quien inventó estas piezas hechas a mano: los diablitos de Ocumicho [...] Yo no tengo más estudios que el barro. Marcelino Vicente no nos enseñó nada, sólo lo vimos cómo vaciaba las piezas [...] Nosotros hacemos diablitos y los llevamos a Morelia, a México y a Pátzcuaro. Y aquí vienen las mexicanas y americanas y francesas y, cómo se llama otras, de San Antonio, y pues compran las figuras. Las piezas, los diablos, los hacemos nada más porque la gente quiere. La gente no quiere piezas buenas: hemos hecho danzas de moros o danzas de pastorelas, eso sí gusta. Pero les gustan más los diablos. Más chistoso, pagan más y menos chistoso pagan pu's menos... así es.⁹

La forma de circulación de la alfarería de Ocumicho comenzó a variar cuando los comercializadores, privados y públicos, le encontraron nuevos y materiales simbolismos al diablo, que resultó un buen vendedor. Los diablos empezaron a ser modelados en escenas en las que, a veces, eran acompañados por animales fabulosos, fantásticos o monstruosos (según distintos puntos de vista) como serpientes, lagartos, dragones o seres de dos cabezas, decorados con rayas de colores chillantes y lustrosos que a los turistas de ferias atraía o repelía. Recuerdo un famoso modelo de esa época: una escultura pequeña de un diablo negro con líneas rojas y blancas en el cuerpo, parado de cabeza y de cuyo trasero asomaba la cabeza amarilla de una serpiente. También los había en posiciones eróticas, en situaciones cómicas, haciendo deporte y realizando oficios.

⁸ *Ibidem*, pp. 28-29.

⁹ En Rodolfo Becerril Straffon y Adalberto Ríos Szalay (comps.), *Los artesanos nos dijeron...*, México, Fonapas, Fonart, 1981, p. 15.



Diablo, ca. 1965. Colección y foto: Victoria Novelo.

Los orígenes de las nuevas formas se anclan en dimensiones espirituales, materiales y culturales en las que la imaginación creadora transita y se alimenta de innumerables fuentes, guardando un estilo particular local reconocible en cuanto al modelado, la decoración, las proporciones, el adorno y la composición. La inspiración puede nacer de ilustraciones de libros (juraría que conocen la obra de José Guadalupe Posada), objetos en museos, ferias y galerías; de las imágenes construidas a partir de historias repetitivas escuchadas desde la infancia durante las diversas inducturas por las que pasamos los miembros de una sociedad durante el aprendizaje de normas sociales y culturales; de los seres —reales y míticos— que viven en el entorno natural y social y también de las sugerencias de compradores y fomentadores de artesanías así como de artistas y galeristas. Todo se combina en diferentes dosis en la experiencia del productor-creador para hacer brotar las historias en barro.

Creatividad local, temas e influencias

Las mujeres alfareras continuaron el camino abierto por Marcelino. Las que tenían el talento requerido siguieron innovando con un creciente conocimiento del mercado. Quien posee dotes de virtuosismo y maestría en un oficio, y además reúne condiciones que le permitan experimentar con los materiales y sus técnicas, es capaz de crear, innovar, introducir temas y formatos, en este caso, en las esculturas de barro. Pero en una comunidad de cerca de un centenar de alfareras (de una población cercana a los 3 200 habitantes), quienes sobresalen y son así reconocidas por su propia gente y además han logrado entrar al mercado internacional del arte no son la mayoría, como sucede en otros poblados famosos por su arte llamado popular.

Sin embargo, los estudios más serios que se encuentran sobre el tema Ocumicho alertan sobre la importancia de la intervención de agentes externos en la perspectiva estética desarrollada en las esculturas, lo que dio lugar a un arte “para otros”. Es decir, las figuras que las mujeres producen les son ajenas, puesto que difícilmente “encontraremos alguna de estas esculturas decorando una casa en Ocumicho”.¹⁰

Las formas de los diablos y sus acompañantes han sido considerados monstruosos, terroríficos e incluso se han comparado con los diablos que adornan las gárgolas de las catedrales medievales.¹¹ Esta perspectiva está en consonancia con el significado y sentido que los diccionarios aplican al definir cualquier ser que presente características, por lo general negativas, ajenas al orden regular de la naturaleza. El término se reserva para seres que inspiran miedo o repugnancia (deforme, aberrante, contrahecho, grotesco, horrible, horripilante). Por tanto, la pregunta obligada es ¿cómo optaron las alfareras de Ocumicho por esta actitud estética en sus obras? Las respuestas las encontramos en el proceso de construcción de la tradición cerámica de los diablos.

Gouy-Gilbert determina tres etapas en la evolución de la cerámica de Ocumicho.¹²

En la primera, que abarca de los años cuarenta a los sesenta del siglo xx, se produjo una cerámica de molde, tradicional, de carácter festivo y religioso que se vendía

localmente. En la segunda, a partir de la obra de Marcelino y la primera intervención del Fonart, la cerámica se centró en la producción de diablos y animales legendarios siguiendo los modelos de Marcelino. En la tercera etapa, a partir de 1974, el Fonart impulsó decididamente la producción alfarera “al sugerirles [a las alfareras] que tomen sus fiestas o la *Biblia* como referencia” para renovar los modelos. A quien se le ocurrió la recomendación quizá pensó en sus presentaciones de divulgación, como fuente de imágenes repletas de personajes transgresores, especialmente Satanás, con su repertorio de tentaciones que pueden resultar temibles para Dios y sus creaciones humanas. Las alfareras comenzaron entonces a introducir nuevos grupos escultóricos como la Última Cena, otras relacionadas con la Semana Santa o fiestas del pueblo donde aparecen los diablos como acompañantes o figuras desafiantes de la santidad de los temas. Las escenas deportivas y eróticas con diablos y humanos son “sugerencias” de coleccionistas y comerciantes, generalmente estadounidenses; las figuras humanas de este tipo tienen la piel pintada de color de rosa (en franco deslinde simbólico con el color de las figuras y el color local). Las sugerencias también abarcaron el uso de los colores. El brillo de la pintura de aceite que se usaba se limitó y se sustituyó por colores y tintes naturales y pintura vinílica. Este tipo de “innovaciones” llenó una época de las intervenciones de los organismos promotores de artesanías en los oficios alfareros y textiles, tanto o más extendido que el uso *ad nauseam* de los alcatraces de Diego Rivera en cualquier objeto de artesanía promovido por los comerciantes.

Otro tipo de “sugerencia” provino de funcionarios de oficinas de artes plásticas o museos en México. El caso más conocido es la iniciativa de Mercedes Iturbe, quien hizo dos propuestas a un grupo de alfareras de Ocumicho. Una, en 1989, la producción de figuras con el tema de la Revolución francesa, cuyo resultado fue una exposición que itineró por Europa, y la segunda, la exposición *Arrebato del encuentro*, una muestra inaugurada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en 1993 con el tema de la Conquista. En ambos casos a las mujeres se les pidió interpretar en barro las imágenes que les proporcionaron de los temas seleccionados, con escenas de la Revolución francesa, en un caso, y de la Conquista española en el otro, eventos de los cuales, de más está decir, las mujeres lo desconocían todo. Los proyectos pre-

¹⁰ Eva Ma. Garrido Izaguirre, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ Francisco Miranda, *op. cit.*, p. 43.

¹² *Ibidem*, pp. 30-32.

tendían, al decir de Iturbe, “aislar las figuras de su contexto puramente artesanal, situándolas en la categoría de arte contemporáneo, sin desvirtuar su propio carácter”; el propósito: estimular la creatividad de las artesanas. Las alfareras cumplieron con la solicitud y elaboraron, con las destrezas de su oficio y con su habitual estilo de modelar y pintar, personajes muy ajenos a los acostumbrados. Difícil decir que dieron rienda suelta a su imaginación y creatividad cuando el objeto del diseño les fue proporcionado, aunque su habilidad de trasladar ilustraciones planas a la tridimensionalidad en el formato por ellas conocido fue exitosa y el uso del color resultó muy atractivo. Siempre en el estilo local, se recrearon murales de Orozco, dibujos de Huitzilopochtli, grabados de Cortés con Moctezuma, etcétera. Las reacciones de la intelectualidad que disfrutó las exhibiciones y escribió reseñas y catálogos una vez más puso de manifiesto las relaciones asimétricas de las nuevas artistas con sus nuevos marchantes, quienes, además, se inventaron todo un contexto mítico para ubicar la fuente de inspiración de las alfareras de Ocumicho para consumo de irredentos románticos admiradores de la ingenuidad delirante de la producción de “los otros”, los pobres de siempre.

Permítaseme en este punto aclarar unos conceptos relativos al arte popular: “objeto artesanal o artesanía” en rigor se refiere al producto emanado de un peculiar y antiguo modo de trabajar que se remonta a los oficios medievales que, con cambios, adaptaciones y transformaciones sigue produciendo objetos mayormente en serie pero también únicos (una serie de cazuelas para mole, una guitarra de Paracho o una pintura en papel amate, por ejemplo). La peculiaridad del proceso de trabajo artesanal es que el productor-artesano domina todas las fases de su oficio, es uno con su técnica que aplica, en algunos casos, con maestría y virtuosismo adquiridos por aprendizaje y hábito de vida.

En México, encontramos generalizadas las visiones que identifican a la artesanía con el arte popular implicando una separación del concepto “arte” a secas. Desde el pionero Gerardo Murillo, Dr. Atl (1921), pasando por famosos pintores, antropólogos, críticos y otros estudiosos, a los objetos artesanales se les define como “manifestaciones del ingenio y habilidad del pueblo de México” que tienen, en sus formas, técnica, espíritu decorativo, armonías, colores, el sello de un innato y hondo sentimiento estético. Se ha dicho incluso que en el arte popular las obras son

“creaciones inconscientes del propósito artístico puro” (Manuel Toussaint). Palabras más, palabras menos, hay acuerdo en que las artes populares plásticas son obras que tienen un sentido práctico, utilitario, que igual responden a la necesidad de adornar los objetos y las actividades de la vida diaria así como las celebraciones del calendario ritual. Pero también se ha dicho que los autores de estos objetos no han asistido a una academia “cultura” donde se prescriben ciertas técnicas, ciertos ideales y se está al tanto de los movimientos artísticos en el mundo (Jas Reuter). Además, los objetos todavía se identifican por el locativo de su origen y no por el nombre de sus autores, todavía bastante anónimos, aunque muy conocidos en su comunidad, por lo que no necesitarían firmar sus obras.¹³

Queda por decir que el arte popular así concebido por las instituciones legitimadoras de lo que es arte se refugia fundamentalmente en las áreas rurales del país y es producido mayoritariamente por campesinos, mestizos e indígenas, aunque hay también artesanos urbanos herederos de tradiciones coloniales, ambos ubicados en la subalternidad político-social de la sociedad y formando parte de las clases populares; es decir, la connotación clasicista del concepto “arte popular” es nítida. Pero existen otros problemas de definición. En la cultura occidental, que ha separado la vida del arte, y cuya manera industrial de vivir ha dividido el momento de la creación o diseño del momento de su ejecución, ha provocado la diferencia entre arte “puro” y arte “aplicado” con sus correspondientes autores, el artista y el artesano, restándole valor estético a los objetos de la vida diaria o calificando de arte menor, primitivo, ingenuo u otra desvalorización semejante a obras de artesanos que aúnan a su oficio el talento, la sensibilidad y la destreza que los vuelve artistas, aunque ellos no se reconozcan en esa categoría.

Estas concepciones están en la base de toda una época de construcción y consolidación del nacionalismo, el original posrevolucionario y el trasnochado de hoy que tiene un discurso facilón sobre la identidad de los mexicanos mezclado con las “virtudes” de la industria turística, donde el elogio de las artesanías o las artes populares hasta la fecha no encuentra correspondencia con el interés por la calidad de vida de los productores.

¹³ En *Textos sobre Arte Popular* (1982), una muy valiosa antología, están, entre otros, los artículos del Dr. Atl, de Jas Reuter y de Manuel Toussaint.

El sentido del gusto de las alfareras y la gente de Ocumicho

El lúcido análisis de Eva María Garrido aclara y explica cómo ven las alfareras el asunto de la producción que hacen “para otros”. Para esto utiliza sus dotes de antropóloga de campo, y complementa sus observaciones y entrevistas con el apoyo de lingüistas con maestría universitaria y hablantes nativos del idioma local para comprender los conceptos estéticos desde el idioma y la cultura purépecha.

En el idioma purépecha, nos dice Garrido, hay palabras que abarcan un amplio campo de significados ligados a lo positivo y lo negativo. Una, *ambákiti*, es lo positivo, lo bueno, y de ella se derivan expresiones que significan el vivir correctamente, lo limpio, lo sano, lo delicado, de calidad, bien hecho, luminoso y lo bonito (hermoso o agradable). *No ambákiti* es la negación de lo anterior, “se aplica principalmente para definir lo malo, lo podrido, lo no sano, lo cruel y a un personaje relacionado con todas estas cualidades como es el diablo, un ser que en Ocumicho es el epítome de la fealdad”.¹⁴ Aunque hay palabras más específicas para calificar lo visualmente bonito o feo de cuya raíz se derivan otros términos relacionados con la suciedad, el mal olor o las actitudes negativas, lo feo también tiene una palabra con que se suele nombrar al diablo, y también es feo lo mal hecho. El sentido de las palabras —positivas y negativas— tiene, como se ve, una dimensionalidad ética-estética; las cosas pueden ser moralmente o visualmente feas o bonitas, y estos patrones estéticos son compartidos y se expresan en el lenguaje hablado. Pero además, la investigación de Garrido Izaguirre le permitió concluir que las obras cerámicas que se elaboran con la intención de agradar a la comunidad local se centran en los objetos asociados con el ritual y la fiesta. Y cuando se destaca la belleza de una obra se alude a que tiene mucho adorno —la principal es la flor— y que está recargada, “bien doble” (muchas formas modeladas y dibujadas), además del brillo de los colores. Las piezas que no gustan, que se rechazan como feas, lo son por la iconografía utilizada, por la presencia del personaje diablo que resume todo lo desagradable; serán feas, independientemente del tratamiento estético que reciban. Las especialmente feas, que acumulan



Mundo, ca. 1965. Colección y foto: Victoria Novelo.

personajes desagradables: lagartijas, serpientes, diablillos menores, o las escenas de contenido sexual son lo *ikichakua*, lo asqueroso, horrible, monstruo imposible, aunque también pueden ser objeto de burla o de comentario jocoso.

Y entonces, ¿cómo puede entender el observador que una buena parte de ese arte “para otros” pueda estar muy bien elaborado (buena factura, técnica, materiales, terminados, coherencia, proporción)? Muy sencillo. Esas piezas son, en la valoración cultural local, en el sentir de los de Ocumicho, las obras “feas, pero bonitas”, contradicción sublime pero de rápida resolución, pues el reconocimiento de la buena factura no conlleva ni contempla su consumo local. Las piezas que un purépecha compra, “las que coloca en el altar de su casa o decorando la viga central de la troje junto a otros recuerdos”, o las que regalaría a otro paisano son las muñecas, silbatos, la alcancía, los toros y animales que se bendicen en la fiesta.¹⁵ Las obras feas son para los otros, los ex-

¹⁴ Eva Ma. Garrido Izaguirre, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 142.

ternos, los turistas, los compradores de tiendas, cuyos gustos bien conocen las alfareras pues ese es el mercado donde colocan la mayor parte de su producción.

¿Dónde quedó lo grotesco?

Si lo grotesco es una mezcla de elementos incompatibles, distorsiones o desagradables extravagancias, es posible usar este adjetivo en la cerámica de los diablos de Ocumicho, y no sólo por los temas diabólicos de las figuras de barro. Colocando lo grotesco en el entramado de las relaciones sociales involucradas en la producción alfarera, encontramos varias situaciones que contradicen la repetida frase del discurso oficial e intelectual sobre los exitosos productores de Ocumicho.

El poblado todavía tiene una tercera parte de pobladores analfabetas de 15 y más años de edad, una escolaridad mediana de tres años aunque ya un alto porcentaje de habitantes cuenta con agua en su vivienda (que todavía en los años ochenta y noventa del siglo xx no “caía” más que dos o tres veces a la semana), carreteras pavimentadas y casas con teléfono; un Colegio de Bachilleres y un frágil servicio a la salud con una clínica de atención primaria.¹⁶ Las alfareras aun enfermas no pueden parar de trabajar. Las ventas hasta ahora no representan mayor posibilidad de ahorro para las productoras, lo cual va de la mano con la alta incidencia de migración “al norte” por parte de miembros de muchas familias; quizá a los líderes de los grupos que monopolizan los lugares de venta que ofrecen las instituciones les va un poco mejor. Los diplomas que algunas han recibido como premio en los concursos hasta hace poco se guardaban en una bolsa en la cocina; apenas, si es que no los quemaron en una emergencia del fogón apagado, los muestran para agregar pesos al precio de las obras.¹⁷

Como productoras con un oficio calificado, como miembros de una comunidad artística, como ciudadanas con derechos sociales establecidos en legislaciones varias, no tienen acceso a la seguridad social, al reconocimiento de enfermedades profesionales, a la educación formal artística, ¡vaya!, ni siquiera saben, a menos que naveguen pacientes por Internet, en qué museos y

galerías se encuentran sus obras, qué se ha escrito sobre ellas, a qué precios se cotizan en tiendas y galerías y por qué el reconocimiento externo no se ha traducido en un nivel de vida con mayor calidad.

Las relaciones con los compradores y promotores que admiran el arte de Ocumicho pero les “sugieren” cambios encaminados a vender más, reproducen la producción “para otros” con obras que podrían denominarse *impertinentes* por su relación adversa con la estética y la ética locales, lo cual es lo mismo que decir por su distinción cultural de fondo. La estética y la ética de fuera, de “los otros”, está recubierta con una relación mercantil a la que deben someterse y subordinarse los productores, relación que aparece disfrazada con la ideología indigenista de “beneficio” al artista. La *impertinencia* también es visible en la separación entre el diseño mental de la obra, su prefiguración, y la exigencia de realizar un tema en particular, coartando o, más correctamente, alienando la libertad de creación que como artistas se supone que tienen las escultoras en barro de Ocumicho. Me parece que es ahí, en esas relaciones que mantienen las productoras con el mercado capitalista dentro de las peculiares relaciones interétnicas e interculturales mexicanas que ha construido el sistema vigente de vida —clasista, jerárquico y autoritario— donde encontramos lo grotesco en la producción de Ocumicho. Pueblo que, para rematar, vive en un contexto social michoacano desbordado por la violencia y, ahí sí, rodeado por la demencial pesadilla de la delincuencia que agrede a todo nuestro país. ▽

¹⁶ www.nuestromexico.com/Michoacan-de-Ocampo/Charapan/Ocumicho y Eva Ma. Garrido Izaguirre, *op. cit.*

¹⁷ Comunicación personal de Eva María Garrido, julio de 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Atlas Cultural de México*, Artesanías, México, SEP-INAH-Planeta, 1987.
- BECERRIL Straffon, Rodolfo y Adalberto Ríos Szalay (comps.), *Los artesanos nos dijeron...*, México, Fonapas, Fonart, 1981.
- *40 siglos de arte mexicano, arte popular*, México, Editorial Herrero [1ª ed.: 1975], 2ª ed., 1981.
- DR. ATL, *Las artes populares en México*, Instituto Nacional Indigenista, México, serie Artes y Tradiciones Populares, núm. 1, 1980.
- FLORESCANO, Enrique (coord.), *El juguete michoacano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Turismo y Santillana Ediciones Generales, 2006.
- GARRIDO Izaguirre, Eva Ma., "Categorías del gusto en la cultura de Ocumicho, un pueblo purépecha", en *Bulletin* 64-65, Société suisse des Americanistes, 2000-2001.
- GOUY-GILBERT, Cecile, *Ocumicho y Patamban, dos maneras de ser artesano*, México, CEMCA, Collection de Etudes Mésoaméricaines, Série 11-10, 1987.
- MIRANDA, Francisco, "Ocumicho, una comunidad en fiesta", *Relaciones*, núm. 16, vol. IV, otoño 1983, pp 33-46.
- NOVELO, Victoria, "Ser indio, artista y artesano en México", *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, núm. 25, vol. IX, sept-dic 2002, México, Universidad de Guadalajara, pp. 165-178.
- *Ocumicho: arrebató del encuentro*, catálogo de la exposición, México, Conaculta, INBA, SRE, Gobierno de Michoacán, 1993.
- REYNOSO, Louisa, *Ocumicho*, México, Fonart-SEP Cultura, 1984.
- SAYER, Chloë, *Arts and Crafts of Mexico*, San Francisco, Chronicle Books, 1990.
- Varios autores, *Textos sobre arte popular*, México, Antología, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982.
- www.mexicodesconocido.com.mx/ocumicho-donde-al-diablo-se-le-moldea-michoacan.html.
- www.nuestromexico.com/Michoacan-de-Ocampo/Charapan/Ocumicho.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

VICTORIA NOVELO OPPENHEIM • México. Etnóloga con especialidad en Antropología Social (Escuela Nacional de Antropología e Historia), doctora en Antropología (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, 1988). Desde 1974 es investigadora titular del CIESAS; de 2005 a 2013 estuvo adscrita a la Unidad Peninsular en Mérida, Yucatán. Desde mayo de 2013 es investigadora en CIESAS D. F. Investigadora Nacional desde 1986. Profesora emérita, CIESAS, 2013. Líneas de trabajo: antropología del trabajo, cultura popular, artesanías y arte popular. Ha realizado proyectos de difusión de la cultura en museos y medios de comunicación. Dirige la serie de videos documentales Antropo-visiones. Docente en varias universidades de México, miembro del equipo fundador del Museo Nacional de Culturas Populares, coordinadora de programas de arte popular; directora del Centro de Capacitación y Diseño Artesanal en Colima, subdirectora de Difusión y Publicaciones del CIESAS.