



**Pensar a través de las ollas. Antropología en un pueblo
alfarero al Noroeste de México**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Antropología Social**

Presenta

Carmen Elvira Grajeda Valdez



*Pensar a través de las ollas. Antropología en un pueblo
alfarero al Noroeste de México*

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestría en Antropología Social

Presenta

Carmen Elvira Grajeda Valdez

Directora de tesis:

Dra. Olivia Kindl

ÍNDICE

	Página
Introducción	3
CAPÍTULO I. LA TRADICIÓN: UN ANCLAJE EN LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE MATA ORTIZ	20
a) Las narrativas de la producción alfarera en Juan Mata Ortiz y el aprendizaje colectivo	21
b) La cerámica y la tradición. Una reflexión desde el concepto de tradición y el contraste con la experiencia etnográfica	27
c) El concepto de tradición en la cerámica de Mata Ortiz	29
d) Mata Ortiz situado en el Noroeste de México y su vínculo con Estados Unidos	36
CAPÍTULO II. HACER ALFARERÍA: MATERIALIDADES, EL CONOCIMIENTO SENSIBLE Y EL PROCESO CREATIVO. UN ANÁLISIS DESDE LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE	46
a) Una revisión de la Antropología del Arte	46
b) Aprendiz alfarera. Una forma metodológica de conocer	51
c) Circuito de interacción a través de la alfarería	54
d) Materiales. El elemento que da origen a la intencionalidad de las ollas	64
CAPÍTULO III. PENSAR MEDIANTE LAS OLLAS	72
a) Las ollas como concepto local analítico	72
b) Formas de producción de las ollas	75
c) ¿Qué es pensar a través de las ollas?	77
CONCLUSIONES	89
ANEXO 1	93
ANEXO 2	106
BIBLIOGRAFÍA	122

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes	Página
Figura 1. Fotografía extraída de galería virtual “Flor de barro”.	9
Figura 2. Fotografía tomada de una galería virtual llamada "flor de barro". pieza elaborada por Diego Valles.	10
Figura 3. Mapa de Mata Ortiz efectuado por la autora, a partir del trabajo de campo.	12
Figura 4. Fotografía extraída de la galería virtual del artista Diego Valles.	15
Figura 5. Olla en venta en galería de arte en Mata Ortiz, Chihuahua.	22
Figura 6. Galería Juan Quezada en Mata Ortiz	23
Figura 7. Spencer MacCallum y su esposa Emiliy en la casa del nopal, en pueblo viejo Casas Grandes Chihuahua, junto a Paquimé.	24
Figura 8. Piezas donde se puede apreciar la espiral, el rayo y la guacamaya. Juan Mata Ortiz, Chihuahua. Fotografía proporcionada por Verónica Silveira, abril de 2019	30
Figura 9. Plato hecho por María Martínez y Papovi da en 1969. Las figuras que se encuentran alrededor del plato se hace también en Mata Ortiz.	32
Figura 10. Plato Mogollón, las líneas que se encuentran alrededor, también se hacen en Mata Ortiz.	38
Figura 11. Cerámica Hopi, pieza encontrada en la casa de trabajo de campo	35
Figura 12. Pieza elaborada Sabino Villalba en la que se observa la guacamaya, espiral y rayo.	45
Figura 13. Pieza elaborada por Carmen Grajeda con el acompañamiento de Carina Martínez.	52
Figura 14. Primera olla elaborada en la casa taller de Graciela Sandoval y Lucio Soto	52
Figura 15. Aprendiz alfarera	54
Figura 13. Rodaje del documental sobre cerámica de Mata Ortiz y la quema de una olla de autoría colectiva	50
Figura 16. Ollas miniatura en proceso de Rosa Delia Ortiz	55
Figura 17. Olla miniatura confeccionada con la ayuda de Rosa Delia	55
Figura 18. Pieza llamada “soliloquio” de colaboración entre Diego Valles y Carla Martínez.	58
Figura 17. Frijol con el que antiguamente se bruñía la cerámica, llamado <i>chilicote</i>	57
Figura 19. Rodaje de documental sobre cerámica de Mata Ortiz	59
Figura 20. Pieza galardonada de Laura Bugarini Cota	61

Figura 21. Patricia Ortiz haciendo una olla de barro “marmoleado” sobre molde de yeso	62
Figura 22. Banco de arcilla gris	65
Figura 23. Colado de barro rosa	66
Figura 24. Piedras para bruñir o pulir	68
Figura 25. Chilicote, semilla para bruñir	68
Figura 26. Pincel elaborado con cabello humano	69
Figura 27. Quema de olla al aire libre por fuego circundante	70
Figura 28. Diego Valles pintando una olla	75
Figura 29. Olla reventada	75
Figura 30. Revista clay de cerámica	76
Figura 31. Laura Bugarini sosteniendo una de sus piezas	77
Figura 32. Figurillas de Sabino Villalba y Verónica Silveira	78
Figura 33. Taller habitación de Graciela Sandoval y Lucio Soto	80
Figura 34. Esperanza Tena puliendo una olla	80

Para Nicolás, mi madre y padre

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a todas las personas que intervinieron para la realización de esta tesis, principalmente al apoyo de mi directora de tesis la Dra. Olivia Kindl quien pacientemente me daba sus puntuales comentarios sobre el desarrollo de esta investigación. Agradezco a El Colegio de San Luis por aportar a mi formación como antropóloga y porque me permitió conocer desde otras latitudes la óptica de la antropología social. A mis maestros en el Seminario de estética, ritual y arte por las aportaciones que hicieron a este trabajo, a la Dra. Paola Garnica y al Dr. Arturo Gutiérrez.

A mi gran maestra la Dra. Margarita Hope quien me ha dado su apoyo y aliento desde mis comienzos como estudiante de Antropología.

Sin duda, esta tesis se debe mucho al apoyo incondicional de mi madre Josefina Valdez, a mis hermanas y a mi padre Jorge Grajeda (†) quien se despidió de mí poco antes de partir al trabajo de campo, a la hermosa compañía de mi hijo Nicolás por su apoyo en todas las fases de esta tesis. A Zahín por su aliento en las etapas más importantes, sin ellos no lo hubiera podido lograr.

No menos importante, este trabajo fue posible gracias a la generosa hospitalidad de las personas en Mata Ortiz durante seis meses quienes me regalaron momentos de su vida diaria. Entre ellos a Graciela Sandoval, Esperanza Tena, Diego Valles, Carla Martínez, Ángela Treviso, Sofia Tena, Carina Martínez, Elfida Tena, Rosa Delia Ortíz, Patricia Ortíz, Tati Eleno Ortiz, Macario Ortiz, María Elena López, Héctor Gallegos, Laura Bugarini, Sabino Villalba, Verónica Sylveira, Amelia Mora y Julissa Tena.

A mis compañeros y los grandes amigos que hice en San Luis Potosí: Elizabeth Suárez, Uriel Mancilla, Claudia Pérez, Alejandro, Ivette, Yuridia Martínez y Carmen Acevedo, les doy las gracias por su compañía, conversaciones y lo que aprendimos juntos.

Introducción

En este escrito se realiza un análisis sobre la producción alfarera en Mata Ortiz, un ejido situado al Noroeste de México. Para acercarnos al conocimiento del tema implementé una propuesta distinta de análisis, respecto a los estudios que se habían realizado acerca de la producción alfarera en Mata Ortiz: planteó una pregunta durante la experiencia etnográfica y ésta consistió en reflexionar sobre ¿cómo pensar a través de las cosas? (Henare *et alii*, 2007). El trabajo de campo me permitió enfocar la atención en un circuito de interacción que observé entre las piezas cerámicas y los alfareros. Me interesa retomar esta perspectiva porque involucra a los objetos cerámicos, el conocimiento sobre la técnica, los materiales y las formas, así como la reproducción de algunos diseños retomados de las antiguas vasijas encontradas en los alrededores de Paquimé¹ y la comercialización de las piezas. Me interesa destacar la permanencia de la práctica alfarera desde los años 1970 en el ejido y la existencia de múltiples motivos y formas actuales que corresponden a inspiraciones contemporáneas. La elaboración de las piezas cerámicas comprende formas que aluden a líneas y trazos que son el resultado del proceso creativo de cada alfarero.

El primer acercamiento que tuve con la alfarería en Mata Ortiz fue en el momento en el que cursaba la Licenciatura en antropología: varios compañeros y yo montamos una exposición fotográfica sobre nuestros proyectos de investigación en el Museo de las Culturas del Norte, lugar que se encuentra asentado la zona arqueológica de Paquimé. En ese momento me interesaban aspectos relacionados con los jóvenes en la ciudad, sin embargo, siempre me quedé anclada a los paisajes que circundan el lugar e interesada en las dinámicas sociales que se daban

¹ Zona Arqueológica situada en Casas Grandes, Chihuahua. Fue nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1998 y se localiza a 27 km. de Mata Ortiz. Beatriz Braniff, una de las más importantes arqueólogas del Noroeste, define Paquimé como “uno de los grandes pueblos prehistóricos del Noroeste: más de 2000 cuartos, cinco pisos y ruinas que alcanzan los 10 metros de altura” (Braniff, 2000: 30). Fue el arqueólogo Charles Di Peso (1974) quien dirigió gran parte de la excavación e investigación de la antigua ciudad; su trabajo se tradujo en ocho volúmenes (Di Peso, 1974).

en Casas Grandes, principalmente la alfarería. En este municipio del estado de Chihuahua se encuentra el ejido de Juan Mata Ortiz. En ese momento, hicimos una breve visita a algunas galerías en dicho pueblo. A partir de ahí, mis visitas fueron ocasionales y me sentía atraída por la belleza y singularidad de las piezas cerámicas que se exhiben en el museo y en las galerías del pueblo. Mi pensamiento en ese momento no dimensionaba todo el trabajo de manufactura que había detrás de ellas: contrastaba una pieza con otra, todos estos objetos cerámicos desde la primera mirada tenían una apariencia parecida una a la otra. Con el tiempo, fui reconociendo las diferencias en los trazos, en las formas y en los estilos de cada alfarero. Posteriormente, mi maestro Juan Luis Sariago nos invitaba durante sus clases a efectuar trabajos sobre los alfareros de Mata Ortiz para analizar las dinámicas sociales del pueblo. Todo ello fue trazando mi ruta de interés en la temática. El trabajo de campo que se realizó para el estudio de ésta tesis se efectuó a lo largo de una temporada permanente en el pueblo de Mata Ortiz durante los meses de enero a junio del 2019.

En este trabajo, retomo un término local que se refiere a una forma cerámica llamada “olla”: estos objetos son elaborados con diversas arcillas que se encuentran a las inmediaciones del pueblo y son coloreados, en su mayoría, con tintes provenientes de elementos naturales (Figura 1).



FIGURA 1. FOTOGRAFÍA EXTRAÍDA DE GALERÍA VIRTUAL “FLOR DE BARRO”. PIEZA ELABORADA POR GUSTAVO SILVEIRA. DISPONIBLE EN: [INK.BIO/FLORDEBARROGALLERY/](https://ink.bio/flordebarrogallery/)

A lo largo de este texto enuncio la palabra “olla” para describir las relaciones sociales que surgen a partir de la confección, difusión y comercialización de estas piezas. Considero que las ollas son objetos activos dentro de las dinámicas sociales, o bien, como agentes sociales que entran en relación íntima con sus creadores y con los mismos compradores o coleccionistas. Asimismo, me interesa explorar el aspecto creativo y la circulación comercial de la producción elaborada por los alfareros del pueblo.

La hipótesis que fundamenta el sentido de este trabajo es la siguiente: la cadena de causalidades que se origina alrededor de la alfarería implica que, desde la recolección de la materia prima hasta la comercialización, exista un conjunto de relaciones entre los diferentes grupos que componen Mata Ortiz, mismas que pueden ser de alianzas, conflicto, comerciales o de

parentesco, lo cual dota al objeto de estudio con capacidad de agencia tal como plantea Alfred Gell (2016 [1998]). Para este autor, lo que importa es insertar al objeto en una red de relaciones sociales que lo originó y, dentro de la misma red, identificar los efectos o respuestas que los propios objetos producen en el receptor o como se reciben de otros en una cadena de intenciones.

Me parece relevante señalar que la cerámica de Mata Ortiz inició a partir de la elaboración de réplicas de la cerámica de Paquimé. Actualmente, se ha convertido en un movimiento cerámico contemporáneo que tiene diversas representaciones en cada uno de los procesos creativos que han adquirido los alfareros (Figura 2). Hay una mezcla de diseños, influencias de lo que miran y lo experimentan con los materiales y las formas. Cabe destacar que los estilos son muy diversos entre un alfarero y otro.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA TOMADA DE UNA GALERÍA VIRTUAL LLAMADA "FLOR DE BARRO". PIEZA ELABORADA POR DIEGO VALLES, CON UN ESTILO PROPIO DEL ALFARERO LLAMADO *CUT OUT*. DISPONIBLE EN: [INK.BIO/FLORDEBARROGALLERY/](https://ink.bio/flordebarrogallery/)

El ejido Juan Mata Ortiz se encuentra a 27 km. al norte de Casas Grandes, Chihuahua; está dividido en seis barrios: Barrio El Porvenir, Barrio Central, Barrio Nuevo, Barrio Americano, Barrio de la Iglesia y Barrio de los López. En el pueblo habitan un total de 1,064 personas y consta de 360 familias². El paisaje comparte dos ecosistemas naturales: por un lado, se puede observar la cordillera de la Sierra Madre Occidental y, si bien el poblado se ubica en las faldas de entre el macizo montañoso, éste se asienta en las llanuras del desierto Chihuahuense y en la rivera del Río Palanganas (Figura 3)



FIGURA 3. MAPA DE MATA ORTIZ EFECTUADO POR LA AUTORA, A PARTIR DEL TRABAJO DE CAMPO. FECHA: ENERO-JUNIO 2019.

² Datos obtenidos en el Censo del IMSS-Bienestar levantado en noviembre del 2022.

La actividad alfarera en Mata Ortiz es relativamente reciente y se acota a tres generaciones, desde los años 1970 al presente. Debido al trasfondo comercial en el que se circunscribe esta actividad, han aparecido diferentes actores como compradores, intermediarios, curadores de museo, alfareros de otros estados, corredores de artes, reporteros, productores de cine y recientemente estudiantes de artes plásticas o ciencias sociales como yo. Muchos imitamos o queremos aprender la alfarería en Mata Ortiz.

Durante el trabajo de campo, observé que los alfareros de Mata Ortiz tenían un constante contacto con Casas Grandes a partir de la comercialización de las ollas y por su misma elaboración. Además, hacen pequeños viajes a los bancos de arcilla que se encuentran en las afueras del poblado. Sus traslados otorgan dinamismo al flujo cotidiano: constantemente son invitados a exposiciones de arte étnico en Estados Unidos, principalmente en Texas, Las Cruces (Nuevo México), Arizona y Minnesota. Dentro de México, los invitan sobre todo a la ciudad de Chihuahua, la Ciudad de México y a Tlaquepaque en Guadalajara. A partir del contexto pandémico del año 2020, los alfareros potencializaron la venta de piezas cerámicas a través del internet en plataformas digitales. Existe un constante contacto con personas externas al pueblo como turistas, estudiantes, compradores y coleccionistas por diversos medios.

Además de la alfarería, los habitantes del pueblo se dedican a otras actividades laborales. Por ejemplo, los agricultores de “las labores” en los cultivos de avena, frijol, maíz y alfalfa, los asalariados en las maquiladoras que se encuentran en Nuevo Casas Grandes como en la fábrica Lear Corporation³ o los granjeros en las empacadoras de fruta (durazno, manzana y ciruela) en la colonia Juárez a 10 km. de Mata Ortiz. Por otro lado, existe una gran cantidad de movimientos migratorios hacia Estados Unidos por temporadas cortas, que van de quince días

³ Es una empresa americana que fabrica piezas automotrices y sistemas de energía eléctrica.

a tres meses, dependiendo del permiso que les otorgue el gobierno de Estados Unidos; estas actividades económicas pueden ser combinadas, en algunos casos, con la producción alfarera.

El contenido de este trabajo muestra que los alfareros de Mata Ortiz sobreviven gracias a la fama de sus cerámicas, que han trascendido las fronteras del mercado del arte popular en México⁴ para ocupar un lugar dentro del *ethnic art* en Estados Unidos⁵. El impacto de la fama de las ollas atrae a turistas nacionales e internacionales. Recientemente, comerciantes de otros pueblos alfareros como Michoacán se han establecido en el poblado para comercializar con las cerámicas producidas en el pueblo.

Con el fin de resaltar la interacción social que generan las ollas, analicé las diferentes etapas que la alfarería involucra, desde su creación hasta su circulación mercantil. El circuito social alrededor de la alfarería implica la recolección de la materia prima, el barro, hasta la comercialización de las piezas acabadas. Teniendo en cuenta lo anterior, identifiqué los efectos o respuestas que los mismos objetos producen en el receptor o como se reciben de otros. Desde el punto de vista de la antropología del arte, donde se reconstruyen las relaciones de los objetos en el medio social, como si fueran personas dotadas de agencia (es decir, capaces de producir objetos o respuestas) en una cadena de agenciamientos. Recientemente fui invitada a una exhibición llamada “Río de Vida” de Diego Valles uno de mis interlocutores, se llevó a cabo en Casa Chihuahua, un museo local. Durante el evento asistieron diversos grupos y se crearon diversas acciones frente y alrededor de las ollas, lo que propiciaba diversos acercamientos hacia

⁴ El arte popular es una categoría que incluye aquellas prácticas y producción de objetos dentro de los diversos grupos de origen rural o indígena. Es una noción que tiene diversas problemáticas debido a que se asimila con otras nociones como la de artesanía o arte indígena y a menudo se le asigna una connotación inferior respecto al arte occidental. Redefinir estas categorías nos ayuda a contribuir al conocimiento sobre los diversos sistemas artísticos. Por ejemplo, el arte indígena es definido como: “... [e]l conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano” (Escobar, 2012: 28)

⁵ Es una designación general que describe producciones culturales no occidentales, como en el caso de los objetos generados por los indios pueblo en Estados Unidos, quienes producen cestería, joyería, textiles y cerámica.

los objetos. Mi reflexión al estar presente en la exposición fue ver como los objetos son capaces de cambiar los contextos en los que se elaboran, crean, comercializan y se exhiben.

Mi interés se enfoca en los puntos de vista sobre el quehacer alfarero y en la elección colectiva para que esta práctica permanezca como un mecanismo mercantil y cultural en Mata Ortiz. Una parte vital de este estudio fue adentrarme en los procesos creativos de la alfarería, haciendo ollas yo misma. A través del proceso de aprendizaje dentro del contexto etnográfico conocí las concepciones en torno a las piezas cerámicas desde el propio punto de vista de la alfarera o alfarero. Es muy importante mencionar que existe una diferencia al interior del grupo ante las categorías de arte y artesanía. Durante el proceso de esta investigación fui conociendo el gran debate existente respecto a la imposición de estas categorías sobre las producciones manuales de objetos hechos por grupos indígenas y mestizos⁶. En el marco de una larga reflexión sobre la diferencia y entre arte y artesanía, me fui percatando de que estas categorías, específicamente para el caso de Mata Ortiz, aplican entre los mismos alfareros para distinguir categorías políticas y sociales al interior del grupo: se utilizan bajo contextos distintos. Por ejemplo, en el mercado artesanal mexicano se pueden presentar bajo la categoría de alfarero, a diferencia de exhibir las piezas en un museo que los convierte en artistas de las obras. Es importante mencionar que estas categorías las retomo directamente de mis interlocutores. Al respecto, Alfred Gell plantea que “la antropología del arte se centra en el contexto social de la producción, circulación y recepción del arte, no tanto en la valoración de obras particulares, función que corresponde al crítico” (2016 [1998]: 33).

⁶ La tendencia a considerar como mera destreza manual los procesos de creación indígenas y populares tiñe, pues, el término artesanía como un estigma de lo que no llega a ser arte, aunque apunte más o menos en esa dirección. Por eso, utilizar ese vocablo para designar genéricamente a las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el gran arte, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía como arte menor, marcada siempre por un estatus desventajoso, como el pariente pobre (Ticio, 2014: 53).

Cuando un alfarero se considera a sí mismo artista o creador, es porque ha contribuido a modificar los patrones en el diseño geométrico o en las formas de las piezas: se define por un estilo único y porque sus ollas tienen un discurso de creación. Por ejemplo, en entrevista con Diego Valles, uno de los artistas creadores más sobresalientes en Mata Ortiz, resalta un discurso a favor de la innovación de piezas cerámicas:

Mata Ortiz ha llevado en alto el nombre del estado, y del país en todo el mundo, porque no nos hemos quedado atados a una tradición que no existe. El compromiso de Mata Ortiz es la innovación, sacar algo contemporáneo, ese es el compromiso de Mata Ortiz porque es lo que nos ha puesto [ante] los ojos del mundo, la innovación con una técnica tradicional. Tenemos una técnica que es prehispánica, pero el resultado es bien contemporáneo (Figura 4).

— LA AGUJA DE LA FE —

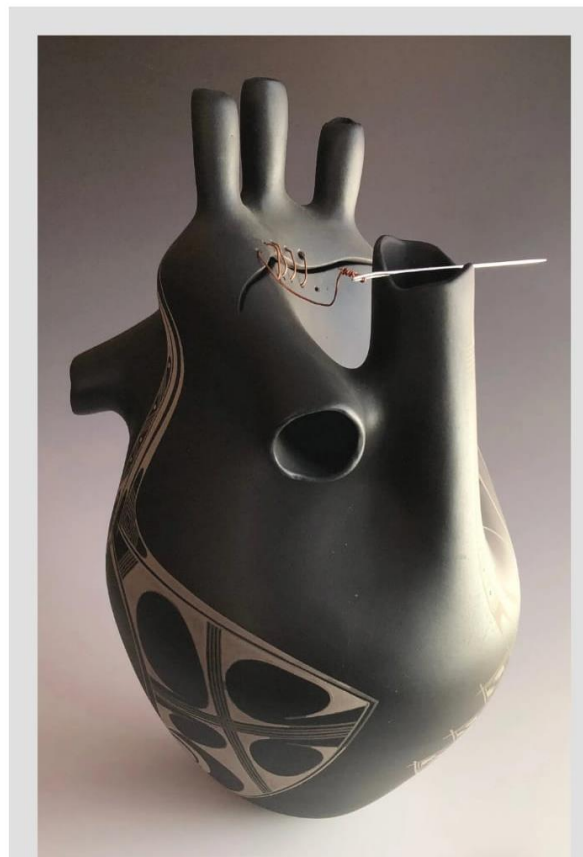


FIGURA 4. FOTOGRAFÍA EXTRAÍDA DE LA GALERÍA VIRTUAL DEL ARTISTA DIEGO VALLES. DISPONIBLE EN: WWW.DIEGOVALLESPOTTERY.COM.

Los artistas que han enseñado el proceso de la confección de las ollas a otras personas, que son integrantes de la comunidad de Mata Ortiz o a personas interesadas en aprender la técnica, generalmente son los voceros de la comunidad de alfareros hacia el exterior. Su trayectoria se mide a través de reconocimientos y premios: Premios nacionales de cerámica, existen alfareros con Premios nacional es de ciencias y artes, galardones en el Foro nacional de grados maestras y maestros del Arte Popular, Premios en el Concurso de cerámica de Mata Ortiz, entre otros., El tiempo de experiencia en el mismo oficio y los galardones adquiridos confieren esta categoría al interior y exterior del pueblo: arte en Mata Ortiz se refiere a piezas únicas, alude a un proceso intelectual de diseño, forma y un discurso detrás de ellas. Cuando se habla de artesanía se refiere a la repetición manual de una sola pieza, incluso sus réplicas; este término también es asignado por las instituciones del estado y entre los mismos alfareros. En Mata Ortiz el proceso de hacer ollas es metódico, un alfarero puede transitar de una categoría a otra: el arte y la artesanía. Debo destacar que mi visión hacia todas las producciones cerámicas es indiferente a estas categorías y, para fines de este trabajo, la importancia de la distinción entre arte y artesanía se diluye. Mi atención se centra principalmente en la producción, circulación y recepción de las piezas cerámicas.

Síntesis del trabajo de campo

Viví seis meses en el pueblo y utilicé una metodología de corte cualitativo, básicamente con la observación directa y participante. Los meses de trabajo de campo en el poblado fueron llevados a cabo en gran parte durante la temporada invernal y en menor medida en primavera: la atmósfera fue caracterizada por fuertes tolvaneras y silbidos ululantes. Mientras caminaba por las calles del pueblo, los lijadores⁷, que se encuentran en sus patios trabajando sobre las

⁷ El lijado de las piezas de Mata Ortiz es una tarea fundamental para los acabados cerámicos. Me refiero aquí a los lijadores como aquellas personas que se encuentran en la parte de este proceso. Las piezas en Mata Ortiz son lijadas hasta con cinco tipos diferentes de láminas, que van desde la más áspera a la más fina (grano grueso 40-60 a grano súper fino 360-600). Existen personas (tanto hombres como mujeres) dentro de Mata Ortiz que se dedican

piezas cerámicas a la luz del día, son acompañados por el sonido del viento que sopla los restos del barro, creando estelas conformadas por las partículas de este material. El paisaje sonoro se vuelve particular: el contacto con la lija, el movimiento de la persona que ejecuta el trabajo y la pieza cerámica crean ritmos y sonidos característicos del lugar. La mayoría de las casas están construidas con adobe⁸. Incluso existen fábricas de tabiques de arcilla al interior del poblado que se producen para la construcción de las viviendas. Así, el material con el que se elaboran las ollas se utiliza también para construir las casas, pero mezclando diferentes tipos de arcillas. Mientras caminaba por Mata Ortiz me daba cuenta de un sinnúmero de anuncios que indican “Pottery” o “se venden ollas” y se agrega el apellido de la familia que habita ahí.

Mi interacción con los interlocutores estaba permeada por un pensamiento desprendido del marco teórico-conceptual propuesto por Alfred Gell (1997) de la antropología del arte y la antropología del objeto de Martín Holbraad (2009). En este sentido, el trabajo de la antropología, desde este punto de vista, fue reconstruir las relaciones sociales en torno a las ollas, como si fueran personas dotadas de agencia.

El plan de estudios de El Colegio de San Luis me permitió establecer un período de trabajo de campo por seis meses en el poblado. Lo anterior suscitó una experiencia etnográfica muy enriquecedora ya que se fue dando a partir del fluir de la vida misma y a partir de la creación de las ollas. El pueblo de Mata Ortiz marca su vida cotidiana a partir de la creación de la cerámica y fue ahí que me inserté como etnógrafa y como aprendiz alfarera. Mi observación se centraba principalmente en la producción alfarera, las emotividades entorno a los procesos de construcción de las ollas, la observación dentro de los talleres familiares y los roles que cada

únicamente a esta parte del proceso, pues esta fase es la menos gustosa para efectuar porque es una tarea donde la persona que la ejecuta queda completamente cubierta de las partículas de barro.

⁸ De acuerdo con los datos obtenidos en el Censo del IMSS-Bienestar en noviembre de 2022 existen 350 viviendas, de las cuales 330 son de adobe, es decir, de material nativo del lugar.

miembro tiene hacia la comercialización de las piezas. También me interesé en los conflictos que hay al interior del pueblo en torno a la producción cerámica.

Descripción capitular

La tesis se divide en tres capítulos. En el primero, se pone a debate el concepto de tradición, mismo que me ayudó a responder cuestionamientos iniciales de la investigación. El conocimiento colectivo sobre la técnica y los materiales de elaboración han provocado la mercantilización de un sinnúmero de piezas elaboradas por los alfareros de Mata Ortiz que se venden local, regional, nacional e internacionalmente. El punto de partida de este capítulo surgió de las conversaciones que sostuve con los habitantes de Mata Ortiz mientras aprendía y observaba el proceso de elaboración de piezas cerámicas en sus talleres de alfarería. Antes de mi llegada al trabajo de campo a Mata Ortiz, mi proyecto de investigación estaba lleno de cuestionamientos. Mis preguntas giraban en torno a cómo se había dado la apropiación de la práctica alfarera entre los habitantes; me interesaba saber si los alfareros eran herederos de una antigua tradición indígena que surgió muchos siglos atrás; qué se entendía por tradición al interior de la comunidad; y qué importancia tenían estos objetos llamados “ollas” para la reproducción de las relaciones sociales. Estas fueron algunas interrogantes que pude explorar con los interlocutores durante mi trabajo etnográfico y mis cuestionamientos iniciales fueron obteniendo respuestas, generando otro tipo de preguntas vinculadas con el conflicto por el contacto que se genera con otros grupos a través de las ollas. Por ejemplo, ¿cuál es la importancia para el desarrollo de la cerámica de saber quién fue el primero en reavivar⁹ la cerámica en Mata Ortiz? ¿Qué efectos tuvo entre la comunidad de alfareros el reconocimiento

⁹ El término “reavivar” empezó a utilizarse en una publicación efectuada por el arqueólogo Charles Di Peso y el antropólogo Spencer Mac Callum. Hace referencia al discurso que se produjo a partir del encuentro entre un alfarero oriundo de Mata Ortiz llamado Juan Quezada y un antropólogo estadounidense llamado Spencer MacCallum en el año de 1974. Este alfarero fue becado por el antropólogo para producir alfarería similar a la de los antiguos ceramistas que habitaban Paquimé (zona arqueológica localizada en Casas Grandes). Desde este momento, se le ha atribuido el reavivamiento de la actividad alfarera sólo a este alfarero.

de un solo actor social en el reavivamiento de la cerámica? ¿Cómo la materialidad, las formas y la técnica crean vínculos sociales al interior y al exterior de Mata Ortiz?

En el segundo capítulo, reviso los postulados más pertinentes para este estudio desde la antropología del arte. En este apartado disfruté describir el enfoque metodológico según el cual interactué con los alfareros, haciendo yo misma alfarería. Regresar a mi diario de campo y al registro visual de la experiencia etnográfica detonó reflexiones en torno a mi lugar en la comunidad de estudio como estudiante antropóloga, mi relación con las ollas y los interlocutores. Identifiqué los grupos que interactúan alrededor de los objetos y traté de relacionarlos con el circuito de relaciones sociales que se describe en este estudio.

Posteriormente, analicé las materialidades como elementos fundamentales de la creación cerámica y los vínculos entre las personas; describo los procesos de la materia y las técnicas de manufactura.

Finalmente, después de un trabajo largo y arduo de trabajo de campo, concluyo con el capítulo titulado “pensar a través de las ollas”, donde transmito la importancia de los objetos de barro para comprender el escenario actual de la alfarería en Mata Ortiz. La discusión de pensar a través de las ollas destaca la importancia de estas piezas en el pueblo. Tomando en serio los discursos de los propios alfareros sobre la percepción de su trabajo y cómo este objeto es un actor dominante en las relaciones sociales, se describe un día con una de las interlocutoras para enlazarlo con el concepto de agencia. Sostengo que la producción alfarera es un mediador de la vida cotidiana en Mata Ortiz. La sociabilidad en el pueblo es moldeada por el modo en el que fluyen las ollas. Utilizo la palabra olla para emplear una categoría local que provee una lógica para entender las relaciones sociales al interior y al exterior del pueblo.

CAPÍTULO I. LA TRADICIÓN: UN ANCLAJE EN LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE MATA ORTIZ

Existe una nutrida cantidad de publicaciones sobre la producción alfarera de Mata Ortiz y de las familias que crean y transforman la estética de las piezas cerámicas. En estas publicaciones, como la revista *Artes de México* (1999), entre otras que serán citadas más adelante, se describe el inicio de la actividad alfarera y se habla sobre la técnica y el uso de los materiales tradicionales. Dentro de libros y artículos de esta misma línea, he identificado tres discursos: el primero de ellos refiere aquellos intelectuales que narraron el encuentro entre Juan Quezada, un alfarero oriundo y Spencer MacCallum, un antropólogo interesado en la técnica de producción de Mata Ortiz; el segundo discurso refiere al que se ha hecho desde la etnoarqueología y la iconografía; finalmente el tercer discurso, es el propio desde mi observación participante. Estos discursos son los principales en la búsqueda por comprender el fenómeno cultural asociado con la producción alfarera de este lugar. En este capítulo presentaré, en un primer momento, los rasgos sobresalientes de cada discurso que he identificado. Un segundo apartado será dedicado a una revisión del concepto de tradición e identificaré las principales posturas que pueden enriquecer el análisis de la presente investigación.

Finalmente, revisaré algunos estudios efectuados sobre la producción cerámica al sur de Estados Unidos. Lo anterior es debido a que estudiosos de la producción alfarera contemporánea en Mata Ortiz, como Spencer MacCallum (1979), encontraron similitudes con las piezas cerámicas en toda la gran área cultural llamada la Gran Chichimeca. Del mismo modo, existe una histórica relación comercial entre las culturas que habitan este complejo cultural. Actualmente, siguen existiendo estos contactos comerciales a través de la producción cerámica ya que participan en exhibiciones ubicadas en el sur de Estados Unidos como en el AMOCA Museum; en diversas galerías como en Studio 54 Art Gallery en Tucson Arizona el

museo de Berkly California; en Chimayo Trading del Norte, Rancho de Taos Nuevo México, Andrea Fisher Fine Pottery Gallery; en la galería Flor de Barro en El Paso Tx., entre muchas otras que comparten con las producciones alfareras de estos lugares.

Es importante señalar que la revisión y reseña de los trabajos que a continuación serán citados está lejos de considerarse exhaustiva. En términos objetivos, se trata de un acercamiento para poder circunscribir la temática y el enfoque teórico metodológico que se pretende construir en este estudio.

a) Las narrativas de la producción alfarera en Juan Mata Ortiz y el aprendizaje colectivo

Un primer tipo de discurso se aboca a recalcar que tanto artistas, como intelectuales y académicos tuvieron un enorme interés por el encuentro entre un alfarero oriundo del lugar llamado Juan Quezada y el antropólogo estadounidense Spencer MacCallum en el año de 1976. De este encuentro derivó el conocimiento sobre la alfarería de una sola persona y su familia, hecho al cual se denominó “el milagro para Mata Ortiz”, “renacimiento” o la “nueva tradición”. Así, se atribuye al Sr. Quezada el reavivamiento de la cerámica en los años 1970 y lo reconocen como el maestro iniciador del oficio de la alfarería en el ejido de Juan Mata Ortiz (Di Peso y MacCallum, 1979; Bell, 1994; Cahill, 1991; Parks, 1993; Hernández, 2008; Goebel, 2008; Turok, 1999; Fournier, 2008, 1991; Villareal, 2018).

Desde otra perspectiva discursiva, existe un interés por redescubrir el origen de la tradición cerámica restándole importancia a estos dos personajes (MacCallum y Quezada) y mencionando el trabajo de otros alfareros reconocidos y familias que habían permanecido



FIGURA 5. OLLA EN VENTA EN GALERÍA DE ARTE EN JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, 12 DE MARZO DE 2019.

ocultas en la historia del reavivamiento de la cerámica (Livingston, 2011, 2016; CDI, 2014).

El tercero es un discurso construido desde la ciencia, principalmente por investigadoras mexicanas quienes comienzan a interpretar la producción cerámica en Mata Ortiz a partir de perspectivas teóricas como la de Erwin Panofsky de la iconografía e iconología¹⁰ (Villareal, 2018) y desde la etnoarqueología.

En este campo destacan los trabajos de Patricia Fournier y Andrea Freeman (Fournier, 2013).

¹⁰ Mariana Villareal (2018) hace una revisión exhaustiva del significado de los diseños pintados en las ollas de Mata Ortiz a partir de la visión de la iconografía que propone Erwin Panofsky en su estudio sobre iconología (1996 [1962]). Según el historiador del arte, el término refiere “a la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su obra [...] el iconólogo, necesita ante todo el conocimiento íntimo de la historia del arte y sus creaciones concretas” (Panofsky, *ibid.*: 13)

La revisión bibliográfica comienza, como he mencionado, con el antropólogo Spencer Mac Callum (1979), formado en la escuela de antropología en la Universidad de Princeton con una licenciatura en historia del arte y recibió una maestría en antropología en la Universidad de Washington. Dicho antropólogo se interesó en la cultura material y las artes étnicas; llegó a Mata Ortiz en el año de 1976 en búsqueda del creador o creadora de tres piezas cerámicas que encontró en una tienda en Deming, California. A partir de esta narración que él mismo publicó en el libro titulado



FIGURA 6. GALERÍA JUAN QUEZADA EN JUAN MATA ORTIZ. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, MAYO DE 2019.

Juan Quezada y la Nueva Tradición (1979), este autor implementa un ejercicio antropológico becando a Juan Quezada con recursos auspiciados por muesos estadounidenses como El Museo Heard en Phoenix y el Museo Estatal de Arizona en Tucson (MacCallum, 1979: 2) para que siguiera elaborando piezas cerámicas similares, perfeccionando la técnica con las que se elaboraban las antiguas piezas encontradas en las inmediaciones de la zona arqueológica de Paquimé y las exhibiera en los mismos museos (Figura 6). El trabajo de dicho antropólogo consistió en promover comprometidamente al interior del país y en el extranjero el trabajo de la familia Quezada, así como involucrar a algunos otros miembros de la comunidad de alfareros y promover recursos que activarían la producción cerámica (figura 7). En las múltiples entrevistas publicadas en internet y su libro *Juan Quezada y la nueva tradición* (MacCallum, 1979; NEWMEDIA UFM, 2013), se extiende una reiterada admiración por Juan Quezada. Un ejemplo de dicha admiración se expresa en los siguientes términos:

La hazaña de Juan Quezada es notable desde muchos puntos de vista. Su redescubrimiento de la tecnología de la cerámica, totalmente a través de una experimentación sin nunca haber tenido una lección o sin haber visto trabajar a un alfarero, es de un alto nivel como una proeza intelectual al lado de las hazañas de Sequoyah, el Cherokee analfabeto quien, en los principios del siglo XIX, inventó la escritura de los Cherokee (Di Peso y MacCallum, 1979: 24).



FIGURA 7. SPENCER MACCALLUM Y SU ESPOSA EMILY, EN LA CASA DEL NOPAL, EN PUEBLO VIEJO, CASAS GRANDES, CHIHUAHUA, JUNTO A PAQUIMÉ, 2017.

Una postura contrastante a la descrita anteriormente es la de Ana Livingstone (2016), artista guatemalteca quien reside en Mata Ortiz: en su artículo publicado en *Journal of the Southwest* sobre una de las familias alfareras desde una perspectiva genealógica, resalta una nueva historia para el inicio de la cerámica en Mata Ortiz. En este artículo, ella argumenta que “el aprendizaje de cómo hacer cerámica no fue una lucha solitaria, ni la de un maestro/estudiante, sino que fue un proceso interactivo y comunitario de compartir conocimientos entre las familias y las familias extendidas” (Livingstone, 2016: 735). Esta afirmación abre un panorama más amplio sobre la producción cerámica ya que observamos una diversidad de formas e historias

familiares en torno a su propia producción alfarera. El aprendizaje de hacer alfarería se basa en la imitación y en la observación de los alfareros más experimentados, a sabiendas de que “la imitación durante el período de aprendizaje no excluye la posibilidad de innovación una vez que se domina la técnica [...]” (Kaplan, 1980: 87). Por lo tanto, el inicio de la alfarería en Mata Ortiz se propició dentro de un contexto de emergencia por reproducir piezas muy similares a las que se encontraban en las inmediaciones de Paquimé. Seguido de esto, Ana Livingstone menciona que “a medida que se hizo más difícil encontrar ollas viejas, los vecinos perfeccionaron sus habilidades para trabajar la cerámica y comenzaron a hacer réplicas” (Livingstone, 2016: 736).

Desde que surgió el interés por retomar la alfarería en Mata Ortiz a partir de la réplica de ollas de los antiguos pobladores de Casas Grandes en los años 1970, los alfareros hicieron simulaciones en las formas de las piezas, diseños y materiales para venderlos como ollas auténticas de la cerámica de Casas Grandes. Incluso algunos creadores de piezas en el pueblo enterraban estas piezas y esparcían azúcar durante la quema de la olla para simular sangre sobre la pieza¹¹. La reproducción de ollas auténticas poco a poco dejó de ser un secreto entre los pobladores para convertirse en una actividad mercantil. Spencer MacCallum ya había observado esta práctica en la comunidad y la describe de la siguiente forma: “desde más o menos 1965, ha habido una cantidad considerable de simulación de la cerámica policroma de

¹¹ Durante el trabajo de campo efectué una entrevista con Macario Ortiz, quien es un alfarero de la primera generación de ceramistas en Mata Ortiz. Durante la entrevista narró que en las primeras experimentaciones con la elaboración de ollas y en su intento por simular piezas arqueológicas originales de Paquimé, jugaron con arrojar azúcar a las piezas que se estaban quemando y esto daba la apariencia de sangre sobre la pieza, porque según lo que comentaba Macario Ortiz había sangre sobre las piezas arqueológicas que encontraban en las inmediaciones de la zona arqueológica de Paquimé. Era una estrategia para autenticar las piezas cerámicas.

Casas Grandes para llenar una exigencia mercantil de coleccionistas incautos (MacCallum; 1979: 21).

Así es como las “ollas”, como son comúnmente nombradas, comenzaron a adquirir importancia por sí mismas, pues eran valoradas al interior y al exterior del poblado. Pero ¿cómo y cuándo la elaboración de objetos como “las ollas” comienza a volverse tradición? ¿Qué es tradición en la cerámica en Mata Ortiz? En una de las entrevistas que sostuve con un artista creador de cerámica, se me explicó cómo se inició la cerámica en el pueblo:

[...] fue en un momento en el que se estaban vendiendo en el mercado negro reproducciones de la cerámica de Paquimé como de cualquier otro tipo de objetos prehispánicos [...] la tradición de Mata Ortiz también está muy ligada a la economía y quizá ese ha sido el objetivo principal, el desarrollar una actividad económica y hace 30 años estaban vendiendo objetos prehispánicos, estaba el *boom* del conocimiento de lo que era la cerámica y se vendía la cerámica de Paquimé entonces tratabas de hacer una copia, una reproducción o, si bien ya estaban firmando tu trabajo pues algo que se apegara lo suficiente para que se pudiera vender pero fue nada más económico, no iba más allá (entrevista con Diego Valles, 10 de mayo de 2019).

Por su parte, Patricia Fournier desde la etnoarqueología aborda la problemática de la producción cerámica en México. La etnoarqueología es entendida como:

[...] el estudio que busca integrar los hallazgos y los contextos arqueológicos con información etnográfica. Específicamente nació desde una perspectiva arqueológica para interpretar mejor la cultura material, de esa manera se obtiene información sobre artefactos y tecnologías directamente de los individuos que estaban involucrados en su producción (Williams, 2001: 30).

Los investigadores que asumen esta postura se preocupan por la conservación del material arqueológico a través de las personas que habitan actualmente en las zonas alfareras. Patricia Fournier ha efectuado trabajo de campo en distintas zonas de producción, como en Zipajo, Michoacán, con alfareras purépecha y mestizas, en Mata Ortiz, Chihuahua, en la zona otomí

de Hidalgo y, finalmente, en Piñícuaro, Guanajuato, con alfareros que producen grandes ollas de fina loza bruñida. Patricia Fournier da a conocer datos etnográficos y explicaciones que son de relevancia directa en la interpretación o inferencia de los materiales arqueológicos a partir de la construcción de modelos. También propone una arqueología de rescate en México, en particular respecto a la alfarería tradicional, no sólo en lo relativo a los conocimientos y saberes o habilidades de los artesanos, sino que también resalta la necesidad de contribuir a la conformación de inventarios de esta clase de patrimonios.

En suma, la etnoarqueología esta interesada en conectar a partir de las practicas y técnicas actuales a las sociedades con su pasado. En el siguiente apartado menciono la experiencia propia desde la observación participante y de permanecer un periodo de tiempo prolongado en el trabajo de campo.

b) La cerámica y la tradición. Una reflexión desde el concepto y el contraste con la experiencia etnográfica

Como punto inicial para mi reflexión, describo acontecimientos que sucedieron durante el tiempo en que permanecí en Mata Ortiz. Inicié mi trabajo de campo en el mes de enero cuando, en las llanuras áridas del norte de México, recrudce el invierno. Caminaba por una de las veredas que atraviesan el Barrio El Porvenir, al sur de Mata Ortiz, para trazar los límites de los barrios sobre un croquis que dibujaba en mi libreta de campo y me encontré con Doña Esperanza Tena, alfarera de más de cuarenta años. Me detuve y le pregunté si nos encontrábamos en la orilla del pueblo. Me preguntó a quién buscaba y le expliqué que estaba haciendo un estudio sobre las familias alfareras en el poblado. La respuesta inmediata de Esperanza fue “véngase, mi hija, están sacando ollas en su casa”.

En ese momento, inicié una temporada de aprendizajes para mí como estudiante antropóloga y me adentré a un espacio de intercambio de conocimientos con la familia que me abrió las puertas de su casa para enseñarme el oficio de la alfarería. Es decir, sin ser una compradora o

coleccionista de cerámica queriendo adquirir ollas, sino interesada en el aprendizaje del trabajo diario.

Junto a una chimenea ardiendo con un trozo de encino, en una pequeña habitación de dos metros por dos metros construida de adobe, se encontraba Graciela Sandoval, la hija de Esperanza, produciendo piezas cerámicas. Hincada hacía un círculo de barro rosa¹² que asemejaba una tortilla, con un diámetro de 40 cm. aproximadamente, aplastaba la bola de masa o engobe¹³ sobre un pedazo de hule circular sobre el suelo para formar una tortilla de barro (funcionará como base para la pieza). Después, la hundía sobre un molde de yeso y comenzaba a modelar la pieza con la antigua técnica del continente americano a partir de “churros de barro”¹⁴. Hacía tiras de este material y las pegaba a la tortilla, utilizando sus dedos para apretar y, así, estirar uniformemente cada churro hacia arriba formando una espiral para confeccionar la pieza. Tal como señala Clara Lee Tanner en el libro *Beyond Tradition* (Jacka *et alii*, 1988), la cerámica para el continente americano viene de mucho tiempo atrás de la llegada de los españoles y las técnicas del manejo de los materiales naturales continúan hasta nuestros días.

Si bien la fecha de 1540 se indica como el momento de la terminación de las culturas prehistóricas, hay pocos cambios observables en numerosos lugares, con poco o ningún cambio observable para muchos espectadores. La adopción de rasgos europeos se hizo lenta, lo que aseguró la continuación de tejer cestas y textiles, de hacer cerámica y joyería (traducción de la autora, Jacka *et alii*, 1988: 14).

¹² El barro rosa es la tonalidad que adquiere el engobe al ser colado y mezclado con agua. Este tipo de arcilla es adquirido en un lugar a 26 km. de Mata Ortiz por la carretera hacia Casas Grandes. Llamado “El Convento”, es de los pocos bancos de arcilla que se encuentran libres de terrenos ejidales.

¹³ El engobe es la técnica empleada para mezclar distintos tipos de arcilla con agua, hasta obtener una pasta para moldear las piezas.

¹⁴ En Paraguay, Ticio Escobar (2012) nos explica que antes de la colonización misionera en la región del Chaco las técnicas empleadas para la confección de vasijas se basaban en el modelado a mano a partir del procedimiento de rodete o colombín (tiras de barro desarrolladas desde la base) y en la cocción al aire libre por fuego circundante. Es la misma técnica que se usa para confeccionar las ollas en Mata Ortiz. Tiempo después, con la llegada de los europeos, se fue modificando en algunas zonas de América por la técnica del torno. Los franciscanos promovieron una cerámica utilitaria adecuada a los nuevos usos mestizos (*ibid.*: 101).

Así, la antigua técnica de elaboración de piezas cerámicas con churros de barro es la que se utiliza en Mata Ortiz para confeccionar las ollas, con algunas variaciones entre una familia y otra. Durante los años 1970, este proceso fue adquiriendo importancia en la medida en que se elaboraron réplicas de las antiguas vasijas que se encontraban en los entierros de toda la región de Casas Grandes. Estos alfareros –Santos, Macario, Félix y Nicolás Ortiz, Juan Quezada, Esperanza Tena, Eusebio Sandoval y Rogelio Silveira– fueron motivados por el interés de los coleccionistas y compradores extranjeros quienes llegaron a Casas Grandes y a los ejidos cercanos atraídos por el exotismo del descubrimiento de la zona arqueológica de Paquimé en 1974.

Durante los años 1970, los habitantes de Mata Ortiz, quienes comenzaron vendiendo las antiguas vasijas prehispánicas encontradas en sus tierras de cultivo, fueron experimentando con nuevas técnicas y diseños para elaborar sus propias piezas cerámicas. No obstante, algunos relatos en las entrevistas y en las conversaciones informales con miembros de la comunidad de alfareros¹⁵ revelan que el manejo de la arcilla ya se practicaba desde antes del saqueo de piezas. Atestiguan que hacían objetos con fines utilitarios como ollas para trasportar agua o platos. Para adentrarnos al análisis de cómo se produjo una adaptación de producción alfarera en Mata Ortiz, me propongo analizar desde el concepto de tradición la cerámica del pueblo.

c) El concepto de tradición en la cerámica de Mata Ortiz

Durante el trabajo de campo, me pregunté si los diseños que aún perduran en las ollas serían esos elementos de tradición que se fueron copiando de las antiguas vasijas de Paquimé. No todos los alfareros comparten un mismo significado sobre los trazos en concreto y muchos ni siquiera los reproducen. Aluden a expresiones como: “son estilo Paquimé o mimbres”, o bien,

¹⁵ En una entrevista que realicé con Diego Valles y Carla Martínez, hacían referencia a la cerámica utilitaria que han elaborado artesanos *rarámuri*. Además, en conversaciones que sostuve con Rosa Delia Ortiz (alfarera comercial, especializada en piezas de miniatura, Rosa Delia pertenece a una de las familias iniciadoras de la práctica alfarera en Mata Ortiz) recordaba hacer ollas en su infancia con fines utilitarios.

mencionan las formas de las figuras que pintan: el rayo, la puerta de Paquimé, la guacamaya o la espiral (figura 8).



FIGURA 8. PIEZAS DONDE SE PUEDE APRECIAR LA ESPIRAL, EL RAYO Y LA GUACAMAYA. JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA. FOTOGRAFÍA PROPORCIONADA POR VERÓNICA SILVEYRA, ABRIL DEL 2019

Respecto al concepto de tradición, cabe puntualizar que existe un debate en torno a su definición en la literatura antropológica. Por una parte, se encuentran planteamientos en la etnología francesa (Lenclud, 1987; Boyer, 1988) y existe otra postura en los estudios desarrollados por los historiadores británicos (Hobsbawn y Ranger, 2012 [1983]). Se problematiza sobre la definición de este concepto para proporcionar marcos analíticos a los fenómenos sociales contemporáneos. La argumentación principal de los estudiosos de la tradición gira en torno a la tradición como representación social. A partir de la lectura de sus textos, queremos resaltar la importancia de las siguientes preguntas con el fin de acercarnos al conocimiento de la tradición alfarera en Mata Ortiz y las posibles respuestas que se dan a partir de los autores revisados quienes discuten sobre el planteamiento de las tradiciones. ¿Qué podría ser una tradición: un mito, una creencia, un rito, un cuento, una práctica, un objeto material que

habría sido seleccionado y transmitido? ¿Cómo podemos abordar estos fenómenos asociados con la tradición desde la antropología? La tradición ¿conforma una herencia que explica de qué otra manera se sigue conservando y de qué otra forma tiene un efecto social y tienen sentido para las personas? Uno de los propósitos principales de estos autores es averiguar cómo determinadas ideas se transmiten de generación en generación y cómo éstas son seleccionadas para reproducirlas al interior de los grupos humanos.

Para Lenclud (1987), existen tres acepciones de la noción de tradición: la primera hace referencia a la tradición como objeto deslizante en el tiempo, del pasado al presente y de forma retoproyectiva (fr. *rétoprojection*). Es decir, en términos del autor, estamos hablando de una filiación inversa donde actores del presente reconstruyen su pasado e imaginan su historia. Gerard Lenclud refiere a la tradición como aquel filtro clasificatorio donde se depositan los mensajes culturalmente significativos; es decir, los defensores de esta postura mostraban que la tradición portaba significados construidos dentro de campos más amplios de significación y figuraban en la práctica como elementos simbólicos. Este autor asume entonces la tradición como una herencia libremente constituida, por lo tanto, no revela su naturaleza, ni las fuentes de autoridad social.

Un ejemplo que ilustra estos planteamientos se puede vislumbrar en la cerámica que se realiza en la región de Río Grande en Estados Unidos. María y Julián Martínez, de San Ildefonso, (figura 9) iniciadores de la práctica cerámica contemporánea en ese lugar, no solo hicieron su gran contribución en la técnica de negro sobre negro¹⁶, sino que su hijo, Popovi Da, creó nuevos

¹⁶ La técnica de negro sobre negro que se usa en Ildefonso también es practicada por los alfareros en Mata Ortiz, donde la pintura negra se extrae de las vetas de manganeso que se encuentran en el interior del Cerro del Indio. Montaña emblemática situada al norte de Mata Ortiz, el cerro asemeja el perfil de un apache, figura que le otorga identidad al pueblo. La pintura negra se mezcla con arcilla y agua y el color negro sobre las ollas se obtiene a partir del recubrimiento de la olla con aceite, grafito, o bien, en la alfarería comercial, se recubre con diésel y la quema o cocción de la olla se hace con oxígeno.



FIGURA 9. PLATO HECHO POR MARÍA Y POPOVIDA EN 1969. LAS FIGURAS QUE SE ENCUENTRAN ALREDEOR DEL PLATO SE HACEN TAMBIÉN EN MATA ORTIZ: LOS ALFEREROS LOS LLAMAS MACHETES. EXTRAÍDA DE INTERNET DIPONIBLE EN:
[HTTPS://WWW.WIKIWAND.COM/ES/MAR%C3%ADA_MART%C3%ADNEZ_%28ARTISTA%29](https://www.wikiwand.com/es/MAR%C3%ADA_MART%C3%ADNEZ_%28ARTISTA%29)

diseños que pintó en piezas de su madre. Por su parte, los alfareros del Pueblo de Santa Clara en Estados Unidos desarrollaron una gran sofisticación en sus productos negros y rojos con una variedad de geometrías talladas y motivos de serpientes con plumas. Los motivos geométricos son rellenos con finas líneas paralelas, o ciervos, en paneles separados por medallones grandes, una creación que remite al diseño, la perspectiva y el trazo de los zuñis. Estos ejemplos evidencian una transmisión del conocimiento sobre las técnicas, diseños y los materiales de generación en generación.

Eric Hobsbawn, por su parte, nos dice que la tradición radica en la intencionalidad de su creador, suponiendo que las invenciones son más sencillas de seguir cuando están escritas y existe un elemento iniciador. Un problema para identificar las invenciones es cuando surgen de grupos o han aparecido de forma esporádica por corto tiempo.

Inventar tradiciones, como se asume aquí, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición. Se puede decir que se

ejemplifica de manera más clara cuando una “tradicción” se inventa deliberadamente y es construida por un único iniciador (Hobsbawm, 2012 [1983]: 10).

Siguiendo la propuesta de Hobsbawm, señalaré un acontecimiento que marcó de forma exógena la identidad de la cerámica de Mata Ortiz. Me refiero aquí a la historia que el antropólogo Spencer MacCallum difundió a través de varias publicaciones, en donde se refiere a la teoría del genio único encarnado por Juan Quezada, como iniciador de la cerámica. Historias de ese tipo funcionan muy bien para la retórica de la artesanía elevada al rango de arte. La hazaña de Juan Quezada es una que comparte el antropólogo al dejar bien en claro que sin su ayuda sería prácticamente un artista ignorado. Sobre esto seguiremos hablando más adelante.

El antropólogo francés Pascal Boyer (1988), en su estudio sobre las epopeyas de los *fang* de las sociedades africanas, nos dice que los hechos de la tradición toman un valor argumentativo en las declaraciones de ciertas personas, en contextos específicos. Esto me remite a la narración que hace el mismo Spencer MacCallum cuando encuentra tres piezas de Juan Quezada: “todo empezó en una tienda de trastos viejos en Deming, Nuevo México, una mañana de sol en febrero de 1979 [...]. Me llamaron la atención tres ollas de barro de diseño indígena. Pertenecían al género de imitaciones de la alfarería prehistórica de Casas Grandes” (MacCallum, 1979: 28).

Todo parecía ser un gran descubrimiento que daría sustento a una historia fundacional a partir de la declaración escrita de un personaje que cobra gran relevancia para una parte de la comunidad alfarera de Mata Ortiz. Sin embargo, encontramos durante el trabajo de campo un fuerte conflicto en torno a la historia narrada por estos personajes (Spencer MacCallum y Juan Quezada), ya que invisibiliza al resto de los alfareros que trabajan de igual modo a partir de los saqueos arqueológicos y en las primeras reproducciones alfareras.

Hobsbawm dice que las tradiciones inventadas parecen corresponder a tres tipos superpuestos, donde el tipo a) sería el dominante y el resto serían implicaciones o resultados de determinada identificación con una comunidad o institución:

a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, status, o relaciones de autoridad; y c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento (Hobsbawm, 2012 [1983]: 16).

Haciendo un balance de los planteamientos mencionados, podemos rescatar de Lenclud (1987) su espíritu innovador en la definición de tradición pues ésta, como señala este autor, es cíclica y no lineal: la experiencia del pasado está en el presente. En lugar de una ruptura entre el pasado y el presente, el pasado se incorpora constantemente al presente, siendo el presente una repetición e innovación del pasado.

Para el caso de Mata Ortiz, la tradición forma parte importante del discurso empleado en la comercialización de las artesanías y el arte indígena. Como menciona Gérard Lenclud (1987), “asociamos la noción de tradición con la representación de un contenido que expresa un mensaje importante, culturalmente significativo y, por esta razón, dotado de una fuerza de actuación, una predisposición a la reproducción” (traducción de la autora, Lenclud, 1987: 4).

Considero que el mensaje representado en este caso son las ollas, es decir, las formas cerámicas, las técnicas y los materiales. Los habitantes de Mata Ortiz tuvieron la necesidad de aprender la técnica cerámica en tiempos del saqueo arqueológico, con materiales nativos de la región, lo cual impulsó el movimiento de producción cerámica del poblado. El objeto, en este caso la “olla”, funciona como la base para la reproducción social. La alfarería puede entenderse, por lo menos de manera tentativa, como una cosa u objeto en términos de Amira Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell en su libro *Thinking through things* (2007). La orientación teórica de

esta tesis desde la antropología del arte dialoga con este y otros trabajos para reflexionar sobre relaciones sociales generadas a partir de la interacción de las personas, las materialidades y la producción de ollas. Lo que me interesa es analizar las interacciones sociales y la alteridad a partir de los objetos.

Lo anterior sugiere que los motivos en las ollas pueden contener o no valor simbólico. Observar las ollas, las líneas, las superficies y las formas de las piezas cerámicas nos lleva a reflexionar sobre los patrones de repetición que –con el tiempo y dependiendo de la mente y las manos de quienes la elaboran– se va adaptando a las pautas del mercado o transformando.

Concluimos este apartado acerca de la noción de tradición destacando que sus distintas acepciones permiten explicar lo que sucedió o sucede con el inicio de la práctica alfarera en el pueblo de Mata Ortiz. Sin embargo, quiero resaltar que la noción de tradición para este estudio no se centra en un personaje o alguna familia que inició con la práctica, pues sería caer en el mismo resultado que los anteriores estudios que se han efectuado sobre la producción alfarera. La tradición para este estudio es la noción en donde se deposita el conocimiento sobre las formas, los materiales y las técnicas que se aprenden en la colectividad. Cabe destacar que Mata Ortiz es el único lugar en el norte de México donde se hace una alfarería adscrita dentro de una noción de arte desde los mismos creadores. Como hemos visto, esta noción de arte se imbrica con la de tradición y alude a un pasado que remonta hasta tiempos prehispánicos.

d) Mata Ortiz situado en el Noroeste de México y su vínculo con Estados Unidos

Situar a Mata Ortiz en el Noroeste de México nos adentra a una región marcada por procesos históricos determinados desde la colonización hasta nuestros días, entendida como

el resultado de procesos sociales que vinculan en el espacio y el tiempo a la sociedad, la cultura, el medio ambiente y la historia. Esta vinculación constituye un contexto y construye estructuras propias, otorgando especificidad a la sociedad y la cultura en ambientes concretos. Así, la región es recipiente de una historia cuya cotidianidad aparece en la conciencia de quienes la construyen, manifestándose en símbolos de identidad que representan, recuperan e integran la experiencia compartida –la dimensión histórica de la región como sucede con toda construcción humana– se traduce en procesos de continuidad y discontinuidad que suceden en la sociedad y la cultura (Fábregas, 2002: 46).

Cuando hablamos del Noroeste de México nos referimos a un espacio que involucra diversas tradiciones, pueblos indígenas y poblaciones mestizas. Este complejo cultural abarca estados como Sonora, Baja California norte y sur, la parte norte de Sinaloa y el noroeste de Chihuahua; en ella perduran zonas arqueológicas como Paquimé en Casas Grandes y sitios de arte rupestre¹⁷. Esta región está habitada por una gran diversidad de culturas mestizas y los grupos originarios que sobrevivieron a los procesos de colonización, conquista y las rebeliones. Entre estos grupos se encuentran los pimas, *o'odham*¹⁸ (esto se refiere a la lengua), *akimel o'otham* (pimas del Río Gila) y *tohono o'odham* (pápagos), guarijíos, yaquis, seris, kumiai, paipai, kiliwa y cucapá. Se encuentra la población *rarámuri* (tarahumaras) provenientes de los diferentes ranchos y comunidades de la Sierra Madre Occidental como migrantes que se han asentado en municipios como Chihuahua, Cuauhtémoc, Casas Grandes y Ciudad Juárez.

¹⁷ Por ejemplo, el sitio de la cueva de las monas ubicada a 37 km al norte de la ciudad de Chihuahua o el sitio la cueva de los remedios ubicada en la biosfera del Bolsón de Mapimí, La pintada en Sonora, las pinturas rupestres encontradas en los médanos de Samalayuca; el sitio la cueva de San Francisco en Baja California, los petroglifos de la proveedora en Sonora y el sitio de peñón del diablo en Janos, Chihuahua.

¹⁸ También se escribe O'otham.

Existe una región vecina, localizada en el Suroeste de Estados Unidos, que se vincula a la producción alfarera de Mata Ortiz. Esta área abarca estados como Nuevo México, Arizona, Colorado, Utah, Texas y California, donde habitan los indios pueblo como los hopis, zuñi, pimas del norte y navajos. Se encuentran al otro lado de la frontera y también efectúan trabajos cerámicos con técnicas tradicionales similares a las de Mata Ortiz, sin embargo, los diseños y los materiales son distintos. Desde la arqueología, a estos lugares se les ha tratado como estrategia metodológica, una gran área cultural y se le ha denominado *Southwest* y la Gran Chichimeca, categorías que han sido definidas por la similitud de la cultura material encontrada. Sin embargo, son construcciones discursivas que se han debatido. Los grupos que se asentaron en el Noroeste no fueron aislados sino en constante contacto con los pueblos vecinos, pero con fronteras claramente definidas. Algunas académicas (Braniff, 2000; Sheridan, 2002) prefieren hablar de cultura del desierto. Retomamos el estudio de Humberto Barranto (1988) para entender la diferencia entre las tradiciones asentadas en estas regiones, corresponden con las tradiciones materiales que presentan similitudes y contacto entre pueblos. Hablamos de la tradición Anasazi, Mogollón y Hohokam. La primera refiere a la meseta de las cuatro esquinas en donde convergen Arizona, Nuevo México, Colorado y Utah. Este período es conocido por su cestería y las viviendas semi subterráneas con techos de tronco y paja; se cultivaba frijol y calabaza y se hacían *kivas*¹⁹ y cerámica negra sobre blanco. La región Anasazi corresponde con lo que hoy se conoce como Pueblo Bonito y el cañón del Chaco, pueblos que, entre otras características trabajaban sobre mosaico de turquesa. Los grupos Anasazi se encontraban asentados en el Río Colorado y el Río Grande a la llegada de los españoles.

La segunda taxonomía refiere a los grupos Mogollón (700 a.C. hasta 1300-1400 d.C.) que se asentaron en la región montañosa entre Nuevo México y Arizona, extendiéndose hacia la Sierra

¹⁹ Habitación circular, excavada en el suelo y cubierta, usada por los indios pueblo y los Anasazi.

Madre Occidental abarcando Sonora y Chihuahua. Es la primera región donde se desarrolla la agricultura: se han encontrado vestigios de la utilización del maíz, existieron viviendas semisubterráneas, hay una evolución de la cerámica sin decorar, utilizaron el arco y la flecha y hay un sistema de irrigación de agua (figura 10). Dentro de la región Mogollón se ubica Paquimé (Braniff, 2008: 29)

La tercera clasificación corresponde a la Hohokam asentada en la zona desértica al sur de Arizona, Santa Cruz y San Pedro. Trascendieron cuatro períodos importantes: el Pionero (100 a.C.-500 d.C.), Colonial (500-900 d.C.), Sedentario (900-1200 d.C.) y el Clásico (1200-1400 d.C), en el que perduran canales de irrigación para la agricultura, las aldeas sedentarias, se practicó la cremación y existió cerámica de rojo sobre bayo con motivos zoomorfos y grecas. Durante el período Colonial existió el juego de pelota, se manufacturaron las figurillas de barro se comercializó con piedra y concha y existían ya las estructuras de adobe.



FIGURA 10. PLATO MOGOLLÓN. LAS LINEAS QUE SE ENCUENTRAN ALREDEDOR TAMBIÉN SE HACEN EN MATA ORTIZ, IGUAL QUE LA FIGURA CENTRAL CON ALGUNAS ADAPTACIONES. EXTRAÍDA DE INTERNET. DIPONIBLE EN: [HTTPS://PAYSONARIZONAREALESTATE.COM/ABOUT-PAYSON-ARIZONA-REAL-ESTATE/PAYSON-HISTORY](https://paysonarizonarealestate.com/about-payson-arizona-real-estate/payson-history)

Entendemos que desde los estudios de Estados Unidos se plantea un *Southwest* limitado a los indios pueblo de Estados Unidos y podemos hablar de un Noroeste para las tradiciones que se asientan del otro lado de la actual frontera en México. Tomando en cuenta el constante contacto entre una cultura y otra, partimos de la idea que las culturas se comunican entre sí, pues

no podemos hacer etnografías de los grupos indígenas (para nuestro caso de estudio las culturas mestizas en constante cambio con otros grupos) del noroeste de México que realmente contribuyan al conocimiento y al reconocimiento de su particularidad cultural, sino mostrando la forma en que estos grupos integran un sistema cultural más amplio (Hope, 2015: 11).

Desde que Edward Spicer publicó *Cycles of Conquest. The impact of Spain, México and the United States on the Indians of the Southwest* (1962), advierte sobre la importancia de los esfuerzos por convertir a los indígenas a la vida productiva y mercantil desde la expansión europea: “Las vidas de varios millones de nativos de Norteamérica fueron transformadas por medio de esfuerzos sistemáticos y sostenidos para incorporarlos al comercio o a las líneas comerciales europeas y a sus sistemas políticos, y para reemplazar sus religiones con las varias formas del cristianismo” (Spicer, 1962: 14). Esta cita nos habla de la mercantilización de los objetos étnicos elaborados por los indios norteamericanos, la cual pasa por tres periodos importantes: el de incorporación, el de arte “revivalista” y el expansivo, que describiremos a continuación de acuerdo con Edwin L. Wade (1985) y Christian F. Feest (1994). Los dos últimos períodos se vinculan con el escenario de la producción de la cerámica en el poblado de Mata Ortiz por oriundos mestizos.

La primera etapa que se señala es a principios del siglo XX: tanto en Estados Unidos como en México se dio el proceso de incorporación de los pueblos indígenas a los estados nación y los mercados nativos fueron adquiriendo importancia en la vida económica, lo cual derivó en la integración política y la asimilación cultural a la vida nacional. De esta forma, se venía hablando de la constante interacción que se ha dado entre estos grupos a partir del comercio, dentro y fuera de sus regiones. Desde este momento, destaca la producción de textiles, cerámica, cestería y joyería, que se habían intercambiado durante mucho tiempo por cueros y carne seca.

Para proporcionar un ejemplo de este periodo anteriormente mencionado, Nampeyo era una mujer indígena Hopi, considerada la primera artista ceramista que comerciaba con visitantes europeos y coleccionistas para mercantilizar sus ollas con técnica nativa. Traemos al texto una cita de Nampeyo que nos recuerda los procesos sensibles por los que pasa un artista: “cuando empecé a pintar, solía ir a la antigua aldea y recoger piezas de cerámica y copiar los diseños. Así aprendí a pintar. Pero ahora solo cierro los ojos, veo diseños y los pinto” (cita de Nampeyo, 1920, tomada de la página de *Infinity of Nations. Art and history in the collections of the national museum of the american indian*²⁰).

Como señalan Edwin L. Wade (1985) y Christian F. Feest (1994), el rápido crecimiento de los mercados durante el siglo XX propició una dinámica de compra y venta de artefactos nativos. Durante este tiempo, sobre todo en Estados Unidos, y con la aparición del ferrocarril desde 1880, se conectaban las ciudades de Atchison, Topeka y Santa Fe, vía que funcionó para atraer a turistas, académicos y coleccionistas que se interesaron por este tipo de manufactura y por el exotismo de las culturas que tradicionalmente se habían encontrado aisladas. Incluso en este período, como advirtieron estos autores, podemos encontrar los primeros resquicios del calificativo de arte para denominar a los artefactos nativos:

Cuando comenzamos a aplicar el término arte en los objetos modernos hechos por nativos norteamericanos (o por poblaciones no occidentales), la mayoría de las veces estará acompañada por calificativos tales como decorativo u ornamental y percibido como artesanía, no como el “gran arte europeo” (traducción de la autora, Feest, 1994: 11).

En el segundo momento del desarrollo de las artes étnicas en el *Southwest*, se propicia un movimiento de arte “revivalista” que abarca desde los años 1920 a los años 1970 en Estados Unidos (Wade, 1985: 168). Este movimiento es comandado por coleccionistas de arte

²⁰ Disponible en: <https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/>

poderosos con un interés por la preservación de las culturas indígenas. Por ejemplo, en el caso de los indios hopi, Thomas V. Keam hizo un temprano reavivamiento de los alfareros hopis y Adolf Bandelier adquirió gran parte de su colección de antigüedades para la Universidad de Harvard de Gold con fines académicos (*ibid.*: 171). Estos personajes manipularon el imaginario del arte nativo americano con fines filantrópicos, pero en el proceso generaron una brecha decisiva entre los acuerdos para definir al arte y los estudiosos, pues se concertaban tomar moldes de los artefactos prehispánicos y reproducirlos.

A pesar de estos cambios, la práctica de manufactura permaneció. Después del primer brote de concesión al turista, el artesano nativo volvió a una tendencia de cambio guiado por la tradición y la creatividad, con resultados como el gran arte cerámico de María y Julián en San Ildefonso y Nampeyo entre los hopis.

Nampeyo se inspiró cuando comparó la mala calidad de la cerámica hopi de cambio de siglo con las mercancías muy superiores de sus propios antepasados prehistóricos, que procedían de las excavaciones de Sikyatki (un sitio del siglo XV). María y Julián, de manera casual, han recibido su estilo de cerámica negra sobre negra y es posible que no lo hayan continuado si no hubiera sido por un gran aliento de un anglo en Santa Fe (traducción de la autora, Lee en Jacka, 1988: 16).

La cerámica hopi ha ostentado un estilo del *Southwest* durante muchos años. Desde principios del siglo XX, ha prevalecido la vajilla con una base de color canela amarillo adornada en negro y rojo. Los diseños han incluido aves, alas de aves, plumas y variedad de geometría (figura 11).



FIGURA 11. CERÁMICA HOPI, PIEZA ENCONTRADA EN LA CASA DE TRABAJO DE CAMPO, LUGAR: MATA ORTIZ, CHIHUAHUA. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, 2019.

Para el caso que nos interesa, la revisión bibliográfica sobre Juan Mata Ortiz como pueblo alfarero y el contacto con los interlocutores nos han arrojado datos muy interesantes en este sentido. El pueblo de Mata Ortiz comparte el período del inicio de la práctica alfarera a partir del contacto con comerciantes, coleccionistas y académicos en los años 1970 con la finalidad de rescatar y preservar la tradición cerámica enfatizando el diseño prehispánico.

El hecho multicitado del milagro de Mata Ortiz a partir de la llegada del antropólogo Spencer MacCallum (Di Peso y MacCallum, 1979; Bell, 1994; Cahill, 1992; Parks, 1993; Hernández, 2008; Goebel, 2008; Turok, 1999; Villareal, 2018) y el contacto que sostuvo con el señor Juan Quezada es un ejemplo de rescate de un conocimiento sobre la producción material, a través de un intermediario cultural o *cultural broker*. Si bien Juan Quezada no fue el único que en ese momento practicaba la alfarería, fueron estos dos personajes quienes dan a conocer el rescate de la “nueva tradición” como fue nombrada por Di Peso y MacCallum (1979). Este rescate se basó en dar a conocer la técnica sobre el barro y recuperar los diseños de la cerámica prehispánica. En trabajo de campo y a través de la observación participante, los interlocutores han expresado que por generaciones anteriores habían elaborado ollas para uso doméstico. Sin

embargo, la aparición de Spencer MacCallum y el trabajo temprano de Juan Quezada realza la importancia de los diseños de áreas adyacentes al *Southwest* y la cerámica encontrada en las inmediaciones de Paquimé.

Antes de la llegada del antropólogo Spencer MacCallum al poblado, se habían excavado tierras en diferentes puntos cercanos a Mata Ortiz; en las tierras de cultivo se encontraron entierros funerarios y piezas cerámicas, algunas de las cuales estaban “pintadas por dentro y por fuera”²¹. A estos entierros localmente los llaman “las moctezumas” o “montezumas”. Es cuando la comercialización y saqueo comienzan a tomar relevancia y se empieza a vender la cerámica encontrada en estos lugares. Antes de que la ley de protección al Patrimonio Cultural Material del INAH (1972) pusiera su atención en esta área, gran parte de esta cerámica era adquirida por estadounidenses y turistas extranjeros que eran atraídos por el descubrimiento y la excavación de la zona arqueológica de Paquimé.

Las conversaciones con los interlocutores durante el trabajo etnográfico nos indican que la práctica alfarera en Mata Ortiz comenzó a ser utilitaria desde antes de que se convirtiera en una actividad mercantil. Así, el manejo y la técnica de elaborar objetos de arcilla ya se hacía desde generaciones anteriores al “milagro”. Incluso los niños jugaban hacer figuras de barro, como me lo expresó Rosa Delia en entrevista.

A partir de aquí damos la entrada a una tercera etapa que se menciona en el artículo de Edwin Wade (1985) para el *Southwest*. Es el período expansivo (de 1968 al presente) que ha sido testigo de la reorientación tanto del mercado como del estudio académico del arte. Este periodo se caracteriza por un avivamiento cerámico basado en elementos tradicionales, pero con una fuerte carga de innovación en los diseños. En el caso de algunos pueblos nativos como el de

²¹ Comentario personal en entrevista con el señor Eusebio Sandoval y Esperanza Tena (entrevista efectuada en Mata Ortiz en febrero de 2019).

los hopis, este resurgimiento establece el arte y la artesanía como una fuente constante de ingresos. Estos grupos basan su economía en otras actividades como la agricultura o las actividades derivadas del ferrocarril (como en el caso de Mata Ortiz), mismas que fueron paulatinamente desplazadas por la fabricación de cerámica.

La imaginación y la memoria juegan un papel importante en los procesos creativos de las piezas, los estilos en los motivos y las formas. Además, se añade la influencia de personas externas al pueblo, como profesores de arte que se han interesado en los procesos técnicos y se han dado a la tarea de mostrar y regalar catálogos a los alfareros del pueblo y libros de cerámica de otras partes del mundo. Conversando durante el trabajo de campo con un profesor de arte cerámico de Minneapolis, E.U., quien visita Mata Ortiz desde hace 14 años, él me comentaba que algunas figuras zoomorfas de los motivos de la cerámica son inspiradas en M.C. Escher²². Se han regalado este tipo de libros con sus obras y de ahí han retomado ideas para reproducirlas, como lagartijas y tortugas en los motivos cerámicos.

Considero que el rescate de la “tradición cerámica” para el caso de Mata Ortiz está apegado únicamente a la técnica de elaboración de cerámica y al uso de los materiales que se encuentran en la región. Actualmente, los diseños que se elaboran son muy diversos, aunque con algunos consensos, como por ejemplo los motivos geométricos, la guacamaya, espirales, rayos y machetes que se distinguen en varias piezas (figura 12). Durante el periodo de trabajo de campo, he preguntado que significan los motivos y no hay una respuesta clara respecto de los que pueden significar, ni una relación con las antiguas cerámicas encontradas en los entierros prehispánicos. Lo anterior me lleva a inferir que hay un énfasis en el valor estético cada vez más desvinculado de contenidos simbólicos culturalmente determinados. De esta forma, los

²² Artista neerlandés nacido en 1898 y muerto en 1972, conocido por sus grabados xilográficos, sus grabados a media tinta y sus dibujos, que consisten en figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios.

diseños de las ollas incorporan una creatividad individual a partir de los vínculos entre los alfareros para transmitir el conocimiento dentro de Mata Ortiz y al exterior a través de la impartición de talleres y la memoria de cómo elaborar estos objetos.



FIGURA 12. PIEZA ELABORADA POR SABINO VILLALBA EN LA QUE SE PUEDE OBSERVAR LA GUACAMAYA, LA ESPIRAL Y EL RAYO. ENCONTRADA EN LA CASA DE TRABAJO DE CAMPO. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, FEBRERO DE 2019.

CAPÍTULO II. HACER ALFARERÍA: MATERIALIDADES, EL CONOCIMIENTO SENSIBLE Y EL PROCESO CREATIVO. UN ANÁLISIS DESDE LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE

En el apartado anterior señalamos que el concepto de tradición me ayudó a responder cuestionamientos iniciales de la investigación. Proponemos que las ollas son elementos del pasado que fueron seleccionados por la comunidad de alfareros para traerlos al presente. El conocimiento colectivo sobre la técnica y los materiales para la confección han provocado la mercantilización de un sinnúmero de ollas que se venden local, nacional e internacionalmente. El objetivo del presente capítulo es incorporar una visión que articule el circuito de creación-circulación de la alfarería, puesto que la creación cerámica comprende un conjunto de prácticas y relaciones al interior de la comunidad de alfareros que los vinculan con otras comunidades de alfareros.

a) Una revisión de la Antropología del Arte

Es difícil circunscribir la antropología del arte a unos cuantos enfoques. Identifico los más pertinentes para este trabajo. El primero de ellos remonta a uno de los primeros antropólogos: Franz Boas (1947 [1927]). Desde su enfoque se comienza a visibilizar la cultura material, las técnicas y los elementos formales del arte, es decir, el ritmo, la simetría, las técnicas y variaciones de forma de manufactura o las propiedades de uso común no-occidentales. Este mismo autor, da a conocer (1947 [1927]) los primeros estudios sobre el arte primitivo, las técnicas y los elementos formales del arte, es decir, el ritmo, la simetría y variaciones de forma de manufacturas o las propiedades de uso común en los objetos de las sociedades no-occidentales. Existen estrategias metodológicas que difieren sobre el enfoque culturalista de Boas (Appadurai, 1986; Gell, (2016 [1998]); Sally, 1989; Morphy y Perkins, 2006). Los autores contemporáneos se centran en cuestionar que las investigaciones se limitaban a estéticas no occidentales y desconectaban a los objetos del contexto social de sus sujetos. En

relación con estas críticas, James Clifford (1995: 91) nos dice que los objetos, al ser desconectados o descontextualizados, pueden ser devueltos a la vida por la “documentación” circundante (descripciones, dibujos, fotografías, en el caso las ollas). Los vínculos que unen a cualquier objeto o institución con el “conjunto de la sociedad” pueden reconstituirse, haciendo surgir científicamente la verdad del todo a partir de cualquiera de sus partes (ibidem). Por ejemplo, en nuestro caso de estudio, los objetos recobran vida a través de la asignación y percepción del espectador, curador y artista. Entendemos que los objetos no occidentales se pueden convertir en artefactos de arte y, por ello, se pueden definir como aquellos que poseen propiedades semánticas o estéticas y que se usan para presentar o representar algo.

Otra perspectiva, la muestra la semiótica estructuralista que se acerca a las expresiones artísticas como sistemas visuales de comunicación, se considera el arte esencialmente como un vector de significación. Dentro de esta postura, ubicamos a Lévi-Strauss en *La vía de las máscaras*; explica el sistema de transformaciones a través de la plástica de las máscaras:

Considero que, desde el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente, un tipo de máscara, considero desde el punto de vista plástico, replica a otros tipos, cuyos énfasis y colores transforman asumiendo su individualidad. Para que esta individualidad se oponga a la de otra máscara, es preciso y basta que impere una misma relación entre el mensaje que la primera máscara tiene por función transmitir o connotar y el mensaje que en la misma cultura o en una cultura vecina, la otra máscara se encarga de vehicular (Lévi-Strauss, 2011: 18).

Por otra parte, se ha desarrollado una propuesta desde la mercantilización de los objetos, la cual reflexiona sobre el intercambio, el trueque y el obsequio. Desde el punto de vista de Arjun Appadurai, en *La vida social de las cosas* (1986) el intercambio económico crea valor y el valor está contenido en las mercancías y en la cultura. De esta forma, tanto los objetos como las personas tienen una vida social. Pero ¿por qué estudiar las cosas o las mercancías? El problema antropológico reside en el valor, la connotación y el significado que le damos a los

objetos: “la tendencia contemporánea predominante es considerar el mundo de las cosas como inherente y mudo; el cual es puesto en movimiento y animado, y en verdad conocible, sólo mediante las personas y sus palabras” (Appadurai, 1986: 34).

Una de las reflexiones acerca del trabajo de campo que realicé en Mata Ortiz con la propuesta de Appadurai es seguir la vida del objeto, desde la creación hasta la mercantilización de las ollas. Algunos alfareros han pasado gran parte de su vida lijando, elaborando engobes y pintando líneas; los más experimentados me comentaron estar perdiendo la vista por las delicadas líneas que han trazado sobre sus piezas. La mayoría han desempeñado una rutina familiar, han enfrentado los cambios extremos de climas que suceden en Mata Ortiz y las fluctuaciones mercantiles que atraen a los compradores de las piezas. Sin embargo, pueden convertir todo este trabajo colectivo y la incertidumbre de vender o no una pieza en un objeto con forma de olla, plato o figurilla, originado de la mezcla de arcilla y agua. Este objeto, diseñado con geometrías y pintado con pigmentos arcillosos, incorpora procesos técnicos, cualidades sensoriales de elaboración y conocimientos colectivos transmitidos a través del tiempo. El resultado es la mercantilización del objeto. Así, las intenciones que motivan las fases de producción en Mata Ortiz generan un ritmo activo y permanente para muchos alfareros. Las ollas entendidas como mercancía “son cosas que poseen un tipo particular de potencial social, que son discernibles de ‘productos’, ‘objetos’, ‘bienes’, ‘artefactos’ y otros tipos de cosas [...]” (Appadurai, 1986: 21).

Para abonar a ésta interesante postura, Price Sally (1989) hace una crítica e incita a la discusión sobre la connotación de “primitivo” en el arte que se realiza en las sociedades tradicionales fuera de los confines de Occidente. Es interesante el cuestionamiento que hace la autora criticando la arrogancia de Occidente frente al arte no occidental: nos dice que los objetos de arte son despojados de los lazos sociales en donde fueron creados, otorgando un nuevo

significado para acomodarse a las necesidades económicas, culturales, políticas e ideológicas de quienes reciben y adquieren estos objetos.

Para los objetivos del presente trabajo, el enfoque que me permite conocer el circuito de producción de la alfarería es el que define la antropología del arte como “el estudio teórico de las relaciones sociales en los alrededores de los objetos que median la agencia social” (Gell, 2016 [1998]: 32). Para este autor, lo que importa es insertar al objeto en una red de relaciones sociales que los originó y, dentro de la misma red, identificar los efectos o respuestas que estos mismos objetos producen en el receptor o como se reciben de otros en una cadena de intenciones. Una obra póstuma de este autor, *Art and Agency*, fue publicada en 1998 e incubó lo que más tarde se transformaría en un giro fundamental en hacia el arte. Se define *agente* como “quien ejerce la capacidad de que sucedan cosas a su alrededor, capacidad que nos puede atribuir al estado común del cosmos material, si no a una categoría especial de estados mentales: *las intenciones*” (Gell, 2016 [1998]: 45). Esta antropología ha de considerar el marco institucional que abarca la producción y circulación de obras de arte, siempre y cuando existan tales instituciones.

Así, gran parte de la teoría de Alfred Gell (2016 [1998]) consiste en que se toman los objetos de arte y los miembros de una categoría más amplia, los índices de agencia como si tuvieran fisionomía, al igual que la gente. Más tarde, Tim Ingold (2013) retoma algunos de los postulados de esta perspectiva de la antropología del arte y sigue la idea de Alfred Gell. Comenta en su libro *Making* que:

Debería ser posible rastrear una cadena de conexiones causales, a la inversa, desde el objeto final hasta la intención inicial que supuestamente motivó sus producciones, o el significado que se le atribuye al movimiento. En una palabra, es colocar el objeto en un contexto social y cultural. Al tomar así la obra de arte como un índice del medio social y el contexto cultural (traducción de la autora, Ingold, 2013: 7).

Desde la antropología mexicana, se han hecho estudios a partir de los objetos, como es el trabajo de Sabina Aguilera (2011) sobre la iconografía de la *puraka* (faja en lengua *raramuri* de la baja). Esta autora analiza la existencia de toda una cosmogonía a partir de los diseños y temas tejidos por las mujeres *rarámuri* sobre textiles. Por su parte, Gutiérrez del Ángel (2012, *et. al.*: 12), nos insta al estudio de todo un complejo de fenómenos culturales a partir de los tejidos, los nudos, los vestidos, los textiles, considerando “la importancia del significado y la comunicación de los objetos y las implicaciones que en las culturas del norte mexicano tiene el hecho de tejer, bordar, hilar y conformar iconografías en una escala social” (*ibid.*: 12). En este mismo sentido, Olivia Kindl, en su libro *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano* (2003), analiza uno de los objetos más importantes de los huicholes, las jícaras. Destaca la relación de la jícara huichola con la cosmovisión, generando una serie de asociaciones que no dejan de sorprender por la finura del análisis, como la relación de la jícara con el ombligo o centro, un *axis mundi* que ayuda a entender el universo, un modelo reducido del universo (Kindl, 2003: 33).

Recientemente, Elizabeth Araiza (2017: 41-58) hace una categorización dentro de la antropología del arte y define diferentes posturas para reflexionar sobre la autoconciencia y el papel del antropólogo frente al arte. La autora define “la antropología con arte”, atribuida al pensamiento de Tim Ingold quien encuentra una alta correspondencia entre la práctica del arte y la etnografía, puesto que en ambas disciplinas se involucra la sensibilidad y la corporeidad en la aprehensión de los mundos que estudiamos o que deseamos conocer. Es muy pertinente esta idea debido a que mi propia sensibilidad como etnógrafa me llevó a adquirir el conocimiento de hacer alfarería mediante la observación y la experimentación del hacer.

b) Aprendiz alfarera. Una forma metodológica de conocer

Durante mi trabajo de campo, utilicé dos herramientas metodológicas importantes. La primera, la observación participante, fue empleada por la misma situación etnográfica y, por otro lado, utilicé las entrevistas a profundidad al final de la temporada de trabajo de campo con matrimonios que tenían una larga trayectoria en el trabajo alfarero²³. Algunos fragmentos se citan a lo largo de esta tesis apoyando nuestra observación y como evidencia etnográfica. De esta forma, se combina con la interpretación que le otorgamos al presente estudio.

Me adentré en los procesos que dan origen a las ollas gracias a las invitaciones que recibía de las mujeres alfareras. Las personas de Mata Ortiz me fueron identificando porque mi presencia era distinta a la de una compradora o coleccionista de arte; me clasificaron como una estudiante que quería conocer el proceso de elaboración de la cerámica. Los alfareros han recibido grupos estudiantiles de diferentes universidades de Estados Unidos y para la sociedad de Mata Ortiz ese era mi lugar, el de una aprendiz. Fue así que, más allá de observar el proceso, me dediqué a involucrar todos mis sentidos en la creación de siete piezas cerámicas (seis ollas y un plato). Mientras adquiría el conocimiento de la técnica para elaborar ollas, se fue definiendo mi ruta metodológica; si bien estaba planeado aprender la técnica de la alfarería desde un inicio, se fue moldeando las maneras de interactuar con las personas en el encuentro etnográfico. Fui una especie de aguja que se hilaba de un interlocutor a otro, pues entre vecinas me llevaban de una casa a otra diciendo que yo estaba ahí para aprender a hacer ollas. Participé en sus procesos de elaboración desde la recolección de la arcilla hasta la confección de modestas piezas cerámicas que me fueron enseñando. También indagué sobre la creatividad de los alfareros. (Figura 13 y 14)

²³ Seleccioné material que fue resultado de las entrevistas para incorporarlo a los anexos de este estudio.



FIGURA 13. PIEZA ELABORADA POR CARMEN GRAJEDA CON EL ACOMPAÑAMIENTO DE CARINA MARTÍNEZ. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, JUNIO DE 2019.



FIGURA 14. PRIMERA OLLA ELABORADA EN LA CASA TALLER DE GRACIELA SANDOVAL Y LUCIO SOTO. FOTOGRAFÍA DE LUCÍO, MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, FEBRERO DE 2019.

El aprendizaje de la elaboración de ollas fue un instrumento fundamental de mi trabajo etnográfico, pues el confeccionar estos objetos involucra la interacción entre mis maestras alfareras, las personas que vivían u observaban parte de los momentos en las que yo experimentaba con los saberes de la fabricación de ollas y los materiales. Mi práctica era silenciosa y dejaba que la vida de mis maestras alfareras sucediera, acción que tomó gran relevancia para mi trabajo. Al hacer ollas pude situarme en la convergencia y el encuentro con la alteridad, la sensibilidad y la vida cotidiana. Esta reflexión hace eco a las palabras de Elizabeth Araiza (2017) cuando categoriza la forma en la que involucramos al arte en la antropología: “el arte no puede ser considerado más como un mero objeto de estudio, sino como una práctica y una disciplina que comparte con la antropología una preocupación por despertar los sentidos y por permitir que el conocimiento crezca desde el interior del ser en el desplegarse de la vida” (Araiza, 2017: 48).

Hacer alfarería me tomó la mayor parte del tiempo, dado que hacer una pequeña pieza me llevó hasta tres semanas y estuve en cinco casas taller distintas. La experiencia etnográfica con los alfareros en Mata Ortiz me ha llevado a reflexiones muy interesantes sobre el conocimiento

obtenido durante el tiempo que permanecí en el lugar. Mi principal herramienta de interacción fue la de la observación participante, al respecto de la cual Tim Ingold menciona lo siguiente:

La observación participante no es absolutamente una técnica de recopilación de datos. Por el contrario, está consagrada en un compromiso que hace que la idea misma de la recopilación de datos sea impensable. Este compromiso, de ninguna manera limitado a la antropología, radica en el reconocimiento de que debemos nuestro ser al mundo que buscamos conocer [...] en pocas palabras la observación participante es una forma de saber desde adentro (Traducción de la autora, Ingold, 2013: 4).

En este proceso de confeccionar ollas, me di cuenta de la gran complejidad que implica hacer alfarería (figura 15). La forma en la que aprendí fue copiando movimientos con el pincel de cabello de niño, imitando posturas corporales, viendo formas y figuras para tratarlas de reproducir, utilizando mis manos para moldear con ciertos movimientos, escuchando el silencio y escuchando las múltiples conversaciones mientras se hace alfarería. Fue todo un reto para mí, con mis propias capacidades físicas y creativas. Mis maestras alfareras tenían una gran paciencia al transmitir el dominio de sus técnicas. Mediante la imitación confeccionaba las piezas; el ejercicio de imitar es la forma en la que se va aprendiendo. Al respecto, una pareja de alfareros me comentaba lo siguiente:

Todos empezamos copiando Carmen, cuando yo empecé a pintar en Mata Ortiz, pinté los diseños más sencillos de la familia Mora Tena, entonces claro que estaba como estudiante y no me podían decir que era copia porque me estaban enseñando, pero era una copia. Mucha gente se queda estancada en la copia y ahí se quedaron estancados como artesanos, repitiendo y repitiendo hasta el cansancio, es algo natural. Hay personas aquí en Mata Ortiz que lo hacen de mala fe abiertamente, en el sentido de que para ellos se ha convertido en una forma de negocio económico y ellos quieren lucrar con lo que está siendo exitoso en el momento porque hay gente que está haciendo copias, en realidad, porque mucha gente que lo hace de mala fe (Entrevista con Carla y Diego, 10 de mayo de 2019)



FIGURA 15. APRENDIZ ALFARERA, FOTOGRAFÍA TOMADA POR GRACIELA SANDOVAL, LUGAR: MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, FECHA: ENERO DE 2019.

c) Circuito de interacción de la alfarería

Como mencioné, al iniciar mi temporada de trabajo de campo conocí a una de mis interlocutoras clave en una de las veredas que atraviesan el barrio El Porvenir, al sur de Mata Ortiz. Se trata de la señora Esperanza Tena, quien tiene cerca de 40 años produciendo y comercializando cerámica junto con gran parte de los miembros de su familia. Me mostró el taller alfarero de Graciela Sandoval, una de sus hijas. Posteriormente, Doña Esperanza y su hija, Graciela Sandoval, me incorporaron en las actividades diarias de su trabajo. Dentro de este taller aprendí a elaborar mi primera pieza cerámica, al mismo tiempo que observaba desde dentro los procesos de producción y comercialización de las ollas. Cabe aclarar que en el proyecto de investigación no tenía contemplado encontrarme con las formas de producción de los artesanos comerciales; sin embargo, este grupo son y forman parte de la cerámica que se conoce de Mata Ortiz. A continuación, muestro dos fotografías de la producción alfarera comercial (figuras 16 y 17).



FIGURA 16. OLLAS MINIATURA EN PROCESO, DE ROSA DELIA ORTIZ. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, FEBRERO DE 2019.



FIGURA 17. OLLA MINIATURA CONFECCIONADA CON LA AYUDA DE ROSA DELIA. FOTOGRAFÍA: CARMEN GRAJEDA, LUGAR: MATA ORTIZ, MARZO DE 2019.

Debido a que la actividad alfarera en Mata Ortiz es relativamente reciente de los años setentas a la fecha, han surgido tres generaciones de alfareros: la primera corresponde a los habitantes de Mata Ortiz que comenzaron a elaborar piezas cerámicas y experimentar con los materiales en los años 1970. Actualmente, esta generación de ceramistas oscila entre los 60 y 80 años de edad. La segunda generación (nacidos durante los años ochentas) corresponde a los hijos de la categoría primera generación de alfareros. Entre mis interlocutores podemos encontrar el ejemplo de Nicolás Ortiz, quien es nieto del señor Salvador Ortiz y Eduviges Rodríguez; otros ejemplos de esta segunda generación son Héctor y Graciela Gallegos, una pareja de ceramistas recientemente reconocida en una amplia publicación (Livingston, 2011).

Tabla de los diferentes interlocutores y lugares de trabajo de campo

<p>Alfareros comerciales u Artesanos</p>	<p>Taller Alfarero 1: Esperanza Sandoval, Eusebio Tena, Graciela Tena Sandoval, Lucío Soto, Jorge Sandoval. (indio).</p> <p>Taller Alfarero 2: Rosa Delia</p> <p>Taller Alfarero 3: Patricia Ortiz, Cruz Santillán, Alejandra, Madrid, Lupita de Villalba, Rebeca Ortiz.</p> <p>Taller Alfarero 4: Sofia Tena, Gerardo Tena, Jesús Tena, Amelia, Juliza, Nicolás Ortiz Jr.</p> <p>Taller Alfarero 5: Armando Silveira y Tomasa Osuna</p>
<p>Artistas creadores</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Patricia Ortiz. 2. Héctor Gallegos 3. Laura Bugarini 4. Carla Martínez 5. Diego Valles 6. Carina Martínez 7. Esmeralda Martínez 8. Tati Eleno Ortiz
<p>Académicos o intelectuales</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Spencer McCallum 2. Marco Fields 3. Jane (Juanita) Young 4. Mike Young.
<p>Comerciantes</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nora Treviso 2. Lorena Gaona 3. Rosa Gaona 4. Esperanza Tena
<p>Galerías</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Galería de la Estación 2. Pottery Gallery 3. Galería Juan Quezada 4. Galería de Michoacanos “Orgullo mexicano” 5. Galería de arte contemporáneo y tradicional. 6. Galería de la Señora Esperanza Tena Sandoval 7. Galería de Estrella Silveira y Gloria 8. Galería de Tati Eleno Ortiz y Macario Ortiz 9. Galería virtual de Héctor Gallegos y Diego Valles 10. Galería virtual Flor de Barro
<p>Compradores y</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Marco Fields

coleccionista	
Habitantes de la comunidad (no alfareros)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ángela Treviso 2. Jesús Ortiz (Don chu) 3. Eduardo Heras 4. Martha Veloz

Los artistas-creadores alfareros son quienes tienen un fuerte vínculo con las galerías (AMOCA (The American Museum of Ceramic), Flor de Barro, Galerías Virtuales de cada artista y exhibiciones que se efectúan en Estados Unidos sobre cerámica, tales como, West Southwest Gallery, Las Cruces Art Fair, WPCA (Walker’s Point Center of the Arts), Bazar del mundo y latin american festival, Museo de las Culturas Populares, Chimayo Trading del Norte, Chamizal National Memorial, Tucson Botanical Gardens, Museo de Berkley en California y en el Museo de San Diego California, entre otros. Las convocatorias en las que participan son nacionales como el concurso anual de cerámica en Mata Ortiz²⁴ y la convocatoria que organiza del premio nacional de Arte Popular y el concurso del Premio Nacional de Cerámica.

Este grupo de artistas alfareros son parte de la primera y segunda generación de alfareros y se caracterizan por la innovación en las formas, el diseño y los materiales. Además, las piezas incorporan otras técnicas cerámicas²⁵ con la técnica tradicional de Mata Ortiz. Esto quiere decir que el artista da un significado a sus piezas. Por ejemplo, el ceramista Diego Valles coloca una pieza cerámica sobre una rama vieja de un árbol llamado álamo y tenía la intención de titular

²⁴ Esta convocatoria la organiza Gobierno del Estado de Chihuahua a través de FODARCH (Fomento al Desarrollo Artesanal de Chihuahua), en el 2021 se celebró la edición 24. Es uno de los más importantes para la comunidad alfarera, considero que es un espacio en donde se pueden observar el trabajo entre alfareros. Se prevé que este Concurso para el 2022 se convierta en el Festival

²⁵ Por ejemplo, conocí la técnica de negro sobre negro, que consiste en colocar una pasta de grafito y/o manganeso sobre la pieza antes de ser bruñida y quemada. O bien, Diego Valles quien incorporó la técnica llamada *kintsugui* a una de sus piezas quebradas o “reventadas” durante la quema, una técnica japonesa para arreglar fracturas con oro, plata o platino, mezclado con resina.

la pieza: “La atadura hacia la tradición”, aludiendo a que el trozo viejo de álamo expresaba dicho enlace con la tradición cerámica.

Las exhibiciones y los concursos de cerámica son una forma de adquirir distinción entre los artistas ceramistas. El Premio Nacional de la Cerámica ya va en su 24a edición y artistas del poblado, como Laura Bugarini (figura 18) y Graciela Ortiz, lo han ganado. Respecto a estos concursos, Appadurai (1986) arroja un concepto muy interesante llamado contiendas de valor:

son complejos acontecimientos periódicos que se apartan, de un modo culturalmente bien definido, de las rutinas de la vida económica. La participación en dichas contiendas suele ser tanto un privilegio para aquellos que detentan el poder como un instrumento de competencia de estatus entre ellos. Asimismo, la generalización de las contiendas, no solo es el estatus, el rango o la fama o el prestigio de los actores, sino también la disposición de los símbolos fundamentales del valor de la sociedad en cuestión (Appadurai, 1986: 37-38)

Los artistas creadores como Diego Valles, Carla Martínez, Héctor Gallegos y Laura Bugarini, actualmente incursionan en la elaboración de piezas colectivas: trabajan por matrimonios y mezclan los estilos de cada uno en una sola obra.

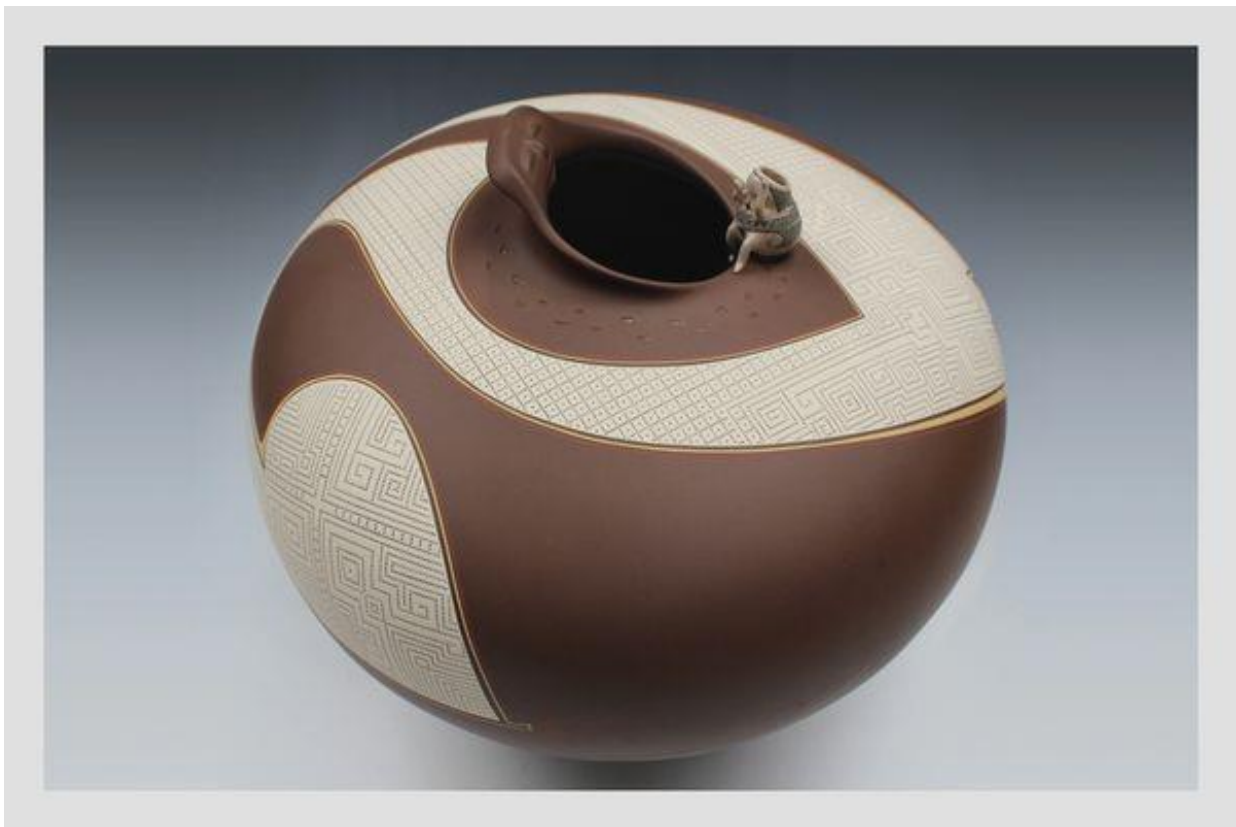


FIGURA 17. PIEZA LLAMADA “SOLILOQUIO” DE COLABORACIÓN ENTRE EL ARTISTA DIEGO VALLES Y SU ESPOSA CARLA MARTÍNEZ, LA OLLA ES ELABORADA POR DIEGO Y LA FIGURILLA POR CARLA. FOTOGRAFÍA EXTRAÍDA DE LA GALERÍA VIRTUAL: [HTTPS://DIEGOVALLESPOTTERY.COM/](https://diegovallespottery.com/)

Otro ejemplo es una experimentación que se hizo a partir de una propuesta de cine documental. Presencé el rodaje de una película que pretende dar a conocer las propuestas contemporáneas de la cerámica en el pueblo: la idea general del guion era que se hiciera una pieza cerámica con la colaboración de seis artistas. Mientras se hacía la filmación, me dediqué a observar el movimiento que genera el impacto de las cámaras en el poblado: varias personas salían de sus casas a ofrecer ollas. Lo mismo sucede cuando camiones de turistas o extranjeros arriban al pueblo. La filmación tenía dos meses de filmación (durante diciembre del 2018 y enero del 2019) de haber comenzado y los personajes o artistas principales eran los autores de la pieza colectiva: Diego Valles, Carla Martínez, Gregorio “Goyn” Silveira, Graciela Martínez, Héctor

Gallegos y Laura Bugarini. La fase que me tocó presenciar fue la quema a reducción de oxígeno de la pieza con cáscara de álamo. Como se muestra en la fotografía (figura 19 y 20), esta es una forma de quema que se sigue empleando, pero cabe aclarar que está siendo desplazada por el uso de los hornos eléctricos.



FIGURA 19. RODAJE DE DOCUMENTAL SOBRE CERÁMICA DE MATA ORTIZ Y LA QUEMA DE UNA OLLA DE AUTORÍA COLECTIVA. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, FEBRERO DE 2019

Otra categoría de interlocutores son los comerciantes que habitan en el poblado, quienes son dueños de galerías como Orgullo mexicano y The pottery gallery. También hay vendedores ambulantes establecidos en la calle principal de Mata Ortiz: ellos reúnen varias piezas de diferentes artesanos y artista²⁶. Los hombres que conforman este grupo son originarios de Michoacán y establecieron alianza matrimonial con mujeres nativas de la región de Casas Grandes. Son llamados por los habitantes de Mata Ortiz “los michoacanos”, incluyendo a las mujeres. Llegaron durante el 2012 los primeros migrantes de su estado natal y, después de

²⁶ En el pueblo existen doce galerías que pertenecen a diferentes grupos y familias. Dentro de ellas se comercializan obras de distintas personas o sus propias obras. En este caso, me refiero a los michoacanos (Lorena Ortega, Rosa Gaona) particularmente para esta categoría porque ellos únicamente venden piezas, forman parte del proceso de una obra, o bien, la compran sin firma y venden las piezas con su nombre.

radicar en los Estados Unidos, cuando llegaron al pueblo y vieron la potencialidad de comerciar ollas a los turistas que visitaban Mata Ortiz, comenzaron a identificar personas que pudieran venderles ollas a bajo costo y abarataron los precios de las piezas. Lo anterior ocasionó una competencia por los precios de las obras, pues ellos siguen vendiendo y comprando piezas cerámicas a bajo costo. Dentro de la guía de observación elaborada antes de llegar a trabajo de campo, se planteó indagar sobre esta situación, que llevó a una reflexión sobre el efecto de la misma para la innovación y la competencia dentro de la comunidad de alfareros. Algunos otros dueños de galerías no son propiamente familiares de las personas provenientes de Michoacán, sino que sólo comercian las piezas al interior del pueblo y en lugares exteriores al poblado, como en las tiendas de artesanías en Casas Grandes. También existe la galería que se encuentra en la antigua estación del ferrocarril²⁷ que fue apropiada por un grupo de alfareros (aproximadamente 60 personas) que recopila piezas de un gran número de habitantes del poblado para exhibirlas y venderlas. En este lugar, se llevan a cabo los concursos anuales de alfarería organizados por el FODARCH (Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua), se efectúan talleres de alfarería para grupos de turistas y se llevan a cabo capacitaciones para el perfeccionamiento del oficio de alfarero promovidas por instancias gubernamentales como FODARCH (Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua)

²⁷ Gobierno del Estado en el período del gobernador Cesar Duarte donó este espacio para la comunidad de alfareros, dentro de él se efectúan talleres de alfarería y permanentemente es una Galería llamada “La Estación”.



FIGURA 20. PIEZA CERÁMICA GALARDONADA DE LAURA BUGARINI COTA, UNA DE LAS ARTISTAS MÁS RECONOCIDAS DE MATA ORTIZ. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL MURO DE HÉCTOR GALLEGOS, DISPONIBLE EN: [HTTP://WWW.HECTORYLAURAMATAORTIZPOTTERY.COM/](http://www.hectorylauramataortizpottery.com/) MAYO DE 2020.

Tanto los comerciantes como los coleccionistas de arte y turistas influyen en la dinámica del movimiento mercantil de piezas cerámicas. Gell (1991) apunta, en un análisis que hace entre los murias gondos de la India central, que el consumo para este grupo define a quien adquiere los objetos:

El consumo forma parte de un proceso que incluye la producción y el intercambio. El consumo, la producción y el intercambio representan solo tres fases distintas del mismo proceso cíclico de la reproducción social donde el primero nunca es terminal. El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a los referentes personales, cuando dejan de ser “bienes” neutrales (los cuales pueden ser poseídos por quienquiera o identificados con cualquiera) para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones [...] (Gell en Appadurai, 1986: 146).

De forma semejante, los compradores de las ollas de Mata Ortiz tienen una triple función: la de coleccionar, comprar y vender fuera de los límites y alcances de los vendedores locales. El

consumo complementa la intencionalidad de la olla, define los tipos de compradores y a qué tipo de alfareros compran. En el momento en que un coleccionista-comprador arriba al poblado, se dirige a los alfareros que ha conocido durante un tiempo (figura 21) y estos alfareros lo llevan por una red de relaciones sociales a través de los estilos que desea comprar o que van recomendado. Los coleccionistas, vendedores y turistas circulan por el poblado igual que yo circulé de una casa taller a otra, hilando una red de relaciones a través de las ollas.



FIGURA 21. PATRICIA ORTIZ HACIENDO UNA OLLA DE BARRO “MARMOLEADO” SOBRE MOLDE DE YESO. EL MARMOLEADO ES UNA MEZCLA ENTRE DOS O MÁS BARROS DE DISTINTOS COLORES FORMANDO UN SOLO ENGOBE. DE TAL FORMA, SE CREA UN EFECTO VETEADO. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, MAYO DE 2019.

d)Materiales. El elemento que da origen a la intencionalidad de las ollas

Los materiales para elaborar las ollas son elementos que expresan la tradición puesto que, como se explicó en el primer capítulo, conforman el denominador común a todos los alfareros. Se trata del conocimiento sobre la materia y cómo transformarla. La misión para los antropólogos en el abordaje de la tradición se debe centrar en la recopilación de aquellos elementos del pasado que aún se pueden observar en el presente, como los materiales con los que se elaboran las ollas, pues la obtención de ellos genera relaciones y vínculos sociales. Lo anterior coincide con la perspectiva de la antropología del arte que se centra en las propiedades físicas de los objetos y se enfoca desde este ángulo “a la cuestión de lo sensible, es consustancial a la reflexión antropológica sobre el arte, y refiere al uso y a la experimentación de materiales, colores, formas, juegos de luces y sombras, sonidos, temperaturas u otras propiedades perceptibles en numerosas prácticas humanas” (Araiza y Kindl, en Coquet, 2018: 10).

Como he mencionado, se comienza a elaborar una olla desde que se recoge la arcilla. El paisaje en Mata Ortiz contiene varios lunares arcillosos en los que se pueden ver pigmentaciones y texturas que indican los bancos de este material (figura 22). Regularmente, este trabajo se hace en familia o lo puede efectuar un grupo de hombres. Algunas personas me comentaban que durante la etapa de la luna nueva, el barro está más blando y se aprovecha para poder hacer excavaciones. Cuando esto sucede, los cubos de arcilla se van desprendiendo con el contacto de la herramienta que sirve para excavar manualmente, el pico.



FIGURA 22. BANCO DE ARCILLA GRIS, FOTOGRAMA: CARMEN GRAJEDA LUGAR: MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, FECHA: MAYO DE 2019.

Como regla generalizada, los alfareros de Mata Ortiz no utilizan arcillas refinadas o de alta temperatura como el *stoneware* (cerámica de alta temperatura). Las arcillas que se manejan son de baja temperatura para su cocción y poseen diversas pigmentaciones naturales (rosa, gris, blanca -caolín-). Así es como los alfareros, al igual que los antiguos pobladores de Casas Grandes, consiguen las arcillas a los alrededores del pueblo. Durante los años setentas y ochentas, cargaban el material en costales, actualmente lo transportan en camionetas. Cabe precisar que el barro se diferencia de la tierra cultivable. Flora Kaplan (1980), en su estudio con los alfareros de la ciudad de Puebla, dice acerca de este material que “el sistema de clasificación de barro que usa el alfarero se basa en las categorías de color y en las texturas y se refiere a los usos funcionales de la arcilla” (Kaplan, 1980: 54).

Existen varios tipos de barro en las zonas cercana a Mata Ortiz; el más común para la alfarería fina es el barro blanco o caolín, que se encuentra localizado en las faldas de las montañas altas, específicamente en el Cerro Bola en Mata Ortiz, cercano a la ribera del Río Palanganas. Este banco de arcilla se encuentra bajo la concesión de terrenos ejidales, uno de cuyos dueños

ejidatarios es Juan Quezada. En los últimos años, terratenientes alfareros dueños de los bancos de arcilla han encontrado rentable suministrar la arcilla a otros que producen ollas.

Otro tipo de arcilla es la rosa que está localizada a 27 km. del pueblo por la carretera de Casas Grandes, en el lugar que le llaman El Convento (figura 23). Este banco²⁸ es de libre acceso y es utilizado principalmente en la alfarería comercial. Existen otros depósitos de arcilla como el barro “bayo” o el barro gris, que se encuentra en las inmediaciones (2 km) de Mata Ortiz, en “los temporales” o campos de cultivo. Éste banco también forma parte de los terrenos ejidales. Existe además el barro rojo extraído de Nogales, Sonora,



FIGURA 23. COLADO DE BARRO ROSA, FOTOGRAFÍA: CARMEN GRAJEDA, LUGAR: MATA ORTIZ, FECHA: MARZO DE 2019.

y otro banco de arcilla roja, se encuentra rumbo a El Caracol²⁹ (5 km) la carretera que lleva a la Sierra Madre Occidental y a la Mesa del Huracán.

Según la familia con la que fui a los bancos de arcilla gris, es mejor extraer el barro cuando hay luna nueva, porque existe la idea de que durante estas fases la arcilla es más blanda. Para efectuar la extracción de la arcilla se utilizan picos que permitan demoler el barro; el material es grumoso y está contaminado con raíces y piedras, por lo que se debe transformar en masa plástica lisa antes de poder trabajarla. Las primeras generaciones de alfareros, de tres que existen, trabajaban el barro triturado en metates, acción que se comparaba con la molienda del maíz. El siguiente paso es mezclar este barro en polvo con agua. Actualmente se deja

²⁸ Los bancos de arcilla se identifican por ser una mancha de pigmentación distinta sobre la tierra; también se les llama lunares de arcilla.

²⁹ Así se nombra localmente a la carretera que va hacia la Sierra Madre Occidental.

remojo en agua y se cuece con tela o velos sobre una caja de madera: la pasta que resulta de esto es el engobe.

Seguido de obtener la pasta o el engobe comienza el proceso de moldear o confeccionar la pieza a partir de una tortilla o círculo de barro que se amasa en el suelo, cuidadosamente se le va adhiriendo tiras o churros de barro en forma de espiral al círculo con compresiones dactilares hacia arriba hasta obtener la forma de olla, plato o figurilla.

La pintura de las piezas forma parte del proceso: durante mi experiencia etnográfica las ventanas de las casas en Mata Ortiz mostraban el proceso de pintura de las piezas. En varias ocasiones, esta apertura de luz me permitía asomarme para observar este el trabajo mientras me trasladaba de un taller a otro y es ahí, junto a las ventanas, donde me enseñaban a hacer ollas. Es común durante las mañanas alcanzar a ver dos personas concentradas con el pincel en contacto con la olla. Los alfareros aprovechan la iluminación para efectuar sus trazos: marcar y rellenar son las dos partes del proceso que involucran la pintura. Tim Ingold (2007) nos menciona, en su estudio de antropología comparada sobre la producción y significado de las líneas que, entre otros trazos, se crean en las superficies. Hace una taxonomía de la línea, pues éstas son empleadas para crear relieves en las superficies en las múltiples materialidades los grupos humanos:

En nuestros términos, un trazo es cualquier marca duradera que se deja sobre una superficie sólida a través de un movimiento continuo. La mayor parte de los trazos son de uno de estos dos tipos: aditivos o reductivos. Es aditiva la línea dibujada con carbón sobre el papel o con tiza sobre la pizarra, en tanto el carbón o la tiza crea una capa más que se supone sobre el sustrato. Son reductivas las líneas que se rayan, perforan o graban en tanto, en este caso, se forman eliminando material de la misma superficie. Como los hilos, los trazos abundan en el mundo no humano. Suelen ser resultado de movimientos de animales, tomando la forma de sendas o huellas (Ingold, 2007: 70).

Los tipos de pintura en las ollas de Mata Ortiz se obtienen de la mezcla entre las arcillas rojas y agua. Sólo la pintura negra es una mezcla de manganeso, grafito con arcilla y agua; algunos agregan diésel a esta mezcla, para obtener brillo. El manganeso lo obtienen de una mina dentro de un cerro emblemático de Mata Ortiz, el Cerro del Indio. Las pinturas tradicionales son blanca, negra y roja. Recientemente incorporaron otros tipos de pintura especializada en cerámica como el color verde y azul³⁰ que se pueden apreciar en piezas de propuesta contemporánea.

Desde los antiguos pobladores de Casas Grandes (1200 y 1450)³¹, tanto por razones prácticas como estéticas, la cerámica universalmente se ha preocupado por el acabado de las superficies en las piezas. Bruñir o pulir es una parte importante del proceso: esto se lleva a cabo antes de quemar la pieza cerámica. Bruñir al fresco es una técnica muy usada en Mata Ortiz, que consiste en mojar la superficie la pieza con una esponja y tallar una piedra en la parte húmeda para obtener el brillo. Usualmente utilizan la piedra ágata o el marfil (figura 24); durante los setentas y ochentas se usaba una especie de frijol silvestre llamado “chilicote” (*Erythrina herbacea*), que se conseguía en la Sierra Madre Occidental (figura 25).



FIGURA 24. PIEDRAS PARA BRUÑIR O PULIR. LA PIEDRA MÁS POPULAR PARA PULIR ES EL ÁGATA O MARFIL. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, JUAN MATA ORTIZ, CHIHUAHUA, MAYO DE 2019.



FIGURA 25. CHILICOTE, SEMILLA PARA BRUÑIR, FOTOGRAFÍA: CARMEN GRAJEDA, LUGAR: BABORIGME, CHIHUAHUA, 2017.

³⁰ Los materiales son vendidos por alfareros que tienen contacto con tiendas de material para cerámica en Estados Unidos.

³¹ De acuerdo con Beatriz Braniff el periodo de auge de Paquimé se dio en el Período Medio (Braniff, 2008:33)

Existen otros procedimientos para bruñir, como pulir la pintura con ralladura de jabón para obtener más brillo. Unas de las herramientas más distintivas de la cerámica de Mata Ortiz son los pinceles de cabello humano, principalmente de cabello lacio y de niño o niña. Estos objetos, dependiendo del grosor, dibujan las finas líneas de las piezas o el relleno de las geometrías y los motivos (figura 26).



**FIGURA 26. PINCEL ELABORADO
CON CABELLO HUMANO,
FOTOGRAFÍA: CARMEN GRAJEDA,
LUGAR: MATA ORTIZ, CHIHUAHUA,
FECHA: FEBRERO DE 2019.**

Finalmente, la quema o el cocimiento de las ollas se hacen de dos tipos de formas: con hornos eléctricos y al aire libre por fuego circundante. Esto implica que las ollas se colocan sobre una tela metálica para no tener contacto con el suelo. Dependiendo del proceso que se quiera llevar a cabo, se coloca una tina de metal o de barro que cubra las ollas que se van a cocer y se queman con cáscara de encino o de álamo, como se muestra en la siguiente fotografía (figura 27):



FIGURA 27. QUEMA DE OLLA AL AIRE LIBRE POR FUEGO CIRCUNDANTE. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, MARZO DE 2021.

Como he mencionado antes, conocí el proceso y los materiales adentrándome a la producción y creación de la cerámica siendo una practicante alfarera, lo cual me llevó a fases muy interactivas de comprensión y entendimiento en las formas de concebir la alfarería. Este método hace eco a la frase de Tim Ingold (2018) durante la conferencia que impartió en L'École Nationale supérieure des Arts Décoratifs: “Las manos y las mentes de los investigadores, al igual que las de artistas y artesanos, deben absorber en su forma de trabajar una agudeza perceptiva con base en los materiales que han capturado su atención” (traducción de Carmen Grajeda). El hecho de hacer, en lugar de sólo observar, me adentró a las capacidades sensibles de las personas como se menciona en las siguientes líneas como una propuesta teórica-metodológica:

Una visión que articule estética, performance y materialidades en la configuración y la reproducción de la vida cotidiana de personas y comunidades; que acepte que la creatividad, la imaginación y el arte forman parte de toda la vida humana para poder, simplemente, seguir viviendo, y por lo tanto, están vinculadas a otras dimensiones de la vida cotidiana de las personas y por lo tanto están vinculadas a otras

dimensiones de la vida social: las relaciones de poder, las prácticas religiosas y los rituales, el intercambio y las relaciones económicas (Coquet, en Araiza y Kindl, 2018: 17).

Incorporar y prestar atención a la sensibilidad de la creación y a la reflexión que deriva de ello, no solo nos lleva a observar de cerca, sino que nos abre una puerta de datos que pueden estar ausentes en las etnografías en las que sólo se observa y se pregunta. Considero que la cualidad más notable de mi temporada de trabajo de campo se centra en las herramientas que nos proporciona la investigación que se apega a una metodología práctica, en la que el silencio y las acciones de efectuar actividades de aprendizaje cultural toman una relevancia importante.

CAPÍTULO III. PENSAR A TRAVÉS LAS OLLAS

En el apartado anterior se describió la forma metodológica en la que interactúe socialmente con los alfareros. Desde la interpretación conceptual, atribuí cualidades tradicionales a los materiales y a las técnicas e identifiqué los grupos que interactúan alrededor de las ollas. En este capítulo, resaltaré la importancia de los objetos de barro para comprender el escenario actual de la alfarería en Mata Ortiz. Pensar a través de las ollas es la forma metodológica con la que interactúe con las personas en el contexto etnográfico. Seguir el proceso de producción, intercambio y comercialización de los objetos me centro en el medio social de las ollas. Me sitúo en el fluir de la vida en el que diariamente se habla sobre la creación, reproducción y venta de las piezas. El objetivo de este apartado es demostrar como las ollas median la agencia social y como las ollas equivalen también a personas o agentes sociales.

a) Las “ollas” como categoría local

Al seguir el ritmo de la vida cotidiana, escuchaba reiteradamente la palabra “olla” y comencé a prestar atención en sus usos. Llegué a apreciar que hacer ollas no solo es un mecanismo de intercambio mercantil o una forma de supervivencia; cuando las personas hablan de ollas también se refieren al hecho de que es una actividad que proporciona una lógica para la vida cotidiana en Mata Ortiz. Las ollas son el resultado de un proceso técnico y creativo en el que se transmite un conocimiento sobre el manejo de los materiales y el proceso de fabricación. Así, la práctica de la alfarería se ha generado “colectivamente y mediante un proceso interactivo” (Livingstone, 2016: 735).

El objeto “olla” expresa las diferentes formas de referirse al proceso creativo de cada uno de los miembros de la comunidad. Sabina Aguilera (2012), en su estudio sobre la faja de las mujeres tarahumaras, reflexiona sobre el proceso de fabricación de estos textiles formula un planteamiento que se aplica en gran medida a la confección de las ollas en Mata Ortiz: “dado

que la técnica se relaciona íntimamente con una vivencia-experiencia del mundo, al mismo tiempo que le da forma a la materia, nos encontramos con una actividad que, en contraste con la tecnológica, depende más de la intuición y menos de la manipulación racional” (Aguilera, 2012: 59).

Durante la escritura de este capítulo, me pregunté una y otra vez: ¿qué es pensar a través de las ollas?, ¿cómo podría transmitir la experiencia que se generó a partir del encuentro etnográfico con los alfareros de Mata Ortiz? y ¿cómo la creación de un objeto, en este caso la olla, podría generar un tejido de relaciones sociales? Los autores del libro *Thinking through things* (Henare *et alii*: 2007) nos explican que:

El corazón del método de pensar a través de las cosas es si seguimos pensando que nuestra intuición del mundo es la privilegiada y permanecemos en la ignorancia. Más bien, se debe entender la noción de “mundos diferentes” pero no debe entenderse sin recurrir a su opuesto putativo, esto es, diferentes representaciones [...]. Lo interesante de esta propuesta, es que, más que saquear perspectivas teóricas de otras disciplinas, abre el camino para conceptos genuinamente novedosos a ser producidos del encuentro etnográfico (*ibid.*: 10).

Las ollas han dotado a los miembros de la comunidad de alfareros de Mata Ortiz de creatividad y experimentación con materiales; perfeccionamientos, ideas acerca de su trabajo y formas de relacionarse con otros miembros de la comunidad. Estos objetos detonantes de la memoria crean una especie de línea perpetua en el trabajo y en el objeto mismo hace que el alfarero vea su trayecto de creatividad. Los alfareros guardan piezas importantes, por ejemplo, así como la primera olla que elaboraron, aquella pieza que se les reventó al cocerla pero que tenían un gran trabajo detrás de la misma, o las ollas que elaboraron sus madres. Estas características son valores asignados a las piezas y que van generando un camino de memoria, un antes y un después de su proceso creativo.

Si bien, como he mencionado antes, la forma de la olla o vasija³² no es la única que elaboran en Mata Ortiz, es la más convencional. Estos objetos creados de arcilla circulan al interior del pueblo, van de una mano a otra y viajan largos kilómetros para ser exhibidos y vendidos. Cuando una pieza está siendo preparada para algún concurso, el resto de la comunidad de alfareros lo sabe. El objeto de arcilla se convierte en el centro de las relaciones sociales entre los diferentes grupos.

La exhibición y la fabricación de las piezas también conecta al objeto con una red de relaciones sociales: la venta de los materiales o la venta de las mismas ollas, la enseñanza de hacer o la recolección de arcilla. Cada pieza provoca una presencia entre el espectador que la mira, el alfarero que la elabora y la persona que la exhibe. Esta reflexión hace eco a la definición de presencia para las artes en el ritual que propone Olivia Kindl (en Coquet, 2018):

entenderemos aquí presencia desde una perspectiva antropológica, como una modalidad que surge durante una interacción especial entre seres humanos y objetos, imágenes o figuras que hacen que estos sean el poder de la presencia en las artes del ritual. Procesos creativos, efectos percibidos como si fuesen seres vivos, o como “cosas” distintas a un ser humano. Esta modalidad relacional, que destaca por su profundidad temporal a la vez que, por su amplitud espacial, se caracteriza por escudriñar las fronteras entre animado e inanimado, visible e invisible, sujeto y objeto (*ibid.*: 73)

Las ollas han creado una presencia que articula a Mata Ortiz con grupos internos y externos al grupo de alfareros. Pensar a través de las ollas involucró un método que entendió la “noción de mundos diferentes” (Holbraad, *et. al.* 2009: 20) y en la heurística de los conceptos, pues se crearon nuevos objetos en el mismo acto de enunciar nuevos conceptos. Por lo tanto, recobrar el sentido de los objetos como dotados de agencia o vida nos da una perspectiva distinta.

³² Existen platos ornamentales, jarrones, figurillas, piezas miniatura. En las formas utilitarias existen botellas de barro para sotol, caballitos de tequila, piezas de ajedrez, aretes montados sobre plata, etc.

b) Formas de producción de las ollas

Existen tres tipos de variables para analizar los procesos de producción cerámica actualmente en Mata Ortiz. Se puntualizan como sigue.

- 1) La producción de las ollas recae en un taller familiar y los diseños y las formas se van haciendo característicos de esa familia. Hay producciones de hasta 120 ollas con estilos repetitivos por mes. Los talleres se ubican dentro de las casas habitación y los miembros se especializan en alguna parte del proceso, aunque finalmente las piezas sean firmadas por un solo autor. La casa de Graciela y Lucio, uno de los talleres familiares a los que asistía, son un ejemplo de esta forma de producción. Graciela se encargaba de la elaboración, mientras que Lucio colaba el barro, iba por el material a los bancos de arcilla, hacía el engobe y quemaba las ollas al aire libre. Ambos pintan y bruñen. Lucio se destaca por una habilidad más rápida con el pincel que Graciela y, finalmente, Lucio firmaba las ollas y la madre de Graciela las vendía junto con Lucio.
- 2) Una segunda forma es la que se inserta en la colectividad. Tal es el caso del proceso de elaboración de las ollas, la recolección de arcilla, el colado del barro, la preparación de la pintura y el lijado de las piezas, pues estas fases de producción, en algunos casos, se efectúan por diferentes manos y familias, hasta obtener una sola pieza firmada por un solo autor, quien tiene la intención de venderla. Llegué a observar ollas que vendían en las tiendas de abarrotes para ser arregladas (pintadas, lijadas, pulidas) por otras manos. Muchas de estas actividades se recompensan por intercambio al interior de la comunidad; por ejemplo, los engobes se pueden intercambiar por ollas hechas sin pintar, o bien por favores familiares. Al respecto, Arjun Appadurai (1986) nos dice en su libro, *La vida social de las cosas* que “los intercambios interculturales [...] a pesar de la existencia de un vasto universo de entendimientos compartidos, el intercambio

específico se basa en las percepciones profundamente divergentes del valor de las cosas intercambiadas” (Appaduari, 1986: 30).

- 3) La tercera forma de producción se centra en las creaciones individuales. Esto quiere decir que entre los alfareros hay personas que llevan a cabo la mayor parte del proceso (moldear la olla, cocerla, pulirla, lijlarla y pintarla) y firman las piezas. Sus piezas tienen intencionalidades y presencia, es decir, le asignan connotaciones a su trabajo. Por ejemplo, Diego Valles dice: “mi pieza corresponde a una ausencia de líneas lo que la vuelve minimalista e inserta en el arte contemporáneo”. O bien, Laura Bugarini dice sobre una de sus obras: “esta pieza que realicé tiene un sello de Paquimé, pero el resto es de mi autoría”. Regularmente sus ollas tienen un estilo particular que busca distinguirse. Entre estos creadores se pueden mencionar por ejemplo, las piezas que realiza Lidia Quezada, Laura Bugarini, Héctor Gallegos y Diego Valles. Estos alfareros hacen propuestas de estilos al resto de la comunidad y siempre buscan ser reconocidos como artistas-creadores. Sobresalen no sólo en México sino internacionalmente en el ámbito del arte contemporáneo y del *ethnic art*. Es importante mencionar que su influencia no sólo se da al interior del pueblo o en la cerámica de Mata Ortiz, sino que ha trascendido en otras formas expresivas del arte o la misma artesanía popular. Por ejemplo, existen figuras geométricas de los diseños de Mata Ortiz impresas en alebrijes de San Martín Tilcajete en Oaxaca por un importante artista de estas figuras llamado Jacobo Ángeles. O empresas importantes de textiles como Pineda Covalin han reproducido diseños de Octavio Silveyra, artista creador de Mata Ortiz.

c) ¿Qué es pensar a través de las ollas?

Durante la experiencia etnográfica en Mata Ortiz, aprendí a hacer ollas y a vivir en un tiempo distinto al que se vive en la ciudad. La casa que renté a dos artistas alfareros (Carla Martínez y Diego Valles) en el lugar de estudio se encontraba en el barrio El Porvenir a la orilla del pueblo: es una construcción de adobe como la mayoría de las casas en el ejido. La decoración interior estaba hecha de vitrinas repletas de ollas de diferentes periodos y personas, había piezas arqueológicas estilo Casas Grandes y tepalcates, ollas contemporáneas de diferentes artesanos y artistas del pueblo, cerámica utilitaria, así como vasijas y cestería hopi. El lugar contenía fotografías del proceso de elaboración de la alfarería, de la flora y fauna que habita ahí y otras tantas imágenes de las fiestas del pueblo y paisajes circundantes al lugar. La casa tenía una pequeña biblioteca con las temáticas de historia del arte, publicaciones de la cerámica de Mata Ortiz y literatura. Mis vecinos en enfrente y al lado eran alfareros; solo bastaba con salir a caminar unos cuantos pasos y observar algunas partes del proceso de elaboración de las ollas. Durante los primeros meses de estancia ahí, había ollas en venta y la habitación que corresponde a la lavandería tenía una doble función, de modo que también era un taller que compartía con los alfareros Diego Valles y Carla Martínez donde moldeaban sus ollas. Dicho de otra forma, en mi estancia de trabajo de campo me encontraba en una casa-galería-taller, como algunas casas que habitan los interlocutores que participaron en el presente estudio.

Diego Valles se autodenomina artista-creador de la cerámica de Mata Ortiz, es ingeniero electromecánico de formación, pero trabaja como alfarero desde 1994. Se crío en Santa Rosa, una pequeña rancharía a 7 km. al sur de Mata Ortiz y sus maestros alfareros fueron integrantes de la familia Mora. Carla Martínez es oriunda de una población a dos horas de Mata Ortiz llamada Zaragoza, ella aprendió a hacer ollas por su esposo Diego y se especializa en figuras y ollas miniatura. Ambos trabajan diferentes cuerpos y formas con el barro. Coinciden en la

idea de que “tienen una técnica que es prehispánica, pero el resultado es contemporáneo”.

Definen su arte como algo que se encuentra

entre la tradición alfarera de Mata Ortiz y el arte contemporáneo. Algunas de nuestras piezas son minimalistas. Esto exige que la calidad de las líneas debe ser perfecta; si una línea está mal hecha se nota, sin embargo, hay una intencionalidad, para que una pieza tenga valor debe tener intencionalidad, calidad de las líneas y simetría (entrevista con Diego Valles y Carla Martínez, febrero de 2019).

Esta definición que dan los artistas creadores de su propio trabajo contiene la noción de la intencionalidad ya que le dan significado a su trabajo y a cada una de sus piezas, muy acorde con los planteamientos que abre el arte contemporáneo³³. Sabina Aguilera explica cómo las mujeres tarahumaras tienen una intencionalidad en las fajas que tejen: la intencionalidad en el proceso creativo tiene una dimensión comunicativa, la cual, a pesar de su gran complejidad, no implica explicaciones verbales, puesto que en la gran mayoría de los casos el conocimiento [...] se adquiere mediante la observación y la experiencia” (Aguilera, 2012: 59).

Diego y Carla generalmente elaboran ollas con barro blanco y utilizan las pinturas tradicionales (roja, negra y blanca). Su repertorio en la producción alfarera incluye ollas, figurillas, platos y jarrones (figura 18). Las aportaciones de Diego a la alfarería en Mata Ortiz son los cortes sobre el cuerpo de las ollas y la forma de corazón humano. Actualmente, tanto los cortes como la forma se han difundido entre los alfareros. Como he mencionado, la técnica de churros es la empleada para moldear las ollas. En este sentido estos artistas mencionan lo siguiente:

es una técnica desde antes de la llegada de los europeos a América. Los churros se emplean en todo el continente, con barro local. Se levanta a mano, se pule o se bruñe con piedra y se quema con madera al aire libre. Esa es la tradición de Mata Ortiz y con esa tradición sacamos los diseños contemporáneos de la cerámica actual (entrevista a Diego Valles, mayo de 2019).

³³ La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y críticos desde sus situaciones creativas específicas (Giunta, 2014: 22).

Me parece interesante mencionar que, durante la observación, Diego Valles enviaba bendiciones en forma de cruz frente a las ollas antes de ser quemadas, para que estas no se quebraran con la temperatura del fuego y el clima húmedo. Es común observar en las casas de los alfareros ollas que han sido reventadas al momento de la cocción (figura 19). Cuando esto sucede, la olla no tiene ningún valor monetario, no se puede comercializar y es utilizada generalmente para decorar las casas, los talleres o las galerías de los alfareros y generar un tipo de memoria de lo que implicó el trabajo de crear la pieza cerámica. Otra forma de uso de estas piezas quebradas es regalarlas a personas con quienes se han generado algún vínculo amistoso. Algunas de estas ollas son reparadas con oro líquido. Así, quemar, pintar, dar cuerpo a una creación cerámica implica muchos factores, por ejemplo: quemar una olla o cocerla no se puede llevar a cabo cuando el clima está húmedo porque la pieza se revienta o se quiebra. Y para pintar sobre la pieza, es preferible hacerlo a la luz del día, aunque muchos alfareros trabajan con grandes lámparas durante la noche (figura 28 y figura 29).

La producción cerámica de los artistas-creadores se basa en una sola pieza a la vez, lo cual les puede llevar de tres semanas a tres meses dependiendo del grado de complejidad en la ejecución de la obra. Este tipo de ollas o piezas, elaboradas por artistas lleva más tiempo de elaboración que las ollas que siguen un mismo patrón y se repiten una y otra vez. El precio de venta de una pieza fluctúa, dependiendo del creador, entre \$150 y \$2000 dólares estadounidenses. Debido a que una gran parte del mercado se encuentra en Estados Unidos (figura 30).



FIGURA 28. DIEGO VALLES PINTANDO UNA OLLA. FOTOGRAFÍA TOMADA DE SU PÁGINA DE INSTAGRAM, JUNIO DE 2020, DISPONIBLE EN: WWW.DIEGOVALLESPOTTERY.COM/

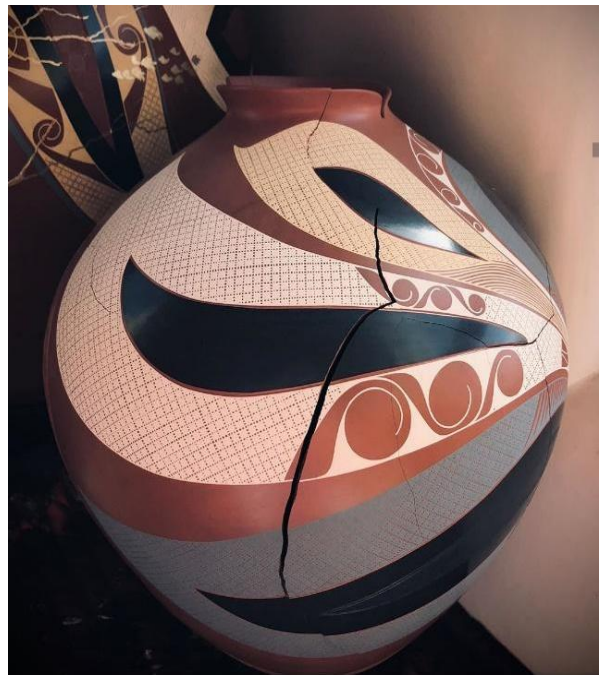


FIGURA 29. OLLA REVENTADA. FOTOGRAFÍA TOMADA DE SU MURO DE INSTAGRAM, DE DIEGO VALLES, JUNIO DE 2020, DISPONIBLE EN: WWW.DIEGOVALLESPOTTERY.COM/

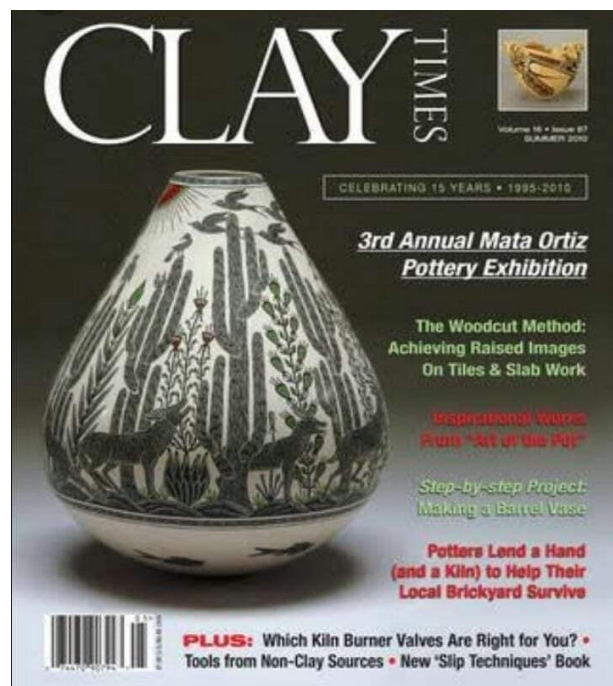


FIGURA 30. REVISTA CLAY DE CERÁMICA. EN LA PORTADA SE APRECIA UNA PIEZA DE HÉCTOR GALLEGOS INSPIRADA EN LA FAUNA CIRCUNDANTE A MATA ORTIZ. FOTOGRAFÍA DEL PÁGINA DE HÉCTOR GALLEGOS, DISPONIBLE EN: [HTTP://WWW.HECTORYLARAMATAORTIZPOTTERY.COM/](http://www.hecktorylauramataortizpottery.com/) MAYO DE 2020.



FIGURA 31. LAURA BUGARINI SOSTENIENDO UNA DE SUS PIEZAS. FOTOGRAFÍA EXTRAÍDA DEL MURO DE HÉCTOR GALLEGOS, MAYO DE 2020, DIPONIBLE EN: [HTTP://WWW.HECTORYLARAMATAORTIZPOTTERY.COM](http://www.hecktorylauramataortizpottery.com/)

∟

En el caso de los artesanos, los tiempos de producción se acotan en la fase de la pintura, lijado y confección de las piezas. Esta forma de producción busca la perfección y el dominio de cierta forma o diseño. Tal como lo menciona Tim Ingold, “el artesano, por supuesto, sabe lo que se está haciendo, y trabaja para conseguir estándares de perfección” (Ingold en Di Giminiani, 2015: 260). En reiteradas ocasiones mis interlocutores afirmaban que ninguno de los alfareros tiene un resultado similar debido a su carácter artesanal.

En otra de las entrevistas, conversé con Sabino Villalba y Verónica Silveyra, los únicos que se reconocen al interior de la comunidad por hacer réplicas de ollas antiguas. No sólo reproducen piezas de Paquimé o Casas Grandes, sino también cerámica de Perú, Colombia y del sur de

Estados Unidos, aunque su mayor producción se centre en el estilo “Paquimé y la cultura Mimbres³⁴”. Es muy frecuente el trabajo entre matrimonios: cada uno se especializa en alguna fase del proceso y la firma es de un sólo autor. Las figuras que esta pareja elabora son ollas y platos de diferentes características, con figurillas de coyotes o zorros. En la entrevista me comentaban que personas externas al pueblo les han regalado catálogos y libros de cerámica antigua y su trabajo se basa en el reto de imitar estas piezas. Han llegado a confeccionar hasta 100 piezas de una sola forma de plato. Por ejemplo, han trabajado para empresas como Audi con la técnica del esgrafiado³⁵ grabando el logotipo de la empresa automotriz sobre platos, combinado con motivos geométricos y con pintura tradicional (figura 32).



FIGURA 32. FIGURILLAS DE SABINO VILLALBA Y VERÓNICA SILVEYRA. FOTOGRAFÍA DE GABRIELA VILLALBA, JUAN MATA ORTIZ, JUNIO DE 2017.

³⁴ Estilo de diseño cerámico prehispánico, llamado “Negro-sobre-blanco realzado”, que se caracteriza por la figura central de un animal rodeado por formas geométricas.

³⁵ Esgrafiar es una técnica frecuente entre los alfareros, consiste en trazar figuras a partir de líneas o figuras que se van grabado sobre la superficie del barro. Tim Ingold menciona que hay trazos que “son a partir de líneas reductivas que se rayan, perforan o graban en tanto, en este caso, se forman eliminando material de la misma superficie como sendas o huellas sobre la superficie del barro” (Ingold, 2007: 70).

Conforme la entrevista fue avanzando, me pareció muy interesante escuchar una interpretación actual de los diseños Mimbres por parte de alguien que los pinta una y otra vez sobre el barro, como es el caso de Sabino y Verónica. Los definen de esta forma:

Los diseños cerámicos Mimbres³⁶ es casi pura pintura negra y tiene muchos animales. Las ollas, son más bien cazuelas, la olla es muy abierta, se pueden pintar por dentro y también traen mucha raya muy delgadita [...] estas piezas cuentan historias como las de un parto [...]. En las de Paquimé hay muchos chamanes y se supone que se reconocen así porque tienen el signo de un gato (#) y un punto (.), todas estas figuras traen muchas cabezas de guacamayas y parece que van nadando, todas estas figuras y diseños me las encargan mucho [...]. Cuando me encargan un diseño así, yo siempre digo “dispénsame Diosito si es algo malo” (entrevista con Sabino Villalba, junio de 2019, Juan Mata Ortiz, Chihuahua)

Sabino y Verónica han retomado sus diseños de las manifestaciones pictóricas de los indígenas de América del Norte como la cerámica mimbres, quienes desarrollaron varios estilos pictográficos tanto en cerámicas como en otras expresiones materiales: cestería, textiles, etcétera. Quizás entre los más destacados sean los grupos Pueblo y entre ellos los hopis al suroeste de los Estados Unidos, quienes atribuyen propiedades a las cerámicas que elaboran pues. Cada alfarero me transmitía su punto de vista sobre su propio trabajo: Graciela Sandoval, una de mis maestras de enseñanza alfareras, me decía que disfrutaba mucho su trabajo, sin embargo, las largas jornadas dedicadas a hacer ollas y la producción seriada de las piezas le provocaban agrietamientos en la piel de las manos y un constante dolor de espalda por la posición corporal en la que permanecía por lo menos de 10 a 12 horas al día en una silla de madera. Lo mismo sucedía con su madre Esperanza Tena, quien se caracteriza por sus ollas negro sobre negro de gran formato; sus ollas son reconocidas entre la comunidad de alfareros como de las más grandes, pues llegan a medir hasta 80 cm de alto y con un estilo que ellas

³⁶ Localmente se refieren a las réplicas de las cerámicas de la cultura Mimbres.

mismas denominan “calcado-torcido”³⁷, combinadas con geometría y figuras rellenas. Esperanza tiene cerca de 40 años trabajando las ollas y es una excelente comerciante de sus piezas y las de su familia. Aproximarse a su vida cotidiana me llevó a reflexionar sobre la agencia de los objetos, igual que en los casos de Sabino y Verónica, antes mencionados. A continuación, describo uno de los días en compañía de Doña Esperanza y más adelante haré el ejercicio de comparar con la noción de la capacidad que tienen las ollas para que sucedan cosas a su alrededor (figura 33 y 34).



FIGURA 33. TALLER-HABITACIÓN DE GRACIELA SANDOVAL Y LUCIO SOTO. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, BARRIO EL PORVENIR, MATA ORTIZ, ABRIL DE 2019.



FIGURA 34. ESPERANZA TENA PULIENDO UNA OLLA. FOTOGRAFÍA DE CARMEN GRAJEDA, BARRIO EL PORVENIR, MATA ORTIZ, ABRIL DE 2019.

³⁷ Es una técnica que consiste en sumergir sobre la superficie de la olla fresca un tenedor y hacer pequeños hundimientos uniformes alrededor del pico de la olla. Alguna cerámica guaraní tiene relieves muy similares pero son elaborados con una técnica de decoración y cepillado, “consiste en una textura uniformes de leves líneas producidas por la impresión del marlo del maíz y otro instrumento de múltiples puntas sobre la pasta aún blanda” (Escobar, T. 2012: 100).

Cerca de las 10:00 a.m. Esperanza y yo nos encontramos en el taller de su hija, aquel espacio muy caliente en invierno por la chimenea y con ese olor a cigarrillo de Graciela y Lucio que penetraba en la habitación mientras trabajaban. Me había sentado en un pequeño banco de madera frente a mi maestra alfarera porque ella observaba el avance y la forma en la que desplazaba la piedra sobre el barro húmedo de la superficie de la olla. Ese día me tocaba bruñir mi pieza. Esta pieza está confeccionada con arcilla rosa y la comencé a trabajar desde que conocí a Esperanza en la vereda del pueblo. Doña Esperanza transmite mucha alegría en su trabajo, siempre me animaba a vender las ollas que hice al lado de su hija y me sugería un posible precio, me aconsejaba seguir haciendo alfarería porque consideraba que yo podría ser buena en el oficio.

Esa mañana, la alfarera estaba un tanto preocupada porque mandó a lijar una de sus piezas de gran formato con un lijador que se encuentran en El Porvenir. Los lijadores son personas cubiertas de polvo de barro todo el día, les pagan menos de \$100 pesos por dejar superficie de la olla totalmente lisa y sin ralladuras. Este trabajo es la fase más visible en pueblo porque se realiza en los patios e implica un enorme esfuerzo físico de trabajo con los brazos y hay personas que se dedican exclusivamente a ello. Esta vez Esperanza no efectuó el trabajo de lijado porque tenía un fuerte dolor en el hombro y sus hijos artesanos estaban muy ocupados produciendo ollas en serie. Así fue que me pidió que la acompañara para transportar la olla a la casa del lijador, la cual era demasiado grande y pesada. La acompañé a transportarla con una carretilla, en la cual la olla estaba cubierta en una cobija para que no se quebrara con el impacto del movimiento. Finalmente la dejamos con el lijador y de ahí fuimos a comprar quelites. Más tarde, regresé a la casa de Esperanza para acompañarla de nuevo por la olla lijada, estaba preocupada porque tenía que terminar de pintar, pulir y cocer la olla para antes de la llegada de

“un gringo³⁸” comprador de piezas. Graciela me comentó que una de las ollas de su mamá se encontraba en un museo en Estados Unidos. Esperanza no se imaginaba que sus piezas estarían ahí y hacían burla y bromas alrededor de este acontecimiento.

En Mata Ortiz se rumora cuando van a llegar compradores o cuando ya están ahí. Estos compradores pueden ser coleccionistas que visitan el pueblo desde hace varios años y que tienen galerías establecidas fuera del pueblo. Es un rumor que corre rápidamente entre los alfareros, así como la llegada de extranjeros. A partir de lo anterior, considero que las ollas tienen agencia y que logran una serie de relaciones sociales y representaciones de la alfarería.

Alfred Gell (2016 [1998]) en su libro *Art and agency* propone que la agencia:

se puede atribuir [...] a aquellas personas [...] que provocaron secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o de intención [...]. El agente es quien “hace que los sucesos ocurran” en su entorno. Como resultado de ejercer su agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que “quería” el agente. [...] los agentes provocan “acciones” que inician ellos mismos por sus propias intenciones (Gell, 2016 [1998]: 43).

Ambos grupos, tanto el del artesano como el del artista-creador, involucran la técnica y el mismo conocimiento de los materiales. Las ollas nunca serán las iguales, es decir, las piezas siempre serán hechas manualmente, inventadas y perfeccionadas para cualquiera de las dos formas categorías de alfareros. Franz Boas (1947 [1927]), en su célebre libro *Arte Primitivo*, dice: “hemos indicado ya que el valor artístico de un objeto no se debe únicamente a la forma, sino que el método de fabricación da a la superficie una cualidad artística ya sea por su suavidad o por el patrón que resulta como consecuencia de los procedimientos técnicos que se han empleado” (Boas, 1947 [1927]: 62). En Mata Ortiz, los alfareros transitan dentro de una

³⁸ Los compradores y coleccionistas comúnmente son de origen estadounidense, sin embargo, hay personas europeas y japonesas que han llegado como compradores o turistas. Algunos alfareros son bilingües y otros no, lo que dificulta la comunicación para la venta de las piezas entre personas que no se dedican por completo a la alfarería o los mismos artesanos que producen en serie tienen dificultades para la fase de comercialización.

categoría u otra (artistas creadores o bien artesanos) dependiendo del contexto social en donde se les reconozca, cómo se autodescriben, o bien, por el valor mercantil de sus piezas. Al respecto, Carla Martínez nos comenta sobre su trabajo:

soy artesana y yo hago artesanía y cuando un comprador viene y me dice: “esto no es artesanía, esto es arte”. Ya estamos hablando de la percepción y el sentido que le dan a mi trabajo y de lo que hace sentir mi trabajo a esa persona. No considero que esté más arriba que otro alfarero porque alguien me dijo que hago arte (entrevista con Carla Martínez, 16 de mayo de 2019, Mata Ortiz).

Es muy importante reconocer que tanto coleccionistas como instituciones, compradores y críticos de arte han señalado distinciones entre los alfareros al interior del pueblo. Cada alfarero ha definido y trabajado para distinguirse del resto de la comunidad de alfareros con su propio estilo. Algunos diseños como las grecas, las puertas de Paquimé y las guacamayas se han imitado desde el inicio de la reproducción de la cerámica arqueológica Casas Grandes. Además, hay formas imitadas entre un alfarero como los platos o las figurillas miniaturas, lo que ha generado conflictos de autoría o contiendas por la primicia de cierta técnica o aportación. De la misma forma, el aprendizaje colectivo de la alfarería a través de la técnica y los materiales se ha apropiado entre las personas que habitan el pueblo. Sin embargo, algunos ven una virtud en la forma en la que se copian los diseños, pues de ahí se definen estilos.

A partir de lo observado en el trabajo de campo y de lo que narran los alfareros hasta aquí mencionados, desprendemos que se puede observar lo diverso de las representaciones que le asignan a su trabajo. Las definiciones de arte y artesanía son muy fluctuantes desde el punto de vista de las personas que se dedican a la alfarería en el pueblo, puesto que los alfareros con los que interactué transitan entre una y otra categoría dependiendo del tiempo que le dediquen a la elaboración de una pieza. Las ollas son objetos que van de una mano a otra, transitan por los diferentes grupos desde su creador, el comerciante y el coleccionista, desde el momento que se crean hasta su destino.

Conclusiones

Una de las preguntas centrales de este trabajo fue: ¿cómo la alfarería de Mata Ortiz determina las relaciones sociales y la articulación entre los diferentes actores? Las ollas son objetos que dotan a las personas de habilidad técnica y creativa. En el presente estudio observé la interacción social de los diferentes grupos sociales involucrados en la producción alfarera y la recuperación de la técnica tradicional de manera colectiva. Partí de la experiencia etnográfica hacia posturas teóricas que me acercaran al conocimiento de discursos sobre la producción o iniciación cerámica en Mata Ortiz, desde la mirada de las personas que producen alfarería y la de la propia etnógrafa. Por otro lado, me interesaba conocer la importancia de los objetos para los diferentes grupos que se dedican a la producción cerámica de Mata Ortiz. En este caso los objetos más representativos de esta producción alfarera son las “ollas”.

Considero que los anteriores estudios que se hicieron en Mata Ortiz emplearon el concepto de familia para entender como se había diversificado e implementado la producción alfarera en el pueblo. O bien, aplicaron el ejercicio desprendido de la antropología norteamericana, el cual consistía en reconocer a un sólo personaje dentro de la comunidad para asignarle el discurso de la “nueva tradición cerámica”. Así es como se reconoció a Juan Quezada como un modelo frente al resto del grupo de alfareros. Si bien este ejercicio impulsó la actividad alfarera en Mata Ortiz, también trajo consigo asimetrías y conflictos de reconocimiento al interior del pueblo y entre una familia u otra. Ocasionó la invisibilidad de memorias y personas que han existido desde inicio de la producción alfarera en Mata Ortiz y los ató a una tradición prehispánica y una historia fundacional con la cual no todas las experiencias se asocian.

Mi reflexión respecto a dicha tensión y lo observado en trabajo de campo, es que la competencia y las contiendas son una virtud para el movimiento artístico-artesanal de Mata Ortiz, puesto que las propuestas cerámicas se vuelven diversas y la calidad de las piezas se complejiza. Se incorporan nuevas técnicas, por ejemplo, la de *cut out* (piezas cortadas) y nuevos materiales, como las tonalidades de pinturas que no son propiamente naturales.

Considero que las ollas son las formas cerámicas más características de Mata Ortiz y fueron seleccionadas y transmitidas por las generaciones de alfareros generando vínculos sociales al interior y al exterior de la comunidad. Quiero resaltar que la tradición de la técnica de hacer churros de barro a partir de una base circular, los materiales como la arcilla y los tintes naturales y la cocción al aire libre por fuego circundante se transmiten mediante un conocimiento colectivo y se va aprendiendo por imitación. Estas prácticas traen a los objetos mismos al presente y derivan en una diversidad de procesos creativos. Así, las ollas o los objetos cerámicos que se producen en la actualidad originan relaciones de alianzas y conflictos entre los grupos de alfareros al interior del pueblo, concretadas en el hecho de crear, elaborar y comercializar piezas.

Como se ha mencionado, la influencia de los artistas-creadores y artesanos de Mata Ortiz es patente. Los diseños se van imitando en las piezas cerámicas o en otras formas de expresión de artesanías o artes como los alebrijes y textiles. La reproducción se da también al interior de Mata Ortiz. Esto ha ocasionado estilos cerámicos (*cut out*, negro sobre negro o policromo) al interior de la comunidad de alfareros.

En el primer capítulo concluí que en la cerámica de Mata Ortiz existe una fuerte innovación en los motivos (espiral, guacamaya, rayo), diseños y formas (ollas, platos y figurillas), pero no corresponden con un significado concreto, sino con la creatividad y las posibilidades que les

proporcionan a los alfareros la geometría, la habilidad en el trazo, el contacto con discursos que les otorgan identidad a las piezas y el tiempo que le dediquen.

Planteo que la producción cerámica de Mata Ortiz más bien se asocia con un movimiento artístico-artesanal inspirado en el contexto arqueológico y en las características físicas de la región donde se encuentra asentado el pueblo. Considero que las ollas que se producen actualmente, más que estar asociadas con los antiguos habitantes paquimenses, están ancladas en la técnica antigua. Es decir, la tradición corresponde más a la adquisición de la técnica, como la de los “churros de barro” arriba descrita y a los materiales. Por el contrario, los motivos y las formas son múltiples y variadamente contemporáneas, aunque existan signos iconográficos que se rescatan de las antiguas vasijas; tal es el caso del rayo, la guacamaya y la espiral.

Las instituciones que regulan el mercado de las artesanías y el arte popular en México limitan las posibilidades creativas puesto que tratan de atar la cerámica de Mata Ortiz a una “tradición prehispánica” con la cual algunos alfareros no se sienten identificados. El valor que les otorgan las instituciones mexicanas FONART o FODARCH a su trabajo es menor comparado con el valor que se les asigna en otros países como en Estados Unidos.

La forma metodológica de abordar la situación etnográfica fue el propio proceso de aprendizaje que cada uno de los alfareros había llevado. Esto se llevó a cabo mediante la imitación, la observación y la interacción social. Algunos de los alfareros han aprendido formas y diseños que las reproducen reiteradamente, otros siguen experimentando con todas las posibilidades de crear nuevos conceptos dentro de la cerámica, por ejemplo el de ausencia de líneas o minimalismo. Tanto la artesanía como el arte representan formas sensibles de expresión humana e involucran experiencias y procesos. Al reflexionar sobre los materiales y la importancia del proceso creativo, en el acto de hacer o confeccionar ollas, vemos que se

desarrolla una capacidad técnica y creativa. Es a través de ello que los alfareros ordenan su pensamiento creativo.

Adentrarme a la intimidad de las acciones y experimentar con el barro para crear formas con la arcilla me reveló la forma de apreciar la vida a través de los procesos. Por ejemplo, esperar la luz del sol junto a la ventana para terminar de pintar una olla u observar la luna para recoger la arcilla. Cada alfarero tiene una explicación racional acerca de su trabajo y lo que lo distingue del resto. Le dan connotaciones distintas, aunque parten de una base tradicional similar: las formas, los materiales y la técnica. En cada mente de alfarero las posibilidades de creación de las piezas son diversas. Esto explica lo diversas que se ven las piezas exhibidas en los concursos o en las galerías. Cabe subrayar que la producción alfarera actualmente no se basa en un solo creador, sino que hay piezas que se generan colectivamente, lo cual inserta a la actividad cerámica en el ámbito de la experiencia cultural.

Lo que aún queda pendiente por investigar son otras culturas alfareras asentadas en el noroeste de México y sur de los Estados Unidos, como el caso de la alfarería *raramuri*₂ o bien, la alfarería de los indios pueblo como los hopis. Se vislumbra ampliar el análisis hacia la influencia y la interacción que estos grupos tienen con los alfareros de Mata Ortiz a través de las ollas. Además, sería pertinente abordar el tema del impacto de la presencia de las cerámicas de Mata Ortiz en los museos nacionales y extranjeros.

Anexo 1. “El artesano trabaja con sus manos, el alfarero trabaja las piezas con sus manos y su mente y el artista trabaja sus piezas con su mano, su mente y su corazón” Entrevista con Héctor Gallegos y Laura Bugarini, Mata Ortiz, Chihuahua, 10 de mayo de 2019

- Carmen: ¿Qué es la cerámica de Mata Ortiz?

- Héctor: Al principio se manejaban como réplicas de Paquimé y con el tiempo cada quien nos hemos ganado el nombre de cerámica de Mata Ortiz, influenciada de Paquimé, porque nosotros nos estamos ligados a seguir una línea de diseños, o formas. Como los nativos americanos que ellos por sus diseños y como ellos siguen una línea de sangre desde sus antepasados, no se puede armar ese tipo de diseños o de formas, tienen que seguir la misma línea y nosotros no, nosotros no descendemos directamente de la cultura de Paquimé y ellos sí, o sea tiene sus raíces desde los antepasados

C: ¿Qué es lo tradicional de la cerámica?

H: Es que lo hemos hecho por generaciones, que era cuando se hacían los diseños tradicionales de Paquimé, todavía se hace, pero nosotros hemos buscado ya algo como diferente.

C: ¿A ustedes quién les enseñó el oficio de la alfarería y ustedes han enseñado a alguien más?

Laura: Como lo que te comentaba ahorita sobre la pieza, hacemos algo nuevo con un detalle de Paquimé nada más, mezclamos nuestro diseño con un poquito de Paquimé. Los materiales son lo que sí son como Paquimé. A mi me enseñó mi mamá y un primo, Gerardo Cota. Él me impulsó mucho a que fuera mejorando mi trabajo y mi mamá. Yo soy maestra de tres de mis hermanas, yo las motivé a ellas y comenzaron a hacer lo que yo sabía hacer, pero ellas tienen otro sello. Con diseño verde el de Elvira, porque yo manejo negro y rojo, con otro estilo, ella maneja verde y con otros movimientos.

H: Yo no, sólo a mi hija, no he enseñado, solamente he influenciado.

C: ¿Qué opinan sobre la reproducción del diseño en otras personas?

H: Si intentan copiar mi trabajo es porque está gustando y porque saben que me está yendo bien con ese trabajo. Lo que no me gusta es que uno se quiebra la cabeza en sacar un diseño nuevo y ellos más fácil lo empiezan a reproducir y luego lo publican y dicen que son sus diseños. Por ejemplo, cuando Juan Quezada comenzó a trabajar pues todos empezaron a hacer piezas como las de él. Lo que a mi me molesta es que digan que son sus diseños, cuando pues claramente vez que tu lo sacas y es la primera vez que sale y luego los empiezas a ver por ahí y empiezan a decir que son de ellos. A menos que digan que es un trabajo influenciado.

L: Y pues también a mi, yo tengo dedicado a esto más de 25 años y mi estilo es propio.

H: No se si viste una pieza que subí, que le presté a Diego para su exhibición, la de color turquesa. Por ejemplo esa pieza en 24 años que tengo trabajando no había visto una pieza así y ahora que me la pidió Diego, apliqué la idea en el experimento y ha gustado mucho y acuérdate de mí, vas a ver que al rato vas a comenzar a ver piezas iguales.

C: Pero no queda igual no, las manos que la producen son distintas, cada pieza tiene su toque. Y en tu caso Laura, ¿han reproducido piezas similares?

L: Si, pues en mi caso, cuando yo comencé a trabajar nadie hacía franjas alrededor y cuando comencé, como al año se empezaron a reproducir en el resto, porque vieron que yo tenía demanda y que me estaba yendo bien.

C: ¿Y cómo es pintar dos franjas?

L: Es como un renglón sobre la pieza. Lo difícil de eso es que por ejemplo hace el primero en el pico de la olla y de ahí a puro pulso tienes que hacer el que sigue y el que sigue. Y pues Héctor varias veces ha dicho en las entrevistas que el grabado que él hacía [esgrafiado] lo comenzó a hacer el en calcado. Y el ya con sus diferencias, pero comenzó a hacer los mismo con distinta técnica.

H: Después yo empecé a sacar diseños con mi técnica que es raspado [esgrafiado], pero parecido como los diseños de Laura.

C: Si, si las he visto, y trabajo característico de Héctor que es de paisaje.

L: Si, se tiene que poner mucha atención en la forma para acomodar el paisaje. Por ejemplo, que de un lado quede más cerrado y de otro lado de la pieza que quede para poner más animales. Son paisajes inspirados en el paisaje de aquí. Por ejemplo, en la pieza que hicimos con Diego, abajo, ya arriba están mis diseños y abajo el de él. Y así es como lo acomodamos, en ideas que nos surgen.

C: ¿A dónde se van tantas piezas que producen?

L: Es lo que quisiéramos saber, a dónde, no sabemos a dónde, porque muchos están en museos, muchos están con coleccionistas.

C: La primera fase de trabajo de campo fue aprender con quien me abriera las puertas, así indistintamente, y pues caí en varias familias, entonces fue aprender a hacer piezas, que ningún niño de dos años las hace como yo [risas]. Pero lo importante para mí era conocer sobre técnica, sobre materiales, sobre colores, sobre las tradiciones familiares, esa fue la primera fase y la segunda es de entrevistas a profundidad. Pero ese aprendizaje me ha hecho ver que las piezas son bien diferentes unas de otras, incluso cada forma cada cosa y me he dado cuenta que no hay piezas iguales. Es lo que me di cuenta de las personas que hacen alfarería comercial sobre todo y me decían “quién sabe a dónde se van tantas piezas y no, no sabemos”.

L: En nuestro caso, sabemos de algunos coleccionistas, verdad, que tenemos relación seguido no nada más de negocio sino ahorita ya de amistad. Hay una persona que ya tiene 15 piezas de nosotros, de las piezas que han sido galardonadas, en Las Cruces, Nuevo México.

H: Y sabemos de piezas que se han ido a otros países, más a Europa, Francia, Holanda, Japón, Canadá, Italia, que hemos sabido.

C: Pero mayormente las personas que vienen a Mata Ortiz son de Estados Unidos.

H: Si la mayoría de Estados Unidos y [...] se van a otros países, no han venido hasta aquí, nos hemos sorprendido porque el año pasado vino una pareja de italianos, conocían del trabajo de Laura y vinieron hasta aquí a conocerla y se llevaron piezas y ordenaron piezas. Se interesaron porque compraron una en California y se interesaron en venir hasta aquí.

C: Es impresionante, entonces no toda la cerámica se queda en Estados Unidos o México sino se va a otras partes del mundo. ¿En qué momento ustedes deciden dedicarse por completo a hacer cerámica?

L: Yo, luego luego supe desde los 14 años que comencé, yo veía a mi mamá desde niña que lo hacía, entonces cómo eres niño no te interesaba trabajar de lleno, pero a los 14 me interesé. Mi mamá me dijo “yo te hago las piezas” y ella hizo mis primeras piezas para mí. Luego luego, trabajé con unas piezas con diseño Paquimé, luego luego supe que no iba a ser lo mío (el diseño Paquimé), si no una inspiración propia.

C: ¿Estudiaste alguna profesión?

L: Nada, la escuela de la vida.

H: También a los 14.

C: ¿Los dos nacieron aquí en Mata Ortiz?

L y H: No, nacimos en Chihuahua, pero muy pequeños nos trajeron a vivir para acá.

C: ¿Me podrían compartir el momento en el que hicieron su primera olla?

L: Si con mi primera pieza que hice es como un Don de Dios yo digo, que me dio por hacer rayitas y pues yo dije: “qué le pongo adentro?”. Duré muchos días pintando esa pieza y yo pensaba “¡qué cansado!” Dije: “¿cómo voy a hacer esto?” Pero ya que la terminé, me enamoré de ella y me la compraron. Pensé: “de aquí soy”.

C: Si me he dado cuenta de que está bien complejo hacer una.

H: Si, pero al último la pintura es lo que le da más valor.

C: ¿En qué radica el valor de una pieza?

H: En la calidad de la pieza, la pintura, buscar la perfección del trazo. Supongamos que nos venden dos piezas hechas, si la pinta Laura y le pone su trabajo que lleva y la otra pieza que es antes de pintarla, una pieza la agarra Laura y la otra, alguien que no es tan reconocida, Laura se tarda un mes en pintarla y esa pieza la va a terminar rápido, una le va a dar el valor de la pintura de Laura y a la otra el valor de una pieza que se pintó rápido. Que a lo mejor no es tan

reconocido, aunque las dos piezas hayan sido iguales, lo que vale más es la pintura y el acabado. En la lijada y en la pulida hay calidad. Hay personas que utilizan hasta cinco tipos de lijas. Por dentro también tiene que quedar lisa y más si es una pieza que puedes verla hacia adentro tiene que estar muy arreglado por dentro, a menos de que esté muy cerrado.

C: ¿El peso de la pieza es importante?

H: Tiene que ser acorde a su tamaño, si es una pieza grande y está muy pesada no está bien.

L: La mamá de Héctor se caracteriza por que ella hace piezas livianitas como papel y las de Elías Peña, que no tienen mucho peso, quiere decir que la trabajan muy bien todas las paredes, que las trabajan más o menos iguales, eso también es calidad. Y al final, lo que más vale es la pintura, es lo que más. Como aquí todos mis reconocimientos que tengo aquí es de todas las piezas que nos hemos tardado hasta tres meses en trabajarlas, es la calidad y depende del artista que lo hace, también eso tiene que ver y la trayectoria y reconocimientos que tiene la persona.

H: Por ejemplo, los artistas de la primera generación que ya ahorita, su trabajo ya no es tan bueno porque ya los años y su vista les ha afectado, pero ellos tienen una carrera impresionante que ahorita ellos, lo que hace valer su pieza es la trayectoria más que la pieza misma.

C: ¿Ustedes trabajan varios tipos de arcilla o solamente arcilla blanca?

H: Casi siempre el blanco, porque un barro café ya se pierde mucho, la vista del diseño, pero yo sí experimento de repente. Por ejemplo, he hecho piezas con barro de color amarillo y café y les pongo pintura blanca.

L: Yo trabajé este cafecito, que le decimos barro natural, al principio porque mi mamá era el único barro que podía manejar, que se le prestaba para hacer las piezas y que ella podía conseguir y yo trabajé mucho tiempo en ese color de barro. En barro amarillo.

C: ¿Y ustedes van por el barro o esa parte ya no la hacen?

H: No ya no. Antes si, mi papá y yo acarreamos el barro y [ahora] estamos ya más enfocados en la pintura y en estilo. Laura está casi al 100% enfocada a lo que es la pintura, yo se las arreglo todas y se las dejo listas para que ella las pinte.

L: El trabajo sucio él lo hace [risas].

C: Hay algo interesante que he escuchado en varias personas, que es: ¿cuál es la diferencia entre nombrar arte o artesanía, entre nombrar alfarero, entre nombrar ceramista, por qué se asume una categoría de arte?

L: Esa respuesta tú te la sabes muy bien. Porque hasta me gusta escucharlo cuando contesta esa pregunta.

H: Pero eso es lo que yo pienso, la diferencia entre artesano, artista y alfarero. Mira porque el artesano trabaja con sus manos, el alfarero trabaja las piezas con sus manos y su mente y el artista trabaja sus piezas con su mano, su mente y su corazón.

C: ¿Y eso es lo que hace la diferencia?

L: Para él y para mí también.

H: Es que también lo hemos agarrado como una profesión, no nada más para hacer ollitas y vivir, no. Es como una profesión, como una carrera.

L: Y ya como necesidad porque yo todos los días como ahora que salimos ya queríamos volver para trabajar porque ya es parte de uno, ya no necesita uno otro trabajo.

C: ¿Quién más trabaja en la alfarería de su familia?

H: Bueno mira, en mi familia somos cuatro, cuando yo comencé mis papás ya tenían cierto reconocimiento, entonces para mí ya fue medio más fácil porque yo ya tenía las puertas abierta, y en mi familia somos cuatro hermanos y sólo estamos trabajando dos las piezas, a los otros dos no les gustó. Una hermana es maestra y el otro está trabajando en Estados Unidos, o sea lo que hace la diferencia en que seas un artista es que lo haces porque te gusta.

C: Y ¿reproducen piezas iguales?

L: Nunca quedan iguales, puede quedar algo similar pero siempre son piezas distintas, a lo mejor piensas que son iguales pero ya las comienzas a ver y no son iguales. Es imposible hacer piezas iguales.

C: ¿Qué diferencia existe entre vender una pieza en Estados Unidos y en México, ustedes notan alguna diferencia en esto?

H: Como que aquí en México nos hace más falta valorar lo que es el arte y sobre todo acá en el norte. Ya en los últimos años sí hemos notado más interés en el sur, que, si ya tienen un poco de más interés, pero aquí en el norte no. Por ejemplo, si tú vas a Casas Grandes y mucha gente ni lo conoce, ni le interesa.

C: Por ejemplo, también el FODARCH les da credenciales de alfareros-artesanos, ¿no? y no de artistas.

H: Nosotros no tenemos, el tiempo y las personas te van dando ese lugar, te lo vas ganando, no es que yo haga una ollita y ya soy un artista, la trayectoria es lo que te lo va a ir dando, la trayectoria de lo que haces, lo que vas logrando es el lugar que te van dando.

L: Porque nosotros, gracias a Dios, hemos tratando de irnos para arriba y no quedarnos ahí, siempre uno está aprendiendo, uno siempre está perfeccionando.

H: A lo mejor tu has visto en tiempo que tienes aquí, has visto que produce mucho para vender rápido [...].

C: Si he visto dos tipos de trabajo. Incluso he contado hasta 120 ollas por mes, que son diseños muy rápidos, al calor del trabajo de todo el día, he estado ahí. Y otro tipo de trabajo, este que se vende a precio muy distinto, que tiene una calidad muy diferente, tiene la misma técnica, pero tiene una calidad distinta. Son dos tipos grandes de trabajo en Mata Ortiz, que son válidos los dos, que existe uno como el otro.

L: Claro. Eso es ya de cada quien, quien quiera estar innovado y los clientes lo que quieren ver son cosas diferentes, no lo mismo. Hay clientes para los dos.

H: También será que en México hay muchos tipos de arte popular y de cerámica y todo y ellos se han dado cuenta porque cuando ven la cerámica de allá y ven la cerámica de aquí, también ven la diferencia de calidad y todo. El detalle más fino y todo. Ellos mismos nos dicen.

L: El barro de allá es bien diferente, cuando hemos ido a exponer a Estados Unidos no nos dejan cruzar el barro de nosotros y hemos conseguido allá barro comercial, el barro de aquí no se compara con el de allá.

H: Como que los americanos aprecian más todo lo que es el arte y lo catalogan como arte, además de la historia de cómo surgió todo esto, más les llama la atención,

C: Y ¿ustedes están de acuerdo con esta postura de los libros que han publicado de Mata Ortiz, con lo que se dice de Spencer MacCallum y Juan Quezada y el milagro para Mata Ortiz? He notado un conflicto por saber quién fue el primero, quién fue después. ¿Hay una importancia en esto, ustedes que opinan sobre esto?

H: Para mí ahorita ya no tiene sentido, porque ahorita está con lo que hace y al principio, haya sido como haya sido de todos modos estamos aquí. Y a lo mejor en aquel tiempo la discusión era que si Juan empezó solo que sí, que si junto con lo Ortiz, a lo mejor sí fue un grupo el que empezó, quizá a Juan le tocó la suerte o el que más se destaca el más disciplinado el que no agarró vicios y pues fue el que subió.

Laura: Eso es lo que sabemos nosotros, porque en esa generación estábamos muy chicos.

H: Y pues yo ni debería de opinar de eso porque yo la verdad todavía ni nacía. A mi pregúntenme desde que yo empecé para acá.

C: Si, yo entiendo que es un discurso que ya pasó, sin embargo, siguen existiendo publicaciones reafirmando este momento. Yo creo que lo más importante como dicen ustedes es hablar sobre lo que existe en la actualidad y no quedarse en ese acontecimiento que quizá ya pasó. En los primeros días en que llegué a Mata Ortiz visibilicé ese conflicto sobre todo a través de las personas mayores que me expresaban la falta de reconocimiento que han tenido sus familias en esta historia. Pero apoyo su idea que es algo que ya pasó. Esto me lleva a una segunda pregunta y esto es un segundo conflicto que yo noté desde que venía al pueblo como visitante, que es la presencia de las personas de origen michoacano en Mata Ortiz. Porque es otro conflicto, aparte de la competencia y aparte de saber quién fue el primero, donde existe este otro conflicto con estas personas que no están de acuerdo.

H: Pues como competencia del trabajo de nosotros no es, porque hay turistas que vienen buscando ollas de 100 pesos, de 200 pesos, no es un cliente para nosotros, entonces pues nosotros tenemos otro rango de precio, estos precios no son competencia para nosotros, si son para otra gente. Y la otra cosa es que, bueno, yo la considero como un abuso de la necesidad

de la gente de aquí mismo, que les quitan las piezas se las compran a veces ya pintadas y todo y luego ya les ponen la firma de otra persona. Entonces eso es un fraude, eso es un fraude. Y la gente por necesidad las vende.

L: Hay gente que no tiene una visa o que tiene la necesidad o que yo te pago tanto por pintarla, entrégamela sin firma, porque yo le voy a poner mi firma, eso es un fraude.

H: Y la otra cosa, es que a veces vienen camiones de turistas de mexicanos, han escuchado mucho de Mata Ortiz que la cerámica más bonita del mundo lo que tu quieras. Llegan, se bajan los camiones ahí y lo primero que van a ver son todo ese tipo de piezas, las ven y puede ser que compren una.

L: Además la presentación en la que las venden arriba de una cobija, la gente se va con esa idea y eso no es Mata Ortiz y ellos se van con esa impresión.

H: Porque los alfareros, los artistas que hacen el trabajo de calidad, nunca los vas a ver vendiendo ahí en la calle sin trabajo.

L: Tristemente, porque quizá hay personas que por años han estado estudiando qué es Mata Ortiz y se les presenta la oportunidad de venir, vienen en un camión con más gente, no pueden andar visitando en las casas a los artistas que quieren ver y pues si el grupo, la mayoría, no quiere pues no van a venir. Van a llegar nada más ahí, y de ahí lo que vean o van a visitar a Juan y a la estación.

C: Yo al principio pensé que nada más existían esas tres galerías, porque es la impresión que uno se lleva al decir Mata Ortiz, pero ahorita ya conté 10 galerías, además de las casas que ya conté individualmente. A mí me gustaría señalarlas, como en un mapa, dónde están las galerías porque parece que nada más es la estación, bueno los comerciantes porque en realidad no son alfareros. Yo he visto que hacen una simulación de trabajo y lo que hacen es venderlo.

L: Es lo que se necesita a lo mejor en la entrada, ya una información muy completa.

H: Aquí es una competencia diaria, es como ir a un tianguis donde todos tienen sus puestos. Nosotros preferimos que nos busquen por buenos que por baratos.

L: Tantos años que hemos estado picando piedra, y cada reconocimiento que estamos obteniendo, es por el tiempo que tenemos y es el esfuerzo de nuestro trabajo.

C: Si no es indiscreción, ¿en qué rango de precio se manejan sus piezas?

L: Bueno yo pinto una forma que es como un huevito que son de U\$100 dólares hasta hemos vendido hasta U\$7,000 dólares a U\$7,500 dólares con piezas que han ganado de U\$100 a U\$5,000 dólares el promedio.

H: Lo que más producimos en promedio es de U\$250 dólares como a U\$2000 dólares, que es de lo que se está vendido más, de lo que más fluye. Porque piezas que son para concurso eleva el precio o piezas que son sobre pedido. Porque son meses de trabajo y de riesgo y todo.

L: Y luego de eso vivimos, no estamos haciendo más que otra cosa.

H: Por decir, una pieza que nos encargan, por decir de U\$3000 dólares, que vamos a durar a lo mejor unos dos meses, entonces son dos meses que no estaríamos con esa pieza y en dos meses no habrá otra entrada de dinero, entonces tiene uno que prepararse. O cuando vamos a salir a una exposición a veces nos piden un mínimo de 10 piezas, entonces hay que ponernos a trabajar para poder tener esas 10 piezas en unos tres meses o cuatro meses antes de la exhibición. En esos cuatro meses quizá vendimos una para poder juntar y ahí hay que ajustarse, requiere mucha organización.

L: Gracias a Dios cuando salimos, regresamos sin piezas, nos va bien.

C: Es que la cerámica de Mata Ortiz, ¿admiran otro tipo de cerámica de otra parte del mundo, o sea que digan las piezas cerámicas, no sé, de Japón, son buenas cerámicas? En las exhibiciones supongo que hay cerámicas de otros lados, ¿qué otra cerámica admira?

H: Me gusta alguna de las que hacen en Jalisco, unas de las de Oaxaca que hacen piezas negras, no me acuerdo del nombre de ese muchacho, pero a ese muchacho lo influenció Diego y ahora también le está yendo bien. Me gusta también cerámica de Nicaragua a mí me gusta más lo que es más contemporáneo, más que en lo que es más tradicional.

L: Pues es lo que está uno experimentando ahorita, en lo contemporáneo.

C: Y dentro de Mata Ortiz ¿qué trabajo admiran?

L: A mi me gusta mucho el trabajo de Diego, pues de algunos, Carla que no era de aquí, que también vino aquí y se interesó mucho y ahorita, ya ves con sus miniaturas están muy bonitas, también porque le ha echado ganas, se influenció y se influenció del trabajo y ahorita ya se lo apropió.

H: También Manuel Rodríguez, Diego porque Diego siempre está innovando también, Goyin que tiene su estilo también como propio, Lidia Quezada, el de Juan Quezada, independientemente de las cosas que...

L: Él tiene su lugar.

H: Todo lo que ha hecho no se discute.

L: Él también me dijo cuando yo estaba chica que me llamaba la atención lo que él trabajaba. Yo viví con ellos un rato, en casa de ellos, no tenía nada que ver con las ollas. Yo le ayudaba a la señora en la casa, en mi casa siempre hubo necesidad de mucho y tuve que salir, antes de comenzar a trabajar a los 14 yo salí a buscar trabajo y estuve con ellos ahí, me dejaron vivir con ellos un año. Mi mamá vivía en un barrio que se llama el barrio de los López ¿no sé si ya lo conoce? Duraba una semana aquí y el fin de semana me iba a ver a mi mamá caminando. Y Juan me preguntaba y ¿qué hace cuando va con su mamá? Le digo: “estoy haciendo ollitas y yo las estoy pintando” y él me decía “qué bien, sigue y sigue”. Y pues el me motivó y un día ahí andaba yo barriendo afuera de su casa y él tenía una pieza en blanco en su taller y yo por la ventana la podría mirar. Y luego me dice: “no me va a barrer mi taller” y le dije: “bueno”. Pero a mi me daba miedo ir a hacerle algo a sus piezas, pero no era para eso, era para que me sentara en su silla y pintara una línea, yo me quería desmayar. Me dijo: “¿quieres pintar una línea aquí en mi olla?” y le dije que no, él ya sabía que estaba empezando a practicar el pincel y todo, no sé, me quiso poner a prueba no sé por qué. Me apreciaron mucho el tiempo que yo estuve ahí, me apreciaron. Y pues me obligó a que lo hiciera e hice una línea y le dije que la quitara cuando fuera a trabajar con su pieza y dijo que no, me dijo que a partir de esa línea él iba a trazar algo y hasta ahorita viene a visitarnos, verdad. Él dice que se siente muy orgulloso de lo que hemos logrado.

H: Sí, con nosotros se ha portado bien y nosotros con él. Él tuvo el talento y la disciplina, por eso llegó ahí.

C: ¿Qué influencia ha tenido la gente extranjera en la cerámica de Mata Ortiz? Por ejemplo, Marco Fields, que era profesor de cerámica, ¿ustedes creen que las ceramistas externos o estudiosos de la cerámica influyan dentro de la cerámica que se produce en Mata Ortiz?

H: Yo creo que no mucho porque uno tiene aquí sus propias técnicas, a lo mejor en algunas ideas, de las formas, la idea es sacar ideas propias.

L: Sí, la idea en esto es sacar ideas propias. Como mi hija, ella está en ese proceso que cuando comenzó, comenzó haciendo lo que ella podía, pero ella está luchando ahora para ver con quién se queda, pero dice que ni con mi estilo, ni con el de su papá.

H: Yo he pasado por muchos estilos.

C: Bueno, el que yo reconocía muy bien es el de la naturaleza y ahora reconozco la pintura turquesa.

H: Tengo la primera olla que hice y 16 años después me regresó un amigo americano.

L: Y también esa misma persona tenía dos ollitas mías y también nos las regreso y ahora son nuestros tesoros, que puedes decir, “qué feas”, pero es lo que podemos ver a lo diferente que hacemos ahorita. Desde los cuatro años hacía pininos con sus piezas, duró mucho tiempo haciendo mariposas, y cambió a eso. Ella quiere aprender el oficio y que elija estudiar otra profesión.

H: En ese libro pinto petroglifos, ahí tenía 14 años.

C: Estuve entrando a la página que tienen en Internet.

L: La mitad de la población en Mata Ortiz son niños. En la cuarta generación sí se van a reducir bastantes. Hay cuatro generaciones. Sólo Paula está trabajando.

C: Hay gran movimiento migratoria a Estados Unidos, ¿cierto?

L: Mi hermana Elvira se va un tiempo a Estados Unidos, ahí es donde se pierde el hilo del trabajo.

H: Antes del 2009 se quería repuntar el negocio, pero se vino una crisis y ahí ha estado así como que en un subida y en bajada.

C: Todos estos premios de la cerámica que han ganado, el Premio Nacional de Cerámica que es un muy buen galardón a nivel nacional, está el del Foro de Arte Popular Mexicano, el premio a Grandes Maestros, tienen diversos premios. Esto ¿qué ha ocasionado en sus vidas, en su trabajo, qué impacto ha tenido este reconocimiento?

H: Como te decía ahorita, como las piezas que tienen se reconocen por su calidad y su trayectoria, ha ayudado a que se cotice mejor nuestro trabajo, como escalones que vas subiendo, te das a conocer, si tienes ese reconocimiento quiere decir que eres bueno.

L: Y a parte es una motivación muy grande para continuar. Porque hay gente que nos pregunta: “y ¿en qué se entretienen, ¿qué hacen?” Es muy tranquilo Mata Ortiz, si supieran que no alcanza el día para terminar lo que uno quiere.

H: Por ejemplo, la pieza que ganó el galardón al Premio Nacional de Cerámica era una pieza que trabajamos los dos y la metió Laura, bueno en ese momento no se sabía que Peña Nieto iba a otorgar el premio directamente.

L: creo que en campaña prometió que iría a Tlaquepaque a entregar el premio y fue el primero y el único que fue.

H: Es la única mujer en Mata Ortiz que ha recibido un premio en manos del presidente. En el de Grandes Maestros nada más podrían otorgar los ganadores estatales o los nacionales, ahí era ganarles a los ganadores anteriores.

L: Aquí en el de Arte popular iba embarazada. Por muchos años nosotros no participamos en los concursos estatales que se hacen aquí. En un año ganamos los dos premios grandes, en el 2016 ganamos el galardón y excelencia.

H: Fue también en toda la historia de los concursos que una pareja gana los premios grandes. El premio Chihuahuense de Laura, ha sido la primera y la única, es el máximo reconocimiento en el estado que se le da a una artista, de cualquier arte, no nada más de cerámica y luego en el salón de la fama, también Laura es la única mujer ceramista que está en el salón de la fama. Yo entré, pero por el físico constructivismo³⁹ y de hombres está Diego, Juan y Laura en cerámica y yo en físico. Está en Gimnasio en Nuevo Casas Grandes. Y en las juntas te has dado cuenta que ganamos todos los años y que ya no quieren que ganemos porque ganamos todos los años.

³⁹ Se refiere a la actividad que consiste en levantar pesas, discos, barras, mancuernas y realizar ejercicios en aparatos con peso integrado. Héctor Gallegos al igual que su hija (Paula Gallegos), ambos alfareros, ha sido campeones en competencias de este deporte. Y son activos promotores de este tipo de actividad en Mata Ortiz.

C: Pero también hay mucha gente que admira su trabajo.

H: Nosotros con una pieza nos preparamos hasta con tres meses antes y hay gente que se prepara con menos de una semana para el concurso, o a veces en menos, muchos meten la pieza sólo para venderla y no para ganar.

Anexo 2 “La artesanía es la repetición, es la técnica, es hecho a mano, pero es repetitivo y repetitivo y esa es la diferencia con el arte, el arte no es repetitivo”. Entrevista a Diego Valles y Carla Martínez, 18 de mayo de 2019, Juan Mata Ortiz, Chihuahua

Carmen: ¿Cómo aprendieron a hacer cerámica, qué edad tienen, de dónde son nativos?

Soy Diego Valles y aprendí a hacer cerámica con mis vecinos de Porvenir. Aprendí a hacer piezas en el 1994 pero no fueron mis primeras piezas, las primeras las hice desde el 1991, cuando un primo me visitaba, un primo mayor que yo y entre los dos fuimos a conseguir barro porque sabíamos donde había y porque siendo parte de la familia Sandoval, había parientes que tenían mucho tiempo haciendo barro aquí en Mata Ortiz. Tenía 8 años cuando hice mi primera pieza y desde el 1994 ya nunca dejé de hacer.

Soy Carla Martínez Vargas, yo no soy originaria de aquí de Mata Ortiz soy de Zaragoza, de una comunidad que está a dos horas hacia el sur, rumbo a la sierra. Yo comencé a hacer cerámica hace trece años cuando me casé con Diego y las bases para el conocimiento para hacer cerámica, las he trabajado con él. Las he aprendido con él, en mi familia nadie hace cerámica, yo soy la primera persona.

Carmen: ¿En qué momento de su vida ustedes deciden dedicarse completamente a la cerámica?

Diego: Bueno, yo me gradué de ingeniería electromecánica en el 2006. Ese año me casé con Carla y tuve una oportunidad de trabajar en la Comisión Federal de Electricidad o en la junta de aguas en Casas Grandes y al mismo tiempo se juntó con el documental del Museo Americano de la cerámica en California y tenía como que tres opciones. Fui a entrevista a la Junta de Agua Potable en agosto del 2006 y al mismo tiempo se necesitaba la entrevista con Comisión, La segunda semana de septiembre, llegó David Armstrong con su proyecto⁴⁰, me contrató para ser el traductor porque él no hablaba español y aquí la mayoría de las personas no hablan el inglés. Entonces yo iba a colaborar con el proyecto para el documental, como traductor, ya a finales de septiembre fue el concurso de la cerámica de Mata Ortiz y yo tenía tres piezas y justo esa semana, después del concurso, volvió el Museo, ya más formalmente a

⁴⁰ El proyecto consistió en hacer un documental, Diego Valles, desempeño el papel de traductor entre los alfareros y las personas que integrantes de AMOCA (The American Museum of Ceramic Art).

trabajar con entrevistas y vieron mi trabajo y les gusto. Y vieron mi trabajo, no sé, [no] solo como traductor sino como artista o traductor, sino como artesano, como alfarero. Para mí fue como un detonante, dije: “Bueno pues creo que me gusta más la cerámica, me permite hacer cosas que me satisfacen más que un trabajo de ingeniería y fue como el detonante para mí, yo seguí con el proyecto ese, y ya ni siquiera volví a pensar en los otros trabajos y ya, no volví ni a entrevista ni a nada, simplemente lo abandoné. Entre más avanzo como artista menos se me antoja volver al campo de la ingeniería.

Carla: Bueno, yo combino mi trabajo, para mí es difícil estar fuera del salón, a mí me gustan las dos cosas y también no puedo dejar la alfarería. No es otro motivo más que pasión por el trabajo. En el caso de la exposición, me contaste que habías trabajado horas extras para poder terminar tu trabajo, qué implica eso. Por lo general, trabajo con tiempo, o sea, siempre estoy trabajando para estar preparada, pero aun así trabajo mucho para lograr terminar piezas para exposiciones en particular. De cierto modo a veces sí me genera algo de stress, tener compromisos de ese tipo, pues por ejemplo podría decidir no, yo tengo mi trabajo como mera pasión, lo del barro, ahora sí que amor al arte nada más.

Carmen: ¿Cuántas horas le dedicas a hacer las ollas, a tu familia, a la recreación, hacer ejercicio?

Diego: Pues todos esos factores que hacen a una persona, es una de las cosas por las cuales también me decidí a hacer alfarería, porque puedo trabajar en mi casa y ahorita a lo mejor Carla me reclama porque Carla me dice que me dedico mejor a mi trabajo que a la familia. O mis niñas me pueden decir, “bueno nos llevas a tal lugar”, pero quizá eso no me gustaría siendo ingeniero, estando en una fábrica. Trabajando en un taller en mi casa, en la mañana si preparo almuerzo ya es tiempo con la familia, comemos juntos. En la tarde que llegan, igual. Luego mi trabajo como alfarero me permite viajar y a mí me gusta mucho viajar perfectamente porque estoy viajando a un lugar donde voy a montar una exposición, donde voy a presentar tal trabajo y no estoy estático nada más en mi taller produciendo cerámica. Luego mis amigos giran en torno al mismo trabajo que yo desempeño por lo general y la mayoría [del tiempo] puedo viajar con mis amigos, ya sea que vamos al mismo evento o a los mismos lugares. Entonces en ese sentido, para una tradición como la de Mata Ortiz, pues es bien padre porque puedes combinar todo eso.

Carla: Y fíjate de que por ejemplo como mujer, la alfarería es una bendición, yo siempre lo digo y yo te lo digo porque ahora sí que he sido juez y parte. No es el stress de salir de casa, no es el estrés de viajar, puedes trabajar con las ollas, trabajas en tu casa y al mismo tiempo crías a tus hijos. Personalmente, te digo, yo he pasado años trabajando fuera y también pasé un tiempo con mis hijas, entonces y tuve la oportunidad de vivir las dos situaciones y la verdad es una bendición ser alfarero.

Carmen: Si, lo he notado con algunas mujeres que están cuidando a sus hijos y que al mismo tiempo están haciendo alfarería. También esto me lleva a otra pregunta en estas observaciones:

he notado que la línea materna es la que enseña la alfarería, es donde se enseñan la alfarería. Yo sé que también hay hombres que enseñan la alfarería y ustedes, pero habría que ver qué recurrencia tiene la enseñanza de la alfarería a través de la madre.

Carla: Por ejemplo yo, el miércoles que fue día del maestro, yo estuve trabajando haciendo piezas todo el día y estoy trabajando con las chavalas en un proyecto que queremos hacer nuevo. Comenzamos con las primeras pruebas para ver cómo nos va a funcionar y, por ejemplo, en el caso de levantar una pieza, no he sido yo quien les ha enseñado, sino ha sido el mismo Diego el que les ha enseñado. Pero ya que lo mencionas, ya que estamos trabajando nosotras en un proyecto, lo trabajamos las tres, nosotras. Generalmente sí se da, porque los hijos están más cerca de la mamá, porque están más cerca de la mamá que del papá.

Carmen: ¿A quienes más han enseñado ustedes, dentro de la comunidad?

Diego: A mi hermano, nomás que es otra cosa también en Mata Ortiz. No es [...], la enseñanza no es algo así prolongado, como por ejemplo en una escuela de cerámica donde tienes un mentor o tienes otra tradición de cerámica u otro estilo. Aquí no, aquí le enseñas lo básico y haz lo que tú quieras. Por ejemplo, con mi hermano, no estaba todos los días, por ejemplo, el aprendió lo básico y así el siguió.

Carmen: Bueno, pero para eso esta idea de querer hacer una escuela donde se enseñe cerámica a gente externa de Mata Ortiz.

Diego: Bueno esa es una idea, al día siguiente se modifica. Yo siempre que hablo de la Escuela de Santa Rosa, yo siempre digo que va a ser una escuela de arte. Pero también para nosotros, muchos de los alfareros no salen de Mata Ortiz y conocemos de otras técnicas de otros trabajos y se me hace bien padre poder traer de vez en cuando a otros artistas que tengan otras técnicas, no nada más de cerámica sino de que otra técnica. Y llevar alfareros que de otra forma no podrían conocer ese trabajo, se me hace muy padre, como un tipo centro comunitario, también poner las instalaciones posibles para los otros alfareros, para que tengan su evento.

Carmen: Bueno, en alguna conversación informal que tuve con ustedes, hablábamos sobre tradición. Entonces veo que las instituciones entienden el pasado como que Mata Ortiz está vinculado al pasado, a la cerámica arqueológica, a la que le llaman estilo Paquimé, y que tiene muchas diferencias y connotaciones. Generalmente la gente de aquí por localismos dice “tengo un diseño de Paquimé”, pero uno de mis hallazgos en una conversación con ustedes fue que realmente la tradición no se enfoca ni al diseño, ni a la pintura, sino que se enfoca a los materiales que están alrededor de Mata Ortiz. Aprendí mucho con una maestra que analizó los diseños de Mata Ortiz porque realmente son pocas las figuras. A una interpretación de la tradición si lo queremos llamar así y la técnica de hechura de churros, que yo no sabía que era totalmente característica de la forma de hacer cerámica, porque uno cuando uno es ignorante

de la cerámica, uno piensa pues que se hacen con tornos, como que es parte de lo que se imagina, pensamos que son en tornos. Entonces lo tradicional digamos que es la técnica, los materiales y la pintura.

Diego: Yo siempre que hablo de Mata Ortiz, yo siempre digo que en Mata Ortiz la tradición es las técnicas, únicamente la técnica. Sí se cuelan por ahí diseños o un poco de la iconografía de Paquimé, pero eso no es la tradición de Mata Ortiz. Quizás inconscientemente sí, pero conscientemente no tenemos ningún compromiso con la técnica de Paquimé más allá de la técnica, que es una técnica que por ser antes de la llegada de los Europeos se hacía con churros como en todo el continente, se hacía con barro local, se levantaba a mano, se pulía o se bruñe con piedra, se quema con madera, al aire libre. Esa es la tradición de Mata Ortiz y con esa tradición sacamos los diseños modernos y casi contemporáneos de Mata Ortiz. A veces, cuando escuchas hablar al jefe al jurado que califica la cerámica de Mata Ortiz, en el jurado hay antropólogos que con todo respeto saben muy poco de arte, saben de la tradición de Mata Ortiz porque son mexicanos, porque conocen lo que es la cerámica de Paquimé y por ejemplo juzgan un concurso, por ejemplo, en este caso específico con su ideología de antropólogos, incluso de arqueólogos. O sea, puedes saber de historia, puedes saber de arqueología, de etnología, pero no tienen un sentido estético de lo que es el arte contemporáneo, de lo que es Mata Ortiz. Y a veces es un poquito hasta insultante que tienes a personas que tienes en un concurso que calificaron a tales piezas porque tenían ciertos íconos de Paquimé, y les valió madre la calidad de la pieza, no está bien ejecutada y no te dicen nada en que Mata Ortiz puede ser punta de lanza para el arte en México. Desde México, entonces, se tiene que entender que la cerámica en Mata Ortiz se entiende como eso, que Mata Ortiz es la pura técnica, ya con eso los alfareros sacan trabajo que es bien diferente, bien contemporáneo, que puede representar ese lado de México que es bien contemporáneo y moderno en el arte, sin tener que estar atado a la iconografía de Paquimé. Porque Paquimé, para empezar, no somos Paquimé, no somos descendientes de Paquimé, nos apropiamos el estilo de la cerámica por la situación geográfica pero nada más. Es una apreciación personal, pero sí, es únicamente la técnica la tradición de Mata Ortiz.

Carmen: ¿Qué piensas de estas personas que en algún momento se apegaron a la cerámica prehispánica?

Diego: Eran otros tiempos, fue en un momento en el que se estaban vendiendo en el mercado negro reproducciones de la cerámica de Paquimé como de cualquier otro tipo de objetos prehispánicos y se hacía pasar como objetos prehispánicos y así se vendían. Entonces también la tradición de Mata Ortiz, también está muy ligada a la economía y quizá ese ha sido el objetivo principal, el desarrollar una actividad económica. Y hace 30 años estaban vendiendo objetos prehispánicos, estaba el *boom* del conocimiento de lo que era la cerámica y se vendía la cerámica de Paquimé. Entonces tratabas de hacer una copia, una reproducción o, si bien ya estaban firmando tu trabajo, pues algo que se apegara lo suficiente para que se pudiera vender, pero fue nada más económico, no iba más allá.

Carmen: Todavía apegado un poquito a este tema de la tradición, cuando yo platico con la gente me dice que el único que trabaja únicamente apegado a la tradición de diseños es Sabino Villalba. Pero yo veo las formas y no son tradicionales, lo único que es tradicional es la pintura, pero las formas no son tradicionales, entonces también he visto que hay una innovación en las formas, la forma esta super diversa, todas las ollas que están aquí tienen formas distintas.

Carla: Entonces con ese comentario que tú haces se respalda lo que te dice Diego, no, que en realidad lo tradicional es la técnica, porque más allá, ni siquiera la forma de una pieza.

Diego: Y es otra situación que yo no entiendo, personalmente cuando se critica a Mata Ortiz, desde un campo que no es artístico, desde un antropólogo que no está haciendo estudio, criticando así objetivamente, ni para bien, ni para mal, pero está criticando la cerámica de Mata Ortiz, parece en muchos casos que no están conformes con el avance de Mata Ortiz. Como que cuando notan algo está fuera de lugar, cuando te saliste, cuando ellos tienen conceptualizado [algo] que nosotros no, que a nosotros nos vale madre, como que se trata de frenar el crecimiento de Mata Ortiz hacia un lado contemporáneo por el simple hecho de que ellos tienen la idea de que salimos de Paquimé y si nos quedamos ahí Mata Ortiz no existiría. Yo por ahí leí comentarios del primer concurso que se hizo de Mata Ortiz, se publicó un artículo en el *Jornal of the Southwest* en el 1980 y algo o en el 1970 y algo, cuando todavía era *Kiva* la revista. Y decía del primer concurso que los jueces decían que eso era a lo más que iba aspirar Mata Ortiz y casi todas las piezas eran reproducciones de la cerámica que habían visto los alfareros que participaron que fueron como 8 o 10, entonces decían esto es ya Mata Ortiz.

Carmen: En el caso de los indios Pueblo si se acercan mucho a [...] no salirse de las formas y los diseños prehispánicos. Por ejemplo la cerámica hopi, es de un país distintos y las políticas hacia los grupos son distintas desde hace mucho tiempo, los indios Pueblo tiene sus propios reglamentos, que esa es una diferencia [en la] que ahorita me gustaría ahondar porque es una diferencia entre México y Estados Unidos. Porque los indios Pueblo, en el caso hopi, no se pueden desligar ni de forma, ni de diseño, ni de pintura y en el caso que me decía Héctor el otro día, me decía, nosotros no tenemos ese límite. Pero cuando estuve en febrero que estuve en la reunión de alfareros en febrero, que vino la directora del FODARCH, que es una de las instituciones que más apoyó la alfarería aquí, bueno la “apoya” porque les compra 3,000 pesos a los alfareros locales, vienen dos veces al año, les compra 3,000 pesos al año y organiza el concurso de alfarería de Mata Ortiz. Pero me llamaba mucho la atención que el Estado mexicano, o por ejemplo estas instituciones, dicen, en una plenaria, en una junta, “si ustedes no se apegan a la tradición o si no tienen un discurso sobre la cultura, si no tienen un discurso sobre la iconografía, si llegan y les preguntan y ustedes no saben, entonces podrían clasificar su trabajo de la alfarería como trabajo manual”. Hay críticos de arte [quienes podrían] calificar su alfarería como trabajo manual. ¿Porqué? Porque los grupos indígenas, de por ejemplo este trabajo famoso que es trabajo de los huicholes, este que es trabajado con chaquira, está vertida en el, una cosmovisión, una forma de ver el mundo. También todo lo que se produce tiene este significado, hay objetos comerciales y otros objetos rituales. Entonces ella les decía: “si ustedes no tienen conciencia sobre la iconografía, entonces los estarán colocando en algo que no tiene una historia, en algo que no tiene una tradición. Entonces me llama mucho la atención eso del Estado, ella representa una institución del Estado.

Diego: Hay que partir entonces [del hecho que], como ella, que con puestos políticos como [el de] ella, son unos ignorantes con respecto al arte. Total, y absolutamente ignorantes porque vienen con un antecedente muy diferente, siquiera de la artesanía, no nada más de arte, entonces no puede ella decir que ella está partiendo erróneamente que está asumiendo que sabemos el significado de la iconografía de Paquimé. Pero ¿cual es el significado de los diseños de Paquimé?, nadie los sabe, porque es una cultura que [...] desapareció hace mucho tiempo, no quedó escritura, no quedó prueba más que los diseños y pues no se sabe, o sea no puedes decir, explícame tus diseños a partir de los diseños de Paquimé porque nadie sabe lo que significan los diseños de Paquimé. Hemos atendido conferencias, donde los expositores hablan casi estúpidamente, lo que ellos consideran el significado de ciertos diseños. Mira, por ejemplo, algo así que fue el colmo, así de darte risa o de darte vergüenza, era arquitecto para empezar el que habló, vino y dio una conferencia a Paquimé, es arquitecto, no estudió entonces antropología, arqueología, ni etnología, formalmente. No está relacionado formalmente con Paquimé, formalmente. Desde su campo pudo haber leído, haber observado, para hablar categóricamente sobre un trabajo, para hablar de la cerámica de Paquimé. Pero luego él se puso desde su punto de vista para dar una explicación de los significados de Paquimé y decía, mira, este es maíz, ahora tienes un conjunto de este símbolo, se repite en toda la pieza entonces es una labor de maíz y esta es una casa y se repite en toda la olla, son varias casas que están alrededor de una labor de maíz, entonces esta olla, la hicieron en un pueblo que se dedicaba a sembrar maíz. Pero en la misma conferencia, se presentaban varios expositores, pero hablaban del mismo tema, del significado, del simbolismo de los diseños de Paquimé y todo era una charlatanería, o sea no es posible, porque no hay descendientes directos. O sea, no es posible decir esto significa esto y esto significa esto otro. Por lo tanto no podemos utilizar un diseño de Paquimé como artesanos descendientes de Mata Ortiz y daré un significado a nuestras piezas, sería ridículo, a mí me daría vergüenza decir, “estos utilizando esto y esto y significa esto”, en su totalidad la pieza significa esto porque le incluí esta figura porque está haciendo esto, porque el diseño se mueve de cierta forma”. Pero ahí ya no tiene que ver con Paquimé, absolutamente nada.

Carla: Y como miembros del país, del estado, debiesen respetarnos como tales. O sea, no tenemos por qué llenarles el ojo a los políticos, la verdad no encuentro las palabras. Porque mira, si no les parece que no tengamos tradición, y por eso no quieren comprar pues que no compren. Si necesitamos para ellos tener una tradición como el resto de las culturas entonces. Porque Mata Ortiz, es lo único que hay en Chihuahua para representar.

Diego: O por que Mata Ortiz ha llevado en alto el nombre del estado, y del país en todo el mundo, porque no nos hemos quedado atados a una tradición que no existe. El compromiso de Mata Ortiz es la innovación, sacar algo contemporáneo, ese es el compromiso de Mata Ortiz porque es lo que nos ha puesto [ante] los ojos del mundo, la innovación con una técnica tradicional. Tenemos una técnica que es prehispánica, pero el resultado es bien contemporáneo.

Carmen: ¿Hay otras partes del mundo, donde se utilice esta técnica, en todo el continente?

Diego: Porque la rueda o el torno son europeos o del Medio Oriente, en todo el continente americano, desde el churro, por ahí los mayas tenían otro tipo de técnicas, pero por lo general son churros o patillaje, se trabaja con vidrio, con madera, con bronce.

Carmen: Les dan credencial de alfarero, la mayoría de la gente ven que su pieza se venda como arte en Estados Unidos y en México como alfarería. ¿Qué diferencia ven entre arte y artesanía? Y me gustaría [saber] si ustedes tienen una definición sobre arte desde su propio trabajo.

Carla: Yo te voy a decir algo de mi trabajo y es personal: yo soy artesana y yo hago artesanía y cuando un comprador viene y me dice, bueno es que esto no es artesanía, esto es arte, entonces bueno, ya estamos hablando de la percepción y el sentido que le dan a mi trabajo. [Es] lo que hace sentir mi trabajo a esa persona, en mi trabajo personal, pero en mi trabajo, no considero que esté más arriba porque alguien me dijo que o que digo que hago arte o que esté más abajo porque diga “qué bonita mi artesanía”.

Carmen: ¿Qué diferencia hay entre las dos?

Carla: A veces yo siento que la palabra arte se ha venido manejando de una manera despectiva. O sea, arte es el que a mí me gusta o es el que cumple con aquellas características cualitativas. Y artesanía es todo aquello que es un poco más chafa no, que tiene menos calidad, pero no. Para mí, yo hago artesanía y lo dejo a criterio de aquellos que lo disfrutan, que lo compran o que ven mi trabajo de otra forma. No vendo mi trabajo en México, precisamente, platicábamos [de] los concursos de aquí de cerámica. Se ha vuelto una tradición en la comunidad, para mí ha sido como un trampolín, eso ha sido para mí, que si logras subirte, vas a llegar a los oídos de alguien más. Entonces platicaba yo con la señora de artesanía el año pasado y me decía, me preguntaba: “¿en ese precio que pusiste tus piezas, en eso las piensas vender?” Le dije que sí, eso cuesta mi trabajo, se le hacía muy caro mi trabajo. El gobierno de México a mí no me ha comprado una sola pieza, me compraron pieza los jóvenes de México, los del museo, son los únicos que han comprado mis piezas aquí en México. ¿Por qué? porque yo le tengo precio a mi trabajo, de acuerdo a lo que a mí me gusta, a la originalidad de mi trabajo. Y yo no permito que nadie, ni el gobierno, venga y me diga cuánto cuesta mi trabajo porque ellos no lo hacen por mí y el día que el gobierno venga y me diga: “¿en eso piensa vender su trabajo y usted cree que lo va a vender?” y lo vendo en Estados Unidos. Y sí, las vendí a los dos o tres meses y es porque yo me traje las piezas a mi casa y las guardé. Yo las guardé, sabía que eran piezas especiales y estaba esperando la oportunidad de alguna exhibición o de algo más. Antes de que se me fueran las piezas porque nunca sabes si vas a poder hacer algo así. Yo siempre que hago una pieza así pienso, que es el top y que no va a haber una pieza igual.

Diego: Pues esa es la diferencia entre artesanía y arte. La artesanía es la repetición, es la técnica, es [lo] hecho a mano, pero es repetitivo y repetitivo y esa es la diferencia con el arte. El arte no es repetitivo, puedes utilizar la misma técnica, pero la misma técnica la usa un pintor de óleo, utiliza sus mismos materiales, sus mismas herramientas, utiliza las herramientas de varios otros pintores y en ese aspecto es repetitivo pero hasta ahí porque ya el resultado no es repetitivo y

el arte te comunica más allá de lo que está establecido por una tradición. Por ejemplo, en los indios Pueblo en Estados Unidos que tiene cierta forma para guardar semillas para sus rituales entonces es repetitivo porque siempre están haciendo las mismas formas y tiene un uso utilitario. Y una persona de la misma comunidad que dice: “bueno, voy a hacer algo con la misma forma con este propósito”, pero es la misma forma cada vez. Y a parte, no estás limitado si estás haciendo arte o si consideras que estás haciendo arte, porque es para cierto ritual o para cierto uso porque para empezar no estás haciendo nada diferente. Quieres comunicar un sentimiento diferente o tiene sentido político o quieres comunicar alguna necesidad social o algún sentir social y la artesanía no hace eso, la artesanía se queda ahí. Yo a veces me pregunto: ¿cuál es el objetivo real de FODARCH? ¿Cuál es el objetivo cuando claramente se puede ver que lo que ha puesto a Mata Ortiz en el lugar que bien se merece es no es estar atado así? Entonces ¿qué pretenden con imponerte reglas como esta? No la encuentro.

Carmen: Entonces la diferencia entre artesanía y arte es que la artesanía es un patrón repetitivo indefinidamente, es decir, puedo estar haciendo la misma piezas n cantidad de veces.

Diego: Y utilidad. Mata Ortiz nunca ha sido utilitario, nunca ha sido utilitario de ninguna forma, es una diferencia bien grande con la artesanía porque no tiene usos sociales o religiosos de cocina. Ha sido solamente un medio para expresar belleza ornamental.

Carla: Y si realmente apreciaran lo que hacemos, dentro de nuestro propio país nos dejarían ser libres, estoy hablando del aspecto creativo. O sea, sin seguir la idea de “tienes que seguir la tradición o no te compro”, tienes que quemar afuera, tienes que hacer la olla así “la olla negra no se vende”. O sea, te dejarían ser libres en el aspecto creativo si realmente apreciaran lo que los artistas o los artesanos de la comunidad estamos haciendo.

Carmen: ¿Ustedes consideran que Mata Ortiz es un pueblo de artistas, como algunos lo han nombrado?

Diego: Pues tiene que ser de ambos, pero la artesanía en Mata Ortiz es en el sentido de la repetición. Hay alfareros que tienen toda su vida haciendo la misma forma de piezas y está bien bonita y es interesante. Pero si compraste una como coleccionista, ya no necesitas más de esa persona, porque tiene 10, 15, 20 años haciendo la misma forma, el mismo color, el mismo estilo. En Mata Ortiz eso es artesanía. Pero vas por ejemplo con Laura y con Héctor y sí, uno como artista se estanca [...] en cierto estilo por cierto tiempo, pero de repente pasa y sacas algo diferente. Y hay periodos en los que sacas algo siempre diferente, siempre diferente, eso el artista.

Carmen: Entonces eso es la diferencia entre arte y artesanía.

Diego: Yo creo que hay artesano y artistas y a veces intercambiamos el rol.

Carmen: Yo he notado que aquí la gente necesita la credencial de alfarero y los reconocimientos. Yo pienso que aquí la gente se beneficia para crecer profesionalmente en la alfarería. Y hay otra utilidad más, hay gente que utiliza los reconocimientos y las credenciales para cruzar a Estados Unidos y trabajar allá. No todos, pero hay gente aquí en el pueblo que es migrante, no todos obviamente, pero hay gente aquí que no se dedica todo el año a la alfarería. [...] Hay gente que se dedica aquí tres meses a trabajar en Estados Unidos como obrero, regresa y hace alfarería. Pero la credencial le sirve para demostrar su trabajo permanente en México a Estados Unidos y hay otra forma en la que sirven los reconocimientos para hacer una carrera como ceramista. A eso voy, [...] que depende mucho del contexto en el que esté inserto el alfarero de Mata Ortiz. No sé si la categoría de alfarero sería la categoría que englobe a todos, aunque algunos se denominen artistas y otros sean artesanos, también no creo que algunos se denominen en alguna categoría, simplemente hacen y ya, sin tener una categoría de nada. O sea, algunos sí se definen. ¿Ustedes consideran que la alfarería de Mata Ortiz ha tenido influencia de personas externas a la comunidad? En el sentido de formas, en el sentido de categorizarlo a arte. Por ejemplo, Marco me comentaba que en algún momento alguien repartió calendarios de Escher y la gente comenzó a imitarlo. Entonces puedes ver en algunas piezas, no sé de qué época, ni de qué generación, puedes ver gráficos de Escher en las piezas.

Diego: Pues es algo que pasa con todas las formas de arte. Si te expones a algo diferente, por lo general te lo apropias de cierta forma, de cierto grado y lo utilizas en tu trabajo. En Mata Ortiz quizá se note porque no estamos expuestos y cualquier influencia, por pequeña, se nota, como los calendarios que se repartieron. Pero un músico, por ejemplo, si nunca ha escuchado, si su música siempre ha sido de guitarra y ha tocado siempre música sierrña, de la que le llamamos aquí regionalmente, y de pronto tiene la oportunidad de ir a un concierto de chelo y luego más allá de eso hace una colaboración con un chelista, su trabajo va a cambiar y no es tan criticado negativamente como en el caso de Mata Ortiz. Cualquier influencia, aquí porque no hay más se nota, pero Mata Ortiz ha influido mucho y es algo que se tiene que estudiar para poderse reconocer. Ha influido por ejemplo en otras tradiciones, por ejemplo en la tradición de lo alebrijes el máximo exponente de los alebrijes de San Martín Tilcajete de Oaxaca. Jacobo Ángeles cambió su estilo totalmente y se hizo famoso a partir de su contacto con la cerámica de Mata Ortiz. Categóricamente te lo digo, ahorita es uno de los artesanos o artistas de México más reconocidos a nivel mundial y el cambio su estilo y se hizo reconocido a partir de ese cambio que tuvo con su contacto con Mata Ortiz. Vez el trabajo de sus años antes de que conociera a Mata Ortiz y es totalmente diferente, es un mundo de diferencia y luego vez [...] cómo comenzó a cambiar su trabajo a partir de que conoció Mata Ortiz. Hay incluso fotografías [donde] está pintando diseños de Mata Ortiz y luego a partir de ahí ves el cambio radical que hubo en su trabajo. Claro que utiliza diseños ahora que son zapotecos, que son mixtecos, utiliza materiales que son muy diferentes, pero la estética la cambió a partir de que vio el trabajo de Mata Ortiz. Y quizá también por su estado de conocido, de famoso, quizá no te lo reconozca, pero están las evidencias y luego vez el trabajo de los diseñadores, de diseñadores es otro rollo. Los diseñadores ahorita están muy de moda, que utilizan a los artesanos de México para sacar su negocio adelante y luego se dan el paquete como diseñadores de creadores cuando en realidad la creación es del artesano y la mano de obra en la mayoría de los casos sigue siendo del artesano. O sea ellos siguen teniendo la idea como negociantes pero se están apropiando de una tradición, de una cultura, no estoy diciendo que lo hagan para bien, ni para mal, simplemente lo hacen, es un hecho. Vemos diseñadores como Pineda Covalin que tienen su

línea de textiles y todos los diseños vienen de las tradiciones de México, de los bordados oaxaqueños, de los bordados michoacanos, de la orfebrería michoacana [...].

Carmen: Bueno, pero es una disputa eso. Como en el caso de Pineda Covalin, artesanas de Chiapas de Aguacatenango denunciaron el plagio de sus bordados en ropa Zara. Ahí ganó el grupo de mujeres que lo hicieron. ¿Ustedes creen que los diseños de Mata Ortiz en algún momento se tengan que registrar con derechos de autor de la reproducción de los diseños en tatuajes?

Diego: Es que todos estos diseños o todos estos negocios tienen que ser socialmente responsables con las comunidades de las que obtienen el beneficio. Mata Ortiz por ejemplo, que hablábamos de las influencias Pineda Covalin, tiene una línea de impresos con diseños de Mata Ortiz y en muchos casos estos diseños son únicamente fotografías, o sea prácticamente fotografías de artesanos de Mata Ortiz. Entonces imprimieron el diseño en una tela y crearon la prenda, pero el diseño de la tela es diseño de un artesano de Mata Ortiz y ellos se lavan las manos diseñando, que es un diseño de dominio público porque ha estado aquí en Mata Ortiz por tantos años. Hay un diseño muy fácil de reconocer de Roberto Bañuelos, ha sido utilizado por mucho tiempo en muchas prendas y es básicamente una copia de la cerámica de Roberto Bañuelos en sus accesorios. Y ellos ¿han venido a Mata Ortiz a decir, y ellos han venido a decir “yo estoy obteniendo tal ganancia con sus diseños”? No, nunca, nunca. Entonces los diseñadores tienen que ser socialmente responsables. Hay una pareja o no sé si es un solo diseñador en San Miguel De Allende, haciendo ropa con diseños de Mata Ortiz. Ves el diseño del vestido y es una vil fotografía de una olla de Octavio Silveyra. Porque tienen de Octavio Silveyra, pero no le cambiaron nada.

Carmen: ¿Y Octavio Silveyra nunca ha reclamado nada?

Diego: No estoy seguro de que sepa, pero yo en alguna ocasión hablé de eso en mi Facebook y lo triste de los alfareros de Mata Ortiz es que no entendemos que nos roban el trabajo. O sea, pensamos que porque están utilizando nuestros diseños nos están dando nuestro lugar y nos están haciendo publicidad. Pues no, porque para empezar no están hablando del diseño de Octavio Silveyra, están hablando del diseño de Mata Ortiz y luego ellos se están dando el paquete de diseñadores cuando en realidad solo fotografiaron la olla, recortaron el diseño y lo imprimieron en su tela y confeccionaron su prenda con colores. O sea, en cuanto a diseño es hasta chafa porque tomaron la fotografía, la ampliaron, recortaron el diseño, se quedó el fondo del color del barro, por ejemplo si había un vestido, todos son blancos, había un vestido con diseño turquesa, era el color del barro, era como una estampa, pero les está pegando.

Carmen: Porque posiblemente ellos se pueden apropiar ellos primero del diseño, antes de que Mata Ortiz lo haga. Sí, es una situación legal delicada por que los diseños se están yendo, al igual que [...] muchos alfareros están influidos por otros artistas. Por ejemplo, como Escher por sólo poner un ejemplo, esto sucede al exterior, pero también se comparten diseños al interior de Mata Ortiz, o sea hay gente que reproduce diseños de otros alfareros.

Diego: Mira nada más para concluir la pregunta anterior, Mata Ortiz influye en muchos otros medios de expresión artística en el país. Puedes buscar el ejemplo de pinturas, de otras artesanías en México, la estética de Mata Ortiz influye en otros medios de expresión.

Carmen: Y ¿qué piensan de la reproducción al interior de Mata Ortiz?

Diego: Es algo que tenemos que aprender a asimilar en Mata Ortiz, que siempre se reciben influencias y se influencia. No puedes influenciar a alguien que no te conoce y te puede influenciar a alguien a quien tu no conoces. Una vez que existe el contacto ahí está la influencia, aún y cuando sea muy pequeña o muy inconsciente, pero ahí está, entonces a veces se hace un conflicto más grande de lo que debiera en Mata Ortiz.

Carmen: Entonces estás a favor de que se pueda reproducir.

Diego: Todos empezamos copiando Carmen. Cuando yo empecé a pintar en Mata Ortiz, pinté los diseños más sencillos de la familia Mora Tena. Entonces claro que estaba como estudiante y no me podían decir que era copia porque me estaban enseñando, pero era una copia. Mucha gente se queda estancada en la copia y ahí se quedaron estancados como artesanos, repitiendo y repitiendo hasta el cansancio, es algo natural. Hay personas aquí en Mata Ortiz que lo hacen de mala fe abiertamente, en el sentido de que para ellos se ha convertido en una forma de negocio económico y ellos quieren lucrar con lo que está siendo exitoso en el momento. Porque hay gente que está haciendo copias, en realidad, porque mucha gente [...] lo hace de mala fe. Lo hace así verdad, por ejemplo: Carla está haciendo unos diseños con triángulos, yo lo voy a hacer porque a ella le está yendo muy bien. O Diego está haciendo unos diseños de cortes y repiten el corte más sencillo hasta el cansancio. Y hay gente que lo hace de mala gana porque hay gente que se encarga de decir “le voy a quitar ventas”. Claro que molesta, pero una vez que lo analizas y le das otro giro, bueno me está haciendo publicidad porque lo chafa no se copia o lo repetitivo, se copia algo que es nuevo y algo que tiene relevancia.

Carmen: Como los cortes, ¿no? Los cortes son tuyos.

Diego: Yo ya no hago ni cortes, porque hay dos o tres que nada más eso hacen ahora, copias de los cortes más sencillos que hacía.

Carmen: ¿Los Quezada están haciendo cortes, cierto?

Diego: (Está mostrando una olla) Estas guacamayas ni siquiera la entienden, ni siquiera entienden como están las guacamayas. Ese corte lo tienen exactamente, el mismo corte varias veces ahí en su galería. A mí me daría vergüenza, como artesano, como alfarero, como creador, hacer una copia tan barata del trabajo de cualquiera. Bueno, y si nos vamos al caso específico de Efrén, es el hijo de Juan Quezada, haciendo copias baratas de este otro artesano. Y es todo lo que haces, copia, tras copia, tras copia. Se llega un momento [en] que a la persona a la que está copiando, se le hace ridículo y al punto [de] que no le das importancia para nada. O sea, dices “pues no tiene importancia”.

Carmen: ¿Y se vende al mismo valor?

Diego: No, se vende a una décima parte del trabajo original porque así son las copias, las copias son baratas.

Carmen: Y se nota cuando es una copia. El otro día platicaba con Carla sobre unas muchachas que hacen miniatura muy parecida a la de Carla, y he visto las diferencias, quizá de calidad, de estética.

Carla: Yo no digo que no van a lograr hacer lo que hago yo porque tampoco es que sea una cosa del otro mundo, pero para cuando ellas logren hacer lo que hago yo, yo estaré haciendo algo en otro nivel totalmente.

Diego: Nada más que sí, tenemos que ver la importancia de un trabajo original y de cómo influye en algo que está comenzando o que está simplemente progresando como artesano o como artista. Si no tenemos ejemplos de alguien que haya hecho un trabajo que nos atrae, nunca vamos a mejorar, nunca vamos a cambiar. Necesitamos ver lo positivo a esto, porque si no, nos vamos a enfascar en algo que es negativo y no debe de ser así. Hay casos, así como el de Efrén que es muy obvio y que lo ha dicho abiertamente, que quiere quitarme ventas y bla, bla. Pero hay mucha gente, porque todavía su proceso creativo no está maduro como para crear sus propios diseños, y ahí es donde tiene mucha importancia [...] lo que están haciendo, su trabajo ya bien definido. Porque desde la distancia también se enseña y tenemos que ver eso. Por ejemplo, estas chicas, bueno ahorita están un poco reproduciendo o copiando, pero ¿qué tiene? Son adolescentes, en unos diez años van a tener trabajo propio y tuvieron buena inspiración para lograrlo.

Carmen: Y tienen que reconocerlo también, no.

Diego: Y pueden reconocerlo o no, finalmente al trabajo bueno se le tiene que agradecer a [alguien] más que lo influenció. Por ejemplo, yo nunca he negado, yo nunca aprendí nada de Juan directamente, pero en muchas formas mi trabajo es un reflejo del trabajo de Juan o del

estilo de Juan, donde fluyen las líneas libres por la pieza, donde es un poco minimalista en comparación con los demás. Yo quizá lo lleve al extremo minimalista que es una sola línea, pero si lo comparas, pues si tiene un sentido estético que Juan utilizó hace 30 años. Es una evolución en cierto sentido, no puedes negar eso. Pero tampoco puedes aceptar que el te lo enseñó, porque él no te lo enseñó.

Carmen: Pero es una influencia del solo ver no, o de estar viendo y bueno, yo sabía que Lidia Quezada era una de tus inspiraciones o influencias, estaba Héctor Gallegos. ¿Y para ti Carla quienes son tus influencias?

Carla: Yo no tengo influencias Carmen (Risas).

Diego: Mira, déjame hablar por Carla, yo estoy de cerca, pero si lo analizas es la cerámica de Paquimé, o sea no es la cerámica de Paquimé, pero si es la influencia porque son figuras, son figuras antropomórficas que son el reflejo de la cerámica de ese estilo.

Carla: No, no tengo figuras antropomórficas, apenas tengo dos años. Sí, quizá ahorita tengo cierta influencia en ese sentido.

Diego: No pero ahorita es lo que eres. Tienes influencia en los aspectos sociales de Mata Ortiz como los matachines, estás haciendo matachines que es un aspecto social, religioso de Mata Ortiz y estás haciendo esos juegos de figuras, pero las figuras en sí son extraídas de la cerámica de Paquimé. Las posiciones, los gestos de las caras, y dices “de ahí salieron”. Entonces no es un artista contemporáneo lo que te está influyendo pero si es un alfarero de hace 700 años.

Carmen: Considero el conflicto que ha tenido Mata Ortiz a partir de posicionarse como un pueblo de alfareros. Por un lado, tiene esta versión que Juan Quezada, es el iniciador de una nueva tradición. Spencer, junto con Juan, apertura una veta al que le llaman el “el milagro de Mata Ortiz”. Con un sinnúmero de publicaciones académicas y no académicas reafirman el surgimiento de la cerámica en Mata Ortiz. Yo justifico un poco el trabajo de Spencer porque la escuela de Estados Unidos hacía ese tipo de estudios con esos resultados años atrás. De hecho, lo hizo un poco más tarde que este tipo de ejercicios en la antropología porque ya se habían hecho antes. Por ejemplo, con Nampeyo, que después fue considerada artista hopi pero fue identificada por un coleccionista académica que funcionó como *cultural broker* o un intermediario cultural que la dio a conocer.

Diego: Es que Spencer repitió un patrón que él ya había estudiado.

Carmen: Claro y luego lo vino aplicar en México.

Diego: Y en México, un anglosajón.

Carmen: Si, lo justifico, ya que era una forma de hacer antropología y aquí es un impacto muy importante de la antropología, que habría que hacer una crítica con mucho cuidado para Juan y para Spencer, pero si fue una forma de hacer antropología en ese momento. Que es una crítica de la antropología que se hacía en el norte de México, porque en realidad llegó tarde la antropología de México para el norte de México. Porque el norte de México había sido por mucho tiempo objeto de estudio de antropología extranjera.

Diego: Si antes de que se me vaya la idea, es increíble como se repitió ese patrón en Mata Ortiz, que de cierta forma es paternalista y colonialista. Pero ahorita, en la actualidad, los que nos quieren mantener colonizados son los mismos mexicanos. Volvamos al caso de FODARCH. Nos ponen en un plano de colonizados y las personas que nos han sacado de ese rol son los anglosajones, los que nos han dicho “no tú no eres artesano, tú eres artista, tú no dependes de Paquimé, tú eres un artista, ve el trabajo que estás haciendo, la importancia que tiene”. ¡Cómo se revirtieron en estos días los papeles! Los colonizadores son los mexicanos que tienen cierta relación con el gobierno. Los artistas mexicanos tienen un cierto recelo, pintores o escultores o ceramistas quieren mantener a Mata Ortiz así, atada a una tradición, no sé si quieren eliminar competencia o no sé en realidad cual sea el objetivo, porque mantenernos así no beneficia a nadie y los que te quieren tener un poquito oprimido somos los mismos mexicanos.

Carmen: ¿Qué importancia tiene saber quién fue el primero en iniciar la cerámica de Mata Ortiz, si al interior de Mata Ortiz se ha expresado la inconformidad con el reconocimiento a una sola persona? En la actualidad, ¿creen que este discurso funcione para entender qué es lo que sucede con la alfarería de Mata Ortiz? Por ejemplo, Héctor me comentaba que en realidad lo que cuenta más son los reconocimientos que reciben individualmente y que van marcando tu trayectoria profesional. Entonces están estos dos discursos que han generado conflicto y, por otro lado, está la presencia de los michoacanos que también ha generado un conflicto al interior de la comunidad.

Diego: Bueno, mira, hablando sobre el primer conflicto de quien inició y quién fue después, le ayudó a crear competencia y no sé si al principio ayudó a crecer como artistas o no. Se generó un conflicto grande al principio y se dividió el pueblo y a partir de ese conflicto hay muchos de los problemas que tenemos en Mata Ortiz que todavía no los podemos entender en la totalidad. De repente captas detalles que dices: “pues esto viene desde ese momento”. O sea, este recelo de este barrio para este otro barrio viene desde ese entonces. Bueno, mira, cuando te refieres a las publicaciones y hay varias tesis de estudiantes extranjeros y mexicanos, bueno, sí leí una que me mandó Fabiola, pero la mayoría de estas publicaciones son de personas que ni siquiera son escritores para comenzar, ni son académicos, entonces ¿a qué se dedican? A repetir nada más la historia desde un sólo punto de vista, porque los únicos entrevistados son únicamente Juan y Spencer. Todo lo demás es secundario, entonces nunca se dedicaron a preguntar a la otra parte, ni siquiera a tratar de entender o escuchar y en ese sentido sí es injusto. Pero en este momento pues ese conflicto sí nos ha ayudado a competir. Ahorita mira, el

conflicto de los michoacanos, que dicen que venden mucho, pero dentro de lo mismo la gente concluye que venden más barato porque el trabajo es de mala calidad, porque es chafa o lo que tu quieras. Y ¿qué estás asumiendo entonces? Pues que tu trabajo es mejor o que tienes que hacer mejor tu trabajo para que esa competencia no te afecte, entonces finalmente te va a servir para mejorar tu trabajo. Si alcanzas a comprender que el éxito de la familia de los michoacanos depende de estar vende y vende, porque es barato, porque está elaborado rápido, pues tú lo puedes hacer mejor. Si ya entendiste eso, puedes decir que tu trabajo es diferente, se vende diferente.

Carla: Mira, hay otras cosas, otros aspectos que necesitamos ver. Mira, venden el trabajo de la gente porque la gente les vende el trabajo. Bueno, ahora otra cosa: ¿por qué no tendrían derecho a hacerlo? Son mexicanos, están en su país, no están violando ningún reglamento. Es que le quitan mucho trabajo a la gente porque están ahí en la calle, desde temprano están ahí hasta tarde. Es su trabajo, yo no voy a ponerme a hacer lo mismo. ¿Porqué? Porque es bien cansado estar ahí todo el día. Y no estoy a favor, ni en contra, pero son aspectos que la gente no reconoce, están trabajando, si venden las piezas bien baratas es porque la gente se las da bien baratas.

Carmen: Y esto me lleva a pensar que hay dos formas de producción en Mata Ortiz, aquellas personas que hacen todo el proceso, desde hacer el barro, moldear, bruñir, lijar pintar, quemar, etc. y la otra en la cual haces tu trabajo a partir de comprar las ollas hechas. Yo entiendo que ustedes hacen todo. ¿Qué piensan sobre la segunda forma de producción en la que sólo se hace una parte?

Diego: Y hay gente que nada más firma Carmen, y pues sí, es una competencia desleal en ese sentido.

Carmen: Entonces no están de acuerdo con este tipo de proceso.

Diego: Pues te puede parecer bien o mal pero no tenemos que decir al respecto. O sea, es una decisión individual.

Carmen: Es una de mis sorpresas al llegar a Mata Ortiz, no me imaginé que se hiciera un proceso de producción en serie o más bien entre varias personas. Eso existe. Por ejemplo, a las personas no les gusta lijar, a veces se hace esta parte del proceso con alguien más, son dos formas de producción que son válidas y que existen.

Diego: Y es parte del conflicto y es parte de tu supuesto de que el conflicto ayuda a mejorar, porque se crea mucho conflicto y te justificas pensando en que alguien hace todo el proceso y otros no.

Carmen: Una última pregunta que se me hace muy bonita que tiene que ver con la recolección de los materiales. Di dos clases en la primaria porque me invitaron para hablar sobre la antropología, entonces yo trataba de explicarles a los niños a partir de preguntarles: “¿quiénes de ustedes saben hacer ollas?” La mayoría levantaba la mano, entonces les platicaba que yo no sabía hacer, ni mi hijo, entonces que eso nos colocaba a nosotros diferente a ellos. Me decían que me invitaban a recolectar el barro cuando había luna llena. ¿Hay otros significados alrededor de los materiales y las técnicas, como este ejemplo de la luna y el barro?

Carla: Es que cuando la luna está en las primeras etapas que es luna nueva, se quiebra.

Diego: Bueno, es que todo tiene que tener una explicación física que puede ser que la ciencia lo califica como superstición. Pero no lo es, o sea la luna influencia lo que sucede en la naturaleza, el barro es naturaleza, o sea si la luna te puede mover el mar, pues te puede mover el barro en cierto grado. Pero sí, nosotros eso lo tenemos comprobado si lo preparas en la luna nueva o creciente, el barro es bien frágil, si lo cueles en la luna nueva queda bien frágil. Por lo general se quiebran mucho esas piezas, no se logran. Y si por ejemplo y lo hiciste también en una etapa muy tierna, es muy frágil, si el barro se seca en luna llena el barro es más resistente, es una atribución utilitaria, como los ciclos de la siembra, no es conocimiento de universidad, pero pues es lo que vas aprendiendo con el manejo de los materiales.

Carmen: Les agradezco mucho la entrevista y gracias a ustedes por la estancia en Mata Ortiz.

Bibliografía:

AGUILAR, Sabina (2011), *La faja ralámuli, un entramado cosmológico*, México, IIE/IIA-UNAM.

APPADURADI, Arjun (1986), *La vida social de las cosas*, Ciudad de México, Grijalbo.

ARAIZA, Elizabeth (2017), “Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia”, *Dimensión antropológica*, año 24, vol. 71, septiembre/diciembre.

BARRANCO, Humberto (1988), “La arqueología en el Suroeste de los Estados Unidos”, en: *La antropología en México. Panorama histórico. Carlos García Mora (Coord.)*, vol. 12, INAH: 509-531.

BELL, Jean (1994), “Making pottery at Mata Ortiz”, *Kiva*, vol. 60, No. 1, The pottery and potters of Mata Ortiz, Chihuahua: 33-70.

BOAS, Franz (1947 [1927]), *Arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

BOYER, Pascal (1988), *Barricades mystérieuses & pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang (Sociétés africaines)*, Société d'ethnologie, París, pp 2-10.

BRANIFF, Beatriz (2008), *Paquimé*. Fondo de Cultura Económica-Colegio de México. México.

CAHILL, Rick (1991), *The story of Casas Grandes Pottery*, Western Imports and Trading Company, Tucson.

COQUET, Michèle (2018), *Figuración, creación y estética. Etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

CDI (2014), *Cerámica de Paquimé. Mata Ortiz. Uto-nahua*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.

DI PESO, Charles y Spencer MacCallum (1979), *Juan Quezada y la Nueva tradición*, The Art Gallery, Visual Art Center California State University, Fullerton, California.

FÁBREGAS P., Andrés y Pedro Tomé M. (2002), *Regiones y fronteras. Una perspectiva antropológica*. El colegio de Jalisco, Zapopan, México.

FEEST, Christian (1994), *L'art des Indiens d'Amérique du Nord*, París, Thames & Hudson.

FOURNIER, Patricia (2008), “La producción alfarera contemporánea en México: Etnoarqueología de rescate del patrimonio cultural intangible”, CONACULTA-ENAH, México.

GELL, Alfred (2016 [1998]), *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Sb Editorial, Buenos Aires-México-Madrid.

GELL., Alfred (1991), “Intercambio, consumo y ostentación” en: *La vida social de las cosas*”, Ciudad de México, Grijalbo, pp. 125-176.

GEERTZ, Clifford (1991 [1987]), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México, pp. 9-40.

GOEBEL, Ron (2008), *Mata Ortíz pottery: Art and life*, texto manuscrito, s/c.

GUTIÉRREZ del Ángel, Arturo (2002), *Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.

HENARE, Amiria, Martin Holbraad y Sari Wastell (2007), *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*, Routledge, Londres.

HERNÁNDEZ, Julián (2008) *La nueva cerámica de Paquimé*, sin editorial, Chihuahua, México.

HOBBSAWN, Eric y Terence Ranger (2012), *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona.

- HOLM, Bill ([1965] 1988), *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, University of Washington, Seattle Press.
- HOPE, Margarita E. (2015), *Las pimerías. Hacia un campo de estudio etnológico en el noroeste de México*, Tesis de Doctorado en Antropología de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, España.
- INGOLD, Tim (2018), “Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold”, conferencia presentada en *L'École Nationale supérieure des Arts Décoratifs, Techniques et culture*, 11 de febrero de 2019, disponible en: <https://tc.hypotheses.org/2055> (consultado en Julio de 2022).
- INGOLD, Tim (2013), *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Ed. Routledge, pp. 1-15.
- INGOLD, Tim (2007), *Líneas. Una breve historia*. Gedisa. España.
- JACKA, Lois E., Jerry Jacka y Clara Lee Tanner (1988) *Beyond Tradition. Contemporary Indian Art and its evolution*. Northland publishing, Flagstaff.
- KAPLAN, Flora (1980) *Una tradición alfarera*. Instituto Nacional Indigenista, México.
- KINDL, Olivia (2003), La jícara huichola. Conaculta-INAH-Universidad de Guadalajara, México-Guadalajara.
- KINDL, Olivia (2013), “Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas *wixaritari* (huicholas)”, *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año III, núm. 5, pp.206-227.
- KINDL, Olivia y Elizabeth Araiza (2019), “El poder de la presencia en las artes del ritual. Procesos creativos, efectos sensibles e interacciones sociales”, *Revista Trace*, no. 73, pp. 130-166.
- LENCLUD, Gérard (1987), “*La tradition n'est plus ce qu'elle était*”, *Terrain*, pp. 110-123.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1981), *La vía de las máscaras*. Siglo XXI, Madrid.
- LIVINGSTON, Ana (2011), *Mata Ortiz. The Art of Survival. The Survival of Art*, vol. 1, Casa Aurora Publications, Santa Fe.
- LIVINGSTON, Ana (2016), “It Flowed like a river: the pottery knowlage of Mata Ortíz, a genealogical perspective”, *Journal of the Southwest*, vol. 58, núm. 4, pp. 670-742.
- MORPHY, Howard y Morgan Perkins (2006), “La antropología del arte: una reflexión sobre su historia y su práctica contemporánea”. Traducción de Mario Cornejo. Disponible en: <https://unam.academia.edu/MarioCornejo>. (Consultado en julio de 2022).
- PARKS, Walter P. (1993), *The Miracle of Mata Ortiz. Juan Quezada and the Potters of Northern Chihuahua*, Coulter Press, Riverside.
- PANOFSKY, Erwin (1996 [1962]), *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial, Madrid, pp. 13-39.
- PARKS, Walter P. y Spencer MacCallum (1999), “Mata Ortiz: el renacimiento alfarero”, *Artes de México*, 45, pp. 20-35.
- SPICER, Edward H., (1962), *Cycles of Conquest. The Impact of Spain, Mexico and the United States on the Indians of the Southwest*, Tucson, University of Arizona Press, pp.1-24.
- TUROC, Martha (1999), “Juan Quezada. Un alma de alfarero”, *Artes de México*, vol. 45, México, pp. 46-51.
- VALLES, Diego, Nicole Marroquin y Richard Nickel (2021), *History and story of Mata Ortiz Ceramics: why oral tradition matters* (Part 1). Disponible en: <https://studiopotter.org/journal/online/history>. (Consultado en: agosto de 2021).
- VILLAREAL, Mariana (2018), *La influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.

WADE, Edwin L. (1985), "The Ethnic Art Market in the American Southwest, 1880-1980, en George W. Stocking (ed.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison.

WILLIAMS, Eduardo (2001) *Estudios cerámicos en el occidente y el norte de México*. El Colegio de Michoacán, Michoacán.

Entrevistas en línea:

NEWMEDIA UFM (2013), [YouTube] Spencer MacCallum: empresa de comunidad [Video] YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KUNQG5Akqlw>