

# Políticas Culturales y Derechos Culturales a través de los Diablos de Ocumicho

## *Políticas Culturais e Direitos Culturais através dos Diabos do Ocumicho*

Lucero Ibarra Rojas\*

*Centro de Investigación y Docencia Económicas,  
Cidade do México-DF, México*

## 1. Introducción

La comunidad de Ocumicho ganó el *Premio Nacional de Ciencias y Artes 2009* de México, en el área de las *Artes y Tradiciones Populares*, por su producción de esculturas del estilo conocido como *alfarería policromada* que representan al diablo como protagonista de varias coloridas escenas cotidianas. Sin embargo, el valor artístico de las obras de Ocumicho rebasa por mucho las fronteras de México. Apenas hace unos meses, recibí un correo de la artista e investigadora neozelandesa Tessa Laird, quién buscaba más información sobre el tema, habiendo desarrollado ella misma un trabajo<sup>1</sup> a partir de la inspiración de una pieza de diablitos que compró en una galería de arte mexicano en El Paso, Texas. Aunque fue grato, el hecho no me resultó sorprendente. Durante mi propia investigación me habían dicho trabajadores de la Casa de las Artesanías (Casart) de Michoacán que hay un museo de Ocumicho en Bélgica (aunque nunca me he esforzado demasiado en buscarlo), y Bartra<sup>2</sup> indica que las obras de Ocumicho se han ex-

---

\* Profesora Investigadora del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), México. E-mail: luceroibarrarojas@gmail.com.

1 LAIRD, 2015.

2 BARTRA, 2005, pp. 94-98.

puesto en París y Barcelona. Sin embargo, debo admitir que yo sabía poco de Ocumicho y su artesanía cuando empecé a abordar el sector artesanal como área de investigación. Mi elección de comunidad en donde hacer trabajo de campo tuvo mucho más que ver con la suerte de encontrarme una nota de periódico que informaba sobre el premio antes mencionado. Esta declaración no es solamente un acto de honestidad, sino una primera reflexión sobre el poder que tienen los premios para atraer miradas; que es un poder que, en lo que refiere al sector artesanal y como se explora en el siguiente artículo, continua estando en gran medida en manos de las instituciones públicas que otorgan esos premios.

Aunque mi llegada a Ocumicho fue guiada por las políticas que después se volvieron mi interés de estudio, la preocupación por la artesanía derivó de una conciencia de la importancia de este sector que fue construida en la observación cotidiana. En las comunidades rurales de Michoacán, como en muchos estados de México, y especialmente en las indígenas, el sector artesanal es sumamente relevante; no solamente por ser usualmente la tercera actividad económica más importante sino también por constituir un espacio de creación íntimamente ligado con las estructuras sociales de las comunidades.

Si bien el grupo de los artesanos suele tener un lugar propio en las sociedades rurales, su desarrollo y estructura actual ha dependido en gran medida de las influencias de instituciones estatales. Así, este artículo se enfoca en la comunidad de Ocumicho<sup>3</sup> para explorar la manera en la que el contexto institucional determina las posibilidades y condiciones de ejercicio de derechos culturales. En esta interacción, entre comunidad artesanal e instituciones, se muestran los efectos de políticas clientelares que logran determinar en gran medida el camino del arte tradicional, su auditorio y el destino de las y los creadores.

---

3 En este trabajo retomo en gran medida la investigación iniciada en 2010 como parte del trabajo de tesis para obtener el grado de Maestra en Sociología Jurídica del Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati. La investigación se centró en entrevistas con artesanos de Ocumicho y con representantes de la Casart, y se enfocó en dos estrategias implementadas por la Casart en Ocumicho, los concursos y las ferias artesanales (IBARRA, 2011). Posteriormente se amplió el campo de investigación, dando mayor énfasis a las actividades y los procesos de la Casart como parte de una investigación para la obtención del grado de Doctora en Derecho y Sociedad por el Programa Internacional "Renato Treves" de la Universidad de Milán que complementa el presente artículo.

## 2. ¿Y los diablos tienen derechos?

En la actualidad, la labor de las instituciones en Ocumicho debe ser vista en función de un marco jurídico-político concreto en el que los derechos culturales son centrales a la discusión. Los derechos culturales, como aquellos que dan derecho a los pueblos para practicar y desarrollar su cultura, desarrollando vínculos con su herencia cultural como participantes, consumidores y creadores<sup>4</sup>, se encuentran contemplados en diversos ordenamientos jurídicos. De acuerdo con el artículo 2º de la Constitución mexicana, los pueblos indígenas tienen el derecho a “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad”. Si bien otras regulaciones, como el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, retoman estos derechos, es prudente poner atención a la afirmación que encontramos en la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, al establecer, en artículo 18, el derecho de pueblos indígenas a no ser “sujetos a asimilación forzada o destrucción de su cultura” para luego reconocer sus derechos a practicar y mantener su cultura y patrimonio cultural, así como la propiedad intelectual sobre el mismo.

En cierto sentido, la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas* hace énfasis en reconocer una deuda histórica que funda los derechos culturales, dándoles sentido y significado particular para los pueblos indígenas. ¿Por qué se necesitan derechos culturales? Porque no se ha gozado de ellos. En este sentido, los derechos culturales se presentan como una declaración de que en distintos momentos y contextos de la historia de la humanidad, los pueblos se han visto obstaculizados para desarrollar su cultura. Aunado a esto, al ser los derechos humanos, en principio al menos, una defensa frente al Estado, los derechos culturales manifiestan además que la responsabilidad de obstaculizar el desarrollo de la cultura de diversos pueblos ha sido precisamente el Estado. Siendo así, la existencia de los derechos culturales como parte de la narrativa de los derechos humanos, sostiene que los Estados han incurrido en prácticas contra algunas culturas, que esto es un acto de injusticia, y que los Estados deben más bien garantizar las condiciones para que las personas puedan desarrollar su cultura.

---

4 DE CASTRO, 1993.

Esta denuncia se encuentra anclada en diversos procesos históricos marcados por la colonización alrededor del mundo. Las colonizaciones frecuentemente sostuvieron fenómenos de violencia en una supuesta inferioridad cultural de los pueblos colonizados. Esto fue complementado con un ejercicio de marginación de las culturas, en algunos casos, y de criminalización y franca destrucción en otros casos. Esta es una denuncia histórica por parte de pueblos indígenas que han continuado procesos de resistencia y constituye el verdadero eje de importancia de los derechos culturales en la región de Latinoamérica y el Caribe, como reconocen Gonçalves y Costa<sup>5</sup>. Si bien Burns considera que la mera declaración de que “está mal que un gobierno suprima o destruya por la fuerza la cultura de una minoría indígena se podría considerar sin controversia”<sup>6</sup>, lo cierto es que es una denuncia que había sido ignorada por el derecho del Estado. Con un corte eminentemente colonial, el Estado había mantenido una narrativa de derecho que dejaba en el olvido a los pueblos indígenas y las deudas que se tenían como resultado de los procesos coloniales.

Esta narrativa anclada en procesos de dominación no siempre es destacada en relación con los derechos culturales. Como retomaba en una primera aproximación a los derechos culturales de los artesanos de Ocumicho<sup>7</sup>, en cuanto derechos sociales, se afirma<sup>8</sup> que estos derechos se identifican por cambiar el rol que el Estado juega en su consecución, separándose de la obligación de proteger al individuo de actos autoritarios del Estado, para adjudicarle el rol como actor principal responsable por de crear las condiciones y proveer los medios para su ejercicio. Pero una reflexión más profunda de los procesos coloniales en los que se insertan los derechos culturales hace evidente que no se debe perder de vista que este segundo momento de responsabilidad solo tiene sentido en un contexto de reconocimiento del primer eje de denuncia, que resaltaba anteriormente y que es absolutamente necesario para la valoración de un marco proveído por el Estado en el que distintas culturas puedan desarrollarse.

Esta denuncia hace que existan ciertos requisitos a cumplirse por parte de la política cultural, entre los que se puede incluir una demanda de ma-

---

5 GONÇALVES y COSTA, 2015.

6 BURNS, 2008, p. 49.

7 IBARRA, 2011, p. 8.

8 Véase: MACPHERSON, 1987; DE CASTRO, 1993.

yor participación por parte de los agentes de las culturas indígenas. Francisco Javier Guerrero indica adecuadamente que “La política cultural es la expresión concreta de las luchas por el poder en el campo de la cultura”<sup>9</sup>, y también es una lucha desde posiciones desiguales, por lo que no se debe perder de vista que no todas las culturas han tenido las mismas condiciones históricas de permanencia y que el Estado ha mantenido históricamente una actitud colonial frente a las culturas de los pueblos indígenas. Este argumento se encuentra reforzado si consideramos que la misma existencia del artículo segundo constitucional, donde se contemplan los derechos culturales de los pueblos indígenas en México, solo puede explicarse en el contexto de las luchas de estos mismos pueblos por el reconocimiento de sus derechos, especialmente gracias al proceso político generado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)<sup>10</sup> que fue fundamental para que se generara la reforma del año 2001 en materia de derechos de los pueblos indígenas.

Efectivamente, los derechos culturales de los pueblos indígenas en México forman parte del postulado pluralista<sup>11</sup> que se insertó en el derecho estatal mexicano solamente gracias a procesos de resistencia de larga duración por parte de estos pueblos. El postulado pluralista que consagra el artículo segundo de la constitución mexicana, hace que algunos sostengan, desde una perspectiva más bien optimista, que la política cultural proviene actualmente de la lucha social<sup>12</sup>. Pero la relación entre los cambios en la letra del derecho y las estructuras no suceden automáticamente, son procesos complejos en los que diversas resistencias se disputan la manera de

---

9 GUERRERO, 1995, p. 47.

10 Aunque existen diversos trabajos en el tema, uno de los recuentos más extensos sobre el proceso se puede encontrar en SPEED, 2008.

11 El concepto mismo de *pluriculturalidad* ha sido evaluado negativamente por presentar una neutralidad que facilita la entrega de la política cultural a los procesos neoliberales, lo que lleva a autoras como Catherine Walsh (WALSH, 2009) a apostar por un horizonte de *interculturalidad* que se identifica con procesos decoloniales y de plurinacionalidad postulados desde procesos sociales de interacción entre distintos pueblos. Sin embargo, como la misma autora reconoce, el discurso de interculturalidad también puede ser neutralizado en los procesos institucionales que lo despojan de su filo político, volviéndolo una herramienta tan neutral y funcional como el discurso de la *multiculturalidad* o la *pluriculturalidad* (WALSH 2009, p. 83). El objetivo de este trabajo, por tanto, no se centra en la discusión sobre las diferencias discursivas entre estos postulados, ya que se busca explorar principalmente las inercias y las dinámicas que se establecen en las relaciones entre las instituciones públicas y las artesanas indígenas. Retomo entonces la noción de pluriculturalidad por ser el término utilizado en las reformas legales, pero no como horizonte ideal.

12 GUERRERO, 1995.

implementar los discursos que legitiman las acciones de las instituciones. La implementación de políticas que atienden desde diversas fronteras a la "promoción" de la diversidad cultural, han sido acusadas de caer frecuentemente en una visión neoliberal que se interesa primordialmente en la cultura como objeto e incluso objetivo de comercio, ampliando solamente el mercado con las culturas de quienes anteriormente se encontraban excluidos<sup>13</sup>. Sin embargo, como se analizará en el presente artículo, el discurso pluralista y la misión de regresar las posibilidades de toma de decisiones a los agentes de las culturas indígenas, se enfrenta también a una inercia institucional que continua promoviendo la centralidad de las instituciones.

### 3. ¿De dónde vienen los diablos?

Ahora bien, en este marco de derechos culturales de los pueblos indígenas que indudablemente dependen en gran medida de las políticas culturales de los Estados, el objetivo de este artículo es dilucidar sobre los efectos que las políticas públicas culturales pueden tener en las culturas concretas que lidian con las mismas. Para esto, se pretende estudiar las políticas públicas como parte de un marco legal de la cultura que se constituye de las diversas herramientas del derecho que directamente pretenden un impacto sobre el desarrollo de las culturas en contextos de diversidad e incluye a las políticas públicas, a los derechos culturales y a los derechos de propiedad intelectual<sup>14</sup>; tomando en cuenta también que este marco legal es un instrumento importante para el desarrollo económico de las comunidades. Particularmente, me enfoco en la comunidad de Ocumicho, donde la labor artesanal constituye un sustento económico importante para varias familias y donde diversas políticas del Estado de Michoacán, en México, han tenido un impacto sustancial en la manera en la que los artesanos llevan a cabo su labor.

Ocumicho es una comunidad purhépecha, el mayoritario de los cuatro pueblos indígenas que habitan en Michoacán, perteneciente al municipio de Charapan, con una población de poco más de tres mil personas. Como he señalado en otros trabajos<sup>15</sup>, la comunidad no es demasiado visible

---

13 WALSH, 2009; ŽIŽEK, 1997.

14 IBARRA, 2015.

15 IBARRA, 2011, p. 3.

dentro del circuito turístico de Michoacán, de hecho, el centro de Ocumicho no se caracteriza por tiendas de artesanía. Sin embargo, la alfarería se considera la tercera actividad más importante del pueblo.

Cuando uno llega a Ocumicho no es raro que alguna mujer o un niño le pregunte si quiere ver diablos, y entonces se van conociendo los distintos talleres familiares que alberga la comunidad. En los talleres, frecuentemente escondidos bajo plásticos o almacenados en cajas de cartón, se encuentra una variada producción artesanal que sirve de sustento a las familias de Ocumicho. Las piezas más sencillas consisten en juguetes y silbatos para niños, en muchas ocasiones creadas con molde. Otras piezas son de mayor tamaño y representan escenas de la vida cotidiana o religiosas, como la última cena o nacimientos. En muchos casos, las escenas son protagonizadas por pequeños diablitos de muchos colores. La mayor parte de la producción artesanal es realizada por las mujeres de la comunidad, aunque durante los años he observado que los hombres participan cada vez más, especialmente en la creación de máscaras fantásticas y coloridas. En muchos casos, las jóvenes se inician en la labor artesanal dedicándose a pintar figuras que fueron hechas por otros miembros de su familia. Sin embargo, en un fenómeno quizá menos visible pero también documentado<sup>16</sup>, algunas artesanas se dedican solamente a pintar o a hacer figuras de barro sin cocer ni pintar para luego venderlas a otras artesanas.

La artesanía de Ocumicho comparte ciertos elementos con la producción artesanal de otras comunidades, los cuales en algunos casos entran en conflicto con las lógicas del derecho del Estado. La producción artesanal de Michoacán se caracteriza por una amplia diversidad que permite el comercio entre las diferentes comunidades, sin embargo, esta diversidad se inserta en un modelo que es bastante generalizado en la región. En realidad, se atribuye al primer obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga la incorporación de un oficio en algunas de las comunidades indígenas de Michoacán, que fuera diferente al de comunidades vecinas para facilitar el comercio y aprovechar las vocaciones artesanales ya existentes en muchos de estos lugares<sup>17</sup>. Esa estructura se ha popularizado con el paso del tiempo, de manera que muchas comunidades cuentan con un gremio artesanal que forma parte de la estructura social de la comunidad. Dentro del gre-

---

<sup>16</sup> GARRIDO, 2015, p. 139.

<sup>17</sup> LEÓN, 2007, p. 33; F. MIRANDA, 1997, p. 38; OIKIÓN, 1997, p. 22.

mio, las familias suelen ser la unidad de producción básica, pero todos los artesanos comparten aspectos del estilo y la técnica, a veces incluso llegan a compartir pedidos. En su mayor parte, el sector artesanal forma parte de la economía informal y se involucra en exportación también informal a través de familiares y conocidos en Estados Unidos, principalmente; pues no se debe olvidar que Michoacán es uno de los Estados mexicanos que genera más migración a este país.

Es cierto que Ocumicho comparte la mayor parte de estos rasgos con el resto del sector artesanal de Michoacán, excepto porque la producción de diablos en Ocumicho es más reciente. Se considera que la producción de alfarería en Ocumicho se volvió relevante en la década de 1960 y, en gran medida, gracias a un joven de la comunidad llamado Marcelino Vicente<sup>18</sup>. En cierto sentido, tanto la literatura<sup>19</sup> como las narrativas de la comunidad atribuyen a Marcelino ser una especie de padre de los diablitos de Ocumicho. Se atribuye a Marcelino el haber iniciado la realización de alfarería a mano, sin el uso de moldes, lo que le otorga a las piezas mayores méritos creativos. Además, se dice que fue Marcelino quien comenzó a hacer figuras de diablos. Sobre la creatividad de Marcelino existen una serie de historias fantásticas: algunas hablan de una orientación homosexual que lo llevaba también a dedicarse a una labor de mujeres, otras indican que Marcelino de hecho fue inspirado por el diablo quien se le presentó en persona<sup>20</sup>. Sin embargo, más allá de la mitología, lo cierto es la herencia de Marcelino sigue viva de muchas maneras.

La presencia de las instituciones del Estado en Ocumicho también es conectada en algunas narrativas con Marcelino Vicente. En algunos de los trabajos más tempranos sobre los diablitos de Ocumicho, Gouy<sup>21</sup> señala que el entonces Banco Nacional de Fomento Cooperativo (Banfoco) entró en contacto con Marcelino y lo llevó a exponer su trabajo en la Primera Feria Artesanal en Pátzcuaro (1963), en la Exhibición del Hogar en la ciudad de México (1963) y en la Feria Mundial de la Artesanía en New York (1964). La misma autora considera que había dos elementos fundamentales por los cuales Marcelino era particularmente atractivo para las institu-

---

18 IBARRA, 2011, p. 10.

19 GOUY 1985, 1987; PASCUAL, 1985; BARTRA, 2005, GARRIDO, 2000-2001.

20 IBARRA, 2011, p. 19; GARRIDO 2000-2001, p. 131.

21 GOUY, 1985, 1987.



ciones del Estado: “1) pertenecía a un pequeño pueblo aislado, alejado de los circuitos de comercialización, por lo que había de ayudar prioritariamente a este pueblo; 2) el tema de los diablos daba la sensación de algo tradicional y fantástico, y resultaba una idea que podría venderse en los circuitos turísticos”<sup>22</sup>.

En este sentido, Marcelino logró un renombre a título personal, lo que pocos artistas logran en Ocumicho; pero este renombre tuvo un impacto importante en el futuro de la producción artesanal. Marcelino es identificado como un artista que salió de la comunidad y logró una mejor condición económica gracias a su interacción con instituciones del Estado. Marcelino también es reconocido en la comunidad y en la literatura<sup>23</sup> por haber enseñado a otros. Su idea de hacer diablos fue tan popular que ahora identifica a toda la comunidad, aunque se siguen haciendo otras cosas. Una historia similar suele contarse en Capula respecto de la producción de catrinas. Las catrinas son figuras de la muerte ricamente ataviadas cuyo origen suele atribuírsele al artista mexicano José Guadalupe Posadas, pero en la comunidad de Capula, cerca de la capital de Michoacán, constituyen una de las producciones más populares junto con otros tipos de alfarería de tipo funcional. La popularidad de las catrinas ha ido en aumento al ser conectadas con la fiesta de día de muertos, y de hecho tiene ya algunos años que en esta fecha se hace un desfile y una feria artesanal promovido por las instituciones del Estado. Sin embargo, algunas personas de Capula aseguran que la producción de catrinas se encuentra ligada al éxito de un solo artesano, quien después llegó a apoyarse en otros para suplir su demanda. Estas historias hacen evidente que la popularidad de un artesano con los compradores puede tener un impacto fuerte en las comunidades, pero también que esa popularidad puede ser altamente facilitada por las instituciones.

El proceso que se inició con Marcelino en Ocumicho, gracias a su interacción con Banfoco, sentó las bases para una dependencia que es central para la vida de la comunidad hoy en día. Banfoco se convertiría más tarde en Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) y comenzaría una intensa relación con la comunidad que ya se observaba desde la década de 1980<sup>24</sup> y que continúa de manera sostenida. De hecho, cuando

---

22 GOUY, 1987, p. 28.

23 GOUY, 1985, 1987.

24 PASCUAL, 1985.

realizaba mi investigación en Ocumicho, los representantes de Fonart explicaban el trabajo que habían realizado en la presentación de Ocumicho con la que se logró el premio nacional y continúan organizando diversos concursos y llevando piezas de Ocumicho a diversos puntos de venta alrededor de México. Sin embargo, con la creación de la Casart a nivel local<sup>25</sup>, muchas de las responsabilidades fueron transferidas a esta institución.

Independientemente de este tránsito de funciones, lo cierto es que estas instituciones son absolutamente centrales para determinar las condiciones en las que los derechos culturales de las comunidades indígenas de Michoacán son ejercitados. Como indica el balance de Novelo<sup>26</sup> sobre la artesanía mexicana, un elemento común en este sector es la íntima relación que tiene con las instituciones del Estado, caracterizada por un profundo clientelismo que marca en muchos sentidos el avance del sector. Sin embargo, esto no significa que las políticas respecto del sector sean consistentes, efectivamente las políticas relacionadas con el sector artesanal se encuentran más en un estado de caos que en una estructuración coherente de un estado homogéneo. Se trata de una variedad de agentes cuya directriz no es clara ni compartida, y que sin embargo determinan las actividades de un sector amplio de la sociedad mexicana. La Casart en sí misma es una institución que ejecuta una variedad de estrategias: financiamiento, capacitación, tiendas, concursos, ferias, etc. Además, el enfoque de las estrategias, cuáles son impulsadas y de qué manera, es algo que cambia conforme cambian las administraciones del Estado<sup>27</sup>. Sin embargo, dentro de la variedad de actividades que realiza la Casart, mi investigación en Ocumicho se ha enfocado en las dos actividades que encontré como centrales en la vida de la comunidad: las ferias artesanales y la organización de concursos<sup>28</sup>.

#### 4. Los concursos de diablos

Las artesanas de Ocumicho no son ajenas a los premios; si bien no todos son de la relevancia y notoriedad del premio nacional que Ocumicho ganó

---

25 La Casart se constituyó formalmente en 1970 como la institución responsable de “promover y alentar el rescate, preservación, fomento, promoción, mejoramiento y comercialización de la artesanía”, de acuerdo con el artículo 5 de la Ley de Fomento Artesanal en el Estado de Michoacán previa a 2015.

26 NOVELO, 2015, p.31.

27 IBARRA, 2016.

28 IBARRA, 2011.

como comunidad, lo cierto es que los premios son sumamente relevantes en la dinámica y economía artesanal de Ocumicho. En una comunidad donde no parece haber un comercio demasiado dinámico, es posible darse cuenta de que los concursos y las ferias de artesanías proveen de los necesarios espacios de venta.

En muchos de los talleres de Ocumicho se pueden encontrar evidencias distintivas de la centralidad de los concursos en la comunidad. No necesariamente en las constancias de premios, aunque en realidad conforme pasan los años estas se vuelven mucho más visibles en las paredes de las casas y talleres. Cuando comencé a trabajar en Ocumicho, las artesanas solamente me enseñaban las constancias de los premios cuando preguntaba por ellos, e incluso decían que el papel con su nombre realmente no era importante. Los documentos se mantenían guardados en folders e incluso aquellas constancias que estaban enmarcadas se apilaban en cajones de roperos. Pero conforme han pasado los años, he visto como algunos de esos papeles empiezan a adornar las paredes, y como las piezas ganadoras se mantienen con los recuadros que marcan la distinción; un fenómeno que también ha observado Garrido<sup>29</sup>, quien realiza investigación en Ocumicho desde el año 1996. Ahora bien, incluso cuando las artesanas no consideraban importantes las constancias de sus triunfos, los premios ya eran importantes y significativos en la comunidad por distintas razones.

A nivel Michoacán hay dos concursos que son de particular importancia, el que se realiza el domingo de ramos en la ciudad de Uruapan, y el que se realiza en día de muertos en la ciudad de Pátzcuaro. Hay algunos concursos más de carácter nacional a los que acuden las personas de Ocumicho, pero acudir a concursos, especialmente si son lejos, es sumamente oneroso. No solamente tienen que procurar su transporte y sustento, sino que también requieren asegurar el transporte y seguridad de sus piezas que, al ser de alfarería, pueden ser bastante frágiles. En ocasiones y también solo en algunos casos, las asociaciones de artesanos buscan maneras de organizar a las personas para hacer frente a las problemáticas de transporte, que han sido identificadas por artesanos, funcionarios e incluso instituciones técnicas, como uno de los problemas más compartidos en la venta de productos de alfarería.

---

29 GARRIDO, 2015, p. 143.

No es de sorprender entonces que el concurso anual local que se lleva a cabo en Ocumicho sea central para la economía de muchas familias. El día 29 de junio, cuando se celebra la fiesta de San Pedro que es el santo patrón de Ocumicho, se realiza un concurso temático de alfarería policromada en la misma comunidad, en el que participan prácticamente todos los artesanos de la misma. Los concursos pueden ser de técnica tradicional o de nuevo diseño, y suele haber una categoría especial para los niños. Usualmente, los concursos son juzgados por especialistas con estudios en áreas relacionadas con el arte, el diseño<sup>30</sup> y, ocasionalmente, también con el sector artesanal. En investigaciones posteriores he encontrado que, en algunos lugares, los jurados llegan a incluir artesanos reconocidos de la comunidad, quienes también suelen ser integrados en las capacitaciones formales que se organizan con la ayuda de algunas instituciones de formación técnica en Michoacán. Pero nunca he observado este fenómeno en Ocumicho.

Quizá una de las razones por las que no es común que los artesanos de Ocumicho participen en los jurados está relacionada con las complejidades sociales que generan los premios. Como bien indica Garrido<sup>31</sup>, las personas que son conocidas como "los que siempre ganan" adquieren tanto admiración como comentarios orientados a desprestigiarlos. Para quienes se acercan a Ocumicho con la intención de comprar, que una persona sea ganadora de premios es un mensaje claro de calidad de su trabajo, pero hacia el interior de la comunidad el premio tiene un significado más ambiguo. La admiración que los premios generan en la comunidad, efectivamente, tiene mayor relación con que el premio se vuelve una prueba de que la pieza, ya sea por estilo o por temática, es atractiva para un público externo. Esto significa que el mérito del premio no necesariamente se traduce en una percepción de que el ganador sea un buen artesano. De hecho, es muy común que el ganar un premio le genere enemistades a una persona, y si gana varios, directamente se enfrente a exclusiones de ciertos espacios<sup>32</sup>.

Pero la dinámica social de los premios también manifiesta la influencia que los concursos van a tener en la futura producción de la comunidad. Aspectos de las piezas ganadoras tienden a ser popularizados en el traba-

---

30 IBARRA, 2011, p. 11.

31 GARRIDO, 2015, p. 140.

32 IBARRA, 2011, p. 17.

jo realizado en Ocumicho<sup>33</sup>, de la misma manera que la atención de las instituciones a Marcelino popularizó el tema de los diablos. Este efecto de determinación de los temas es aún más notorio en casos, como el observado durante el año de 2010<sup>34</sup> cuando se celebraban 200 años de la independencia de México y 100 de su revolución, en donde las mismas instituciones dieron temáticas para el trabajo de las piezas. En ese año, los camiones de revolucionarios, las fiestas y la lucha armada en general se volvieron el tema más popular en la producción artesanal de Ocumicho y, si bien nunca lo he vuelto a observar de manera tan dominante en un concurso, el tema sigue estando presente con mucha frecuencia y, cinco años después, se ha insertado como uno de los temas comunes de la producción artesanal local. En este sentido, los concursos dan forma y expectativas a un auditorio al que a su vez responden los artesanos. Es como una conversación de tres partes para lograr una venta. Y, quizá en esta transformación, también hemos tenido algo que ver quienes hacemos investigación en Ocumicho y preguntamos frecuentemente por las piezas firmadas y los premios.

La importancia de los concursos se debe en gran medida a que los premios económicos son sumamente importantes para la economía familiar. Normalmente es posible someter a concurso un promedio de tres piezas por participante, con lo que, si la familia se constituye de cinco personas, habrá quince piezas concursando por alguno de los premios. Como mencionaba anteriormente, las piezas de concurso suelen ser de mayor tamaño que la producción de venta regular y son elaboradas a mano; suelen representar escenas que involucran distintos actores y elementos, muchos de ellos diablos. Las piezas representan un esfuerzo de varios meses para las familias enteras. Pero su venta fuera del contexto del concurso es más bien complicada ya que no hay mucho mercado para su compra y entre más grande sea la pieza más difícil será de transportar. En cambio, el día del concurso acuden a Ocumicho varios compradores externos, individuales o de galerías artesanales, que tienen particular interés en el tipo de piezas expuestas. Además, las mismas instituciones como Fonart y Casart también realizan compras de entre las piezas. Esta compra es importante para las familias, que sí se enfocan mucho en lograr la venta con las instituciones, a pesar de que en muchas ocasiones los compradores de las instituciones

---

33 GOUY, 1987.

34 IBARRA, 2011, p. 13.

negocian el precio con los artesanos, pagando por debajo de lo que estos le habían asignado a su trabajo. Aun así, las piezas que se venden en las tiendas institucionales suelen tener costos muy por encima de lo que normalmente se encuentra en la comunidad, incluso pagando el primer precio que dan los artesanos<sup>35</sup> que, como se ha denunciado respecto de la Casart y he observado en mi investigación<sup>36</sup>, no es el que pagan las instituciones.

Lo anterior destaca la centralidad que las instituciones adquieren en la vida económica de las comunidades, lo que promueve el clientelismo del que habla Novelo<sup>37</sup>, y en las temáticas que se trabajan en la artesanía de Ocumicho, pero lo cierto es que hay aspectos, como las lógicas individuales de producción, donde la interacción adquiere muchas más ambigüedades que también se encuentran vinculadas con el derecho. Como mencionaba anteriormente, la familia constituye la unidad de producción básica en la mayoría de las comunidades de artesanos en Michoacán incluida Ocumicho. La familia es el espacio social donde la tradición se transmite entre generaciones y se reparte el trabajo. En una sola pieza existe una interacción entre los diversos miembros de la familia; muchas veces los jóvenes pintan figuras que fueron diseñadas y cocidas por adultos. Pero en los concursos, las piezas se someten a título individual. Esto no significa que no participe toda la familia, de hecho lo más común es que todos los miembros de la familia se registren. Sin embargo, lo anterior no significa que las piezas hayan sido realizadas de manera individual. Dependiendo de la familia y el miembro de la familia que se trate, es posible que la pieza se haya beneficiado del trabajo de más de una persona.

En general, las dinámicas de relación individual de los artesanos con sus piezas suele ser un punto de discusión en el sector artesanal. Como indica Novelo<sup>38</sup> las artesanías suelen ser identificadas en los espacios museográficos, y en general en los espacios de venta, más por su origen geográfico que por los artesanos que realizan la pieza. Es evidente que para Novelo los artesanos tendrían que ser identificados con las piezas. Gouy<sup>39</sup> incluso ancla la necesidad de que se firmen las piezas para evitar la apropiación

---

35 Especialmente en el sector artesanal las transacciones comerciales se caracterizan por la negociación de los precios, que es conocida en México como regateo.

36 HERRERA, 2011.

37 NOVELO, 2015, p. 31.

38 NOVELO, 1995, p. 35.

39 GOUY, 1987, p. 54.

del trabajo de unas artesanas por otras, atendiendo al trabajo de venta de piezas sin cocer, para ser pintados por otros, que se sigue observando en Ocumicho<sup>40</sup>. Pero, al menos en el caso de Gouy, parece atribuir un carácter negativo a una práctica que las mismas artesanas no suelen encontrar tan problemática, especialmente si se considera que el hecho de que una persona haga la figura y otra la pinte es algo que sucede al interior de las familias también. En general, mis propias observaciones<sup>41</sup> en Ocumicho indicaban que la mayoría de los artesanos de Ocumicho no otorgan mucha importancia a la firma de sus piezas fuera de estrategias que buscan complacer al mercado externo o facilitar la identificación por parte de futuros compradores. Por otro lado, la opinión a favor de la relación individual entre artesano y artesanía, mediante la firma, no necesariamente es compartida. García Canclini<sup>42</sup>, por ejemplo, señala que este tipo de prácticas promueven la desconexión entre individuo y sociedad cambiando el vínculo que existe entre los artesanos y sus artesanías.

La idea de que las obras son producto del genio y talento de una sola persona es una lógica dominante tanto en el mundo del arte, en el del conocimiento y también del derecho. La mayoría de las figuras del sistema de derechos de propiedad intelectual, que se inserta también como parte del marco legal de la cultura<sup>43</sup> y definitivamente las más tradicionales como las patentes o el derecho de autor, se basan en la idea del genio del autor individual<sup>44</sup>. Esta es una lógica que entra en conflicto con el conocimiento tradicional y las artesanías de pueblos indígenas<sup>45</sup>, aunque no exclusivamente. En el caso de Ocumicho, quizá lo más lamentable es que un énfasis demasiado marcado en la creación individual pondría una presión grande en cambiar la manera en la que las personas jóvenes se integran en el trabajo, aprendiendo una parte del oficio a la vez. La colaboración se podría considerar deshonesta porque finalmente la pieza se basa en la colaboración y no en el trabajo individual. Pero en la medida en la que la producción de Ocumicho de hecho suele ser compartida, la deshonestidad existe

---

40 GARRIDO, 2015, p. 139.

41 IBARRA, 2011, pp. 14-15.

42 GARCÍA, 2002, p. 143.

43 IBARRA, 2015.

44 DOMMAN, 2008, p. 6.

45 LUCAS-SCHLOETTER, 2004, pp. 294-297; KONGOLO, 2008, pp. 39-43.

solo en la cabeza del comprador que también es quien tiene la premisa, errónea, de que cada pieza es individual. Como bien concluye Garrido<sup>46</sup>, si bien los individuos suelen tener estilos propios, hay elementos compartidos que conforman algo como una “escuela artística”, y esta escuela se desarrolla a partir de la interacción constante y de la formación de las artesanas en el seno familiar.

Sin embargo, a lo largo de los años de visitar Ocumicho puedo constatar que la imposición de esta lógica no es tan sencilla como se pudiera pensar cuando identificamos a las instituciones y al derecho del Estado en su faceta de dominación. Lo cierto es que tanto la firma de piezas como la presentación de las mismas a título individual, depende mucho de las familias, de las artesanas en particular y de los interlocutores con quienes se interactúa. Uno puede entrar a un taller sin nunca enterarse a qué miembro de la familia se atribuye la pieza que se está comprando a menos que pregunte expresamente. También puede ser que se entre a uno de esos talleres donde una pareja tiene mesas separadas para mostrar su trabajo por separado incluso en el mismo espacio y donde la señora le informa inmediatamente cuáles son las piezas de su marido. Preguntando un poco, se puede uno enterar de que la pieza la pinto la hija de la mujer que la diseñó y coció, o de la chica que durmió tarde el día antes del concurso por pintar "la pieza de su hermano". Si se pregunta por las piezas firmadas, aparecerán más con esta característica y si uno pregunta por premios le mostrarán algunas piezas ganadoras. Todos estos elementos transitan entre las dinámicas de producción familiares y las estrategias de venta que las artesanas de Ocumicho van perfeccionando conforme pasan los años y en las que usan los discursos dependiendo del auditorio.

## 5. Los diablos van a la feria

Como indicaba anteriormente, al no haber mucho comercio en Ocumicho, las ferias de artesanías son también eventos importantes para la economía de las artesanas de esta comunidad indígena; aunque en realidad estas ferias representan una buena parte de los ingresos para artesanos de todo Michoacán. En la mayoría de las comunidades se celebra una fiesta el día del santo patrón local que suele acompañarse de un mercado artesanal

---

<sup>46</sup> GARRIDO, 2015, p. 158.



en el que los artesanos locales y los de comunidades vecinas venden su trabajo<sup>47</sup>. Al variar las fechas de las celebraciones de cada comunidad, se construyen circuitos de ferias que proveen de espacios de venta a lo largo del año. Sin embargo, una de las cosas que más me llamaron la atención en mis primeras visitas a los concursos de artesanías, es que el mercado de la feria de Ocumicho no suele tener mucha producción artesanal. Los mismos diablos se encuentran ausentes de las calles ese día, puesto que la mayor parte de la producción artesanal se enfoca en el concurso y en las instituciones como principales compradoras, en la dinámica explicada en el apartado anterior. Las artesanas de Ocumicho tampoco parecen participar demasiado de las ferias vecinas.

Para las artesanas de Ocumicho las que son relevantes son las dos ferias artesanales de importancia estatal que acompañan a los dos concursos más importantes en Michoacán<sup>48</sup>. Estas ferias suponen puntos de venta importantes y de un perfil de comprador variado. A las ferias asisten compradores especializados en busca de piezas de alta calidad y mérito artístico; pero también asisten compradores no especializados, familias con niños, turistas en general, que buscan piezas pequeñas y no siempre están dispuestos a invertir grandes cantidades de dinero en las mismas. De hecho, uno de los grandes problemas que se denuncian socialmente respecto de las artesanías es la poca valoración que existe entre la mayoría de los compradores. Esto es evidente en el proceso de negociación conocido como regateo en México, donde constantemente se argumenta el poco valor del objeto que se va a comprar con la finalidad de que el precio baje. Pero no se trata solamente de una estrategia de negociación, en realidad es común que los compradores efectivamente consideren que las piezas no ameritan un precio elevado; a pesar de que cuando uno toma en cuenta el trabajo que toma realizar productos artesanales se vuelve evidente que de hecho es raro que la artesanía michoacana tenga precios elevados, al menos cuando se le compra a directamente a las y los artesanos.

En general, las ferias de artesanías son significativas para comprender lo infravalorado que se encuentra el trabajo artesanal y las y los artesanos

---

47 Ya en el siglo XVIII, Francisco Javier Clavijero (en SÁNCHEZ, 2007, p. 18) atribuía a Vasco de Quiroga el acierto de haber dado orientaciones artesanales diferentes a las comunidades, puesto que se había creado una dependencia recíproca que mantenía unidas las regiones.

48 Las ferias suelen instalarse unos días antes y retirarse unos días después del domingo de ramos en la ciudad de Uruapan; y el día de los muertos, en la ciudad de Pátzcuaro.

mismos. En cada feria, la Casart hace un circuito en la plaza principal de la ciudad, fraccionando el espacio para ser asignado a las y los artesanos de todo el Estado. Como mencionaba anteriormente, en algunos casos los artesanos reciben apoyo para el traslado y en otros las mismas organizaciones de artesanos buscan organizarse. Pero en la mayor cantidad de los casos, cada artesano debe buscar la manera de asumir los costos de llevar su producción a las ciudades de las ferias artesanales. El reto es diferente que en el caso de los concursos para quienes, como las personas de Ocumicho, basan su producción en la alfarería, ya que perderán una parte de la producción en el traslado mismo, puesto que no existen condiciones que hagan posible la transportación de una cantidad grande de piezas. Una vez que han llegado al lugar de la feria, la mayoría de las y los artesanos no tendrán los medios para pagar hospedaje o volver diariamente a dormir en sus casas. Esto significa frecuentemente que tendrán que dormir en el mismo lugar de la feria, en una plaza pública, al lado de sus piezas con apenas algunas cobijas y cartones para pasar el frío de la noche, que es considerable el día de muertos. En otras ocasiones las instituciones buscan proveer algún espacio mejor, pero no mucho mejor: el piso de alguna escuela o centro deportivo. Siendo así, no debe sorprender que las facilidades higiénicas sean de pocas a inexistentes. Frecuentemente se limitan a baños portátiles. De hecho, estas suelen ser las condiciones de "hospedaje" que se contemplan cuando los pueblos indígenas son convocados a engalanar eventos culturales. Se observan en ferias y concursos, y también en los festivales gastronómicos de comida tradicional, incluso cuando son invitados a participar como músicos o danzantes.

Así son tratados estos famosos y premiados artesanos. Estas son las condiciones que se garantizan a los creadores y portadores de la cultura. Para Abel Castillo, dirigente del Consejo Michoacano de Marcas Colectivas y artesano de esferas de Tlalpujahuá a quien entrevisté con motivo de mi investigación de doctorado, estas condiciones marcan un profundo racismo contra los artesanos, que se funda en creerlos sucios y descuidados, no merecedores de mejores condiciones de vida. La valoración del artesano, incluso en lo meritorio de seguir su labor en condiciones de vida sumamente precarias, esconde el poco esfuerzo que se hace porque estas condiciones cambian. Como declara contundentemente Victoria Novelo:

“Sobran personas e instituciones en México que continúan admirando los productos de artesanía, observando impasiblemente la pobreza de los

productores, maravillándose de su sobriedad y resistencia a la fatiga. Y convencidos de que así son felices, les dan una limosna para que continúen con su dura faena de vivir”<sup>49</sup>.

Se encuentra en esta declaración un posicionamiento contra la idealización de la pobreza y la lucha de las y los artesanos; contra las condiciones miserables en las que frecuentemente las mismas instituciones de gobierno los colocan cuando contemplan para este sector políticas de retribución mínima.

Aún a pesar de las terribles condiciones a las que se enfrentan, las ferias les otorgan a las artesanas de Ocumicho más ganancias de las que suelen obtener en meses sin salir de su comunidad, así que mucho del trabajo de las artesanas de Ocumicho es determinado por las ferias. Evidentemente, varios meses se dedican a producir suficientes piezas para las ferias. En los días de feria se encuentran menos personas en Ocumicho, y casi nada de producción, puesto que si bien no se requiere ni se puede pagar el viaje de toda la familia, si se trata de llevar todas las piezas posibles.

Sin embargo, la participación en las ferias también puede hacer evidente el impacto que las instituciones han tenido en la organización de los artesanos de Ocumicho. Cuando comencé a realizar investigación en la comunidad<sup>50</sup> la Casart no otorgaba lugares en las ferias a los artesanos individualmente, sino que se adjudicaban según comunidad y producción, y era el presidente de los artesanos quien determinaba quienes ocuparían los lugares. Esto, junto con el manejo de los recursos para el transporte y otros financiamientos institucionales que se administran casi exclusivamente a través del presidente de los artesanos, hace que esta persona tenga una gran influencia en la vida de todos los artesanos de una comunidad. En visitas posteriores a Ocumicho he encontrado que la posición del presidente de los artesanos era particularmente fuerte al principio de mi contacto con la comunidad, pero ya no es así. En primer lugar, como ya destacaba en ese momento, hay más de una organización de artesanos; pero además, qué organización y en qué medida va a manejar los recursos depende mucho del contexto institucional que es siempre fluctuante. Como he encontrado en una mayor exploración de las políticas de la Casart, estas suelen cambiar conforme cambia la dirección de esta institución.

---

49 NOVELO, 2015, p. 39.

50 IBARRA, 2011, p. 13.

Ahora bien, esto no hace a las organizaciones menos relevantes, sino que evidencia lo relacionadas que están con el contexto institucional. Las instituciones estatales que tratan con este sector productivo han sido centrales en la promoción de la creación y mantenimiento de las organizaciones artesanales<sup>51</sup> que les permitan tratar solamente con una persona que actúe de intermediario, y han mantenido esta posición incluso cuando los intermediarios han aumentado debido a procesos de disputa social al interior de las comunidades<sup>52</sup>. Sin embargo la disputa social ha generado solamente la proliferación de asociaciones porque, como ya comentaba en mi trabajo anterior<sup>53</sup>, los artesanos que no se encuentren en una asociación frecuentemente sí se encontrarán excluidos de financiamientos y espacios de comercialización, ya que estos recursos son manejados en su mayor parte a través de los presidentes de los artesanos en cada comunidad. En el caso de las ferias, no es raro que la Casart no asigne lugares a artesanos particulares sino a la comunidad o estilo de producción, por lo que las determinaciones sobre la asistencia de los artesanos a las ferias dependerán precisamente de los presidentes de los artesanos. En el mejor de los casos, el presidente buscará la mayor representatividad y equidad posible en la toma de decisiones; pero es más bien raro que sus decisiones no sean cuestionadas por los artesanos que no son elegidos para asistir en estas ocasiones y que, por lo tanto, ven sus posibilidades de ingresos económicos sumamente afectadas.

Si bien la dependencia que existe entre instituciones y organizaciones artesanales es evidente, esto no significa que el proceso entero sea de carácter inequívocamente perverso y siempre vertical. Lo cierto es que las organizaciones han permitido a los artesanos, que individualmente tendrían más bien pocos medios de poder y demanda frente al Estado, conseguir los medios para buscar una influencia mayor en las instituciones. La Unión Estatal de Artesanos del Estado de Michoacán (Uniamich) es, efectivamente, uno de los actores de mayor relevancia en el sector. Al interior de las comunidades, la Uniamich incluso llega a hacer de mediadora en conflictos entre artesanos u organizaciones de artesanos, pero tiene in-

---

51 La Ley de Fomento Artesanal el Estado de Michoacán de Ocampo, previa a 2015, incluso contemplaba este objetivo en su artículo 25.

52 GOUY, 1987, p. 54.

53 IBARRA, 2011, p. 18.

fluencia también en las instituciones. Un ejemplo de esto es el cambio de administración que se dio en el año 2011. El director que inició gestiones en 2009 enfrentó primeramente la oposición de los artesanos de guitarra de Paracho, quienes denunciaban la falta de atención<sup>54</sup>. Durante 2010 la oposición se extendió a los trabajadores, que denunciaban malas condiciones de trabajo<sup>55</sup> y, en 2011, la Uniamich se unió a la demanda. Durante la celebración de 41 Aniversario de la creación de la CASART, la presidenta de la Uniamich expresó públicamente en su discurso el descontento que generaba en el gremio el abandono de diversas políticas de apoyo que había efectuado la administración en curso<sup>56</sup>. Pocos meses después el director fue removido de su cargo.

## 6. Reflexiones finales

“Unos dicen este, que en Ocumicho si hay diablo. Como así pues... diablo en persona [...] Pero no hay pues diablo en persona. Es no más el adorno”.  
Artesano de Ocumicho

Para quienes hacen artesanía en Ocumicho, el cliente más importante son las instituciones del Estado; y para las instituciones del Estado, el actor más relevante en esa interacción son también las mismas instituciones del Estado. En Ocumicho se puede observar el éxito con el que estas instituciones han creado un sistema de dependencia clientelar que, además, tiene pocas probabilidades de verdaderamente proveer de mejores condiciones de vida a las y los artesanos. Se trata de una relación en la que, si bien la Casart contribuyó sustancialmente a la continuidad de las prácticas artesanales, también ha contribuido a que estas se realicen en condiciones de precariedad que garantiza la continuación de la dependencia.

El contacto con las instituciones del Estado ha tenido un impacto profundo en la manera en la que las y los artistas de Ocumicho realizan sus actividades. No se trata solamente de que la popularidad de Marcelino en estas instituciones haya insertado un modelo de interacción que ha marcado el estilo del trabajo que se realiza en la comunidad, aunque se puede

---

54 ÁNGELES, 2009.

55 ZARAGOZA, 2010.

56 HERRERA, 2011.

decir que este proceso existe. Esto también ha cambiado la interacción de las artesanas de Ocumicho con los procesos de comercialización en el sector. Algunas de las investigaciones realizadas en la década de 1980 todavía reportaban la participación de Ocumicho en el circuito de fiestas tradicionales locales<sup>57</sup>. Pero actualmente la gente de Ocumicho solo sale para concursos y ferias de carácter estatal o nacional. En lugar de una comercialización interna, ahora ésta se encuentra orientada hacia afuera del universo purhépecha. Si bien esto implica algunas modificaciones en el tipo de piezas que se realizan, la verdadera transformación está en las lógicas vitales y tiempos en los que se realiza el trabajo artesanal.

Los artesanos venden poco en el cotidiano en la comunidad de Ocumicho, dependen enormemente de estas fechas especiales en las que las posibilidades de venta se incrementan por un concurso y una feria artesanal. Las y los artesanos producen para estas fechas y, por lo tanto, arriesgan buena parte de su subsistencia en las mismas. Es por esto que hacen el esfuerzo y la inversión que les significa el transporte, y que los premios y las ventas del concurso son tan importantes: ese día no tienen que viajar. Es por esto también que soportan las condiciones de vida que enfrentan en las ferias. El tiempo en Ocumicho se gestiona para sacar provecho de unos cuantos días, mientras se mantienen los pocos clientes estables y se asiste a la plaza central en busca de las pocas personas que quieran ver diablitos.

En este mismo proceso, la centralidad de las instituciones se mantiene también a través de los compradores. Por un lado, es cierto que las instituciones y sus concursos a veces determinan modas y estilos. Pero, por el otro lado, al poner el énfasis fuera del mercado de las comunidades purhépechas, se juega en un plano del comprador mestizo promedio que será ampliamente determinado por estrategias de mercadeo de las distintas instituciones. La mayoría de los artesanos de Michoacán no tienen medios para invertir en comercialización, y los intermediarios invierten en posicionar sus propias galerías. La imagen de la artesanía michoacana depende casi enteramente de las estrategias de mercadeo de las instituciones. Estas son las encargadas de establecer estrategias que puedan resultar atractivas al mercado mestizo que se acerca a las comunidades. Se trata de una mirada de la indigeneidad para ojos mestizos, desde ojos mestizos.

---

57 GOUY, 1985, 1987; PASCUAL, 1985.

Y este proceso presenta muchas ambigüedades. Ya no se trata de una estrategia que busca eliminar la validez de los pueblos indígenas en favor de una identidad nacional colonial o colonizada, como en las condiciones que reflexionaba cuando hablaba de las denuncias subyacentes a los derechos culturales, sino de una proyección de lo “correcto” sobre y del universo de lo indígena. Es una proyección que, de manera general, tiende a producir al otro como exótico, a darle características especiales en un performance dirigido al comprador que puede o no estar conectado con la mirada que ese otro tiene de sí mismo<sup>58</sup>. Ya en mi primera aproximación a Ocumicho reflexionaba sobre la percepción de “exoticidad” de la producción de Ocumicho<sup>59</sup>. Me generaba conflicto que no todas las personas de Ocumicho estuvieran tan cómodas con la imagen del diablo, que algunas de las artesanas prefirieran imágenes de vírgenes y bodas. Lo que me tomó un poco más de reflexión fue entender que, como sucede en muchas comunidades indígenas y en México en general, en Ocumicho las personas son mayormente católicas practicantes y no es tan inesperado que les guste hacer vírgenes y que no quieran que la gente piense que en Ocumicho de hecho tienen que ver algo con el diablo, incluso se señala que los curas locales han sido cuestionados sobre la pertinencia de la práctica<sup>60</sup>. Efectivamente, Garrido<sup>61</sup> señala que en el universo estético de la artesanía purhépecha se puede encontrar una correspondencia entre lo feo y aquello que se considera gracioso o transgresor, usando de ejemplo precisamente las gallinas eróticas y algunas escenas de diablos, amabas producciones de Ocumicho<sup>62</sup>. Las obras de Ocumicho se colocan entonces en un lugar estético ambiguo pues caen en el universo de lo que las artesanas de hecho consideran feo. La autora las rescata asegurando que por estar bien hechas son “bonitas pero feas”, sin embargo, si bien los diablos de Ocumicho son pintados con colores “alegres”, que la misma autora señala como criterio de belleza estética, la temática no tiene una aceptación tan simple como se suele proyectar. Por supuesto esto no significa que todas las artesanas sufran con el tema de los diablos, en gustos se rompen géneros y las artesanas

---

58 Algunos trabajos relevantes en este tema se pueden encontrar en: COOMBE, 1995.

59 IBARRA, 2011, p. 21.

60 GARRIDO, 2000-2001, pp. 133.

61 GARRIDO, 2015, pp. 149-150.

62 La misma autora hace un estudio más pormenorizado de los valores estéticos de la artesanía de Ocumicho en un trabajo previo (GARRIDO, 2000-2001).

de Ocumicho tienen una variedad de gustos en el tema. Pero este punto de mi trabajo de campo me requirió mayor reflexión, quizá, porque yo misma ya había comprado la idea de los diablos; a mí me gustan como a tantos otros que somos de fuera y para quienes una gran parte de la artesanía y su composición estética está dirigida. Finalmente, hay un objetivo en común entre la Casart y las artesanas de Ocumicho: vender.

A muchos compradores nos gustan los diablos, pero en qué medida este gusto ha sido generado por las mismas instituciones es algo mucho más difícil de determinar, así como es difícil determinar si esto es evitable y si es deseable que se evite. Novelo<sup>63</sup>, por ejemplo, hace referencia a las intromisiones por parte de las instituciones que se dedica al fomento artesanal y, desde lo público y lo privado, frecuentemente con poco cuidado y experiencia, buscan tener una influencia en la técnica y la estética artesanal. Este proceso, como bien indica la autora, viene desde la época de Vasconcelos y frecuentemente se encuentra sustentado en un discurso de la competitividad, como el que se difunde en Ocumicho con los concursos<sup>64</sup>, que se preocupa más por la venta que por las características o incluso usos de los productos artesanales en su contexto cultural. La crítica está enfocada a una transformación del sector artesanal que no toma en cuenta al sector artesanal y que, desde su punto de vista, tiende a desvirtuar los productos artesanales en función del comercio. Pero sin una estrategia de posicionamiento del producto artesanal tampoco se puede garantizar que las y los artesanos tengan las mínimas condiciones de vida, menos aún continuar con una labor que preserva los patrimonios culturales. Sin embargo, hay que destacar que lo único que se está logrando es precisamente las “mínimas” condiciones de vida.

En 2015 la Casa de las Artesanías fue transformada en el Instituto del Artesano Michoacano. Este cambio de nombre tiene pocas probabilidades de significar un cambio en sí mismo, a menos que viniera con un cambio también en las personas que integran la institución y dependiendo de la nueva dirección que tomara. En el tiempo que estudié la Casart encontré que no todas las personas ahí son como el primer funcionario que entrevisté y que se refería a los artesanos como los clientes<sup>65</sup> de su empresa, que

---

63 NOVELO 2015, p. 32.

64 IBARRA, 2011, p. 17.

65 IBARRA, 2011, p. 16.



en este caso sería el Estado mismo a través de la Casart. Pero en este tiempo también ha sido evidente que la tendencia neoliberal de la Casart tiende más a solidificarse. El problema central quizá no sea que una institución dedicada al sector artesanal tenga preocupaciones eminentemente comerciales, sino precisamente que no son en favor de los artesanos sino de la institución misma. Si en un momento me pareció preocupante que los artesanos fueran clientes, es mucho más grave el hecho de que en realidad frecuentemente son proveedores mal pagados porque se les paga poco y a veces tarde; porque, como mencionaba anteriormente, los empleados de las instituciones frecuentemente regatean el precio de las compras. Al regatear, se protege el dinero de la institución y las posibilidades de ganancias en sus puntos de venta, como si no fuera una institución financiada por el Estado. La pequeña ganancia económica de las artesanas de Ocumicho se vuelve más injusta dado los beneficios que sus compradores obtienen. El discurso de una institución dedicada a la protección de la artesanía y los artesanos tiene muy poco sentido cuando la lógica que impulsa las políticas es la misma que la de cualquier galería que tiene un interés superior en sus ingresos que en el bienestar de sus proveedores.

Cinco años después de la reforma que trajo los derechos culturales de los pueblos indígenas a la constitución mexicana, autores como García y Piedras<sup>66</sup> insistían en que las políticas públicas implementadas por el Estado mexicano continuaban siendo creadas desde un punto de vista etnocéntrico y en que su enfoque económico contribuía a crear conflicto rompiendo la identidad comunitaria de los pueblos indígenas. Mi experiencia, y el balance con el que Victoria Novelo presenta en su texto *De eso que llamamos artesanías mexicanas*<sup>67</sup> indican que el panorama sigue sin ser uno de empoderamiento de los artesanos, sino más bien uno de persistencia de la dependencia de las instituciones. Efectivamente aquí se retoma la crítica del corte neoliberal que acusa a las posiciones pluralistas/multiculturalistas de trasladar las demandas de la diversidad cultural a una simple y llana ampliación de mercados que ahora incorporan a las culturas indígenas en la lógica del capitalismo global<sup>68</sup>. Lo que se encuentra es una serie de principios pluralistas que dan un lugar relevante a las culturas indígenas

---

66 Véase: GARCÍA Y PIEDRAS, 2006.

67 NOVELO, 2015.

68 WALSH, 2009; ŽIŽEK, 1997.

resultan difíciles de instrumentalizar en la práctica de instituciones cuya inercia no tiende a reconocer en los mismos pueblos indígenas agentes de participación y toma de decisiones. Así, se mantienen más prácticas que promueven la dependencia de las instituciones, que prácticas que busquen entender a los pueblos como actores relevantes en las decisiones sobre el presente y futuro su cultura.

## Referencias

- ÁNGELES, Ramón. Truenan artesanos contra el director de la Casa de las Artesanías de Michoacán. *Cambio de Michoacán*, 5 de septiembre, 2009. Disponible em: <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=112222>>.
- BARTRA, Eli. *Mujeres en el arte popular*. México: UAM, 2005.
- BURNS, Elizabeth. The Disneyland of cultural rights to intellectual property: anthropological and philosophical perspectives. In: Christoph Beat Graber Beat y Mira Burri-Nenova, Mira, eds. *Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions in a Digital Environment*. Cheltenham: Edward Elgar, 2008. <http://dx.doi.org/10.4337/9781848443914.00010> .
- COOMBE, Rosemary J. The cultural life of things: anthropological approaches to law and society in conditions of globalization. *The American University Journal of International Law & Policy*, vol. 10, n. 2, pp. 791-835, 1995. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822382492> .
- DE CASTRO, Benito. *Derechos económicos, sociales y culturales. Análisis a la luz de la teoría general de los derechos humanos*. España: Universidad de León, 1993.
- DOMMANN, Monika. Lost in tradition? Reconsidering the history of folklore and its legal protection since 1800. In: Christoph Beat Graber Beat y Mira Burri-Nenova, Mira, eds. *Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions in a Digital Environment*. Cheltenham: Edward Elgar, 2008.
- GARRIDO, Eva María. Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho un pueblo indígena. *Société suisse des Américanistes*, vol. 64-65, 2000-2001. \_\_\_\_\_ . *La artesanía como forma de expresión de tradiciones estéticas indígenas. El caso purhépecha*. In: Salvador Pérez, ed. *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.

- GARCÍA, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, 2002.
- \_\_\_\_\_ y PIEDRAS, Ernesto. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI, 2006.
- GONÇALVES, Guilherme Leite y COSTA, Sérgio. The global constitutionalization of human rights: Overcoming contemporary injustices or juridifying old asymmetries? *Current Sociology*, vol. 64, no. 2, 2015. <http://dx.doi.org/10.1177/0011392115614791>.
- GOUY, Cecile. El nacimiento de un arte tradicional. *Relaciones*, vol. 23, n. VI. México: El Colegio de Michoacán, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ocumicho y Patamban dos maneras de ser artesano*. México: Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, 1987.
- GUERRERO, Francisco Javier. Política y patrimonio cultural. In: Jesús Antonio Machuca, et. al. *El patrimonio sitiado*. México: INAH, 1995.
- HERRERA, Silvia. *Ofrece Casart transparencia en compras, sin regateo*. El Sol de Morelia, 3 de febrero, 2011. Disponible en: <<http://www.oem.com.mx/elsoldemorelia/notas/n1951476.htm>>.
- IBARRA, Lucero. The Interaction Between Law, Economics and Indigenous Cultures: The Ocumicho Devils. *Oñati Socio-Legal Series*, vol. 1, n. 1. España: Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati, 2011. Disponible en: <[http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1737355](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1737355)>.
- \_\_\_\_\_. Culture through the state: law and policy as a frame to culture. *The Journal of Social Policy Studies*, vol. 13, no. 1, 2015. Disponible en: <<https://jsps.hse.ru/en/2015-13-1/147121125.html>>.
- \_\_\_\_\_. Collective intellectual property in Michoacán: negotiating economic and cultural agendas in the artisanal field. *Oñati Socio Legal Series*, vol. 6, no. 3. España: Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati, 2016.
- KONGOLO, Tshimanga. *Unsettled international intellectual property issues*. The Netherlands: Wolters Kluwer, 2008.
- LAIRD, Tessa. *Dear Adelaida*. In: Denis O'Connor, et. al. *Empire of Dirt. Writing about Ceramics*. Auckland: Objectspace, 2015. Disponible en: <<http://www.objectspace.org.nz/Downloads/Assets/5273/Empire+of+Dirt+Writing+about+Ceramics.pdf>>.
- LEÓN, Ricardo. Vasco de Quiroga y la Utopía de Tomas Moro. In: Juan Carlos, ed. *La ruta de Don Vasco*. Madrid: Lunwerg, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007.

- LUCAS-SCHLOETTER, Agnes. Folklore. In: Silke von Lewinski, ed. *Indigenous heritage and intellectual property. Genetic resources, traditional knowledge and folklore*. The Hague: Kluwer, 2004.
- MACPHERSON, Crawford Brough. *The rise and fall of economic justice and other essays*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- MIRANDA, Francisco. *Sobrevivencias de artesanías prehispanicas*. In: Verónica Oikión, ed., *Manos Michoacanas*. México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, UMSNH, 1997.
- NOVELO, Victoria. *De eso que llamamos artesanías mexicanas*. In: Salvador Pérez, ed. *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.
- OIKIÓN, Verónica. *Manos a la obra*. In: Verónica Oikión, ed., *Manos Michoacanas*. México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, UMSNH, 1997.
- PASCUAL, Francisco. *Las artesanías de Ocumicho*. Cuaderno 57. México: Unidad Regional Michoacán, Dirección general de culturas Populares, Secretaria de Educación Pública, 1985.
- SÁNCHEZ, Gerardo. *Vasco de Quiroga y la esperanza en el futuro*. In: Juan Carlos, ed. *La ruta de Don Vasco*. Madrid: Lunweg, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007.
- SPEED, Shannon. *Rights in rebellion. Indigenous struggle and human rights in Chiapas*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (De)coloniales de Nuestra Época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009
- ZARAGOZA, Erick. *STASPE liberó la Casa de las Artesanías de Morelia*. Mi-Morelia, 3 de noviembre, 2010. Disponible en: <<http://www.mimorelia.com/noticias/morelia/staspe-libero-la-casa-de-las-artesantias-de-morelia/58741>>.
- ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism. *New Left Review*, vol. I, no. 225, 1997. Disponible en: <<https://newleftreview.org/I/225/slavoj-zizek-multiculturalism-or-the-cultural-logic-of-multinational-capitalism>>.

Recebido em 16 de maio de 2015

Aprovado em 17 de junho de 2016