

## Vuelcos de la tradición. Orientaciones de la producción alfarera en Capula Michoacán (México)

Upsides of tradition. Orientations of pottery production in Capula Michoacán (Mexico)

Amalia Ramírez Garayzar

Profesora Investigadora, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (Pátzcuaro, México)  
amalia\_ramirez@uiim.edu.mx

### ALFARERÍA POPULAR, LA MEMORIA EN LAS MANOS

MONOGRÁFICO COORDINADO POR ELENA FREIRE PAZ (Universidad de Santiago de Compostela)

---

#### RESUMEN

Hay producciones alfareras que, aunque se remontan a varios cientos de años de antigüedad, se diversifican a partir de procesos de patrimonialización vinculados con el turismo. Es el caso de la localidad de Capula, en México, que se revisa para ilustrar las respuestas locales a dichas dinámicas con acentos regionales, nacionales y globales.

#### ABSTRACT

There are certain pottery productions that, although they date back several hundred years, are diversified through patrimonialization processes linked to tourism. This is the case of the town of Capula, in Mexico, which is analyzed to illustrate the local responses to these dynamics with regional, national and global participants.

#### PALABRAS CLAVE

tradición | patrimonio cultural | turismo | alfarería | Michoacán

#### KEYWORDS

tradition | cultural heritage | tourism | ceramics | Michoacan

---

### Introducción: la alfarería de Capula como caso de discurso patrimonial

La intención de este texto es contribuir a la discusión sobre el giro patrimonializador que está ocurriendo en las últimas décadas alrededor de creaciones que se etiquetan como tradicionales y populares, abordando las complejidades de la producción y circulación de la alfarería de la localidad de Capula, Michoacán (México).

El llamado a la “puesta en valor” del patrimonio cultural es un factor que revela un cambio en las políticas públicas y en las iniciativas empresariales, respecto a cómo se ha visto el fenómeno de la tradición en países como México. Consideramos que la revisión de casos específicos como el que nos ocupa, servirá para configurar un corpus analítico que ayude a comprender de mejor manera los alcances de las respuestas locales y las agencias de actores diversos a las dinámicas de la patrimonialización.

Hay registro de modificaciones formales y también funcionales en la producción cerámica del poblado desde mediados del siglo XX, lo cual quiere decir que los alfareros de Capula están hasta cierto punto habituados al cambio estilístico; sin embargo, es notorio que las obras más recientes se inspiran en un enfoque del concepto de “tradición” vinculado a su vez con el patrimonio cultural, movilizadas con fines turísticos y mercantiles. De estas obras emana una alusión a la identidad cultural que será revisada en este texto. El concepto de tradición será igualmente repasado en un sentido crítico, pues consideramos que, al menos en el caso de la producción alfarera, ha sido empleado más para definir productos que otros de sus componentes, como son los procesos de transmisión de saberes.

Capula es una tenencia del municipio de Morelia (la capital del estado de Michoacán), situada a unos escasos 20 kilómetros de esta ciudad. *Prunus salicifolia* es el nombre científico del capulín, árbol frutal; su abundancia en el lugar donde se fundó la tenencia es lo que da origen al nombre de Capula, *lugar de capulines* en lengua náhuatl. A pesar de su cercanía a esta ciudad, que cuenta con más de un millón de habitantes, Capula mantiene una fisonomía eminentemente campesina y rural. El estado de Michoacán, ubicado al centro sur del país, ha tenido como un sello de reconocimiento el altamente diverso panorama

de producciones artesanales desde tiempos antiguos, cuya circulación por complejas redes de mercados regionales se orienta cada vez más hacia lo extra regional. Por lo anterior, el caso de Capula debe verse como parte de una estrategia de posicionamiento de “lo tradicional” con valor de uso principalmente turístico (Medina 2017).

Si bien el énfasis de la discusión se hará sobre un estilo de producción de barro meramente decorativo (esculturas conocidas genéricamente como *catrinas*) cuyo despegue se produjo hace menos de 20 años aproximadamente, mostraremos que la tradición del oficio alfarero es de largo aliento y que se remonta a tiempos antiguos, por lo que la exploración temporal nos remite a la consulta del registro arqueológico precolombino, a fuentes históricas de la época colonial y del siglo XIX y a otras etnográficas, particularmente entrevistas con actores clave no alfareros: funcionarios de instituciones de fomento al sector artesanal y al turismo, quienes a lo largo de un continuo de más de 25 años han observado las transformaciones y han compartido sus impresiones y experiencias (1); por último, también se hace uso de las notas de campo que la autora ha realizado a lo largo de un cuarto de siglo en su registro etnográfico del trabajo artesanal en Michoacán. Por lo anterior se reconoce que el enfoque analítico es fundamentalmente cualitativo.

El texto forma parte de una investigación sobre agentes del *campo artístico* de objetos hechos a mano en Michoacán, en particular sobre el impacto de aquellos en los que se ha puesto poco énfasis en las investigaciones antropológicas al menos en México, por ser diseñadores profesionales, funcionarios e intermediarios quienes han actuado como bisagras entre los productores y consumidores de las obras en circulación. Una vez expresadas nuestras intenciones, procederemos al abordaje del contexto histórico; y, como veremos en el siguiente apartado, la historia de la alfarería de Capula viene de muchos siglos atrás.

### **Alfareros de oficio: un saber continuado a lo largo de siglos**

A la fecha no se han realizado exploraciones arqueológicas sistemáticas en el pueblo de Capula, aunque es sabido por los habitantes locales y por especialistas que en sus inmediaciones hay yacimientos culturales que indican una antigua ocupación; entre las evidencias se encuentran entierros saqueados, restos de arquitectura doméstica y ritual, herramientas líticas, vasijas diversas y tiestos cerámicos, nombrados coloquialmente como *tepalcates*. Es cierto que la presencia de materiales culturales no es índice de su producción local, pero la zona tiene y tuvo las condiciones para el desarrollo de una tradición artesanal, concretamente cerámica, en tanto que cuenta con los recursos considerados materias primas: abundantes yacimientos arcillosos de buena calidad y, por lo menos hasta hace unos 25 años, suficiente biomasa para garantizar el combustible de las quemadas u hornadas.

En recorrido de superficie por los alrededores de Capula, hace unos años el arqueólogo A. García (2012: 187-195) ubicó 14 sitios de ocupación humana, en los cuales pudo identificar material cerámico prehispánico, algunos con decoración al negativo, figurillas con rasgos teotihuacanos, tipos policromos y rojo sobre crema. Pudo registrar incluso figurillas con parecido a piezas similares correspondientes a la fase Mixtlán del valle de Acámbaro, lo que le hizo suponer que, por lo menos alguno de los sitios de la amplia zona, se habitó desde el periodo Clásico temprano o incluso el Preclásico tardío en la periodización de las culturas mesoamericanas; en términos llanos, desde inicios de la era cristiana.

Actualmente en el Museo Comunitario de la tenencia de Capula creado en 2019, se exhiben piezas completas (posiblemente empleadas como ofrendas en enterramientos), aunque el montaje carece de datos sobre su entorno de localización, pues con probabilidad su hallazgo no se registró científicamente.

Para contextualizar brevemente, durante el Posclásico tardío (siglos XIV-XVI) una vasta región de unos 75 mil km cuadrados, que corresponde más o menos a lo que hoy es el estado de Michoacán, era poblada por hablantes de lengua *tarasca* (purépecha) y gobernada por el linaje de los Uacúsecha, cuyo centro político, religioso y administrativo se ubicaba en la ciudad de Tzintzuntzan, y su gobernante era el Cazonci; se trataba de una sociedad estratificada con un control sobre las distintas regiones y sobre el trabajo de artesanos manifestado en diversos oficios, como es descrito en la *Relación de Michoacán*, documento redactado hacia 1540 que relata la historia del clan en el poder, cuyo control se ejercía por medio de encargados o *diputados* sobre una importante cantidad de quehaceres, entre ellos, los que nos interesan: “otro diputado sobre todos los olleros. Otro sobre los que hacen jarros y platos y escodillas, llamado hucáziqua vri” (Alcalá 2010: 563).

En continuación con el orden cronológico, a partir del siglo XVI “se da una europeización ideológica, técnica y ecológica del nuevo mundo” (Vargas 1997: 109) que implicó transformaciones en el orden productivo de los oficios mesoamericanos y el surgimiento de otros, venidos del viejo mundo.

A día de hoy hay una creciente bibliografía sobre la historia y rasgos del trabajo manual en Michoacán, por citar algunos sobre textiles (Ramírez 2014, Pérez y otros 2007) y sobre la cerámica prehispánica (Espejel 2020, Filini 2010, Williams y Weighand 2001) así como colonial y contemporánea (Cendejas 1997, Moctezuma 2002, Williams 2014, Ramírez 2016, Garrido 2020).

Estos estudios nos hacen ver, panorámicamente, que la de Michoacán fue una provincia bien integrada en el sistema de dominación virreinal, tanto por sus características ambientales y ecológicas, como por la tradición de economía y de circulación que había cimentado en los siglos previos a la imposición hispánica.

Es decir, la dinámica regional mantuvo algunos de los rasgos que implicaron distintos aprovechamientos de recursos así como saberes y tecnologías que tuvieron cierta continuidad: algunos de estos, como el quehacer alfarero definitivamente impactaron en la sociedad colonial, aunque con un nuevo proceso de “mestizaje tecnológico” que produjo enfrentamientos y choques, adaptaciones e integraciones que configuraron un nuevo paisaje material (Florescano y García 2004: 7).

Este mestizaje tecnológico en el campo del trabajo alfarero se evidencia en transformaciones de las secuencias operativas como la doble cochura, que implica incorporar la fase del esmaltado a base de sales de plomo. Este producto se conoce localmente como *greta* que, no sabemos con qué cambios, pero se sigue usando en Capula y otras regiones alfareras del estado.

La adaptación a estos nuevos materiales y las tecnologías para transformarlos, así como a las formas de los objetos de barro (sin ser exhaustivos principalmente ollas, cazuelas y platos) estuvo vinculada con los nuevos hábitos de dieta, las técnicas culinarias y de estilo en la mesa que han ido decantando con los siglos hasta configurar las pautas gastronómicas regionales que, por cierto, en el año de 2010 fueron incorporadas al Patrimonio oral e intangible de la Humanidad por la UNESCO (2).

En su actual localización Capula fue fundada en el siglo XVI, sus habitantes fueron tarascos tributarios que contribuyeron con su trabajo forzado a la construcción de los edificios religiosos y administrativos de la ciudad de Valladolid (nombrada Morelia a partir del siglo XIX) cuando se erigió como sede de la Provincia de Michoacán. El vínculo de los capulenses con la capital, por cercanía y sujeción, ha sido fundamental para su devenir, en tanto proveedores para el mercado urbano, así como para la compleja red de rutas regionales de comercio.

Es interesante ver que los actuales habitantes de Capula reconocen su identidad campesina, mas no una adscripción étnica. Se reconocen como *no indígenas*, para diferenciarse de otras localidades cercanas y que también tienen producción artesanal importante como Santa Fe de la Laguna donde, aunque tienen similitudes en algunas pautas referidas a la organización social comunitaria, se habla la lengua purépecha. Esta identidad campesina no indígena es producto de un proceso histórico ocurrido a partir del siglo XIX, de forma similar a muchas otras poblaciones del país (Ortiz 1993). Que el pueblo fue fundado originalmente con indígenas tarascos (como se nombraba a los purépechas), se prueba en el informe que se realizó en 1606 sobre la vacante de beneficio curado para los indios de Capula y Tazúcuaro, cuyo requisito para ocupar esa plaza era que el cura candidato hablase tarasco “por ser esta la que hablan los indios de estos pueblos” (*Archivo General de la Nación* (México) Indiferente virreinal, Clero regular y secular, exp. 021).

Para recapitular, los pobladores de Capula reconocen que ser artesanos alfareros forma parte de su identidad desde siglos atrás, pues de acuerdo a la memoria oral fue el obispo humanista Vasco de Quiroga, personaje central de la historia de Michoacán, quien en el siglo XVI les asignó el oficio. Sin embargo, llama la atención que siglos más tarde Juan José Martínez de Lejarza (1974: 180) al realizar el primer censo de Michoacán, ya como territorio mexicano independiente, en su *Análisis estadístico* de 1822 se refiere a Capula como un pueblo de indios en el que “los habitantes, dedicados a la agricultura, no tienen otro *comercio* ni *industria*”.

Es probable que por estar tan cercano el episodio de las guerras de independencia (de las que Michoacán fue escenario central) la información del censo de Martínez sea indicio de una desarticulación provisional de las actividades económicas y de mercados que sufrió la población

michoacana y que recobró equilibrio una vez pasados los fragores iniciales, pues décadas más tarde José Guadalupe Romero (1862: 55-56) describe a Capula de esta forma: “Pueblo de indios muy antiguo, situado al poniente de Morelia (...) a 6 ½ leguas (...). El Illmo. Sr. Quiroga asignó a los habitantes de este pueblo los trabajos exclusivos de cortar maderas y fabricar la loza que son los oficios a que muchos se dedican todavía (...). El idioma de los indios es el Tarasco”.

Para dar término a nuestro panorama cronológico, a mediados del siglo XX el norteamericano Robert West (2013) confirma la vocación laboral de Capula; en su estudio de geografía cultural describe los pueblos alfareros purépechas: Santa Fe, Comanja, Zipiajo, Huáncito, Santo Tomás, San José, Patamban, Cocucho y el *mestizo* Tzintzuntzan. A esto añade: “en esta zona norteña de arcillas hay también algunas poblaciones mestizas de alfareros como Tangancicuaro, Capula, Villa Morelos y Penícuaro” (West 2013: 137).

Vemos, pues, que el registro documental y la memoria oral coinciden en el reconocimiento de la antigüedad del oficio alfarero. Esta larga data es casi un requisito para que la producción cerámica adquiera la categoría de patrimonio cultural, si bien es más un ejercicio de memoria colectiva que de historia oficial: no se ha escrito una “historia de Capula” hasta el momento y, por tanto, esta fuente de sacralidad (Prats 2000) apenas construye sus cimientos. A continuación desarrollaremos una exposición acerca de la integración tipológica de las obras.

### **Las categorías de objetos como negociación entre agentes**

En lo que va del milenio, está habiendo creciente interés en el estudio de los cambios de la alfarería capulense reflejado en algunas tesis de investigación de estudiantes: la de García (2012) es una aproximación arqueológica de la producción cerámica del último siglo, documentando las transformaciones en las formas y la tecnología a partir de las diferencias en la transmisión de conocimientos; otro acercamiento a la tipología productiva, enfatiza la participación de las políticas públicas, específicamente respecto a las “intervenciones” en materia de asistencia técnica y diseño (Sosa 2014), y el más reciente, una tesis de diseño industrial colaborativo, propone un acercamiento al trabajo cerámico desde un enfoque ecosistémico entre alfareros y otros actores de interés, a través de mecanismos como apoyo, colaboración y distribución (Hernández 2019).

Los dos primeros autores mencionados recurren a un esquema tipológico similar, que deriva del que refieren los alfareros de Capula cuando se les pregunta por los tipos de alfarería que se realizan en su localidad. Los clasifican en: a) *tradicional* o corriente, que contempla el estilo decorativo denominado floreado o “capulineado” (imagen 1, izquierda); b) fina, que incluye el estilo decorativo conocido como punteado (imagen 2, izquierda), así como las *catrinas* (imágenes 1 y 2, derecha); y c) la loza de alta temperatura.



Imagen 1:  
Izquierda: estilo decorativo floreado o “capulineado”. Derecha: catrina.



Imagen 2:  
Izquierda: estilo decorativo punteado. Derecha: catrinas.

Cabe puntualizar que desde mediados de la década de 1990 ya estaba consolidada esta manera de distinguir los estilos cerámicos, tal como se pudo observar en los concursos artesanales realizados por la Casa de las Artesanías de Michoacán en Capula; es decir, había ya un entendido entre los artesanos y los funcionarios de instituciones de fomento al respecto, salvo en el caso de las *catrinas*, que todavía no entraban en escena (3).

Un aspecto relevante de dicha categorización es que no obedece a criterios valorativos de calidad, sino que ocurre una combinación de rasgos que validan por “tradición”, aparentemente, dicha nomenclatura. Si bien la loza corriente es la más económica, pues se produce con fines utilitarios y emplea un mínimo de elementos ornamentales, es la más ligada a la identidad de los alfareros justamente por su ornamentación, nombrada floreado o “capulineado”: un término inventado para su estilo.

Por otro lado, la cerámica fina emplea el mismo tipo de arcillas y el mismo tipo de cochura que la del rango anterior, incluso similares formas cerámicas, pero es la delicada decoración que se le aplica lo que la coloca en el estrato superior. El rasgo característico es la aplicación a pincel de cientos o miles de puntos como complemento del desarrollo decorativo de las piezas. Las *catrinas*, esculturas de barro que no comparten prácticamente ningún aspecto de la secuencia técnica, participan de esta categoría.



Por último, la cerámica de alta temperatura es clasificada por oposición a los tipos previos: los primeros se trabajan con arcillas locales, se queman en una atmósfera de temperatura media (menor a 900 °C) en horno abierto con alta circulación de oxígeno, que emplea leña como combustible, mientras que la de alta temperatura requiere tecnología “no tradicional”, sino introducida hace menos de 50 años a partir de una serie de políticas nacionales de fomento a la producción. Queremos decir con esto que se considera aparte, no por el estilo decorativo (puede ser corriente o fino) ni por la funcionalidad sino por su origen inducido, no fraguado por tradición.

Cabe aclarar que los acuerdos sobre esta clasificación responden, según los entrevistados, a un proceso de discusión en el que intervinieron dos tipos de agentes: los alfareros de la localidad y funcionarios del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y de la Casa de las Artesanías de Michoacán, a principios de la década de 1990. Importaba socializar las diferencias que inciden en los precios, pues la cerámica de alta temperatura, aunque lleve una decoración sencilla, por los altos costos de sus materiales y tecnología se vende a precios más altos, pero ha sido promovida por las agencias de fomento del Estado como una alternativa para disminuir el empleo de materiales tóxicos como el litargirio u óxido de plomo en la alfarería tradicional (Ramírez 2016: 40-41).

Adicionalmente, esta sistematización era necesaria para otros objetivos que surgieron una década más tarde: el registro de marcas colectivas emprendido por el estado de Michoacán, particularmente por la Secretaría de Desarrollo Económico y la Casa de las Artesanías, como política de fomento a principios del milenio, que llevó a que en el año 2007 fueran registradas tres marcas colectivas artesanales: Alfarería tradicional de Capula, Alfarería punteada de Capula y Catrinas de Capula, todas marca de origen. Vemos, así, que los procesos de negociación de los alfareros con sus interlocutores institucionales obran incluso en la denominación de su producción y esto ocurre no sin tensiones, como revisaremos más adelante.

Una vez que hemos caracterizado brevemente los tipos en los que se clasifica la producción, nos concentraremos en explicar someramente algunos aspectos de las piezas denominadas *catrinas*, por nuestra intención de emplear su ejemplo para discutir su ascenso al acervo del patrimonio cultural no solo de Capula, sino del estado de Michoacán.

### **Catrinas, Pátzcuaro, Hollywood: conexiones de la tradición sublimada**

A principios de la década de 1980, el artista plástico moreliano Juan Torres creó una serie de esculturas de barro de tamaño portable (50-70 cm) inspiradas en la iconografía barroca de las monjas coronadas. Él ubicó su taller en Capula y contrató trabajadores locales quienes, con su previamente adquirida experiencia en el trabajo del barro, fueron muy útiles para su creciente y exitosa producción. Las obras se realizaban en un formato completamente escultórico, con decoración al pastillaje, coloreadas con óxidos cerámicos y llevaban dos quemas, pues tenían terminado vidriado como el resto de la producción de loza en aquel momento.

Al paso del tiempo, algunos de los discípulos de Torres se independizaron y formaron sus propios talleres, siendo uno de los más sobresalientes el señor Álvaro de la Cruz y su familia. Como producción con fines meramente estéticos, estas obras de alto precio se vendían a clientes selectos, casi todos galeristas y particulares con un gusto por el llamado “arte popular”. Tenían pocos clientes en Michoacán en ese entonces. Es conveniente añadir que hace más de treinta años esas obras no se llamaban *catrinas*, sino *calacas* y el cambio de nombre es relevante.

En México, se le nombra calaca al esqueleto; las monjas coronadas de Juan Torres tenían como característica escatológica el que tenían los atributos iconográficos barrocos, pero el rostro y las manos eran esqueléticos. El escultor era conocido en el ámbito artístico de Morelia por sus *calacas* de barro.

Durante un par de décadas, la producción de monjas calacas se mantuvo constante entre un puñado de artesanos entrenados originalmente por Juan, pero su paulatina transformación en *catrinas* trajo un nuevo capítulo a esta historia.

Catrín es un término que se usa en el México provinciano para calificar a alguien elegante, bien vestido, y se amplía para designar al pudiente. La *Catrina* es un personaje inspirado en dos obras de arte que han adquirido notoriedad en el México del milenio. La primera, un satírico grabado del prolífico artista gráfico

José Guadalupe Posada (1852-1913) nombrado por él “Calavera garbancera” que solo muestra la esquelética cabeza de una mujer, portando un amplio sombrero emplumado, de moda entre las élites de principios del siglo XX. Este grabado constituyó un icono de la lucha de los pobres sin educación en el proyecto ideológico e intelectual nacionalista posterior a la Revolución; como tal, fue retomado por un artista plástico comprometido con tal proyecto: Diego Rivera.

Rivera (1886-1957), por su parte, pintó el fresco “Sueño de una tarde de domingo en la Alameda” en el que plasma a un sinnúmero de personajes políticos, intelectuales y artistas (entre ellos, él mismo como niño y su esposa Frida Kahlo), donde aparece también la *Catrina* del brazo del grabador Posada, como un tributo a este último. Esa representación, ya con cuerpo y estola, es la que se ha mantenido en el imaginario y en la última década ha recorrido una arrolladora ruta que, amalgamada con otros fenómenos más, llegó a Capula.

Si hubiera que cuantificar la producción de catrinas con respecto a sus predecesoras calacas en Capula, se nos ha dicho que sería en proporción de 70/30; se siguen haciendo, pero son menos populares (entrevista con G. M., funcionario del actual Instituto del Artesano Michoacano, antes Casa de las Artesanías de Michoacán, el 20 de junio de 2021). En las sesiones de trabajo que se instalaron ya formalmente el año de 2006 para acordar los tipos de creaciones que se registrarían como marcas colectivas-región de origen, los artesanos pioneros del trabajo escultórico no aceptaban inicialmente que la marca denominara *catrinas* a sus *calacas*. Decían que la figura de la *Catrina* no tenía que ver con Michoacán, que era un símbolo extraño a ellos (entrevista con J. C., funcionario del actual Instituto del Artesano Michoacano, antes Casa de las Artesanías de Michoacán, el 28 de junio de 2021). Además, algunos pugnaban por que la marca fuera definida como un producto de barro vidriado, en apego al proceso con el que iniciaron y que ha sido característico de la población en todos sus estilos.

El proceso no fue sencillo y requirió del trabajo de varios meses para llegar al documento final que se requiere para proceder a inscribir las marcas colectivas ante el Instituto Mexicano de Propiedad Intelectual.

Para su frustración, los artífices de las calacas no consiguieron convencer al creciente grupo de escultores, jóvenes en su mayoría, quienes aducían en las discusiones que el nombre *Catrina* ya estaba posicionado en el mercado; en cuanto a mantener como proceso característico el vidriado o esmaltado, es decir la doble cochura, tampoco hubo acuerdos, de tal suerte que eso detonó la diversidad de acabados que puede observarse hoy en día en los numerosos comercios locales, así como en las ferias a las que asisten a vender directamente sus obras.

Lo anterior refleja la heterogeneidad de posiciones entre los diferentes actores del ámbito artesanal que, aunque agremiados en organizaciones más o menos funcionales (como la Unión de Artesanos de Capula), tienen de hecho diferencias notables en las formas de organización de su unidad de trabajo, su ritmo, las edades de los participantes, sus ingresos, etc.

Hemos arribado a un punto que nos obliga a preguntarnos lo siguiente: ¿Qué ha ocurrido para que las *catrinas* en tan breve tiempo se hayan vuelto tan populares y representativas de la tradición alfarera de Capula?

Para responder a ello, debemos salir del ámbito local para comprender la serie de fenómenos de patrimonialización que están ocurriendo a la par y que han conectado con los alfareros.

En primer lugar nos referiremos a la popularización del llamado turismo cultural que en años pasados colocó a Michoacán como un destino privilegiado a nivel nacional. Este fue un efecto programado, para el cual se articularon factores diversos que exponemos aquí brevemente:

- 1) Una política estatal de “protección” y reconocimiento al trabajo artesanal, a partir del registro de las ya expuestas marcas colectivas-región de origen para 19 productos artesanales, entre las que contamos las 3 de Capula.

- 2) Una política turística de orden nacional que etiqueta como “Pueblos Mágicos” a localidades con rasgos culturales susceptibles de ser capitalizados como *producto* (Ojeda 2015: 125-126), es decir, patrimonializables. Capula no ha sido declarado Pueblo Mágico, pero sus artesanos asisten a un evento de alto impacto turístico en la cercana ciudad de Pátzcuaro, que sí lo es.

3) La conformación de dos expedientes de manifestaciones del patrimonio cultural llamado intangible, preparados no por la instancia cultural, sino por la secretaría de turismo estatal y presentados ante la UNESCO: la gastronomía mexicana, con base en el paradigma de Michoacán, y la *pirekua* o forma de canto del pueblo purépecha. Ambos fueron aceptados e inscritos en la lista representativa y, como se ha desvelado en los años posteriores al reconocimiento, se trató de “proyectos hegemónicos, a partir de los que se seleccionaron ciertas manifestaciones y de los que participan de manera muy tangencial los creadores, más como legitimadores de los procesos dados que como gestores de los mismos” (Garrido 2015: 143).

4) Sumaremos a lo anterior el tianguis artesanal de Noche de Muertos de la ciudad de Pátzcuaro, que ocurre la primera semana de noviembre de cada año. Este tianguis o mercado temporal es un punto referencial para los amantes de los productos artesanales “tradicionales” de Michoacán; ocurre en los días en los que se realizan vistosos arreglos de las tumbas de los panteones, con ofrendas y altares para los muertos, como costumbre de las poblaciones ribereñas del lago de Pátzcuaro; eso permite que el turista combine la experiencia de participación en rituales ancestrales y la compra de objetos hechos a mano. El relato y representación de la muerte nutren el ambiente. Este es un esperado evento de los artesanos del estado, de alta simbolización patrimonial (Prats 2000), al cual acuden con lo mejor de su producción los alfareros de Capula.

5) Para terminar nuestra exposición de factores en conexión, añadiremos dos producciones cinematográficas que fueron de un impacto mayúsculo en México. La primera fue *Spectre* (Sam Mendes 2015, Eon Productions) protagonizada por el actor Daniel Craig, interpretando al célebre Agente 007. En este filme se realizaron escenas de un desfile de día de Muertos (algo que no ocurre en la vida real) en la Ciudad de México, seguramente inspirado en el mural de Diego Rivera al que ya hemos hecho alusión. Pasean en el desfile personas caracterizadas como muertos y esqueletos, entre grandes esculturas móviles, entre ellas la *Catrina*. La otra obra es la película animada *Coco* (Unkrich y Molina 2017, Walt Disney Pictures/Pixar Animation Studios) que narra una historia que trata expresamente sobre las tradiciones mexicanas de los días de Muertos. Las compañías productoras ya habían hecho público que se habían inspirado para la ambientación en una localidad purépecha ribereña del lago de Pátzcuaro, Santa Fe de la Laguna (posiblemente como estrategia de mercadeo), e incluso realizaron convenios con autoridades tradicionales del pueblo para usar esa imagen (Solario 2021).

El esbozo aquí presentado relativo al escenario del reciente auge de las *catrinas*, alfarería *tradicional* de Capula, nos mueve a revisar el andamiaje conceptual que nos permita acercarnos a la comprensión de fenómenos como la tradición y también el llamado patrimonio cultural. ¿Cómo explicar que sean las *catrinas* las que se instalen como patrimonio cultural capulense y de Michoacán?

En primer lugar, es claro que suele haber una asociación de la tradición con el tiempo y, como ha planteado Lidia Girola (2005: 22), “el tiempo implica siempre agentes, discursos, pretensiones de validez y ámbitos de confrontación, es decir, no solo el uso sino también la conceptualización del tiempo implican siempre relaciones de poder y dominación, de construcción identitaria y de cohesión y conflicto sociales”.

En la construcción identitaria que estamos analizando aquí, las esculturas remiten a una temporalidad anterior de por lo menos un siglo, aunque no se producen desde entonces. Eso ha permitido que los alfareros de Capula se arrojen bajo una tradición que, tal vez, ni siquiera conocían. Sin embargo, pensamos que eso ocurre a partir de una toma de posición consciente, en la que se activa su agencia.

Para nosotros, la parte más importante de esa agencia consiste en la transmisión como elemento articulador de la tradición (Herrejón 1994); en este caso, la transmisión del saber-hacer que implica el proceso de fijación y que, en última instancia, revelará si las *catrinas* forman parte de una moda que no trascenderá el tiempo, cumpliendo la suerte de vaticinio que Giddens (2001: 130-134) propuso respecto a que las tradiciones persisten únicamente en la medida en la que acceden a la justificación discursiva, de forma que tienen dos rutas: extinguirse o patrimonializarse.

Las *catrinas* son objetos patrimoniales que han sido seleccionados para funcionar como representativos de una época y unos valores en Capula (Florescano 2004: 15) pues su imagen misma, aunque no surge en la localidad, contiene lo que Prats refiere como elementos de sacralidad del patrimonio en los potentes referentes a la genialidad de Posada y Rivera (Prats 2000).

Dichos valores se enlazan con el turismo como actividad económica y como escenario propicio para la reinención, reformulación y reinterpretación de las identidades culturales habiendo, como hay, un



“mercado ansioso por consumir autenticidad” (Santamarina y Del Mármol 2020: 162).

El fenómeno ha permitido un reconocimiento *turistificado* de la diversidad cultural, que a partir del componente indígena purépecha y sus tradiciones hetero-rentabilizadas, ha permitido a los alfareros de Capula hacerse con un lugar en el disputado escenario de las tradiciones, de la mano de sus *catrinas*.

Esta observación es la que nos ha permitido decantar una propuesta que se presenta aquí, alrededor de nuestras premisas:

1) Que la diversidad estilística de la producción alfarera de Capula, Michoacán se ha detonado como un proceso consciente a partir de la negociación del trabajo artesanal como patrimonio cultural entre los alfareros y los funcionarios de instancias que aplican políticas públicas desde el Estado, lo que nos llama a no obviar el proceso de institucionalización/normativización ocurrido (Santamarina y Del Mármol 2020: 168).

2) Que el vínculo de los conceptos “tradicición” e “identidad”, tan evidente en algunas producciones de tipo artesanal puede replantearse en determinados casos, cuando los objetos salen de la esfera de circulación y consumo interno o local, mas eso no necesariamente refleja un debilitamiento, sino un proceso de gestión del patrimonio cultural.

Ejemplos como este nos permiten hacer visible la debilidad de las tesis que han insistido en la supervivencia de los oficios artesanales en la modernidad como un proceso de extinción, de pérdida cultural. Hemos visto que la agencia de los alfareros les lleva a apostar por estrategias en las que pueden emplear los recursos que conocen y manejan.

Al respecto, compartimos con Cottom (2004: 93) su reflexión sobre nuestra práctica al estudiar casos de este tipo: “En buena medida el enfoque antropológico se enfrenta al desafío de actualizar una buena parte de su bagaje conceptual, con el propósito de seguir avanzando no solo en el conocimiento y análisis del patrimonio cultural, sino también de hacer propuestas concretas para su tratamiento académico”.

La intención ha sido mostrar la diversidad de estrategias de las que se echa mano en contextos donde hay producción artesanal, cuando se vincula con el llamado turismo cultural, pues la relación entre patrimonio cultural y turismo ha llegado para quedarse y le queda mucho por delante (Medina 2020). En los casos señalados, hay una vigorosa alusión a la tradición, pero con facetas diversas.

No perdemos de vista que “la maquinaria patrimonial es la forma de control más edulcorada” (Santamarina y Del Mármol 2020: 170), tampoco el que las instancias con poder son las que proponen, vehiculan y/o reconocen el patrimonio (Medina 2017: 107); no obstante, el auge de las *catrinas* y su incorporación al bagaje de los alfareros ha funcionado como plataforma de los habitantes de Capula para ganar visibilidad, gestionando con esa tradición inventada el acceso a servicios municipales y estatales que se les han negado por mucho tiempo. De tal forma, las *catrinas* son más que objetos de circulación en mercados turísticos, se han convertido en herramientas de gestión. La tradición y la identidad no se desprecian en este manejo, al contrario, son activos útiles para sus fines.

---

## Notas

1. Agradezco su colaboración e informaciones a J. C., M. K. y G. M., funcionarios de la Casa de las Artesanías de Michoacán, quienes amablemente accedieron a ser entrevistados (a lo largo del mes de junio de 2021).

2. El expediente presentado ante la UNESCO para la candidatura de la cocina mexicana como patrimonio de la humanidad, a partir de la expresión de la cocina michoacana, fue gestionado por la Secretaría de Turismo del estado de Michoacán. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-cocina-tradicional-mexicana-cultura-comunitaria-ancestral-y-viva-el-paradigma-de-michoacan-00400>.

3. La autora pudo observar la dinámica de los concursos locales de artesanías durante los años 1992, 1993 y 1996 en Capula, lo que implicó el estar presente durante el registro de las piezas en los concursos, la dinámica de calificación por parte del jurado calificador y la premiación a los ganadores por

parte de autoridades de la Casa de las Artesanías de Michoacán, dependencia organizadora. Los tres concursos se realizaron en fechas cercanas al 25 de julio, día de la fiesta de Santo Santiago, la principal de la comunidad.

---

## Bibliografía

Alcalá, Jerónimo de

1869 *Relación de Michoacán*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

Cendejas, Josefina María

1997 "Tierra, manos, agua y fuego. El trabajo en el alfar", en Verónica Oikión (coord.), *Manos michoacanas*. Zamora, El Colegio de Michoacán: 83-99.

Cottom, Boly

2004 "Diversidad y enfoques del patrimonio cultural", *Cuadernos. Patrimonio cultural y turismo* (México D. F.), n° 8: 85-98.

Espejel, Claudia

2020 *Desenterrando a Plancarte y su primera colección arqueológica*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Filini, Agapi

2010 *El sistema-mundo teotihuacano y la cuenca de Cuitzeo, Michoacán*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Florescano, Enrique

2004 *El patrimonio nacional de México I*. México, CONACULTA/FCE, 1997.

Florescano, Enrique (y Virginia García Acosta) (coord.)

2004 *Mestizajes tecnológicos y cambios culturales en México*. México D. F., CIESAS/Miguel Ángel Porrúa.

García Madrigal, Abraham

2012 *Transmisión del conocimiento y transformación cerámica: el caso de Capula, Michoacán, en el periodo de 1930-2012*. Tesis de Maestría. La Piedad, Centro de Estudios Arqueológicos, El Colegio de Michoacán.

Garrido Izaguirre, Eva María

2015 "Concursos artesanales, el caso de Michoacán: una revisión crítica", en Lorena Ojeda, E. Mijangos y E. Mercado (coord.), *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*. Morelia, UMSNH: 143-160.

2020 *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena*. Morelia, LANMO- UNAM.

Giddens, Anthony

2001 "Vivir en una sociedad postradicional", en U. Beck, A. Giddens y S. Lash, *Modernización reflexiva, política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid, Alianza Editorial: 75-136.

Girola, Lidia

2005 "Tiempo, tradición y modernidad: la necesaria re-semantización de los conceptos", *Sociológica* (México D. F.), n° 58: 13-52.

Hernández Villalobos, Eduardo

2019 *Ecosystems for traditional craft-making in Mexico: towards stakeholder interactions that support local knowledge and culture*. Tesis de Maestría. Helsinki, Aalto University School of arts, design and architecture.

Herrejón, Carlos

1994 "Tradición. Esbozo de algunos conceptos", *Relaciones. Estudios de cultura y sociedad* (Zamora), n° 59: 135-149.

Martínez de Lejarza, Juan José

1824 *Análisis estadístico de la Provincia de Michoacán en 1822*. Morelia, Fímax Publicistas, 1974.

Medina, F. Xavier

2017 "Reflexiones sobre el patrimonio y la alimentación desde las perspectivas cultural y turística", *Anales de Antropología* (México D. F.), nº 51: 106-113.

Moctezuma Yano, Patricia

2002 *Artesanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*. México, El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis/FONCA.

2010 "El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos", *Relaciones. Estudios de cultura y sociedad* (Zamora), nº 121: 227-253.

Novelo, Victoria

1976 *Artesanías y capitalismo en México*. México D. F., INAH.

Ojeda Dávila, Lorena

2015 "Tensiones en torno a la 'puesta en valor' del patrimonio cultural indígena purépecha en Michoacán", en Lorena Ojeda, E. Mijangos y E. Mercado (coord.), *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*. Morelia, UMSNH: 143-160.

Ortiz Peralta, Rina

1993 "Inexistentes por decreto: disposiciones legislativas sobre los pueblos de indios en el siglo XIX. El caso de Hidalgo", en Antonio Escobar (coord.), *Indio, nación y comunidad en el México del siglo XIX*. México, CEMCA/CIESAS: 137-152.

Pérez Ruiz, Maya Lorena (y otros)

2007 "Las cambayas en Michoacán: tradición y globalización", *Cultura y representaciones sociales* (México D. F.), nº 3: 67-105.

Prats, Llorenç

2000 "El concepto de patrimonio cultural", *Cuadernos de Antropología social* (Buenos Aires), nº 11: 115-136.

Ramírez Garayzar, Amalia

2014 *Textiles de telar de pedales en la región purépechas*. México, Museo Nacional de Antropología. <http://www.mna.inah.gob.mx>

2016 "El devenir histórico de la alfarería de Zinapécuaro, tensiones discursivas en torno al patrimonio cultural", *Nueva Antropología* (México D. F.), nº 85: 31-52.

Romero, José Guadalupe

1862 *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, México D. F., Imprenta de Vicente García Torres.

Santamarina, Beatriz (y Camila del Mármol)

2020 "'Para algo que era nuestro... ahora es de toda la humanidad': el patrimonio mundial como expresión de conflictos", *Chungara Revista de Antropología Chilena* (Arica), vol. 52: 161-173.

Solorio Barrera, Inés

2021 *Patrimonialización y actores de la comunidad de Santa Fe de la Laguna. Políticas, efectos y respuestas*. Tesis de Maestría. Morelia, Posgrado en Historia de México UMSNH.

Sosa Ruíz, Mónica

2014 *Diseñando la artesanía. El caso de Capula, Michoacán*. Tesis de maestría. México, Posgrado en Diseño Industrial, UNAM.

Vargas Uribe, Guillermo

1997 "Geografía histórica-económica de las provincia de Michoacán: siglo XVI", *Economía y Sociedad* (Morelia), nº 3: 107-158.

West, Robert

2013 *Geografía cultural de la moderna área tarasca*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Williams, Eduardo (y Phil Weighand)

2001 *Estudios cerámicos en el Occidente y Norte de México*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Williams, Eduardo

2014 "Cambio social y continuidad cultural en la cerámica de Huáncito Michoacán, México", *Materialidades. Perspectivas actuales en cultura material* (Palma), vol. 2: 123-152.