

05.

Eva María Garrido Izaguirre, *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena.*

México: LANMO / UNAM, 2020, 719 pp. (colección Estudios, núm. 2).

ISBN 978-607-30-3717-4

Esta obra de escritura ligera, inteligente y sensible, que de ninguna manera está peleada con la profundidad etnográfica y documental ni con el rigor académico —cualidades que, entre otras, la hicieron ganadora del premio Antonio García Cubas que otorga el INAH, en el 2020—, es el resultado de veinte años de trabajo con cuatro largas temporadas de campo en la comunidad p’urhepecha de Ocumicho, en Michoacán. El libro trata sobre lo que de manera genérica conocemos como los “diablos de Ocumicho”, figuras de barro

policromado cuya representación principal, aunque no única, es el diablo, y que tienen la particularidad de estar elaboradas no para consumo interno sino para un público externo, es decir, no p’urhepecha.

El libro abre con un prólogo escrito por Alfredo López Austin que resalta las cualidades de la autora como “contadora de historias”, y una introducción que da cuenta de manera muy sucinta de la ruta teórica seguida, así como de las vicisitudes de la investigación. El volumen consta

de cuatro grandes secciones que organizan los diez capítulos que lo conforman. Habría que decir también que uno puede acercarse al trabajo de varias maneras: se puede leer de corrido, o cada una de las cuatro secciones por separado, o incluso, debido a la gran cantidad de temas que se abordan —y gracias a que contamos con la versión en línea—,¹ el lector puede hacer búsquedas por palabras (*fiesta*, *Corpus*, *uantari* [‘orador’]) y ciertamente hallará alguna información de utilidad sobre ese aspecto de la vida o la cosmovisión p’urhepecha de interés, todo lo cual de ninguna manera significa que en conjunto el volumen carezca de coherencia.

Antes de pasar a la descripción del contenido de las secciones y capítulos, habría que agregar que, por su amplitud de mirada, el libro resultará de interés para muchos públicos: obviamente para antropólogos y antropólogos del arte, así como para p’urhepechólogos en general, artistas plásticos, ceramistas, historiadores del arte mexicano, para estudiosos del arte verbal y de la antropología lingüística. De manera particular, este libro presenta una propuesta metodológica sólida para aquellos que quieran abordar el estudio de las artes visuales indígenas, que se sustenta en parte en la propuesta de Alfred Gell (1998), pero que también complementa. La primera sección ofrece, por un lado,

una caracterización de la comunidad de Ocumicho y un recuento de sus artes u oficios manuales utilitarios de consumo local, pasados y presentes, y, por otro, un rastreo histórico de los registros de estas obras ornamentales creadas para el público externo, no p’urhepecha, que se conocen como “diablos de Ocumicho” o “monos”. En este apartado también se habla sobre el origen de estas figuras.

La segunda sección, “Agentes y agencias”, aborda el conjunto de actores y relaciones que han estado involucrados en la producción, comercialización y valoración de esta “tradición inventada”, como le llama Garrido. Entre estos agentes se analiza el mito de Marcelino Vicente como el primer autor de estas figuras, la influencia de las políticas institucionales en materia de artesanías en su creación, el papel del público receptor en su elaboración, etc. Este capítulo resulta particularmente desmitificador de ciertos prejuicios sobre las producciones artísticas de los pueblos indígenas en torno a su “originalidad” (en términos de su origen), su

¹ https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/www/publicaciones/pdf/libros/Donde_el_diablo_mete_la_cola_Antropologia_del_arte_y_estetica_indigena_9786973030571.pdf.

“tradicionalidad”, su “origen colectivo” (frente a la figura de un autor único) y su “naturaleza artesanal” (frente a aquella que clasifica las producciones como “arte”). Otro de los aspectos que cabe destacar de este capítulo es que permite ver el complejo entramado de relaciones, ideologías y negociaciones (mercantiles, discursivas y simbólicas) puestas en juego entre las propias alfareras de Ocumicho, y entre ellas y el estado y la sociedad no p’urhepecha que consume las piezas. Así, sin dejar de señalar las prácticas exotizantes y las desigualdades existentes, Garrido muestra la agencia de estas mujeres (y hombres, aunque en menor medida) en el mercado de los “diablos”. Además, destaca en esta sección la historia de vida de once creadoras en su propia voz cuyo “destino” (es decir, oficio) está marcado por la necesidad pero también por el “gusto”, por el “sentido” (es decir, por la capacidad de moldear lo imaginado), por la disciplina, por la organización, por la planeación, por la paciencia y por una serie de habilidades que las han hecho destacar en su trabajo, en el contexto de una comunidad con sus propios ritmos, tiempos, valores, exigencias y preocupaciones. Complementan esta sección un apartado sobre los saberes y técnicas que se deben dominar para tener oficio, y un último capítulo que habla sobre la naturaleza liminal arte/artesanía de la que participan es-

tas obras gracias a la agencia de museos, antropólogos, artistas, galeristas, expertos y coleccionistas que las han insertado en los circuitos del arte occidental y sus espacios (los museos, por ejemplo). Del otro lado, destaca la agencia de las figuras de Ocumicho en sí mismas en la obra de diversos artistas contemporáneos, así como la agencia de sus creadoras quienes reflexionan en torno a su quehacer artístico e incorporan elementos que responden al mercado al que están dirigidas sus piezas (por ejemplo, la firma).

La tercera sección, la más amplia de todas, “Obras y prototipos”, se basa en el comentario a un corpus compuesto de 1300 piezas, muchas de las cuales aparecen en el dossier fotográfico de la última parte, el cual incluye más de 250 imágenes. Como el lector podrá imaginar, se trata de un ejercicio monumental de clasificación y de lectura culturalmente situada de estas piezas. Contrario a lo que se podría suponer, estas obras, si bien responden a las exigencias del mercado exógeno, no dejan de ser reflejo de una concepción del mundo propia que, por su puesto, incluye la representación del otro (*e. g.* el *turhisì*, es decir, el no p’urhepecha, el antropólogo, el turista, etc.). Para la clasificación de las piezas, Garrido recurre a la idea de prototipo, es decir, a la idea de modelos culturales difusos que se materializan de diversas maneras en

las manos de las artistas. Estos prototipos de los que disponen las artistas —como si se tratara de un menú del que van escogiendo para elaborar las piezas— se organizan, en la propuesta de la autora, en una línea cronológica que ordena el tiempo en el ‘más antes’, el ‘antes’ o el ‘ahorita’ (Muñoz Morán, 2009a, 2009b), tiempos que, además, pueden llegar a ser concurrentes. Así, a lo largo de esta sección, la autora va reconstruyendo, organizando y presentando una enorme cantidad de información que articula el sentido de las piezas, información proveniente de muy diversas fuentes (de la tradición oral, de revistas, almanaques, etc.) que crea los prototipos tanto orales como visuales que están en la mente de las artesanas, y que constituyen la materia imaginativa de la que se nutren sus obras. Así, por ejemplo, entre los mitos-historia y los prototipos nocturnos del ‘más antes’, están los elementos asociados al Malpaís, donde vive la gente antigua, los incivilizados, los no p’urhepecha y donde habita el diablo. Además, pueblan estas páginas dedicadas al ‘más antes’ las representaciones sobre el mundo, los fenómenos naturales, los cuerpos celestes, las sirenas y otros seres acuáticos, los habitantes de cerros y cuevas: el diablo, los ermitaños, la *japinkua*;² así como los animales del diablo: lagartijas, serpientes, moscas, tuzas, puercos, toros, tecolotes, hormigas rojas, etc. Son estas representaciones las que jus-

tamente permiten mayor libertad creativa porque son entidades nocturnas y no se dejan ver claramente.

Entre las representaciones de “costumbre” desde el ‘antes’ —que Garrido relaciona con prototipos diurnos porque son visibles—, encontramos las figuras relativas a las pastorelas, el carnaval, las danzas de moros o la fiesta de Corpus, la representación de *La última cena*, el viacrucis, el robo de la novia, es decir, registros de la vida ritual comunitaria. Respecto a estas figuras, interesa a la autora destacar los aspectos que, de entre todo lo que constituye algún ritual, tiende a seleccionarse y representarse en las piezas, en una especie de “parafraseo” de la representación ritual. Particularmente ilustrativas del proceso de selección que hacen las artistas son las fotografías que aparecen en el dossier de imágenes, donde encontramos una foto de un momento o de un personaje de algún ritual al lado de su correspondiente pieza de cerámica.

Cierran esta sección las representaciones del ‘ahorita’, en las que se incorporan, por un lado, aspectos censurables y reprobables dentro de la comunidad: borrachos,

² Entidad sobrenatural asociada a la riqueza.

lujuriosos, brujas y, por otro, escenas vistas por las artistas en los balnearios, en las ciudades, en la televisión: los *turbixes*, la gente del gobierno, los licenciados, los “gringos”, los ricos (que se asocian al diablo), los otros cercanos en el tiempo y en el espacio. Son los rasgos que contrastan el “nosotros” de los “otros” los que se subrayan en este apartado. El capítulo cierra con una reflexión sobre las obras que establecen un diálogo con la modernidad: aviones, autobuses, comercios, bancos, la guerra de Irak o el ataque a las Torres Gemelas, entre otros motivos.

La cuarta sección, sin duda la más provocativa y propositiva para quienes buscan acercarse a la comprensión de las artes visuales indígenas, se titula “Estética” y busca responder a las preguntas sobre si es posible hablar de un sistema estético p’urhepecha, sobre cuáles serían las categorías rectoras de esta estética o gusto, y sobre si estas categorías se aplican a la elaboración de obras como los “diablos de Ocumicho” creadas para un público no p’urhepecha. Para hacerlo, la autora indaga sobre aquellos rasgos recurrentes en diversas manifestaciones que tienen una intención estética dentro de la cultura p’urhepecha, es decir, en los cantos, en las danzas, en la indumentaria, en los arreglos de los santos, en los discursos de los oradores, concebidos como un todo.

El otro aspecto que Garrido considera como criterio de comprensión es el de las categorías lingüísticas p’urhepechas que se emplean para establecer juicios sobre aquellas creaciones que tienen una intención estética. Así, la autora nos ofrece, primero, un análisis sobre el significado de los términos en lengua p’urhepecha empleados para hablar sobre lo bonito (*sesi jási*), lo bueno o de calidad (*ampa-kiti*), lo bien hecho (*sesi úkata*), la elegancia (*kasipekua*) en oposición a lo feo (*no sesi jási*), lo mal hecho (*no sesi úkata*), lo malo (*no ambakiti*, literalmente ‘no bueno’, que también se usa para nombrar al ‘diablo’), lo desagradable (*ikichakueni jási*) o lo chistoso, palabras en cuyo sentido lo ético está indisolublemente asociado a lo estético. Después, nos presenta un recuento de los valores que debe tener una obra para ser calificada de acuerdo con las categorías del gusto p’urhepecha, entre las que se encuentran: la valoración técnica, el adorno, la simetría, la abundancia y lo profuso, los colores luminosos, el brillo, etc. Una obra, por tanto, es bella si reúne todas estas características y si, además, trata sobre aspectos éticamente valorados; del otro lado, puede haber piezas “bonitas [técnica y compositivamente] pero feas [éticamente reprobables]” (Garrido, 2020: 491), como en el caso de muchas de las figuras de Ocumicho.

Puesto que el volumen fue publicado por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales de la UNAM, es relevante destacar por qué esta es una obra importante para los estudios de la oralidad (y no solamente para los del arte visual de pueblos originarios). En primer lugar, por la gran cantidad de historias, narraciones y cuentos que articulan muchos de los elementos que inspiran la creación de las obras; en segundo lugar, por el ejercicio de análisis a partir de las categorías lingüísticas nativas en torno al gusto; en tercer lugar, por la incorporación de los géneros de arte verbal en la caracterización de una concepción estética p'urhepecha global; en cuarto lugar, por destacar la habilidad de las artesanas de “saber platicar”, es decir, de construir un discurso alrededor de las figuras que otorga un valor agregado en el mercado de las piezas y que podría constituirse como un género de arte verbal; y, por último, por las múltiples voces y discursos que se pueden recuperar de entre sus páginas.

En fin, a propósito de la reciente conmemoración de los 500 años de resistencia indígena, sirva el presente trabajo para dar muestra de las complejas redes y relaciones que históricamente se han tejido entre los pueblos indígenas y las élites mestizas; de la agencia de los pueblos originarios y, en particular, de las mujeres, en estos

intercambios que les han permitido, con muchas cosas en contra, mantener vivas sus lenguas, su visión de mundo y su propia existencia.



Bibliografía

Gell, Alfred, 1998. *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press / Oxford University Press.

Muñoz Morán, Óscar, 2009a. “Historia y tiempo histórico en una comunidad purépecha: el Más Antes, el Antes y el Antes... Ahorita”. *Revista Española de Antropología Americana* 137, vol. 39-2: 115-137.

_____, 2009b. *Permanencia en el tiempo. Antropología de la historia en la comunidad purhépecha de Sevina*. México: El Colegio de Michoacán.

Sánchez, Carlos Alberto, 2016. *Contingency and Commitment. Mexican Existentialism and the Place of Philosophy*. Nueva York: New York University Press.

Sue Meneses Eternod
ENES UNAM, Morelia