

# Más allá de la tradición: sincretismo, género y arte popular en México

ELI BARTRA

*Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco*

Es tal vez ya un lugar común hablar de sincretismo en las manifestaciones culturales de una sociedad como la mexicana. Existe un tipo de producción en el terreno del arte popular particularmente significativo de este proceso que he llamado, por falta de un concepto más afortunado, sincretismo. Con esta palabra me refiero únicamente a su significado más simple de combinación de cosas aparentemente muy alejadas y sin nada que ver entre sí. La mezcla de elementos de dos esferas sociales diferentes (la elitista y la popular) en el arte produce algo particular que resulta interesante desde el punto de vista estético.

Estas creaciones de las que voy a hablar, pareciera que se encuentran "a caballo" entre el arte popular y el llamado arte culto o elitista. En cierta manera, son aquellas que se podrían caracterizar de híbridas o bien, como digo, que responden a un proceso de sincretismo cultural. Las artistas populares toman "modelos" del arte elitista y los reproducen en el tipo de objetos artísticos que acostumbran crear. El arte elitista copia muchas cosas del arte popular y las integra, las reelabora y luego nos las entrega en una obra "única" y "original". El arte popular, en los casos que veremos, mira al arte elitista y nos da una copia reelaborada, cierto, pero que no deja de ser una reproducción del modelo.

El fenómeno de hibridación en ciertas expresiones del arte popular tiene que ver con la articulación entre las culturas tradicionales (indígenas o mestizas) y la cultura occidental moderna; la amalgama entre lo tradicional y lo moderno nos lleva, en este caso, a un sincretismo cultural que considero muy rico. Entre las varias razones de este proceso se encuentran las reiteradas crisis económicas, como procesos coyunturales que obligan a renovar la creatividad en aras de una mayor comercialización. No obstante, el estado de miseria de una gran parte de la población de México no es tan sólo

coyuntural, sino más bien estructural, y ello no ha llevado siempre a un sincretismo, pero sí a una renovación constante.

### **Frida Kahlo en Ocotlán**

Aproximadamente en 1990, Josefina Aguilar Alcántara, del pueblo mestizo hispanoparlante de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, empezó a realizar piezas de barro que reproducen los cuadros de Frida Kahlo (1907-1954). Ella dice haber visto en una cafetería de la ciudad de Oaxaca dos reproducciones de cuadros de Frida Kahlo y fue así como se le ocurrió hacerlos. También afirma que los empezó a producir porque pensó que ella se parece físicamente a Frida, por el pelo, siendo lo único diferente las cejas.<sup>1</sup> Otra posibilidad es que alguien haya ido a ver a alguna de las cuatro hermanas Aguilar con un libro sobre Frida Kahlo y haya encargado que le hicieran algún cuadro.

Esta artista popular empezó a trabajar a los seis años, le enseñaron su mamá y su abuela. Cuando se casó lo hacía todo sola, pero con el tiempo los hijos y el esposo empezaron a ayudarla a preparar el barro, a pintar. El hecho de que los hombres ayuden a las mujeres en su trabajo con el barro no es nuevo. Josefina cuenta que también su papá (que era campesino y, además, hacía huaraches) ayudaba a su mamá a pintar las figuras.

Un día el esposo le dijo que mucho del trabajo se podría hacer con el torno, pero ella no quiere. Afirma que su mamá "le enseñó a hacerlo todo a mano y con el torno ya tendría otro valor, porque dondequiera se hacen cosas con el torno, en cambio a mano no"; tampoco usa moldes.

Es interesante esta diferencia entre la forma de trabajar del marido y la de ella. Él preferiría incrementar la producción al modernizar el proceso de trabajo; en cambio, ella prefiere la forma tradicional, piensa que vale más. Se produce una extraña combinación entre lo "moderno" y lo tradicional. En realidad ambos factores entran en juego en función del mercado. Ella prefiere conservar la forma tradicional porque piensa que así se valoran y se venden mejor sus piezas. Él piensa que ganarían más porque irían más rápido y tendrían mayor producción. Creo que ella tiene razón porque en otros lugares (por ejemplo en Ocumicho) en donde se ha querido llevar a cabo lo que él propone, la calidad disminuyó enormemente y las ventas, por lo mismo, también; de todas maneras, por ahora, hacen lo que ella piensa que está bien. Sin lugar a dudas, se empezó a realizar esta nueva producción de los cuadros de Frida en barro en función del mercado, de la demanda.

Josefina Aguilar copia los cuadros de Frida Kahlo que le encargan, pero no los hace iguales a las pinturas, porque ella dice que "aparte es la pintura y aparte es el barro". Por eso un día le puso un bebé a Frida y su hijo le dijo que ella nunca había tenido bebé. "Pues no lo tuvo en vida, pero ahora muerta, en

mi trabajo, sí lo va a tener". El hijo le advirtió que la pieza no se iba a vender, pero fue la primera que se vendió. "Ya ves", le dijo.

Piensa que Frida es una persona que ya murió, pero que los muertos están entre nosotros: "por eso yo digo que hay que darle vida; con el barro volvió a nacer, les doy vida a Frida y a sus cuadros". Dice que las pinturas sólo se pueden pegar a la pared, en cambio una pieza de barro se puede mover como uno quiera y colocarla en distintos lugares. La idea es que sus figuras de barro son mejores porque son más versátiles.

En la familia de Josefina Aguilar hay una clara división del trabajo. Ella es la maestra, la que sabe; los hijos van aprendiendo, aunque ahora su hijo Demetrio ya es, en cierta forma, independiente y quiere adquirir su propia identidad, sin competir, por ahora, con su madre. El marido la ayuda a amasar el barro, a cocerlo y a pintar. Sólo los miembros de la familia trabajan el barro, no tienen asalariados, porque dicen que de esa manera perderían la tradición y la desean conservar. No quieren producir en serie en un taller con trabajadores remunerados.

Las piezas que salen de su taller son básicamente el resultado de un trabajo colectivo; ella, aunque es analfabeta, las firma casi todas. Generalmente así se las piden y ella lo hace. A menudo, cuando los hijos modelan las figuras, ella les da los últimos toques, les pinta los ojos o algún detalle y, si es necesario, las firma.

En cuanto al trabajo doméstico, ella algunas veces cocina o los domingos lava ropa; ya no hace las tortillas. Las mujeres de la familia la ayudan en ese trabajo, pero también con el de las figuras de barro. El marido sólo "ayuda" en el trabajo de la casa cuando ella está enferma, pero es él quien ejerce la autoridad frente a los hijos. Él también lleva las cuentas y la administración del negocio, aunque le pregunta a ella cuánto se tardó en hacer alguna pieza para saber qué precio ponerle. Sin embargo, por lo que se refiere a su trabajo con el barro, ella decide qué es lo que hace.

El tamaño de las piezas va desde pocos centímetros hasta un metro de altura. Una vez modeladas las figuras, hay que cocerlas en el horno durante unas nueve horas y posteriormente se pintan. "Cuando las estoy haciendo están muertas, cuando salen del fuego y las empiezo a pintar les doy vida", dice.

Josefina cuenta que el acceso a las pinturas vinílicas vino a facilitar el proceso enormemente. Antes que se generalizara su uso, tal vez hace veinte años, había que ir a buscar las pinturas al campo, eran naturales. Se hacía una aguacola, una especie de goma, hirviéndola, y la tenían que estar cuidando. Y lo peor es que si las piezas se quedaban a la intemperie, se despintaban fácilmente. Además, no se veían mejor, la pintura era muy opaca y sólo había negro, azul, rojo y blanco. Ahora, con la pintura vinílica, hay muchos colores



---

y se pueden quedar en el sol o en la lluvia y no les pasa nada. En este caso sucede lo opuesto a los sarapes, que, pintados con colores naturales, son mejores. Las frititas se hacen solamente con pintura industrial.

La madre de Josefina hacía braseros y candeleros para Semana Santa y para Todos los Santos, vendía sus piezas en el pueblo y sus alrededores. La familia era muy pobre. Hoy Josefina ya no vende nada dentro de su comunidad, toda su producción es para el mercado nacional e internacional. En ese sentido, se ha producido un cambio fuerte de una generación a otra.

Una de las cuestiones que resulta más interesante de este proceso de sincretismo es que la propia Frida Kahlo fue una artista cuya vida y obra se vio fuertemente marcada por el arte popular mexicano y por las artesanías. La gran ambición política de Frida era la de hacer un arte para el pueblo, un "arte popular revolucionario". Además, los objetos de arte popular poblaron constantemente sus cuadros. O sea que este sincretismo empezó por darse en la propia obra de Frida, tanto en el contenido como en la forma. Recuérdense sus cuadros pintados sobre lámina, tal como se pintaban los exvotos.

No hay que olvidar tampoco lo cercana que estuvo siempre Frida Kahlo de Oaxaca, ni los trajes de tehuana que llevaba puestos. Hoy, una mujer de un pueblo de Oaxaca retoma la obra de Frida para *recrearla*, para revivirla. La obra de Kahlo tuvo en algunos momentos una apariencia de arte deliberadamente *naïf*, en la medida en que integraba lo popular. A su vez, el arte popular que reproduce sus cuadros se sofisticó y se produce una curiosa mezcla entre una confección burda y una creación tan de otra clase y de otro medio social.

El proceso de apropiación de la obra de Frida Kahlo que se está dando por parte del "pueblo" es algo que resulta, pues, tanto sorprendente como grato. Es como si su pueblo le rindiera, en cierta manera, tributo. Además, pareciera que el círculo se cerró, este estrecho vínculo entre el arte "culto" y el arte popular se volvió circular, el gato se está mordiendo la cola.

Es probable que la persona que introdujo las reproducciones de Frida Kahlo en alguna de las casas de las hermanas Aguilar, suponiendo que haya sido así, tuviera cierta conciencia feminista al interesarse por la creatividad de las mujeres. En esa medida se puede decir que el feminismo internacional, al recuperar la figura de Frida Kahlo hace un par de décadas, contribuyó, al mismo tiempo, a que regresara al arte popular mexicano.

El arte popular se caracteriza por la repetición, casi al infinito, de un mismo tipo de objeto; sin embargo, tenemos que en este camino de la imitación de los cuadros, Josefina se permite ciertas variaciones tanto con respecto al original como entre la reproducción de una pieza y otra del mismo cuadro. Esto es lo increíble, que se trata del cuadro de Frida Kahlo, o sea que es una imitación, pero a la vez es otra cosa. Es una recreación o incluso una nueva creación.



Por ejemplo, en cuanto al cuadro "Frida y Diego Rivera", de 1931, Josefina goza de la suficiente libertad como para poner a los personajes a veces sentados en lugar de parados, como están en el original. Además, Frida y Diego para ella son casi del mismo tamaño, aunque a él lo hace gordo y panzón, porque le dijeron que así era; en cambio, en el cuadro, Frida es pequeña y Diego grande (pero no gordo ni panzón). Existe la gran tentación de pensar que en el cuadro de Frida Kahlo las figuras están exageradamente desproporcionadas. Josefina empareja esa desproporción de tamaños; ¿será porque pretende que ellos deben ser más iguales? Seguramente esa diferencia de tamaños no le parece "bien" por las razones que sea, quizá incluso porque formalmente no le funciona.

En el cuadro *Árbol de la esperanza* (1946), Frida Kahlo se pintó vestida y sentada, con un fondo sombrío, en el lado derecho de la tela. En el izquierdo está ella acostada con la espalda descubierta y llena de cicatrices, el fondo es más iluminado. En cambio, Josefina coloca a la Frida vestida en el centro, entre la luz y la sombra, en bulto, y a la Frida acostada de espaldas la pinta al fondo; tal vez, nuevamente por razones formales, no le funciona descentrar a su figura y, en aras de un mejor equilibrio, la coloca en el medio. Se puede ver que en ciertos casos combina la escultura y la pintura, fenómeno por lo demás curioso.

Hay un autorretrato sólo del rostro, *Pensando en la muerte* (1943), en el que Frida tiene una calavera pintada en la frente. Josefina la hace de cuerpo entero y, como la calavera no se vería en la frente porque la figura mide unos diez centímetros, le pone brazos y en la mano izquierda una calavera. Se trata de una pieza muy interesante y que a mí me gusta mucho. De hecho, todos los autorretratos que Frida Kahlo hizo sólo de su rostro, Josefina los hace de cuerpo entero con brazos, pies y vestido, el cual ella decora y colorea como le place. Esta es la solución que le da al problema que se presenta al pasar de un medio a otro, de una pintura bidimensional a un objeto tridimensional. Los retratos sólo del rostro, en barro parecerían cabezas trocadas.

En *La columna rota* (1944), los clavos que utiliza sobre todo el cuerpo desnudo de Frida son clavos de verdad, con lo cual resulta que están totalmente desproporcionados con respecto a la figura, así como con respecto al original. Probablemente le pareció que si hacía los clavos con barro, por un lado sería extremadamente laborioso, tampoco podría quizá hacerlos con la proporción que tienen en el original y, por otro lado, si los hacía tan grandes como los de verdad, serían frágiles y se romperían muy fácilmente. De esa manera resolvió un problema técnico y, por añadidura, los clavos cobran una dimensión simbólica de primer orden, son un elemento mucho más importante en la fridita de Josefina que en el original. También le hizo unos enormes senos erguidos; si una cierta imagen de la feminidad está subrayada

por Frida Kahlo a través de hermosos senos turgentes, Josefina tomó ese mensaje y lo enfatizó aún más.

Hay una fridita de Josefina que es absolutamente inventada. Es una figura de cuerpo entero con el rostro que quiere ser el de Frida Kahlo, rodete en la cabeza y abrazando seis enormes alcatraces. No existe, que yo sepa, ningún cuadro de Kahlo como éste. Es del todo probable que los alcatraces provengan, en realidad, de los cuadros de Diego Rivera.

Los rostros de las fridas de Josefina (y también los de las fridas de sus hermanas) en realidad no se parecen en nada a Frida Kahlo, lo que da el parecido son los otros elementos del cuadro como los vestidos, el fondo y, sobre todo, las grandes cejas juntas que le pone. Las cejas se han convertido en la obra de Josefina en una especie de gran símbolo clave. De hecho, le hace a sus figuras un rostro cualquiera, pero al pintarles las cejas, *ipso facto* se convierten en Frida Kahlo. Así, la identidad se la otorga básicamente con las cejas y la indumentaria.

A pesar de que las friditas son copias de los cuadros de Frida Kahlo, gozan de una cierta autonomía que los convierte en algo más que simples reproducciones. Ese "algo más" podría decirse que es el "alma" que tienen, como dice la propia Josefina. Y son ya tan parte de la imaginería de Josefina como sus mujeres de la noche, sus vendedoras del mercado o sus sirenas.



***Fridita con alcatraces*** de Josefina Aguilar. Foto: Martha López Díaz

***Frida y Diego*** de Josefina Aguilar. Foto: Martha López Díaz

En este proceso de sincretismo lo que resulta, quizá, es que Josefina Aguilar nos comunica lo que Frida Kahlo dijo, pero en otro idioma. Josefina tuvo que hacer una traducción y eso es lo que en la recepción vemos al mirar las friditas. Pero, además de comunicarnos eso, también nos produce algo particular. En lo personal, las friditas me parecen especialmente graciosas; tal vez es justamente el proceso de "traducción" lo que resulta gracioso. Se trata de ver, e incluso de escudriñar, qué resultado se obtiene al pasar de un medio a otro (de la pintura al barro) y de un grupo social a otro. Se disfruta la traducción. Algunas de las piezas son muy burdas y otras son finas, pero todas nos obligan a la doble lectura de ver qué dijo Frida Kahlo y cómo lo interpretó Josefina.

Las friditas son reproducciones de arte "culto" dentro del arte popular y se convierten en una "curiosidad" por ser obras que provienen del sincretismo cultural. Unas salieron de los exquisitos pinceles de Frida Kahlo, pintora de Coyoacán en la Ciudad de México, y las otras salen de las enfangadas manos de Josefina Aguilar de Ocotlán de Morelos, en Oaxaca. Y como Frida Kahlo es gran moda internacional, las friditas de barro contribuyen a que la fridomanía crezca y se desarrolle. O sea, existe un mercado para estas friditas debido a la fama que ha cobrado la pintora mexicana en la última década.

### **"Las pinturas" en los sarapes de Teotitlán del Valle**

Teotitlán del Valle es una localidad zapoteca, también en el estado de Oaxaca. A principios de siglo era un pueblo básicamente campesino, pero ya en la década de 1980 sólo el 11% de la población económicamente activa se dedicaba a la agricultura, y el 89% a tejer y vender sarapes. En 1986 el 35 o 40% de los tejedores eran mujeres.<sup>2</sup>

Las mujeres han tejido en México con telar de cintura desde la época prehispánica, y hoy siguen haciéndolo en varias localidades. Después de la conquista se introdujo el telar de pie, que lo usaron por siglos únicamente los hombres.

En el presente, la principal fuente de ingresos en el pueblo sigue siendo la venta de sarapes. A partir, más o menos, de la década de 1960, las mujeres entraron cada vez en mayor número a tejer con el telar de pie. Sin embargo, si antes de 1980 no aparecen como tejedoras en las estadísticas y no participaban en los concursos nacionales de arte popular, es, en buena medida, no porque no intervinieran para nada en el proceso de fabricar sarapes, sino porque lo que hacían era lavar la lana, cardar, teñir, hilar y amarrar los flecos, más que tejer. Es importante señalar que la hechura de sarapes de lana es un proceso de varias etapas y no se trata solamente de tejer.

Las personas vinculadas con los textiles se dividen en dos grupos: las que



tejen y las que venden lo que otras tejen. De acuerdo con Lynn Stephen, un o una tejedora de Teotitlán tiene muy claro qué comerciantes son que compran el trabajo ajeno; esta gente gana más dinero que quienes tejen, sin sudar, sin trabajar.<sup>3</sup>

Hoy las mujeres hacen todo el trabajo relacionado con la hechura de sarapes. Lo único que no hacen es manejar los telares grandes. Por supuesto que, además de dedicarse a tejer, también tienen que atender a las tareas domésticas y la cría de animales de corral.

La división sexual tradicional del trabajo en Teotitlán del Valle, al igual que en tantos otros lugares, dictaba que las mujeres no hacían trabajo productivo sino sólo el reproductivo y de "apoyo" al trabajo masculino proveedor. Sin embargo, llegó el momento en que, por un lado, si es que existía el "hombre proveedor" tejedor, el dinero que ganaba no alcanzaba para la sobrevivencia de una seguramente numerosa familia y las mujeres tuvieron que empezar a tejer. O bien, en muchísimos hogares, los hombres, por distintas razones, no existían o no estaban, y las mujeres fueron las que tuvieron que proveer.

Se creó en el pueblo una cooperativa formada exclusivamente por mujeres que se llama "Dganaa ruyin chee lahady" (mujeres que tejen sarapes), que fue la primera con estas características. Empezó con 28 mujeres en abril de 1992, pero algunas tuvieron problemas con sus esposos y se salieron. Hoy son alrededor de 18 integrantes, casadas, solteras y viudas. Todas son bilingües, pero su lengua materna es el zapoteco y entre ellas hablan este idioma. Algunas no terminaron ni la primaria. Dicen que su cooperativa es sólo de mujeres porque así les gusta, entre mujeres es más fácil trabajar porque se entienden más rápido.

La cooperativa tiene una mesa directiva y un local en el pueblo. Josefina Jiménez dice que al principio fue muy difícil porque no sabían salir solas, muchas no conocían ni la ciudad de Oaxaca, pero poco a poco fueron aprendiendo y ahora ya van a vender sus sarapes hasta México.

Las madres de algunas de las tejedoras empezaron a tejer desde la década de 1960, y a ellas les costó mucho más trabajo porque aprendieron ya de grandes. De acuerdo con Josefina, las mujeres de la cooperativa prefieren ser tejedoras que ir a trabajar el campo, porque eso es todavía más duro.<sup>4</sup>

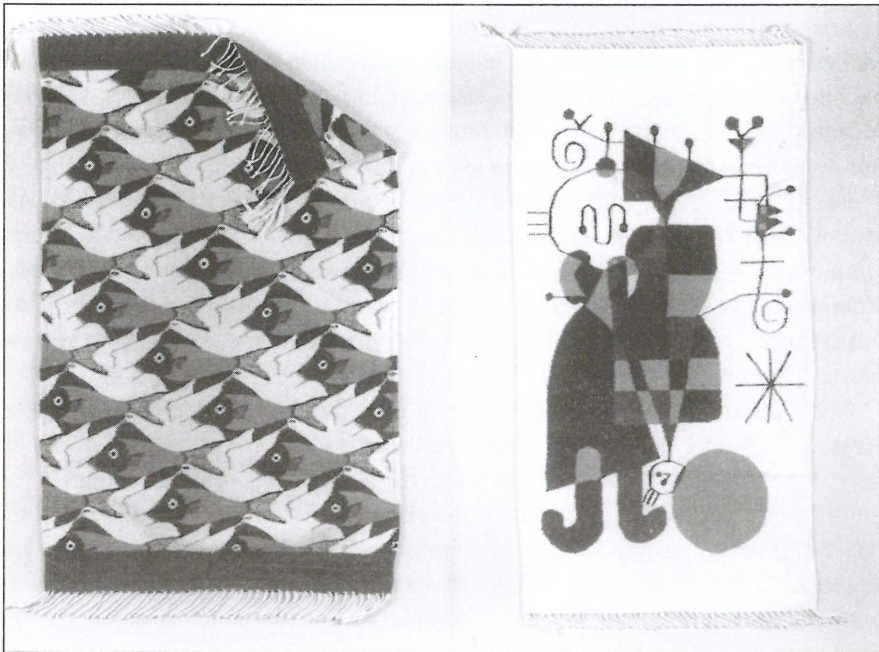
Existe una enorme competencia porque todo el pueblo teje: hombres, mujeres, niños y niñas. Por eso es muy difícil y tienen que tratar de ir renovando las cosas que hacen; por ejemplo, ahora han empezado a hacer bolsas de piel y textil porque se venden bien. De las mujeres de la cooperativa, son contadas las que saben hacer sarapes con la reproducción de cuadros famosos.

Las mujeres tejen menos horas que los hombres porque tienen que hacer el trabajo doméstico y cuidar a los hijos. Cuando van a alguna exposición,

tienen que dejar la comida preparada, el marido nada más la calienta y luego ellas llegan a lavar los platos. Las mujeres le dedican normalmente cuatro o cinco horas a la hechura de tapetes; en cambio, los hombres trabajan ocho o diez horas al día.

En 1963 el pintor Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 - México D.F., 1991) y el tejedor Isaac Vásquez García de Teotitlán, quienes trabajaron juntos durante 22 años, empezaron a hacer diseños de artistas de las elites en el pueblo. Primero hacían de los pintores oaxaqueños como el propio Tamayo y Francisco Toledo, y luego de las pinturas de famosos artistas como Picasso, Miró, Kandinsky, Vassarely, Matisse, Escher y, por supuesto, la vendedora de alcatraces de Diego Rivera.<sup>5</sup> Entre los artistas copiados no hay ninguna mujer.

Con la obra de Escher sucede algo curioso, porque lo han prácticamente integrado a sus diseños de peces y aves que han realizado desde hace más tiempo. Es como si las aves y los peces que forman parte de sus diseños tradicionales hubieran simplemente sufrido una leve transformación. Como que no se percibe una ruptura, una clara diferencia entre un sarape con un



**Sarape de Teotitlán inspirado en Escher. Foto: Martha López Díaz**

**Sarape de Teotitlán inspirado en Miró. Foto: Martha López Díaz**

diseño de pajaritos tradicionales, por ejemplo, y un sarape inspirado en Escher.

Si bien fueron los hombres tejedores quienes comenzaron a hacer los sarapes reproduciendo pinturas, ahora ya hombres y mujeres los hacen. Sin embargo, en el mercado hay poca variedad de diseños porque cuesta mucho trabajo hacer nuevos, ya que hay que elaborar un nuevo patrón en papel, pero si llega alguien y pide uno diferente, entonces se lo hacen. "El problema de los artesanos es precisamente ese, que todo lo copian", dice el señor Isaac.

Un tapete con un nuevo diseño de algún artista "culto" puede requerir meses de trabajo y como ellas son mujeres de escasos recursos, necesitan vender pronto para poder vivir, para comprar más materia prima y seguir tejiendo. Toma más tiempo hacer un tapete con un dibujo o una pintura del que probablemente requirió el artista "culto" para hacer el original. Los de grecas son más fáciles de tejer porque no se usa patrón, nada más se van contando los hilos.

Los sarapes con diseños de pinturas son consumidos básicamente por el turismo internacional, más que por el nacional. Cosa por lo demás interesante, ya que cabría suponer que el turismo de afuera prefiere los diseños muy "mexicanos".

Los alcatraces los hacen porque un día alguien empezó, ahora los siguen pidiendo y los van haciendo. Es bastante claro que la elección de los diseños se hace más que nada en función del mercado: hacen lo que se vende. Ellas tratan de vender tapetes directamente a los turistas, porque si tienen apuro y los venden a los acaparadores, se los pagan muy baratos.

Las mujeres dicen que les gusta tejer lo que tiene más demanda, lo que pidan. Pero también les gusta sacar diseños originales, nuevos. Ellas ahora empiezan a utilizar, como en el pasado, los colores vegetales, porque tomaron cursos para aprender a usarlos, ya que esa práctica se estaba perdiendo. Hoy utilizan los dos tipos: los colores vegetales y los químicos. Lo malo es que los naturales salen más caros y eso es un problema.

Cada quien tiene su forma de tejer: unos tapetes salen delgados, otros gruesos; algunas personas trabajan mal y otras hacen verdaderas obras de arte, magníficos tapetes originales y únicos, que pueden embelesar a quien los mira. Pero, en cuanto a las diferencias entre el trabajo de las mujeres y el de los hombres, ellas dicen que "los hombres, como son hombres" pueden trabajar con telares más anchos; en cambio, el más ancho que usan las mujeres es de un metro y medio o dos metros, máximo. Consideran que no hay ninguna otra diferencia por el hecho de ser hombre o mujer, y que ellas pueden hacer los mismos diseños que los hombres; en realidad, los diseños y los colores que usan dependen más que nada de lo que les pida el cliente.



Cuando a alguna compañera le encargan un tapete grande, si tiene marido, él lo hace.

Ellas saben realizar todo el proceso, pero como lo quieren hacer rápido porque necesitan vender pronto y no tardar mucho con una sola pieza, compran el hilo de fábrica. Sólo lo hacen todo cuando se los encargan así, cuando tienen un pedido especial y les piden que no usen hilo industrial. En términos generales, se piensa que al usar el hilo de fábrica baja la calidad y, además, sólo hay de un grosor. Las mujeres trabajan con hilo más grueso que el que se usa para los sarapes más finos del señor Isaac, por ejemplo; él usa hilo que no es de fábrica y más delgado.

Los diseños navajos se realizan bastante porque son muy fáciles. De hecho, tanto el señor Isaac como la señora Josefina dicen que personas de Teotitlán hacían tapetes con el diamante zapoteca prehispánico y esos tapetes se vendían en Oaxaca. Luego se vendieron a gente de Saltillo y finalmente llegaron a los navajos (por cierto que la gran mayoría de los tejedores navajos son mujeres), quienes copiaron esos diseños que ahora regresan, según ellos, a su lugar de origen como diseños navajos. Me parece una historia difícil de investigar. Sabemos que hay coincidencias e influencias de todo tipo dentro del arte popular del mundo entero. Sin embargo, es desde hace diez años, cuando mucho, que los llamados diseños navajos se hacen en Teotitlán. Esos mismos diseños se pueden apreciar en los sarapes navajos por lo menos desde el siglo pasado.<sup>6</sup>

En el taller de Isaac Vásquez hay ocho hombres y cuatro mujeres, y todos participan en el proceso completo. Isaac, sin embargo, es quien decide qué diseños se elaboran. Los tapetes especiales tejidos por él, evidentemente con colores vegetales, los firma. No todos se firman; por ejemplo, los tapetes para piso no se firman. "Cuando es arte lo firmo, cuando es para el piso no. Cualquiera puede hacer un tapete para piso, eso no es arte", dice Isaac. "No todos saben tejer un sarape de Tamayo o de Toledo. No como quiera hacen un Miró o un Picasso". Él es un artista, lo sabe y lo reafirma al firmar sus obras. Las mujeres de la cooperativa de Teotitlán o las mujeres del taller de Isaac no firman su trabajo. De hecho, es muy excepcional que se firmen los tapetes; aunque las mujeres de la cooperativa muchas veces ponen una etiquetita con el nombre de la que lo hizo.

En cuanto a los colores, que, como dije, se aprecian más los naturales, es importante señalar que no es la introducción de los diseños de pintores de las elites lo que marca un gran cambio. Utilizan para estos diseños los colores naturales y los industriales que usaban con sus diseños más tradicionales. Sin embargo, es desde hace aproximadamente ocho o diez años, tal vez cuando empezaron a crear los diseños navajos, que hubo una revolución en los colores de todas sus creaciones. Incorporaron nuevos tonos que antes no

usaban, como anaranjados muy oscuros, rojos y azules profundos; se dio una drástica transformación en el uso de los colores, sin que dejaran de utilizar los puros y los crudos.

Si bien están copiando el diseño de algún artista, muy a menudo ellas y ellos usan los colores que les parece, por lo que cambian el mensaje. Frecuentemente, por ejemplo, usan un diseño sacado de Escher, pero le ponen un color que él jamás empleó; con lo cual, la distancia entre el original y el tapete es enorme. O sea que tenemos tanto las copias fieles al original, idénticas en color y diseño mas no en tamaño, y vemos también sarapes que se alejan considerablemente del modelo en el cual se inspiraron.

Lo que comunican en el primer caso es lo que el pintor quiso expresar, pero como es otro el medio y el tamaño, es también distinta la sensación que producen. Para mí, un Miró o un Diego Rivera que he visto reproducidos pequeños sobre papel, al verlos grandes y tejidos en lana, me transmiten mayor calidez y se aprecian también mejor. Sin embargo, no dejan de producir una cierta extrañeza, ya que no parece el lugar "natural" de ese Picasso. Además, éste es uno de los pocos casos en que nos podemos sentar o pisar un cuadro de pintores famosos. O sea que estos sarapes, cuando no son colgados en la pared como un cuadro, pueden tener una función práctica-utilitaria al usarlos como cobija, como tapete o para poner sobre un sofá. En cierta manera se desmitifica, así, el aura de los pintores de las elites, cuya obra original se halla en algún museo, y su reproducción en los tapetes se vende en mercados y se coloca en el suelo. Cuando ya está metamorfoseado el original, es como si fuera un nuevo diseño que recuerda, nuevamente también de manera un tanto graciosa, alguna lejana pintura del arte elitista.

Es importante señalar que en este particular proceso de sincretismo en los tapetes de Teotitlán, los y las tejedoras, en principio, pueden hacer cualquier diseño, pero en realidad la gran mayoría tiene una fuerte tendencia a hacer diseños simples, tanto por razones de una carencia de preparación técnica como por la necesidad de trabajar rápido para aumentar la producción y vender no muy caro y fácilmente. Todas las mujeres de la cooperativa con las que hablé me dijeron que se consideran artesanas y no artistas, igual que Josefina Aguilar.

El proceso de repetición que es inherente al arte popular encuentra, pues, su explicación, en este caso, en razones tanto de habilidades técnicas como de carácter económico. Resulta difícil siempre conjugar la creación de arte con la satisfacción de las necesidades de sobrevivencia. En términos generales, es aún cierto que se puede hacer arte más fácilmente cuando se tiene asegurado el plato de los frijoles en la mesa. Si a un tejedor o tejedora le pagan un salario para hacer lo que quiera o si, como es el caso de Isaac Vásquez, cuenta con recursos y tiene una pequeña empresa que le asegura ingresos, puede

dedicarse a hacer obras de arte. En cambio, si hay que trabajar para vender los sarapes que permiten vivir y comprar materia prima para seguir tejiendo, será más difícil crear obras excepcionales.

### **El arte "culto" en Ocumicho**

El pueblo de Ocumicho se encuentra en el estado de Michoacán, cerca de Zamora, en una región purépecha. Es un pueblo enfangado en época de lluvias y polvoroso en el invierno. Gran parte de los hombres de ahí se han ido o están en el vecino país del norte trabajando. Si les va bien, algunos regresan y contruyen casa de tabique; otros vuelven por fuerza y se pasan el resto de sus vidas suspirando por el paraíso perdido. Otros, ni regresan ni mandan dinero.

Son las mujeres las que se dedican a crear unas peculiares figuras de barro policromado, las más famosas de las cuales son los diablitos. Diablos traviesos y risueños que viven todas las aventuras posibles e imaginables: van en moto, en avión, en barco, en camiones de Coca Cola, hacen el amor, operan, comen, se casan, bailan, integran últimas cenas... todo eso y mucho más. A través de los diablitos recrean su vida cotidiana, religiosa e imaginaria. También tienen la especialidad de hacer piezas que llaman tapadas o eróticas: se destapa una especie de gallina o alguna otra figura inventada y nos encontramos con una pareja o un trío (de humanos o de diablos) enfrascados en un juego amoroso, sexo al aire. Estas piezas son "clandestinas", ya que a las monjas del pueblo no les gusta que las hagan, y ellas, pues las hacen, pero las guardan bien envueltas en papel periódico debajo de las camas de sus oscuras y miserables casitas.

Desde la década de 1960 algún hombre hizo "trabajo de mujer" y hoy, con las reiteradas crisis económicas que vive el país, los hombres se están incorporando cada vez más para "ayudar" en la creación de este arte fundamentalmente femenino.<sup>7</sup>

En dos ocasiones distintas se hizo el experimento de mostrar obras del arte "culto" a estas alfareras purépechas. La primera vez fue cuando se preparó una exposición para conmemorar el bicentenario de la Revolución Francesa en 1989, y la otra cuando se conmemoró el V Centenario del Descubrimiento de América en 1992 y se organizó una exposición sobre la Conquista de México. En ambas ocasiones la persona que llevó a cabo los proyectos de exposición artística y de experimento sociológico con las alfareras fue Mercedes Iturbe.<sup>8</sup>

Por lo que se refiere a la exposición sobre la Conquista de México, las artistas de Ocumicho vieron los "modelos" que les mostraron y luego ellas tradujeron esa información a su lenguaje, al lenguaje con el que normalmente



se expresan a través de sus piezas de barro. Es un proceso idéntico al que se da con la reproducción de los cuadros de Frida Kahlo, en Ocotlán, o con la hechura de tapetes con diseños de pintores famosos en Teotitlán del Valle.

Una de las cuestiones más curiosas de estas figuras de barro de Ocumicho es la interpretación que hacen de la historia. La Revolución Francesa o la Conquista de México debe ser para ellas algo igualmente abstracto y carente de significado. A ellas les mostraron unas cuantas reproducciones de pinturas y grabados europeos o mexicanos de otras épocas. Grabados europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII, fragmentos de murales de José Clemente Orozco y Diego Rivera, así como reproducciones de los Códices Florentino, Yauhuitlán y Diego Durán fueron los "modelos" para reproducir en barro un evento histórico. O sea, se pasó por un proceso de reinterpretación *múltiple*. Las imágenes modelo ya son una interpretación subjetiva de otras interpretaciones de un hecho histórico que no se sabe bien cómo fue. Por lo tanto, es importante tomar en cuenta lo alejadas del hecho histórico que se encuentran las figuras de las artistas de Ocumicho, ya que sobre la sucesión de interpretaciones que representan los "modelos", vino la de ellas.

Así, con base en esas fuentes de información, lo importante es ver cómo interpretaron ellas el acontecimiento histórico de la Conquista de México y cómo lo integraron en la imaginería que las caracteriza. Resulta muy interesante percatarnos de la escala de valores con respecto al color de la piel, por ejemplo, que tienen algunas de las artistas en ciertas de sus piezas. M<sup>a</sup> Luisa Basilio hace la "Virgen de Guadalupe con personificaciones de América y Europa", copiando un óleo probablemente colonial, y pone a la Virgen Morena... ¡con la piel blanca! Eso sí, al lado de ella está América, que en el original no parece ni muy morena ni muy india que digamos, y la pone con la piel bien oscura, casi negra y vestida de india. O sea, ella es consciente de que América es india, pero la virgencita no puede ser india, debe ser blanca. Tal vez significa que si la hace morena la degrada, la vuelve menos sagrada. Hay otra Virgen de Guadalupe, hecha por Magdalena Martínez, que sí es morena, pero le pone un Juan Diego bien blanco. También tenemos una Virgen de Guadalupe blanca, la de Carmela Martínez, quien, además, le añade, le inventa, una bandera mexicana; ésta me parece una pieza deliciosa y en cuanto alguien la ve, no puede dejar de sonreír.

La combinación de guadalupanismo y nacionalismo queda bien plasmada en esta obra de la fantasía popular. La misma Carmela reproduce a Huitzilopochtli,<sup>9</sup> pero con cabeza de diablo. Es increíble, porque supongo que ella no sabe quién era ese dios, o tal vez se lo contaron y por eso lo representa como diablo.

En las matanzas de indígenas que representan Guadalupe Álvarez y Bárbara Jiménez, los indios son completamente blancos. Claro que también



*Virgen de Guadalupe de Carmela Martínez*

encontramos modelos en los que los indios aparecen bien rubicundos y blancos, como en el cuadro del pintor Antonio Solís.

Hay artistas, como Virginia Pascual, que se despegan ampliamente del original, y si bien hace al indio y a la india con piel morena, introduce animales tales como un burro y gallos, que no están en el modelo "Primer encuentro de Cortés con los enviados de Moctezuma". Es particularmente interesante la siguiente escena: en una de las piezas se encuentra la violación de una mujer india por un español. No está en el modelo, la artista la incorporó. La mujer está amarrada a un árbol y amordazada, y lleva, por supuesto, el pelo largo y negro, aunque es de piel blanca; el violador tiene barba y un gran pene. Del otro lado, una india, también blanca, acostada y semidesnuda, lleva un garrote en la mano. Representar la violación de las mujeres en escenas de la Conquista no es algo muy usual, y sobre todo tan crudamente, sin sublimaciones. Supongo que tiene que ver con la sensibilidad propia de las mujeres frente a la violencia sexual.

Sabina, así firma ella, hizo una copia de una talla en marfil del siglo XVII



***Bautismo de Rutilia Martínez***

de la Virgen de Guadalupe, en la que evidentemente ella es blanca, pero se toma la libertad no sólo de hacerla morena sino también de añadirle dos floreros con alcatraces y, además, el angelito que carga a la Virgen en el original se convierte en una persona india (puede ser hombre o mujer, o tal vez como representa a un angel, ¡no tiene sexo!). Hasta en el remoto pueblo de Ocumicho llegó la moda de los alcatraces que aparecen hoy por todos lados.

Un "Bautismo" de Rutilia Martínez representa al cura como un sonriente diablito. El original es una pintura de Miguel González en la que aparecen cuatro personas: el cura, un hombre y dos personas más, que no se sabe de qué sexo son. Para Rutilia se trata de tres diablitos y una mujer arrodillada a la que van a bautizar. El grado de libertad de que goza esta artista es sensacional. Supongo que a ningún cura le debe hacer la menor gracia aparecer como diablito sonriente a punto de cometer una travesura. Tiene otra figura que es una carabela de Cortés, a la cual le coloca una aparente bandera mexicana (¡roja, blanca y verde!) y pone a los españoles morenos, barbudos y con sombreros parecidos a los mexicanos.

Paulina Nicolás copia el Códice Florentino, donde parece que Moctezuma lleva barba. Ella le pone barba al indio y, en cambio, hace a los españoles lampiños. En el original, la Malinche lleva las colitas de las trenzas arriba en la cabeza y parece que tiene unos cuernitos. A las artistas de Ocumicho, acostumbradas a hacer diablitos por montones, no les cuesta ningún trabajo hacer cuernos, por lo que aquí la Malinche está representada con unos cuernitos de diabla.

Basándose en un fragmento de un mural de José Clemente Orozco, en el



que aparece Cortés con la Malinche y un indio yace a sus pies, hay dos versiones: una de María de Jesús Basilio, en la cual ese indio es blanco, mientras que en la otra versión, de Antonia Martínez, el indio es moreno.

En el Códice Florentino, los indios parecen europeos y son tan blancos como Cortés. Paulina Nicolás, con ese modelo, hace a las indias morenas y al desnudo femenino de espaldas que aparece en el original, ella lo pone con calzón. No le debe haber parecido correcta la desnudez.

María Luisa Basilio, también viendo el Códice Florentino en donde Cortés recibe regalos en Tepozotlán, hace a un personaje absolutamente surrealista. Detrás de Cortés, de pie, hay un español con casco de armadura, pero el personaje que hizo María Luisa es un ser estrambótico con cabeza verde, bufanda blanca y blusa roja, lleva una especie de faldita y una pluma en el casco, que parece cualquier cosa menos pluma. No se sabe si hay una intencionalidad al haber hecho un personaje así o si salió por accidente. Tiendo a pensar que fue intencional, porque las otras figuras, que son Cortés y unos indios, son perfectamente identificables.

Independientemente de que a las artistas de Ocumicho se les haya dado información gráfica sobre la Conquista, y antes sobre la Revolución Francesa, las piezas resultantes son simplemente variantes de lo que ellas crean comúnmente y, además, utilizan los mismos colores que usan para el resto de sus creaciones. Los famosos diablitos aquí van en carabela comiendo, tocando música y tan risueños como siempre.

## **El sincretismo entre arte "culto" y arte popular**

En estas figuras de Ocumicho se produce de manera tal que se amalgama la temática de los modelos con la forma habitual que tienen ellas de crear sus piezas. En lugar de hacer un sol con diablos comiendo pescado, hacen una carabela con un señor con barba que se supone es Cortés y muchos diablitos comiendo plátanos. También en este caso, al igual que con las frititas y con algunos tapetes, el resultado me parece sumamente gracioso.

## **Comentario final**

Por lo que se refiere al proceso de recepción, es innegable que la gente no reacciona igual frente a unas grecas que frente a un Picasso. Nadie piensa lo mismo frente a una sirena que frente a una figura de Frida Kahlo. Los ocumichos, además de copiar unos modelos, tienen un referente histórico que a las personas que los ven, en general, les sorprende, les intriga y les da risa; les produce, sin duda, una reacción especial y distinta de la que produce el

original. Asimismo, se puede decir que la relectura de la religión católica por parte de las artistas de Ocumicho es sumamente graciosa. Al ver cualquiera de los objetos de arte popular a los que me he referido, una de las primeras cosas que aparece en la persona que las mira es una amplia sonrisa, como la de la mayoría de los diablitos...

A pesar de que los ejemplos que he mencionado no pertenecen al arte popular práctico-utilitario sino que son creaciones artísticas, no se puede pensar que se trata de una forma popular de arte por el arte. Los tres tipos de creación se realizan por tradición (no hay una libre elección de las forma de arte que van a crear, sino que hacen lo que hizo la madre o bien lo que hace toda la comunidad) y fundamentalmente para poder comer, pero, como hemos visto, también trascienden la tradición. Es un modo de vida y una manera de sobrevivir. La noción de arte por el arte simplemente no existe en estas artistas que viven creando y crean para vivir.

## NOTAS

1. Todas las citas textuales, así como las ideas parafraseadas de Josefina Aguilar, provienen de las entrevistas realizadas por mí en noviembre de 1995 y en abril de 1996.
2. Según cifras que da Lynn Stephen. *Zapotec Women*. pp. 72, 94-97.
3. L. Stephen. *Ibidem*. pp. 24, 134.
4. Entrevista con Josefina Jiménez en la ciudad de Oaxaca, 27.4.1996. Todas las citas textuales y las ideas de ella provienen de esta entrevista.
5. Entrevista con el Sr. Isaac Vásquez, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 26.4.1996.
6. Ver el libro de Ann Lane Hedlund, *Reflections on the Weaver's World*, que cuenta con muchas fotografías.
7. En mi libro *En busca de las diablas*, me ocupo ampliamente de la creación de figuras de barro en Ocumicho. pp. 83-103.
8. La exposición a la que hago referencia se tituló "Arrebato del encuentro"; se expuso en el Museo Etnológico de Barcelona, España, en marzo de 1993 y ese mismo año, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.
9. Dios de la guerra para los aztecas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Araeen, Rasheed. "From Primitivism to Ethnic Arts", *Third Text*, No. 1, Londres, otoño 1987. pp. 6-25.
- Arrebato del encuentro*, México, Museo de Arte Moderno, 1993.
- Barbash, Shepard y Vicki Ragan. *Oaxacan Woodcarving. The Magic in the Trees*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.
- Bartra, Eli. *En busca de las diablas*, México, Tava/UAM-X, 1994.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

- Blocker, Gene H. *The Aesthetics of Primitive Art*, Londres, University Press of America, 1994.
- Bryson, Norman *et al.* *Visual Culture*, Hanover, University Press of New England, 1994.
- Claerhont, G. H. Adriaan. "The Concept of Primitive Applied to Art", *Current Anthropology*, Vol. 6, 1965. pp. 432-438.
- Elinor, Guillian *et al.* *Women and Craft*, Londres, Virago, 1987.
- Hedlund, Ann Lane. *Reflections on the Weaver's World*. The Gloria F. Ross Collection of Contemporary Navajo Weaving, Denver, Denver Art Museum, 1992.
- Jones, Michael Owen. "The Concept of 'Aesthetic' in the Traditional Arts", *Western Folklore*, Vol. XXX, No. 2, Berkeley, University of California Press, April 1971.
- Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, Nueva York, The New Press, 1995.
- Mulryan, Lenore Hoag. *Mexican Figural Ceramists and Their Work*, Monograph Series No. 16, Los Angeles, Museum of Cultural History / UCLA, 1982.
- Oettinger, Marion. *Folk Treasures of Mexico*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press, 1996.
- Porqueres, Bea. *Reconstruir una tradición*, Madrid, Horas y Horas, Cuadernos Inacabados, 1994.
- Preziosi, Donald. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- Radner, Joan Newlon (ed.). *Feminist Messages. Coding in Women's Folk Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- Said, Edward W. *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- Saltzman, Rachelle H. "Folklore, Feminism, and the Folk. Whose Lore Is It?", *Journal of American Folklore*, Vol. 100, No. 398, Washington, The American Folklore Society, oct.-dec. 1987. pp. 548-562.
- Saunders, Lesley. *Glancing Fires. An Investigation into Women's Creativity*, Londres, The Women's Press, 1987.
- Stephen, Lynn. *Zapotec Women*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- Zaldívar Guerra, M<sup>a</sup> Luisa L. "Modificaciones en el arte popular", *Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares*, No. 2, México, Dirección General de Artes Populares / SEP, 1975.