

EL DEVENIR HISTÓRICO DE LA ALFARERÍA DE ZINAPÉCUARO, TENSIONES DISCURSIVAS EN TORNO AL PATRIMONIO CULTURAL*

Amalia Ramírez**

Resumen: El caso de la producción alfarera de Zinapécuaro, Michoacán, nos permite reflexionar sobre los discursos (a veces discordantes) acerca del patrimonio cultural, los saberes tradicionales y la identidad, en la medida en que el acercamiento a su historia antigua y presente nos revela coyunturas notables que han configurado tradiciones inventadas. En el presente artículo, a partir de datos arqueológicos, históricos y etnográficos, nos centraremos en el análisis de la cerámica al negativo y su “reinscripción” en el continuo técnico del quehacer artesano, cuyo impacto en el mercado de las artesanías ha ido de la mano de los discursos arriba señalados.

Palabras clave: patrimonio cultural, saberes tradicionales, producción artesanal.

Abstract: The case of pottery production in Zinapécuaro, Michoacán, allows us to reflect on the discourse (at times inharmonious) on the cultural heritage, traditional knowhow and identity, inasmuch as approaching ancient history and the present reveal notable situations which have shaped invented traditions. In the present article, based on archaeological, historical and ethnographic information, we center on the analysis of pottery to the negation and its “reinsertion” into the technical continuum of handcrafting, and whose impact on the market of handicrafts has gone hand in hand with the above mentioned discourse.

Keywords: Cultural heritage, traditional knowhow, handicraft production.

En los últimos años, en México se ha popularizado el uso del concepto “patrimonio cultural”. Posiblemente a partir de las declaratorias de la Organización de las Naciones

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)—organismo internacional que en la última década ha incorporado en su listado un número importante de lugares, espacios, mo-

*El presente artículo tiene una dedicatoria especial para las familias de alfareros de Zinapécuaro, Michoacán, quienes han sabido adaptarse y mantener un oficio inveterado, pese a una gran cantidad de problemas y obstáculos vinculados con una realidad socioeconómica difícil de afrontar por ellos. Particularmente, manifiesto mi gratitud y reconocimiento a la familia de los hermanos Hernández Cano—Salvador y José Guadalupe—, a quienes pude entrevistar y me permitieron conocer de cerca su

trabajo. Algunas de sus opiniones forman parte de este escrito.

**Doctora en Historia. Profesora investigadora de tiempo completo titular “A”, adscrita al programa académico de Arte y Patrimonio Cultural, de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, plantel purépecha; líneas de investigación: producción artesanal de los pueblos indígenas, textiles e indumentaria de los pueblos indígenas, historia de la producción textil. Correo electrónico: amalia_ramirez@uiim.edu.mx

numentos así como manifestaciones culturales y artísticas de México—, cada vez es más común encontrar alusiones a nuestro patrimonio cultural particularmente desde las instituciones del Estado, que desarrollan políticas públicas para la conservación del patrimonio, pero también para su manejo con fines económicos, orientado éste a usos promocionales del turismo (Flores, 2014: 111-114).

Un término adyacente al de patrimonio cultural es el de los saberes tradicionales. En otras palabras, los saberes tradicionales son parte del patrimonio cultural, según la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO.¹ En una esfera similar podemos ubicar a la producción artesanal en México, la que suele relacionarse con prácticas ancestrales de trabajo que son, por lo tanto, asumidas como tradicionales (Espejel, 1972: 9-10; Rubín de la Borrilla, 1974: 281).

En síntesis, una declaración que relate los tres puntos anteriores aseveraría que la producción artesanal forma parte del patrimonio cultural de México —no sólo por su contenido estético sino por su valor histórico— pues se realiza a partir de saberes tradicionales (Turok, 2001: 10).

El objetivo de este texto es acercarnos a un caso específico de producción artesanal que puede rastrearse a lo largo del tiempo, la cerámica de Zinapécuaro, Michoacán, para posteriormente analizar algunos discursos que la nombran patrimonio cultural a par-

tir de la revisión de los debates conceptuales actuales así como en cuanto a las políticas públicas, respecto a las tres esferas de referencia anteriores (producción artesanal, saberes tradicionales y patrimonio cultural).

SECUENCIA CRONOLÓGICA DE LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE ZINAPÉCUARO

Localizada en la cuenca del lago de Cuitzeo, a 40 kilómetros al este de la ciudad de Morelia, capital de Michoacán, la población de Zinapécuaro cuenta con variados recursos de los que sus habitantes obtienen provecho económico: además de agricultura de cereales, también hay huertos frutales, cría de ganado, explotación forestal moderada, así como regionalmente se reconoce por tener balnearios recreativos alimentados por manantiales, tanto de aguas frías como aguas termales. A estos sectores económicos se suma la actividad artesanal. San Juan es el barrio de los alfareros, productores de artículos de barro de distintos estilos con variados usos utilitarios y ornamentales.

En este apartado buscaremos las raíces de la producción cerámica de esta región, que ostenta desde hace poco menos de 10 años la Marca Colectiva Alfarería de Zinapécuaro, región de origen.

Emplearemos información proveniente de la investigación arqueológica que se ha realizado en esta región y en otras de Michoacán para proveer un esbozo de la importancia del oficio del trabajo del barro a lo largo de muchos

¹ Véase nota 16.

siglos en Zinapécuaro, para intentar responder a la pregunta: ¿es la producción alfarera de esta localidad una tradición?

Hemos esbozado ya que Zinapécuaro cuenta con favorables condiciones para el asentamiento humano desde tempranas épocas. Fuentes cercanas de agua, fértiles tierras y un importante afloramiento de obsidiana —estratégico recurso para las sociedades prehispánicas—, hicieron que su ocupación fuera continua desde el Formativo hasta el Posclásico mesoamericano (en la época prehispánica), en los sitios El Pedrillo, La Bartolilla y El Cenicero, ubicados al este del actual pueblo (Guzmán, 2007).

La región tiene, desde tiempos antiguos, lazos culturales con sitios ubicados en la porción media del sistema fluvial Lerma-Santiago (Darras y Faugére, 2007: 66-69), el sur de la cuenca del lago de Cuitzeo y con la región cenagosa de Zacapu, en el norte de Michoacán. También tuvo vínculos con el área de la ribera del lago de Pátzcuaro, los que se estrecharon a partir de la consolidación del Estado tarasco, en el Posclásico Tardío (Pollard y Hirshman, 2012: 7); adicionalmente, tuvo estratégicas relaciones con el Altiplano y Tula así como con el occidente de México.

Al respecto, Angelina Macías exploró la presencia de la cultura Chupícuaro (Formativo tardío) en la cuenca de Cuitzeo (Macías, 1989: 171-190) que incluye a Zinapécuaro y Queréndaro; algunos de los rasgos iconográficos de esta cultura pervivieron y se observan en el siguiente horizonte cultural, el Clásico (Filini, 2013: 300). En esta eta-

pa, Teotihuacan fue un referente importante para la cuenca, pues se reconoce que hubo interacción entre ambas sociedades (Filini, 2004: 309-323).

La región de Ucareo-Zinapécuaro fue de gran importancia como espacio productor de recursos líticos hacia el periodo conocido como Epiclásico, posterior a la caída de Teotihuacan de acuerdo con Healan (1998:101), pues proporcionó obsidiana gris —particularmente el primero de estos asentamientos— en un vasto sistema comercial mesoamericano (Tula, Xochicalco, Tajín, península de Yucatán, etcétera) como parte de la tradición cultural Coyotlatelco,² al constituir un espacio estratégico en el corredor natural entre el occidente de México y el Altiplano central.

Luego de este breve esbozo macroregional de las culturas mesoamericanas que se pueden reconocer como referentes de nuestra área de estudio, continuaremos con una síntesis de la secuencia cronológica de la cerámica prehispánica de Zinapécuaro, para la que empleamos la investigación de Christine Hernández (2000), quien ha realizado una historia de esta cerámica, además de un riguroso análisis tipológico, que enseguida se presenta.

La autora identifica una secuencia de ocho complejos cerámicos en el área Ucareo-Zinapécuaro:³

² Para Patricia Fournier más que una tradición cultural, lo *Coyotlatelco* es un estilo (Fournier, s/f: 433).

³ El trabajo de Christine Hernández se inscribe en el Proyecto Zinapécuaro, conducido por el arqueólogo Dan Healan, de la Universidad de Tulane, en Estados Unidos, activo de 1989 a

Chupícuaro (300 a.C.-100 d.C.) con una gran diversidad de formas y decoraciones, entre ellas el negativo.

Mixtlan (100-400 d.C.), con ocho tipos diagnósticos entre monócromos, policromos y negativos⁴ que se desprenden de ciertas raíces de la cerámica de Chupícuaro.

Choromuco (400-700 d.C.), donde el patrón de asentamiento se volvió más complejo, seguramente debido a cambios regionales importantes. De este complejo se analizaron dos conjuntos: el llamado *Atzimba* correspondiente a Zinapécuaro y *Ramón* en Ucareo. Ambos conjuntos tienden a mostrar abundante presencia de tipos negativos policromos, e igualmente se nota una popularización del tipo rojo sobre café. Un dato relevante sobre este complejo es la aparición de una cerámica importada asociada a Teotihuacan.

Perales (700-900 d.C.), asociado al Epiclásico. Esta cerámica puede entenderse como una síntesis de los complejos previos, *Atzimba* y *Ramon*. Aparece igualmente una cerámica ritual ligada al culto a Quetzalcóatl.

Perales terminal (900-1200 d.C.) con sólo dos tipos asociados: *Encarnación* y *Campo*, relacionados por supuesto, con el fin del Epiclásico y el

1995; se condujeron varias temporadas de trabajo en la región de estudio para conocer el patrón de asentamiento y la explotación de la obsidiana en la época prehispánica. Christine Hernández, parte del equipo del Dr. Healan, realizó el análisis cerámico.

⁴ Destaca el tipo Agropecuaria blanco sobre rojo con negativo, reportado previamente en Loma Alta (Patricia Carot, "La cerámica protoclásica del sitio de Loma Alta, municipio de Zácuapan, Michoacán: nuevos datos", 1992, pp. 69-101).

término de la relación Zinapécuaro-Ucareo-Tula.

Fase *Acámbaro temprano* (1200-1450). Posclásico Medio. Aparentemente aquí la cerámica tiene características gruesas y rústicas, comparadas con las fases previas, posiblemente debido al arribo de grupos de otomíes nómadas y seminómadas a la región, o tal vez a la reducción del número de artesanos hábiles que hubo en las fases previas. Una tercera posibilidad estaría relacionada con el monopolio del trabajo alfarero especializado, por parte de una instancia centralizadora:

Fase *Acámbaro tardío* (1450-1521). Esta fase marca la incorporación de la región al Estado tarasco a partir de las campañas militares de expansión a partir de 1440. Aquí se nota la presencia de finas cerámicas tarascas, lo que posiblemente implica la presencia de élites administrativas como representantes del señorío en la zona (Hernández, 2000: 154-297).

El análisis cerámico de Hernández (2000: 136) refleja una importante variedad de tipos de cerámica negativo en la región de Zinapécuaro rojo negativo sin engobe, rojo negativo sobre engobe blanco, blanco negativo sobre engobe rojo, negativo sobre engobe rojo, negativo sobre áreas pintadas de rojo, negativo rojo naranja sobre cerámica sin engobe y negativo rojo naranja sobre engobe crema.

Las páginas anteriores nos permiten afirmar que la producción de cerámica de Zinapécuaro se remonta a épocas antiguas, aunque todavía no es posible corroborar si la actual manufactura parte de una tradición continua.



Figura 1. Vasija trípode prehispánica, con decoración al negativo. Museo del Estado, Morelia.

¿En qué consiste la cerámica negativo y por qué nos importa esta técnica decorativa más que otras que también forman parte del registro artesanal de Zinapécuaro?

En este texto nos referimos con particular interés al tipo de cerámica que se conoce como negativo que, como vimos párrafos arriba, se remonta en la región al complejo Chupícuaro del Formativo tardío, de hace 2 300 años.

El negativo básicamente es una peculiar técnica de bloqueo selectivo de color en el objeto cerámico. Se trata de una técnica decorativa, no estructural (figura 1).

Un material de bloqueo o reserva —posiblemente una resina vegetal, grasa o una cera— se aplica con fines decorativos sobre la pieza, antes de la adición de la pintura o pigmento superficial, lo que hará que la parte reservada no adquiera el color aplicado.

Se trata, pues, de una decoración que se logra por ausencia, es decir, al negativo.

Al cocimiento de la pieza (regionalmente se le llama “quema” al proceso de cocción en el horno), dicha sustancia bloqueadora se desvanece o se integra a la pasta, quedando la huella del vacío o con una apariencia de ligero “ahumado” del diseño. Esto ocurre en la segunda quema, pues para lograr la apariencia de una doble capa de decoración se requieren dos cocimientos.

En realidad, no se tienen datos certeros de cómo se realizaba el negativo en la época prehispánica, o mejor dicho, cuál era el material o los materiales que se empleaban para semejante bloqueo decorativo. De cierta forma, en este texto se relata la historia de una recuperación, de la reinvención del negativo en Zinapécuaro.

Antes, será necesario tratar de conectar la cerámica prehispánica con el presente.

Poco sabemos acerca del periodo colonial de esta localidad, sin embargo, hay registro de que hubo fundación de convento de la orden franciscana en el siglo XVI, posiblemente entre 1526 y 1530, que luego fue elevado a parroquia, lo que nos indica que hubo continuidad habitacional aparentemente sin tener que recurrir a la común estrategia de la congregación;⁵ por el contrario, al ser cabecera, se ordenó entre 1601 y 1603 la congregación en Zinapécuaro de otros pueblos sujetos como San Andrés Corao, Queréndaro, Araró, Taimeo, Oztumatlán, Xupacátaro, Pucaneo, San Lucas Pío, tal como ocurrió en otras regiones (Guzmán, 2007: s/n).

De acuerdo con Guzmán, por lo menos al inicio del periodo colonial no hay registro de la producción alfarera como actividad económica, pues el *Libro de tasaciones de pueblos de la Nueva España* que recoge la tributación indígena, indica que Araró-Zinapécuaro formaban una unidad para este fin y debían sembrar maíz, frijol, ají y trigo. Además, entregaban cada cierto tiempo (indeterminado) “doscientas jícaras, doscientos pares de cotaras, treinta ta-

temes [sic] de sal y treinta pescados” (Guzmán, 2007) que habían de conducirse a las minas de Sultepec. La misma autora señala que además del compromiso tributario, los habitantes de Zinapécuaro fueron de los primeros en la provincia de Michoacán en contar con ganadería de cerdos y gallinas de Castilla, e incluso se producían textiles de algodón.

Si asumimos que el tributo de los pueblos consistía en bienes que debían producir directamente, esta fuente es importante pues no indica que se tributara loza de barro, lo cual puede tener cierta lógica en la medida en que su traslado es riesgoso y complicado; por otra parte, también puede ser que en la sacudida inicial del proceso colonial, haya disminuido el número de alfareros de loza utilitaria. En resumen, al parecer las fuentes no están indicando que en esta región se siguiera trabajando la esmerada alfarería que distinguió a esta localidad durante 2000 años. En cuanto a la explotación de los yacimientos de obsidiana, importante industria regional, parece que llegó a su fin definitivo con el arribo de la cultura material traída a estas tierras por los europeos. Por otro lado, que el dato que nos interesa no aparezca en las fuentes de primera mano, no necesariamente significa que una práctica humana con milenios de continuidad, de repente haya dejado de realizarse. La deducción lógica nos indica que hubo continuidad en tanto que encontramos evidencia, tanto en el presente como en el pasado prehispánico, si bien ciertos estilos, algunas técnicas y determinados fines son dife-

⁵ La congregación de pueblos fue una estrategia de la Corona española para facilitar la administración de la sociedad indígena novohispana, en la que se disponía que los habitantes de ciertas localidades pequeñas se congregaran juntos en otros pueblos, adecuando así las tareas de las autoridades civiles y religiosas. Véase Ernesto de la Torre Villar (1995), *Las congregaciones de los pueblos de indios: fase terminal, aprobaciones y rectificaciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

rentes. Una lógica similar, pero lapidaria, es la que aplican los alfareros de Zinapécuaro cuando dicen: “no se puede vivir sin loza”.

Un dato más que abona a la confusión es el que obtenemos del *Análisis estadístico de la Provincia de Michoacán en 1822*, hecho por Juan José Martínez de Lejarza, quien al describir las principales actividades económicas del Partido de Zinapécuaro a inicios del convulso siglo XIX, dice de su cabeceira: “Los ramos de su industria son varios: se fabrican lienzos de lana finos y ordinarios de colores; se curten de toda clase de pieles; se teje ropa de algodón y se labran jabones. [...] Su comercio es la venta de los mismos efectos de su industria y naturales producciones” (Martínez, 1974: 41).

Nuestro autor hace notar que el ramo de manufacturas de lana era lo que sostenía económicamente a la población en el pasado, teniendo para la época que abarca la síntesis estadística un panorama gris, pues según él: “es más lo que se trabaja que lo que se expende” (*ibidem*: 50).⁶

Por otro lado, hay reporte de que una misión o vicaría de Zinapécuaro, llamada San Pedro Bocaneo tenía como industria el hacer pan “y tal cual pieza de barro, y en esto van a comerciar a su cabecera” (*ibidem*: 43) que estaba a media legua hacia el sur.

Todo lo anterior nos lleva a esbozar como hipótesis que durante el periodo

⁶ El que hasta la fecha exista una calle y un barrio nombrados como El Batán en Zinapécuaro refuerza el dato de Martínez, pues en los bataanes ocurría una fase importante del procesamiento de los paños de lana.

colonial la producción alfarera pudo haberse desplazado a una localidad cercana, Bocaneo, con la que por cierto los habitantes de Zinapécuaro siguen teniendo nexos fuertes de tipo ritual y de parentesco.

UN CAMBIO DE RUTA EN EL OFICIO: LA INTERVENCIÓN INSTITUCIONAL Y EL SURGIMIENTO DEL DISCURSO DEL PATRIMONIO CULTURAL

En los albores del siglo XXI hay una importante producción alfarera en Zinapécuaro. Como apuntamos párrafos atrás, la mayoría de los alfareros vive en el Barrio de San Juan⁷ —también conocido como la colonia Revolución—. No es fácil caracterizar su producción. Para intentar hacer una clasificación somera primeramente nos referiremos a lo que los mismos alfareros llaman “loza tradicional”, es decir, la que ellos reconocen que aprendieron a hacer en el taller de sus padres o abuelos. Hay dos lozas tradicionales que corresponden a procesos técnicos diferentes: la que tiene un terminado bruñido y la vidriada.

Según Salvador Hernández Cano, alfarero y personaje central de la historia del resurgimiento de la cerámica negativo de Zinapécuaro junto con sus

⁷ Es notable que la organización del trabajo, en este caso alfarero, se vincula con un patrón residencial como el barrio. En algunas ciudades mesoamericanas encontramos ejemplos de este patrón, como Teotihuacan y Tula. Es paradójico, por lo tanto, que no tengamos suficiente información sobre la producción de objetos de barro durante la época colonial e inicios del México independiente en Zinapécuaro, y que exista en el presente un barrio de alfareros.

hermanos, la más antigua de las técnicas es la del bruñido⁸ o alisado: los bisabuelos hacían chondas y *librillos* (lebrillos) de varios tamaños. Ambos tipos de pieza son contenedores: la chonda es una especie de jarra grande de cuello angosto, con una sola asa, que servía para acarrear el agua. El lebrillo es un cajete hemiesférico con un borde grueso —puede tener también dos pequeñas asas—, usado para medir y guardar granos, semillas, agua, y también para cocinar.

Esta descripción concuerda con otras narraciones tanto de alfareros como de personas originarias del pueblo que reconocen estas piezas como “tradicionales”, las que casi ya no se elaboran por una cuestión de mercado, pues cada vez es menos necesario hacer uso de este tipo de objetos. La decoración se realizaba a partir de una técnica nombrada “tinaja”, que consiste en la aplicación de un engobe líquido de color rojo grana, obtenido a partir de una tierra local conocida como *jaboncillo*. Sobre este engobe se decoraban sencillos motivos en blanco, color obtenido igualmente de minerales locales (caolín), conseguidos en los cerros de las cercanías.

La memoria oral igualmente atribuye el inicio de la loza vidriada a un

sacerdote llegado a Zinapécuaro, procedente de Jalisco, quien introdujo entre los artesanos el material para esmaltar, la greta. A partir de ahí (mediados del siglo XIX, aproximadamente) se incorporó un nuevo utilaje, consistente en cazuelas, ollas frijoleras, platos y jarrones vidriados, algunos decorados con un diseño denominado “chorreado”, pues sobre el esmalte transparente se aplica en forma de chorro un esmalte coloreado, usualmente de color verde.⁹ De esta manera, las piezas luego de la segunda quema adquieren un atractivo y característico aspecto (figura 2).

La anteriormente descrita es la producción que hacían los padres y abuelos de los actuales alfareros. Dicha loza ha sido indispensable para un tipo de cocina que requiere del cocimiento diario de frijoles para comer, y de café y atoles para beber. Además, el mole con arroz ha sido y es una comida ritual que requiere grandes cazuelas para prepararse y alimentar a los numerosos participantes de las fiestas.

Así, esos artesanos distribuían su producción por una amplia región; iban a determinadas ferias a vender e igualmente “entregaban” la hornada completa a los intermediarios que llevaban al taller a recoger, casa por casa, una mercancía que ya había sido negociada y tal vez pagada por adelantado, la estrategia más común del *resga-*

⁸ Esta es una técnica de terminado de la superficie del cuerpo cerámico, al que se le da pulimento y brillo mediante el proceso de fricción de la pieza ya engobada y decorada, con un objeto duro (puede ser una piedra de grano muy fino) mientras tiene un punto ideal de humedad y solidez conocido como “punto de cuero”. Este proceso se realiza antes del único cocimiento que tendrá la pieza.

⁹ De acuerdo con Josefina Cendejas, el responsable de la revitalización del oficio alfarero en Zinapécuaro fue fray Juan Bautista Figueroa, quien a finales del siglo XVIII tuvo un papel destacado en el proceso de urbanización y fomento económico del pueblo (Cendejas, 1997: 89).



Figura 2. Cazuela de barro vidriado, con el característico “chorreado” verde de Zinapécuaro. Colección Casa de las Artesanías de Michoacán.

tón.¹⁰ En grandes camiones (e incluso en recuas)¹¹ esa loza viajaba largas distancias por rutas que sólo esos comerciantes de antaño conocían tan bien.

A mediados del siglo xx, la alfarería era una actividad relativamente estable: como se menciona arriba, todas las familias que tenían este oficio se localizaban en el barrio de San Juan, contribuyendo este patrón de asentamiento a mantener los vínculos familiares y sociales así como la transmisión del oficio. Por otro lado, si no todas, una buena parte de las unidades de producción tenían igualmente tierras para cultivar¹² por lo menos el maíz del consumo

familiar, lo que hacía que elaborar objetos de barro no fuera un trabajo de tiempo completo, aspecto común a muchas poblaciones indígenas y mestizas mexicanas (Foster, 2000: 90). El periodo de producción de loza, por lo tanto, tenía un ritmo que se interrumpía o incrementaba de acuerdo con el ciclo agrícola y ritual, además del factor económico de compraventa. La intrincada relación que hay entre lo económico y lo simbólico en el artesanado puede ilustrarse con el ejemplo siguiente.

Araró es una tenencia del municipio de Zinapécuaro, situada a siete kilómetros de la cabecera. La fiesta del Señor de Araró ha sido un espacio de venta regional determinante para los alfareros de Zinapécuaro de las últi-

¹⁰ Comerciante acaparador.

¹¹ Sistema de transporte de mercancías en animales de carga, usualmente mulas.

¹² Varios de los alfareros entrevistados dijeron conocer las técnicas del trabajo agrícola, debido a que en su infancia y juventud era parte de sus obligaciones, pues sus padres tenían “un

pedazo” (es decir, tierras para cultivar). En la actualidad, se dedican de tiempo completo al oficio artesano.

mas generaciones. Es tan importante que muchos de los loceros desprecian acudir al famoso tianguis de Domingo de Ramos de Uruapan, debido a que las fechas de venta coinciden.¹³ La loza que se produce los meses previos al periodo de Cuaresma estará destinada a venderse en las fiestas, que en realidad son dos: cuando la venerada imagen del Cristo sale de su templo y es trasladada al de Zinapécuaro y cuando, 50 días después, retorna a Araró. Así, el ritual, la fiesta y la venta son estímulo suficiente para el compromiso que desde que tienen memoria, los alfareros actuales mantienen con las fechas señaladas.

En la década de los noventa vino la debacle para la alfarería vidriada, a partir de la regulación nacional del uso del esmalte plumbífero (Norma Oficial Mexicana 011-SSA1-1993), la tan familiar greta, que afectó gravemente a los alfareros de todo el país, pues la limitación se impone sobre los artículos de barro esmaltados con los que se preparan o sirven los alimentos; en otras palabras, básicamente casi toda la loza utilitaria de México.

Para ofrecer alternativas a los artesanos a quienes repentinamente se les iban desplomando sus mercados y no tenían respuestas para una población

mal informada sobre los efectos del plomo en la salud, algunas instituciones del sector público en colaboración con universidades y organismos no gubernamentales, emprendieron una serie de estrategias para minimizar los efectos económicos entre los artesanos.

Se trató de un conjunto de acciones que fueron desde la búsqueda de un sustituto del *litargirio* (óxido de plomo), que funcionara bajo las mismas condiciones en las que era usada la ya temida greta (hornos de leña de baja temperatura), el diseño de hornos eficientes para poder usar los nuevos esmaltes y que las piezas de barro tuvieran una apariencia similar al que se obtiene con el terco y brillante acabado de la greta, además de capacitación y campañas de información para los artesanos, créditos refaccionarios, etcétera.

Podría afirmarse que con el paso de los años la situación se estabilizó: algunas instituciones estatales de fomento al sector artesanal (como la Casa de las Artesanías de Michoacán)¹⁴ nunca dejaron de comprarle a los artesanos loza vidriada con greta, si bien el Fonart (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías) desde entonces hasta la fecha, no adquiere más que alfarería sin plomo. Es común que instancias de este tipo tengan programas de comercialización y tiendas donde se ofrece al público la diversidad de los productos artesanales del estado, o en el caso del Fonart, del país. A propósito, sería muy

¹³ El tianguis artesanal del Domingo de Ramos que se realiza desde hace más de 50 años en la ciudad de Uruapan es el evento de venta de productos hechos a mano más grande que se realiza en Michoacán. En 2016, tanto el ayuntamiento de Uruapan como el Instituto del Artesano Michoacano (dependencia estatal) lo promueven turísticamente como “el más grande de Latinoamérica”.

¹⁴ Dependencia del Gobierno del Estado de Michoacán, que desde 2015 se nombra Instituto del Artesano Michoacano.

útil que a casi 20 años del inicio de la Norma Oficial Mexicana (NOM) 011 se evaluaran sus efectos sociales y económicos en el presente.

Regresando a Zinapécuaro, por su importante producción de alfarería vidriada, sus artesanos recibieron atención institucional, aunque el interés de los productores de loza al respecto fue desigual. El principal reclamo de los artesanos era que las instituciones los apoyaran para derogar la norma oficial, que los respaldaran para continuar produciendo lo que sus padres y abuelos les habían enseñado a hacer. Los cursos de capacitación para el manejo de nuevos esmaltes no tuvieron mucho éxito, entre otras cosas porque el peso de la experimentación y sus inevitables riesgos los deben asumir los propios artesanos: hornadas enteras echadas a perder en lo que se encuentra el punto de fundido del nuevo esmalte, textura irregular y opaca de las piezas que no satisfacía a sus habituales clientes, en fin, no puede negarse que fueron tiempos difíciles para la alfarería tradicional.

Ante este panorama, la familia Hernández Cano adoptó una postura hasta cierto punto arriesgada: no continuar haciendo loza vidriada y decidieron trabajar una alfarería que no tuviera ese problema: la bruñida, es decir, aquella que no lleva vidriado, no sin su cuota de drama. Las dos quemas las siguieron haciendo, pues aunque en general la loza bruñida es de una sola hornada, la técnica del negativo requiere una segunda quema.

Cuenta Salvador, el mayor de los hermanos Hernández Cano, que del

Fonart solían hacerles pedidos por miles de platos vidriados para surtir restaurantes, es decir, que tenían una floreciente economía, que al igual que al resto de los alfareros, se puso en crisis con el “tema de la greta”. Así las cosas, ellos convivieron y compartieron conocimientos y experiencias con especialistas de distintas disciplinas que al tiempo estaban interesados en trabajar soluciones con los alfareros: expertos en hornos de la Universidad Autónoma Metropolitana, que también estaban en la búsqueda de una adaptación viable al sustituto del plomo en el esmalte, e igualmente el equipo multidisciplinario del proyecto Alfar de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Los hermanos Hernández decidieron que no transformarían su tecnología de quema, así que siguen usando el horno tradicional de leña y, como se lee párrafos arriba, apostaron por el barro bruñido. En el proyecto Alfar se generaron estrategias desde varias disciplinas para contribuir a la solución, en participación con los alfareros, de algunas problemáticas. “Con un minucioso trabajo de laboratorio que mejoró procesos de pintado y esmaltado, que produjo cuerpos cerámicos de mayor resistencia y aplicó nuevos acabados a productos tradicionales, se probó también la posibilidad de mejorar rápida y significativamente los productos alfareros de la región, sin necesidad de perder su identidad propia ni de ‘reconvertir’ significativamente su base tecnológica” (Cendejas, 1997: 98).

En este proceso, los artesanos reconocen la intervención del reputado ceramista Gordon Ross, quien según

Salvador “vino con la intención de probar que los talleres familiares eran capaces de mantenerse con nuevas fórmulas”. Además de asesoría técnica y productiva, también fueron asesorados en el manejo administrativo del taller y en mercadotecnia e imagen corporativa. Al ir consiguiendo resultados interesantes para ellos con su cerámica (nuevas formas, nuevos materiales, nuevas iconografías), Ross los contactó con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pues esta institución tiene tiendas en casi todos sus museos nacionales y regionales, así como en sus museos de sitios arqueológicos. Esta relación institucional marca el capítulo más reciente (y paradójicamente, más antiguo) de esta producción.

Siguiendo con el relato de los hermanos Hernández Cano, ellos querían vender en las tiendas del INAH porque su producción se inspiraba en los acabados, formas e iconografía de la cerámica prehispánica, pero se dieron cuenta de que la institución tiene un estricto control sobre las piezas que coloca en sus tiendas como “reproducciones”, pues se trata de réplicas de objetos que son acervo patrimonial catalogado. Existen talleres a cargo de la misma dependencia, donde se elaboran reproducciones en cerámica y platería, tratándose de piezas paradigmáticas que representan a las culturas mesoamericanas. La respuesta de los funcionarios del INAH constituyó un reto clave para la historia de la producción de esta familia de alfareros michoacanos: les comprarían reproducciones de piezas prehispánicas de-

coradas con técnica de negativo pues, al parecer, los expertos ceramistas de los talleres del instituto no conseguían producir este terminado que dejó de hacerse hace 500 años y del que sólo queda la huella arqueológica. Los Hernández aceptaron el reto. Les dieron acceso a las piezas resguardadas en el Museo Regional Michoacano, las manipularon y observaron detenidamente, midieron, pesaron, etcétera, para tener las dimensiones precisas a replicar. Y se dieron a la tarea de buscar la fórmula del negativo.¹⁵ El hallazgo de “la fórmula del negativo” no fue colectivo. Fue José Guadalupe el que lo consiguió y por eso tiene el reconocimiento de toda la familia.¹⁶ Él dice que no fue tal, sino un redescubrimiento.

A casi 20 años de este giro en la producción cerámica de Zinapécuario, el de los Hernández Cano ya no es el único taller que trabaja la preciada técnica prehispánica. Esta producción ha tenido un buen éxito en el mercado de las artesanías finas, de tal suerte que más artesanos la han desarrollado y rápidamente se ha destacado como producción característica de Zinapécuario.

En 2016, los alfareros que producen piezas prehispánicas copian diseños,

¹⁵ En el portal virtual del INAH [tiendadelmuseo.com.mx](http://www.tiendadelmuseo.com.mx) se puede observar la reproducción de la pieza descrita como purépecha (núm. 3119) “plato trípode con decoración geométrica al negativo y fino pulimento”, disponible en http://www.tiendadelmuseo.com.mx/index.php?keyword=negativo&Search=Buscar&Itemid=1&option=com_virtuemart&page=shop/browse, consultada el 22 de septiembre de 2015.

¹⁶ Por alusión propia y de toda la familia, José Guadalupe es el “curioso”, el concienzudo.



Figura 3. Pieza de cerámica al negativo de claras reminiscencias prehistóricas, elaborada en el taller de los Hermanos Cano.

tanto de soportes como decorativos, de libros y revistas especializados de arqueología y de iconografía, y también concurren a los museos donde hay objetos arqueológicos para inspirar sus creaciones. El resultado es una muy interesante producción estética que por sus características esbozadas aquí someramente —denominación, técnica, mercado—, nos posibilita un análisis muy sugerente (figuras 3 y 4).

Recapitulando, la producción actual de estos artesanos emplea básicamente una técnica artesanal cuyo resultado se asemeja en gran medida al negativo prehispánico, que se ha recuperado a partir de la experimentación de dota-dos alfareros, a quienes identificaríamos como artesanos mestizos que recrean un pasado indígena ancestral. Aunque un selecto número de ellos está avalado por autoridades federales para producir réplicas, es mayor su produc-

ción —y la de otros alfareros zinapécuarenses— de objetos como floreros, fruteros y vasijas de formatos y coloración muy creativos y variados, pensados para públicos contemporáneos, que de prehispánico sólo tienen elementos iconográficos como decoración.

Los miembros de dicho taller han adquirido un prestigio vinculado al respaldo institucional, de otra manera no habrían tenido oportunidad de presentar una muestra de su trabajo en el propio Museo Regional Michoacano, del INAH. La exposición, llamada “Rescate de la técnica al negativo” se inauguró el 4 de julio de 2008.¹⁷

¹⁷ Véase Omar Tapia, 2008, “Al rescate de la técnica al negativo aplicada en artesanías”, *Méjico, municipios, cambio de Michoacán [en línea]*, disponible en <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=82791>, consultada el 3 de octubre de 2015.



Figura 4. “Torre” de vasijas de barro con diseño contemporáneo, decoración al negativo.

Actividades de promoción institucional y de “rescate” de técnicas milenarias pueden observarse con una mirada analítica. Una pregunta inevitable es: ¿Por qué interesa recuperar en el presente técnicas artesanales del pasado prehispánico? ¿Podría considerarse este tipo de obras creativas —que incorporan en su ornamentación elementos iconográficos antiguos— como patrimonio cultural?

Lo que sigue es una reflexión sobre la manera en que se están configurando algunos discursos —en tanto expresión de la ideología de quienes los emiten, siguiendo a Van Dijk (1980: 44)— en torno al patrimonio cultural,

particularmente aquel que no es monumental o construido sino que se ha nombrado como “intangible” o “inmaterial”.¹⁸ Es necesario subrayar que las artesanías (específicamente las técnicas artesanales tradicionales) son reconocidas por la UNESCO como un ámbito de manifestación de dicho patrimonio.

Lo problemático del concepto de patrimonio cultural radica en que hace alusión a lo colectivo, a una herencia de un grupo, un pueblo, una nación. El patrimonio cultural está ligado a la identidad (Pérez, 1998). La delimitación del patrimonio, es decir, de lo que es propio, está ligada a saber de quién es, quién se es. Hay implícita una idea de comunidad de valores, de lengua, de territorio.

Esta delimitación enfrenta problemas, pues no es lo mismo decir que determinado sitio o inmueble es de México como nación a que una práctica social (la celebración de los muertos en

¹⁸ Conviene citar a la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO (París, 2003): “Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”, disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultada el 17 de septiembre de 2015.

determinadas fechas, por ejemplo) sea de todos los mexicanos, sino de una parte ellos, como algunos pueblos indígenas. En este orden de ideas, la cerámica al negativo no se ajusta cómodamente a ser patrimonio cultural de Zinapécuaro.

No todo lo que tenemos es patrimonio cultural y este no es de todos, parece ser la paradoja. E. Ferry afirma que cuando algo es descrito como patrimonial “se ponen límites a su intercambio, pues se le cataloga como idealmente inalienable, se supone que tales posesiones patrimoniales deben permanecer bajo el control del grupo social que alega tener derecho sobre ellas y, normalmente, ser legadas intactas de generación en generación” (2011: 125). En síntesis, no debemos perder de vista que el discurso del patrimonio cultural está atravesado por luchas de poder y puede contribuir a la reproducción de las inequidades sociales al mismo tiempo que a ocultar procesos de dominación social y cultural de unos grupos sobre otros (Pérez, 1998: 106). Por otro lado, se reconoce que en tanto simbología social, el patrimonio actúa diacrónicamente como mecanismo de mantenimiento y transmisión de la memoria colectiva (Marcos, 2010).

En el caso particular de México, no hay duda de que se ha forjado lo que Pablo Escalante llama una visión reverencial del patrimonio, que nos lleva a actuar “como criaturas que aceptan el poder de esos símbolos y esas manifestaciones gigantescas” (2011: 18). Este autor hace una crítica a la mediación casi sacerdotal que algunos investigadores del pasado realizan, y también a instituciones que potencian un siste-

ma de culto al pasado prehispánico. Una de estas instituciones es evidentemente el INAH, dependencia de la que surge la propuesta de la experimentación para encontrar la “fórmula” de la cerámica al negativo de la familia Hernández Cano. En este caso, al parecer la relación establecida entre los representantes estatales del organismo público y los artesanos fue cordial y fructífera, pero la mera limitación de que las piezas con calidad de réplicas de originales prehispánicos no puedan ser comerciadas directamente por quienes las producen, abona de cierta manera a este culto al que se refiere el historiador Escalante.

Por otro lado, en México el discurso del “arte popular” y las artesanías como patrimonio cultural adquiere una dimensión fundacional de lo nacional, como ya lo han observado varios autores (Azuela, 2005; Pérez Monfort, 2007; Rodríguez, 2011; Garrido, 2015). En este país —particularmente en las agencias del Estado, así como en declaraciones públicas de funcionarios y políticos, cuando han de tocar el tema— se lleva casi un siglo repitiendo lo expresado en el Manifiesto suscrito por los grandes muralistas Siqueiros, Rivera, Orozco y otros: “el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas” (Rodríguez, 2011: 273). Los indígenas fueron exaltados por artistas como Gerardo Murillo (Dr. Atl) como los auténticos herederos de la grandeza prehispánica siendo sus creaciones, todas, automáticamente calificadas como arte, como arte popular (López, 2011: 146-147).

Hay un cúmulo de publicaciones (de gran formato, comúnmente) editadas o encargadas por las citadas instituciones del Estado (colocamos aquí también los guiones museográficos de varias colecciones resguardadas en acervos públicos y privados) en donde artesanía indígena, arte mexicano, arte popular, son definiciones que según el contexto en que se las emplee pueden describir lo mismo, si bien la categoría de arte popular es muy claramente identificada como par opuesto al “arte culto” (Manrique, 1979: 56-57). Dicha categoría nos parece insuficiente e imprecisa, pero sigue vigente tanto en la nomenclatura como en el discurso institucional, preponderantemente. Direcciones, consejos estatales e institutos de arte popular atienden en sentido lato a artesanos y artesanas, es decir, a personas que crean objetos con sus manos usando una tecnología distinta de la industrial.

Un caso que ilustra muy bien la contradicción es el del FONART, institución que lleva más de 40 años siendo el organismo federal dedicado al tema, el cual organiza todos los años el Gran Premio de Arte Popular, concurso al que se convoca a todos los artesanos (no artistas populares) de México.¹⁹ No

obstante la flexibilidad de los términos con los que se alude, esta producción estética ha tenido un papel importante en los procesos de reconocimiento de la diversidad cultural, y cada vez con más frecuencia escuchamos la palabra “arte” en referencia a objetos producidos en contexto indígena o “tradicionalmente”. ¿La producción alfarera de Zinapécuaro es artesanía indígena? Podríamos responder que sí, si entendemos como artesanía indígena toda aquella que es partícipe de un discurso y es percibida como tal por al menos una de tres categorías de actores: *a)* productores/as, *b)* quienes se dedican a la circulación de dichos productos y sus consumidores, y *c)* expertos y apreciadores²⁰ que no pertenecen a ninguna de las anteriores. Hablaremos de artesanía indígena, por lo tanto, independientemente de la identidad étnica de sus creadores o creadoras. Esta categoría nos es útil entonces para plantear la posibilidad de que lo étnico sea manejado como una definición más allá de la pertenencia del sujeto, y que desde lo iconográfico se expresa a partir del *objeto*, no del sujeto; en nuestro caso, las piezas elaboradas con técnica negativo de Zinapécuaro.

La producción artesanal indígena en América Latina y en México es valorada además de su contenido estético y cultural, porque es producto de un

¹⁹ “Para Fonart, una de las estrategias para fomentar la artesanía, son los Concursos de Arte Popular. Ellos han permitido recuperar técnicas, materiales y conocimientos ancestrales que conforman nuestro patrimonio cultural [...]. Los concursos artesanales buscan recuperar el prestigio de ser artesano. Realizar artesanías debe seguir siendo fuente de satisfacción y orgullo”, boletín de prensa referente a la premiación del Gran Premio de Arte Popular organizado por el Fonart, disponible en <http://www.fonart.gob.mx/web/index.php/galeria/tienda-patriotismo/15-comunicados/154-gran-premio-de-arte-popular-2015>, consultada el 31 de marzo de 2016.

²⁰ Tomado de la referencia de Maquet (1986) de la apreciación estética.

conocimiento tradicional. El cual tiene dos características: *a)* es de transmisión oral, es decir, no pasa por el registro escrito, y *b)* se transmite generacionalmente.

El Grupo de Trabajo de Expertos Indígenas sobre Conocimientos Tradicionales de la Comunidad Andina de Naciones (CAN), lo define como “todos aquellos saberes que poseen los pueblos indígenas sobre las relaciones y prácticas con su entorno y son transmitidos de generación en generación, habitualmente de manera oral. Estos saberes son intangibles e integrales a todos los conocimientos y prácticas ancestrales, por lo que constituyen el patrimonio intelectual colectivo de los pueblos indígenas” (Argueta *et al.*, 2011: 7).

Hay instancias internacionales que declaran el conocimiento tradicional como un patrimonio colectivo de los pueblos indígenas,²¹ lo cual, si bien no excluye identidades locales no indígenas, es problemático. Cuando localidades que a lo largo de su historia han transitado por un proceso de “hispanización” o de mestizaje, como la población de Zinapécuaro, no queda totalmente claro si el conocimiento tradicional que los alfareros de dicho pueblo tienen lo podemos nombrar como tal. Paradójicamente, su producción encaja bien en esa categoría si aludimos a técnicas que se han encontrado en el registro arqueológico y que se dejaron de practicar por siglos, como la técnica de la cerámica al negativo.

²¹ Organismos como la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) (Tobón, 2007: 99).

CERÁMICA AL NEGATIVO, UNA TRADICIÓN INVENTADA

Por lo anteriormente expresado, nos parece que ciertas regulaciones como las del conocimiento tradicional y el patrimonio cultural, en ocasiones funcionan como potenciadoras de estrategias de invención de tradición por ciertos actores sociales, involucrando prácticas y discursos conducentes a inculcar ciertos valores o normas de conducta que llevan a vincularse automáticamente con un pasado. La adecuación de dicho pasado puede contener algunas partes “ficticias” que se adecuan a los intereses de sus herederos o bien de instituciones oficiales (Hobsbawm y Ranger, 2002). Es así que lo que se conoce como memoria colectiva ocurre en el presente pues alude a la identidad, que también es cosa del presente, el cual se construye sobre un pasado seleccionado (Marcos, 2010). Consideramos que este fenómeno está ocurriendo en la población de referencia.

En las páginas previas hemos recorrido el trayecto de la cerámica de Zinapécuaro durante más de 2 000 años. ¿Qué ventaja obtienen los alfareros del presente de semejante herencia? Cada vez más, tanto artesanos como intermediarios y los propios organismos institucionales promotores de la actividad artesanal están desarrollando estrategias novedosas respecto a la promoción de los objetos que producen o venden. Entre estas estrategias se despliega con mayor frecuencia la de los folletos explicativos (o incluso videos que se “suben” a plataformas digitales públicas como YouTube) del

proceso productivo, del contexto cultural o bien del origen de las materias primas, privilegiando en la descripción la carga emotiva, ancestral y simbólica del objeto y del productor. Así, no extraña que organismos públicos como la Casa de las Artesanías de Michoacán presenten la producción alfarera de Zinapécuaro como indígena (por asociación con la iconografía prehispánica que decora las piezas realizadas con la técnica al negativo).

Ahora bien, no se trata necesariamente de los intereses de un grupo hegemónico local que está modelando la construcción de la idea del patrimonio cultural de la cerámica al negativo de Zinapécuaro para tener una posición de privilegio sobre otros grupos, sino que esta desigualdad se manifiesta en la idea del patrimonio cultural como el bien de un colectivo desde tiempos ancestrales y que, de cierta manera, hace sombra a otras expresiones de la cultura material local: “Lo que más nos enorgullece y que es una cerámica de muy alta calidad es la cerámica al negativo”, dice el presidente municipal Dagoberto Mejía Valdez.²² Esa es la única referencia al trabajo artesanal de todo el municipio que hace el edil en entrevista grabada en video.

Debemos recordar que en los discursos de la identidad social y el patrimonio cultural, es importante estar al tanto del activo papel que tiene la cultura material en la construcción, gestión

y transformación de las identidades colectivas y las relaciones sociales (Castro, 2010). Igualmente, es importante reconocer que hay actores locales que tienen un peso significativo en eso que se denomina el patrimonio, que en ocasiones se nos presenta como un homogéneo crisol de las aportaciones que todos los miembros de un grupo determinado hacemos a lo largo de un *continuum* de tiempo.

En el caso de Zinapécuaro, Michoacán, la tradición alfarera que reconocen los protagonistas de nuestro texto se remonta a 200 años; aun así, son conscientes de que ellos han tendido un puente histórico con el pasado, uno que se prolonga mucho más de dos siglos, es milenario, a raíz de la recuperación de una técnica a la que accedieron a partir de la experimentación, no del saber tradicional. Además, se reconoce que la acción de agentes institucionales ajenos a la localidad (especialistas de programas universitarios, en nuestro caso) tuvo una efectiva consecuencia de carácter sumamente positivo, lo cual no es común. El discurso de la cerámica prehispánica como patrimonio cultural de Zinapécuaro vino después, se fue tejiendo alrededor de ellos, no por ellos. Alude a la identidad, una que hace 20 años no existía. Esa es la ventaja del patrimonio cultural, se presenta como un proceso social que fluye como capital simbólico que se incrementa si se cuida y en todo caso, hay que cuidarlo para que genere rendimientos, de los que hay apropiación desigual según el sector del que se trate (García, 1999: 18).

El capital simbólico de dicha producción artesanal va en ascenso. Se

²² “Zinapécuaro produce alfarería única”, video de la página Nuestravisión, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UyJqTeVwnpw> 25/02/2015, consultada el 29 de septiembre de 2015.

trata de un patrimonio reformulado. Por otro lado, existen más ejemplos de la diversidad alfarera zinapecuarensse que tal vez estén acusando un ocultamiento o invisibilización a partir del “brillo” del negativo. ¿No sería paradójico que, debido a la recuperación de una ancestral producción artesanal, otra u otras se vean debilitadas e incluso en riesgo de desaparecer a causa de los reflectores que se posan sobre el negativo? Citando a Rodríguez Temiño (2010: 107): “Para construir identidades realmente se requieren pocos materiales culturales o históricos, sirve el imaginario y, aunque se haga sobre una fantasía [...], siempre mantendrá su efectividad discursiva”.

A manera de conclusión, podemos afirmar que el papel de las instituciones es determinante en el discurso del patrimonio cultural (ligado al de los saberes tradicionales) como lo evidencia nuestro caso de estudio; es concluyente también en el discurso del “arte popular”, que en México adquiere una particular “tendencia enaltecedora” (Garrido, 2015: 12), fincado en textos canónicos de hace varias décadas, sin abreviar aparentemente de la reciente producción académica que se dedica a estudiar el fenómeno desde nuevas perspectivas.²³

²³ Cabe aquí referir la producción académica que desde la antropología del arte está haciendo importantes aportaciones al campo y al concepto de “arte indígena” en México en particular, desde posicionamientos renovadores decoloniales, feministas, interdisciplinares, interculturales. Véase Good (1988), Bartra (1994; 2000), Méndez (1995), Araiza (2010), Kindl (2012), Garrido (2015), entre otros.

Como hemos visto, la cerámica de Zinapécuaro tiene raíces profundas que se remontan al pasado mesoamericano. No obstante, una coyuntura específica condujo a que una familia de hábiles alfareros del siglo XXI, situados en un escenario institucional propicio, contribuyera con su trabajo y talento a la invención de una tradición: la cerámica al negativo, “orgullo de Zinapécuaro”. No dudamos que existan casos similares en el extenso mar de la producción artesanal de México.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAIZA HERNÁNDEZ, Elizabeth (coord.) (2010), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- ARGUETA VILLAMAR, Arturo, E. CORONA M. y P. HERSCHE (coords.) (2011), *Saberes colectivos y diálogo de saberes en México*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (2005), *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social*, México, FCE/El Colegio de Michoacán.
- BARTRA, Eli (2000), “Mujeres, etnia y arte popular”, *Política y cultura*, núm. 14, pp. 133-140.
- (1994), *En busca de las diablas: sobre arte popular y género*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- CASTRO, Mora (2010), “Conformación de identidades locales y cultura material: un análisis desde los ‘sistemas de conocimiento local indígena’ y la producción de arte textil”, *Espaço Amerindio*, vol. 4, núm. 2, pp. 206-232.

- CENDEJAS GUÍZAR, Josefina María (1997), “Tierra, manos, agua y fuego. El trabajo en el alfar”, en Verónica OIKIÓN SOLANO (coord.), *Manos michoacanas*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 83-99.
- DARRAS, Veronique, y Brigitte FAUGÉRE (2007), “Chupicuaro, entre el Occidente y el Altiplano central. Un balance de los conocimientos y las nuevas aportaciones”, en Brigitte FAUGÉRE (coord.), *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la Cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico*, Zamora, El Colegio de Michoacán/CEMCA, pp. 51-83.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.) (2011), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta.
- ESPEJEL, Carlos (1972), *Las artesanías tradicionales en México*, México, SepSetentas.
- FERRY, Elizabeth Emma (2011), “El lenguaje del patrimonio en una cooperativa minera”, en Pablo ESCALANTE (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta, pp. 123-134.
- FILINI, Agapi (2013), “La cuenca de Cuitzeo, Michoacán: patrimonio arqueológico y ordenamiento territorial”, en M.T. SÁNCHEZ SALAZAR, G. BOCCO y J. M. CASADO IZQUIERDO (coords.), *La política de ordenamiento territorial en México, de la teoría a la práctica*, México, Instituto Nacional de Ecología y Cambio Climático, pp. 297-317.
- ____ (2004), “Interacción cultural entre la cuenca de Cuitzeo y Teotihuacan”, en Efraín CÁRDENAS (coord.), *Tradiciones arqueológicas*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 307-327.
- FLORES MERCADO, Georgina (2014), “*This is the Pirekua...: de Pirekuas, Patrimonio Cultural P'urhépecha y Turismo*”, *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, pp. 111-122.
- FOSTER, George (2000), *Los hijos del imperio, la gente de Tzintzuntzan*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- FOURNIER GARCÍA, Patricia, “Lo Coyotlatelco, la construcción de narrativas arqueológicas acerca del Epiclásico”, disponible en https://www.academia.edu/882207/Lo_Coyotlatelco_La_construcción_arqueológica_acerca_del_Epiclásico, consultada el 21 de septiembre de 2015.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999), “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en Encarnación AGUILAR CRIADO (coord.), *Patrimonio etnológico, nuevas perspectivas de estudio*, Consejería de Cultura/Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María (2015), ““Donde el diablo mete la cola”. Estética indígena en un pueblo purépecha (Méjico)”, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GOOD ESHELMAN, Catharine (1988), *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero*, México, FCE.
- GUZMÁN BULLOCK, Carina Emilia (2007), “Zinapécuaro, el asentamiento prehistórico y su transformación a lo largo del siglo XVI”, tesis, México, UNAM.
- HEALAN, Dan M. (1998), “La cerámica Coyotlatelco y la explotación del yacimiento de obsidiana de Ucareo-Zinapécuaro”, en Veronique DARRAS (dir.), *Génesis, culturas y espacios en Michoacán*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 101-111, disponible en <http://books.openedition.org/cemca/3387>, consultada el 28 de septiembre de 2015.

- HERNÁNDEZ, Christine (2000), "A History of Prehispanic Ceramics, Interaction and Frontier Development in the Ucareo-Zinapécuaro Obsidian Source Area Michoacan", tesis, Mexico, Tulane University.
- HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER (eds.) (2002), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- KINDL, Olivia (2012), "Caminos de colores. El hilo como itinerario visual en los cuadros de estambre (nierikaté) huicholes", en Arturo GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL (ed.), *Hilando al norte: nudos redes, vestidos, textiles*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ El Colegio de San Luis, pp. 341-380.
- LÓPEZ CABALLERO, Paula (2011), "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos", en Pablo ESCALANTE (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta, pp. 137-151.
- MACÍAS, Angelina (1989), "La cuenca de Cuitzeo", en Enrique FLORESCANO (coord.), *Historia general de Michoacán*, vol. 1, México, Instituto Michoacano de Cultura, pp. 171-190.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (1979), "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", en *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, México, UNAM, pp. 255-270.
- MAQUET, Jacques (1986), *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid, Celeste.
- MARCOS ARÉVALO, Javier (2010), "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales", *Gazeta de Antropología*, vol. 26, núm. 1, disponible en http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html, consultada el 12 de septiembre de 2015.
- MARTÍNEZ DE LEJARZA, Juan José (1974) [1824], *Analisis estadístico de la Provincia de Michoacán en 1822*, Morelia, Fímax Publicistas.
- MÉNDEZ, Lourdes (1995), *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS.
- PÉREZ RUIZ, Maya Lorena (1998), "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", *Alteridades*, vol. 8, núm. 16, pp. 95-113.
- POLLARD, Helen P. y Amy HIRSHMAN (2012), "El entendimiento de la producción y el intercambio de cerámica prehispánica dentro de la cuenca del lago de Pátzcuaro", pp. 1-21, disponible en http://www.academia.edu/14853525/2012_El_entendimiento_de_la_producci%C3%B3n_y_el_intercambio_de_cer%C3%A1mica_prehisp%C3%A1nica_dentro_de_la_cuenca_del_Lago_de_P%C3%A1tzcuaro._Helen_Perlstein_Pollard_Amy_J._Hirshman, consultada el 24 de septiembre de 2015.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel (2011), "Arte, tradición y Revolución. Muralismo, nacionalismo y patrimonio cultural", en Pablo ESCALANTE (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta, pp. 270-279.
- RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio (2010), "Sobre el patrimonio cultural", *Sphera Pública* [en línea], disponible en <http://google.redalyc.org/articulo.oa?id=29719717005>, consultada el 20 de octubre de 2015.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F. (1974), *Arte popular mexicano*, México, FCE.

- TAPIA, Omar (2008), “Al rescate de la técnica al negativo aplicada en artesanías”, *México, Sección Municipios, Cambio de Michoacán*, sábado 5 de julio de 2008.
- TOBÓN FRANCO, Natalia (2007), “Un enfoque diferente para la protección de los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas”, *Revista Estudios Socio-Jurídicos*, vol. 9, núm. 1, pp. 96-129.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1995), *Las congregaciones de los pueblos de indios: fase terminal, aprobaciones y rectificaciones*, México, UNAM.
- TUROK, Marta (2001), *Cómo acercarse a la artesanía*, 3a. reimp., México, Conaculta/Plaza y Valdés.
- UNESCO (2003), “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible”, disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php?URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultada el 12 de septiembre de 2015.
- VAN DIJK, Teun A. (1980), “Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso”, *Semiosis*, núm. 5, julio-diciembre, pp. 37-53.