

Little Devils of Ocumicho and  
*Cuentos Ácratas*: Mythical Prodigality  
of Contemporary Baroque

## Diablitos de Ocumicho y *Cuentos ácratas*: prodigalidad mítica del barroco contemporáneo

**JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ**

Doctorante en Artes y diseño  
juanvizcaino1684@gmail.com

### Keywords

crafts, archaism, contemporary  
baroque, counterpower mechanisms,  
ethnogenesis.

### Palabras clave

artesanía, arcaísmo, barroco contemporáneo, mecanismos de  
contrapoder, etnogénesis.

### Abstract

The distinction between art and crafts has been widely discussed by art studies and the social sciences. This difference persists in socio-territorial practices, determined by class struggle, social stratification, power mechanisms and value systems; the case of the Ocumicho devils is presented to explain these formations. In parallel, we present an analysis of *Cuentos ácratas*, a study that shares with the pieces made in the town of Michoacán the production of contemporary archaisms.

### Resumen

La distinción entre arte y artesanía ha sido ampliamente discutida por los estudios del arte y las ciencias sociales. En las prácticas socioterritoriales persiste esta diferencia, determinada por la lucha de clases, la estratificación social, los mecanismos de poder y los sistemas de valor; para explicar estas formaciones se presenta el caso de los diablitos de Ocumicho. De forma paralela, se analiza el estudio titulado *Cuentos ácratas*, que comparte con las piezas elaboradas en la localidad de Michoacán la producción de arcaísmos contemporáneos.

Recibido: 8 de enero de 2024 Aceptado: 24 de mayo de 2024

*Cuando el señor Dios repartió las cosas a todos los reyes de la tierra, yo oía contar a los viejos que nuestro rey tarasco no se animaba a presentarse por lo encogido que somos los purépecha. A todos dio Dios casas que llamaban la atención, el oro y lo que brillaba, pero a nuestro rey le tocó recibir lo que había quedado: una flor y una escoba.*

*Esto quiere decir que nosotros los tarascos tenemos que alegrarnos con las fiestas porque es la alegría de la flor, pero también sufrir y trabajar, hacer penitencia, que es lo que significa la escoba. Por eso juntamos el carnaval y el miércoles de ceniza, la flor de la alegría con la penitencia del trabajo, que eso es la flor y la escoba que se nos entregó cuando repartieron los dones a todos los pueblos de la tierra.<sup>1</sup>*

## **Ni arte ni artesanía: mecanismos de poder y estratificación social**

**D**e la memoria primera es posible recrear las impresiones de un mundo poblado de cuerpos, objetos y cosas, naturales y artificiales, indistintamente, que se adhieren a la experiencia como manifestaciones que emergen de la espesura de un *continuum* sostenido, constante y consistente. Un desfile fortuito de formas lumínicas y reflejas, de volúmenes sin escala ni proporción, temperamentales, que se presentan a la inmediatez sensible y perceptual de la imbricación indistinguible entre experiencia y mundo. De esta memoria precon-

ciente no recordamos la incertidumbre ni la esperanza; naturalmente, no hay lugar para la mentira. Arte o artesanía, lo mismo da, nos mueve la elíptica del placer y el dolor, la atracción y el rechazo, la fascinación y la repulsión, a veces confundiendo en las experiencias de lo mórbido, lo abyecto, lo siniestro y lo grotesco.

Solo por operación de la conciencia se puede escindir la distinción entre arte y artesanía, y esa conciencia se manifiesta, virtual, como signo equívoco y temporal en el flujo de una inscripción sociocultural, tan situada como móvil, pero incorporada. La conciencia es una manifestación de las tensiones de la vida política de los cuerpos en territorio; aun en su aparente individualidad, subjetiva y objetiva, expresa una condición temporal incorporada de la existencia psicosocial, de ahí la oportunidad del rastreo de los signos que atraviesan nuestras conciencias: “la distinción entre arte y artesanía no se sustenta en algún rasgo ontológico o fenomenológico, sino que se trata de un mecanismo de poder para preservar la estratificación social”.<sup>2</sup>

El arte, en su enunciación, reserva, contiene y moviliza un orden de origen europeo y, en su denominación lingüística, configura una estructura psicosocial moderna, de origen renacentista, luego ilustrada e industrial, que en sus manifestaciones absolutistas promueven la racionalidad de un supremacismo trascendental que deriva en las políticas del expansionismo colonial de las con-

<sup>1</sup> Francisco Miranda, *Ocumicho, una comunidad en fiesta*, México, El Colegio de Michoacán, 1983, p. 42.

<sup>2</sup> Adolfo León Grisales Vargas, “Vida cotidiana, artesanía y arte”, *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 51, España, enero-junio de 2015, p. 250.



Diablito de Ocumicho, Michoacán, en vitrina del Museo Nacional de la Muerte, Aguascalientes, México.

ciencias, cuerpos e instituciones sociales, asegurando a través del lenguaje el germen categórico que promueve el éxito del imperativo capitalista como condición de la misma existencia del arte, que sirve como una coartada del lenguaje que persigue ciertos fines encubiertos relacionados con un orden o desorden social.

La artesanía reserva, contiene y moviliza fuerzas, “es modesta, no tiene la pretensión de trascender el tiempo y el espacio, ni tiene la profundidad espiritual e intelectual del arte”.<sup>3</sup> La artesanía:

[...] es asociada con lo intrascendente, con lo mundano, con lo meramente sensible (y placentero), con el interior de la caverna. Así, mientras el arte se asocia al museo, a la catedral y a los espacios públicos, la artesanía se asocia a los espacios íntimos de la casa y al cuerpo”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 248.

En el recinto colonial del Museo Nacional de la Muerte, en el centro de la ciudad de Aguascalientes, México, se exhibe una colección innumerable de artesanías de múltiples regiones y territorios, de entre las cuales persiste en mi memoria la revelación de un diablito purépecha del pueblo de Ocumicho, en el estado de Michoacán, *exotizado* en la vitrina. En la escena aparece, al centro y sentado entre palmas, cráneos y fuego, el diablo barbado en una carcajada sostenida, tapando con sus manos en mordaza las bocas de dos cadáveres putrefactos que expiden llamas de las cuencas de sus ojos, mientras una jauría de carroñeros, reptiles, aves y mamíferos, devoran sus entrañas.

A lo largo de los años (2008-2013) tuve la fortuna de mirar repetidamente este objeto. Como guía de servicios escolares conté cuentos a innumerables grupos de visitantes y, como museógrafo, pude sacudirle el polvo, colocarlo en un sitio especial en la vitrina y escabullirme en su materialidad imposible, en la contracción sensible del hallazgo de una fascinante repulsión,

la de mi inadmisibleservilismo colonial de museo en el arriendo contractual de mi conciencia asalariada.

La artesanía no es, como tal, objeto de un museo, por lo menos no en tanto que artesanía, aunque es verdad que puede “transfigurarse” en una obra de arte o ser una pieza etnográfica, pero en ambos casos deja de ser entonces lo que es.<sup>5</sup>

No se trata de identificar el valor de la artesanía en un principio ontológico, sino en anticipar su valor de uso, es decir, su funcionalidad en la operatividad en los tejidos sociales de los que participa activamente, observando sus sitios de recurrencia y recursividad en los flujos de producción localizados en el taller y su consecutivo emplazamiento en la casa, antes que en la vitrina del museo, antes o después del tianguis, la tienda y el mercado. Esto no quiere decir que la artesanía no pueda convertirse en un objeto de exhibición o mercantilización, “modernizándose”, pero habrá que problematizar su función social desde una mirada no-moderna o premoderna, quizá anti-moderna, anticipando una cualidad arcaica que nos permita identificar otras potencias en su valor de uso. Así, pues, no se negarán las potencias expositivas y mercantes de la artesanía, sino que las problematizaremos y, de forma paralela, observaremos más detenidamente otras de sus cualidades manifiestas que permitan establecer contrastes diferenciales con el arte moderno, colonial y capitalista.

El valor de uso y la función social del arte moderno reclaman el exhibicionismo —ceremonial, inaugural y expositivo— cautivo del aparato de las instituciones “culturales”, oficiales o mercantiles: circula entre vitrinas, escaparates, reflectores, colecciones y bodegas, cargándose de prestigio,

promovido y promotor de la estructura ideológica de la que participa públicamente. Las obras de arte en casa permanecen desactivadas, neutras, inútiles, y solo se activan en función de sus alcances y visibilidad pública. La artesanía, en cambio, encuentra su valor de uso en casa, al

[...] acompañar sin perturbar, poblar el mundo, llenar la casa, pero no en el sentido de abarrotarla, sino en el de constituir la como lo que es, en tanto que la funda y delimita, ‘espacia’ [...] y mantiene así abierto un espacio en el que es posible el despliegue de la existencia humana.<sup>6</sup>

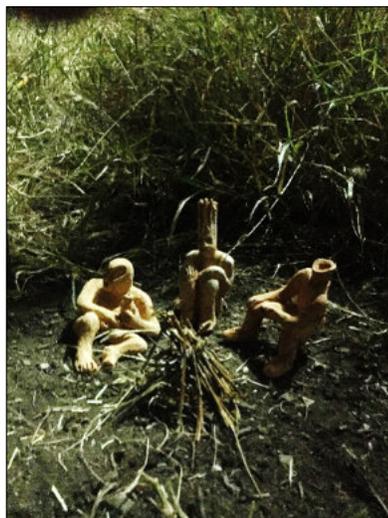
El arte, dominante y competitivo, tiende al exterior —exhibe e innova—, mientras que la artesanía, cuidadosa y modesta, tiende al interior —resguarda y preserva. Con este presentimiento, para 2022, y agotado del caprichoso circuito institucional del arte y sus arrebatos, me resguardé en casa por las tardes durante algunos meses para recuperar el aliento en el taller con la producción de *Anarcoides*, un conjunto de figuritas de barro, con la primera y sencilla intención de convivir con ellas, de acompañarlas y hacerme acompañar, modelarlas, salir a caminar, ir de campamento y encender una fogata.

Durante el ejercicio meditativo del modelado, trabajé mi alcoholismo desde la sobriedad, mi tabaquismo contenido con las manos embarradas, mi hartazgo productivo en la lentitud de la figuración, visitado por ansiedades y angustias, las traté cuidadosamente con la paciencia del secado. Podemos decir que “para el artesano cada materia con la que enfrenta su tarea tiene [...] su propio carácter, su propia voluntad, le opone resistencia, lo desafía, de modo que conseguir darle forma constituye un logro por sí mismo”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Ib.*, p. 259.

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 260.

<sup>7</sup> *Ib.*, p. 254.



Juan Manuel Vizcaíno, campamento *Anarcoide*, Aguascalientes, México, 2022.

La artesanía resguarda en sus oficios el hábito y la costumbre, la persistencia de formas de vida y de existencia arraigadas en el quehacer cotidiano, depositadas en su materialidad y delimitadas en su territorio.

### Objetos carnada, objetos frontera: la puesta en escena absoluta

Para explicar la persistencia artesanal, en el caso del diablito y los cadáveres de barro de Ocumicho en la vitrina de un museo, necesitamos referir en breve al histórico de su tradición, en el reconocimiento de las relaciones económicas formales que se han establecido durante décadas al interior de la comunidad alfarera michioaque de Ocumicho, y al exterior con los circuitos promotores y comercializadores de su producción y su consumo nacional e internacional, diferenciando dos formas económicas: 1) una autóctona y celebratoria, hacia el interior de la comunidad y las comunidades vecinas, dispuesta por el calendario y el ritual religioso, popular y festivo,

que procura el intercambio, el juego y el regalo como una forma de economía tradicional, y 2) otra exótica y coaccionada, hacia el exterior, comercial y turística, orientada por el encargo y el gusto de los grupos promotores, distribuidores y consumidores, protagonizada por el diablo “que resultó un muy buen vendedor”.<sup>8</sup>

De 1981, se conserva el testimonio del representante de los artesanos del pueblo, Teodoro Martínez Benito, quién comenta que

Las piezas, los diablos, los hacemos nada más porque la gente quiere. La gente no quiere piezas buenas: hemos hecho danzas de moros o danzas de pastorelas, eso sí gusta. Pero les gustan más los diablos. Más chistoso, pagan más, y menos chistoso, pagan pu's menos... así es.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Victoria Novelo O., “Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho”, *Discurso Visual*, núm. 33, México, enero-junio de 2014, pp. 64-72.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 67.

Los diablitos purépechas contienen la carga del chiste demoniaco y la broma satánica. Como objetos carnada y objetos frontera, disponen un *campo de fuerza imaginante* en defensa de las prácticas comunitarias al interior de la serranía michoacana, aunque también reaccionan a la coacción de la demanda turística tributaria, revistiendo una frontera diferencial protectora contra el exterior colonizador, y al mismo tiempo estableciendo “una relación mercantil a la que deben someterse y subordinarse los productores, relación que aparece disfrazada con la ideología indigenista de ‘beneficio’ al artista”.<sup>10</sup>

La sedimentación de este proceso tiene enclaves en 1974, cuando el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanía impulsó el tratamiento de motivos bíblicos de la alfarería de Ocumicho, como “sugerencia” a cambio de financiamiento, seguida de las solicitudes temáticas de otros órganos consumidores y organismos promotores, mayoritariamente estadounidenses. Para 1989, la promotora estatal Mercedes Iturbe solicitó a las alfareras la producción de una colección de figuras con el tema de la Revolución francesa, para itinerar en Europa, y en 1993, otra para una exposición en el Museo de Arte Moderno en México: *Arrebato del encuentro*, con el tema de la conquista española.<sup>11</sup> Estos procesos de *promoción forzada* han sido calificados como “sobornos” por coleccionistas estadounidenses<sup>12</sup> y personalmente no quiero evitar para la memoria la imagen de la jauría de carroñeros devorando las entrañas de los cadáveres amordazados y enjaulados tras vitrinas, desactivadas de la vida cotidiana.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 68 y 69.

<sup>12</sup> Dick Schwarz, *Marcelino Vicente of Ocumicho*, video, 2005, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_9hrTlocMBo&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=_9hrTlocMBo&t=9s)  
Consulta: 12 de diciembre, 2023.

En este momento del análisis es posible identificar la formación *autónoma* —autóctona y celebratoria— (interior), en contraste con la *heterónoma* —exótica y coaccionada— (exterior). Pero incluso en la sujeción heterónoma, es decir, en el exotismo impuesto por coacción mercantil extranjera, podemos identificar una táctica clandestina y encubierta de rebeldía contracultural, humorística, movida por operación de “lo asqueroso, horrible, monstruo imposible, [...] objeto de burla o de comentario jocoso”<sup>13</sup> y encontrar en el diablo la escénica de la fealdad insurrecta. En este punto recupero el concepto del barroco latinoamericano, propuesto por Bolívar Echeverría, de “puesta en escena absoluta”,

[...] aquella en la que el servicio de representar —de convertir el mundo real en un mundo representado— se cumple de manera tal, que desarrolla él mismo una necesidad propia, una ‘ley formal’ autónoma, que es capaz de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto de convertirlo en una versión diferente de sí misma.<sup>14</sup>

También Severo Sarduy observa esta recurrencia táctica, esta “ley formal” autónoma en la mimesis barroca latinoamericana, a partir de la adición de signos excéntricos a la enunciación, realizando una transcodificación que “niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego”.<sup>15</sup> La escénica y la maquetería barroca denuncian, hacen una parodia de la misma denuncia y subvierten el enunciado “entre broma y broma, el diablo se asoma”.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>14</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016, p. 188.

<sup>15</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Argentina, Cuadernos de plata, 2011, p. 166.



Juan Manuel Vizcaíno, congregación *Anarcoide* sobre la mesa del taller, Aguascalientes, México, 2022.

### Arcaísmos artesanales: un mano a mano con el mundo

Cuando volví a casa, en la aplicación táctica de la “puesta en escena absoluta”, la mesa del taller se comenzó a poblar de figuritas de barro de un “mundo mitificado-alterado” a partir de la proliferación imaginante de los *Anarcoides*. Durante el proceso de producción de una imaginación colonizada, es posible advertir que la recurrencia al mito ha sido tomada por la lógica colonial como arcaica e irracional, premoderna y preindustrial, signos retrógrados de la promesa progresista de las técnicas civilizatorias. En esta tención de la conciencia política colonizada se trabaja en primera instancia contra el desprecio de lo propio, contra la devaluación de nuestras identidades contrahechas y confundidas por la colonialidad, contra el “absolutismo de la realidad” derivado de las prácticas de dominación culturales, pero a favor de la alteración de la propia conciencia, que persiste en la subalternidad imaginante en contracción con los materiales constitutivos del mundo. “La maestría en el oficio se alcanza solo a

partir de la experiencia del fracaso, del reconocimiento de la voluntad propia y de la resistencia que opone el material”,<sup>16</sup> y es que, en este sentido, la producción artesanal se realiza en *un mano a mano* con el mundo.

La artesanía se produce circunscrita en el modesto logro fundacional de la vida cotidiana, como “un reto permanente, un desafío constitutivo de la existencia humana y de la historia”.<sup>17</sup> Entonces, la artesanía participa del ritual fronterizo inscrito en el umbral de la casa, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo ordinario y lo extraordinario, entre la rutina y el acontecimiento, al entrar y salir de la caverna, emplazando las potencias narrativas del mito en el portal místico de la vida cotidiana, en la práctica de las fuerzas imaginantes y recreativas del mundo, como “una historia que se puede contar en la tranquilidad de la casa”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Adolfo León Grisales Vargas, *op. cit.*, p. 260.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 265.

El ánimo del mito se resiste a la trascendencia individual, porque reconoce que la última frontera definitiva de la trascendencia se encuentra asechada por la muerte, y en este entendido trascender es morir para entrar en el tiempo del mito y perderse en la elíptica de los objetos inanimados, mismos que se animan y se reaniman en las prácticas artesanales para ensanchar los límites de la casa y amplificar las potencias de la vida. En suma, “la artesanía [...] es el correlato plástico del mito”.<sup>19</sup>

Los relatos y etnografías que discurren a propósito de la vida en Ocumicho y su producción artesanal localizan las primeras figuraciones diabólicas en manos de Marcelino Vicente, “artista analfabeto que murió muy joven, cuya historia, a veces aderezada con toques sensacionalistas sobre su vida personal, aparece en todos los libros, informes, artículos turísticos y catálogos de exposiciones”,<sup>20</sup> registros de la expresión mítica de las necesidades discursivas, tanto al interior como el exterior de Ocumicho.

Cuando menos encontré dos referencias que recrean la anécdota del encuentro de Marcelino con el diablo “al regresar de Tangancícuaro, al atravesar una barranca”, en el que este último le dio testimonio probatorio de su existencia, sirviéndole de modelo para fundar una escuela figurativa en la alfarería del pueblo.<sup>21</sup> Otro testimonio de la exotización del mito originario en pleno siglo XX lo encontramos en la entrevista a un coleccionista estadounidense, quien ofrece una delirante proyección interpretativa de una de las piezas atribuidas a Marcelino:

<sup>19</sup> *Ib.*, p. 267.

<sup>20</sup> Victoria Novelo O., *op. cit.*, p. 66.

<sup>21</sup> Ramiro Alfonso Gómez Arzapalo Dorantes, *Los diablitos de Ocumicho, Michoacán: formas profanas en barro de colorida y alegre irreverencia*, México, Foro UIC, 2014, p. 4; Victoria Novelo O., *op. cit.*, p. 66.

Es la expresión de pura culpa y miedo. Ahora, debes entender esto, es miedo real porque estás seguro de que la gente va a regresar de la muerte y [el diablo] te castigará, y Marcelino aparentemente era culpable, no solo de los pecados cotidianos, sino que, si es la mitad de lo que se decía, era como un travesti polisexual, alcohólico, llamémoslo ninfomaniaco. Entonces sabes que tenía mucho que temer.<sup>22</sup>

Otro relato etnográfico de la década de 1980 ofrece el testimonio de la visita a Ocumicho de un famoso psiquiatra de Oakland, California, acompañado de un aparatoso equipo de producción cinematográfica, que deseaba dar una explicación científica del mal y de la influencia demoniaca de ultramundo en la psicología de la comunidad, y quien llegó a la satisfactoria conclusión de que “aquel pueblo era la meca de la brujería”,<sup>23</sup> con lo que cumplió con la circularidad de su deseo: ¡al cliente lo que pide!

Se escribe también que Marcelino “murió joven, asesinado violentamente, tal vez por envidias, pues ya había logrado prestigio, reconocimiento y buen caudal de dinero. Una vez desaparecido, entonces sí se popularizó la idea de los diablitos”.<sup>24</sup> Quizá asesinado y una vez fundado el mito primigenio del origen artesanal en el depósito del barro, se entiende que el mito funciona como una frontera imaginaria que suspende y se opone míticamente contra el principio modernizador de “verdad”, ofreciéndola a la especulación moral e interpretativa, permitiendo así el acto imaginante aplicado en el valor de uso del proceso de producción comunitario en la práctica del oficio, estableciendo una frontera diferencial contra el

<sup>22</sup> Dick Schwarz, *op. cit.*

<sup>23</sup> Francisco Miranda, *op. cit.*, p. 44.

<sup>24</sup> Ramiro Alfonso Gómez Arzapalo Dorantes, *op. cit.*, p. 5.

valor de cambio abierto a la mercantilización dineraria, en defensa, quizá, “de la tradición lúdica que siempre ha caracterizado la artesanía del pueblo”.<sup>25</sup>

En una modesta e insignificante analogía, la mítica de *Anarcoides* se experimenta en el umbral de las prácticas anarquistas, en tanto que establece una frontera narrativa contra el horror de los autoritarismos de la dominación. Los identifica y estabiliza en figuraciones imaginantes en el modelado del barro, abriendo una escénica prefigurativa, funcionalizada, en la mítica descomposición sistémica del capitalismo contemporáneo, en la autonomía narrativa de su colapso activado en la lúdica de la vida cotidiana, a través de la producción artesanal de oficio, en el deseo asistémico e irracional de otra vida posible, en la que no nos veamos en la lamentable necesidad de someternos ante la dominación y las violencias de otras voluntades.

El mito es ya una superación de ese horror original, la artesanía es ya una superación del carácter amorfo e indiferenciado de la realidad sensible; la autonomía y la conciencia estética son un correlato de una autonomía de la realidad despotenciada, desabsolutizada. El trabajo estético consiste en despotenciar a la realidad de cualquier carga o sustrato significativo absoluto.<sup>26</sup>

En esta operación idiosincrática se resguarda la autonomía de la enunciación colonizada contra las violentas fuerzas progresistas de la interminable e inevitable campaña de colonización. Fue entonces que se abrió una grieta, una caverna debajo de la mesa del taller, un portal nocturno habilitado para la práctica de la maquetación

paródica de microescenarios ficciosos e infecciosos, poblados por poseídos y mostros, trabajadores, verdugos y decapitados, caminando en un campo de flores, ocultos en una cañada, perdidos entre los ramales en el bosque, sometidos en un fastuoso templo, flotando en la nada del espacio exterior. Este proceso de subjetivación y objetivación simultánea se experimentó igualmente en la contracción sensible del hallazgo de una fascinante repulsión, como aquella en el registro memorable del diablito de Ocumicho en la escénica de la vitrina del museo.

### **Audacia de la existencia barroca: artificio, parodia y cualidades recursivas**

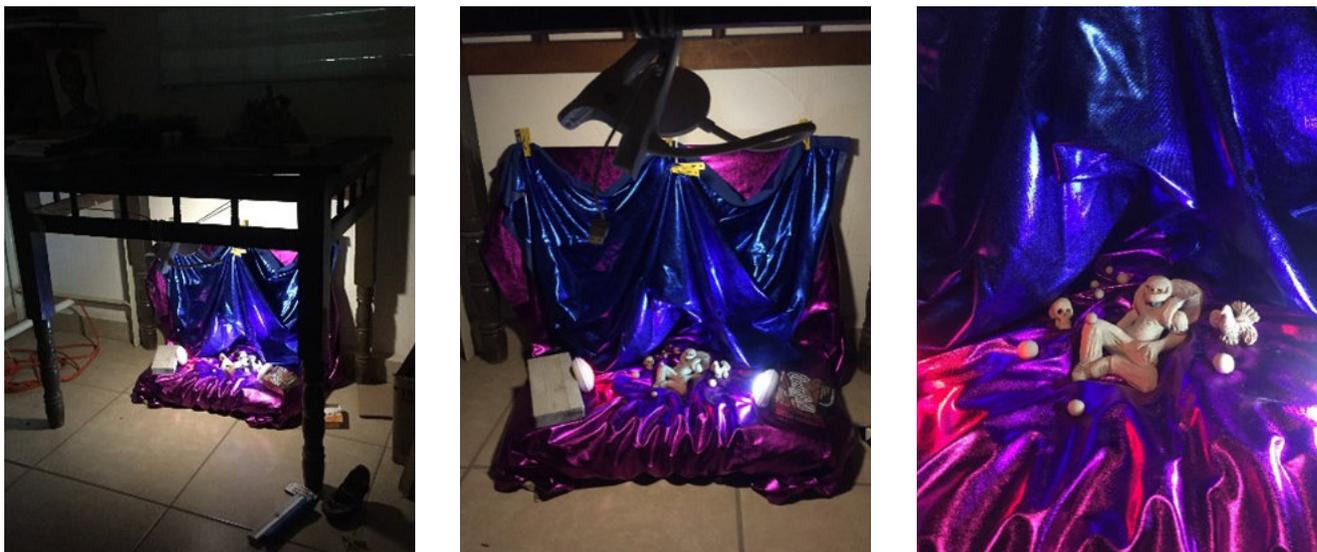
Arraigado a la casa y al taller, el proceso artesanal tiene lugar en la apertura de lo extraordinario en el núcleo de la vida. Al interior de la rutina es posible actualizar e interferir las fuerzas de la realidad para relocalizarnos y “componer las condiciones necesarias para que tenga lugar la integración de la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la vida ordinaria”.<sup>27</sup> En este movimiento, hay una inversión estética, es decir, no es una operación de salida de casa, si no de entrada, como acto fundacional de ésta, un ritual interior en el que se reelabora la consistencia del mundo hasta incorporarse como una actitud de salida, en la advertencia —como condición de aprendizaje— de los riesgos y límites ante los que nos enfrentamos afuera, en el día a día, así como las estratagemas —tácticas y estrategias no dichas— que nos permiten la audacia de la existencia. “El mito, como la artesanía, está vinculado a la casa, al igual que ella es abrigo y es límite.”<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Francisco Miranda, *op. cit.*, p. 44.

<sup>26</sup> Adolfo León Grisales Vargas, *op. cit.*, p. 267.

<sup>27</sup> Bolívar Echeverría, *El juego, la fiesta y el arte*, México, Archivo Bolívar Echeverría, 2001, p. 10.

<sup>28</sup> Adolfo León Grisales Vargas, *op. cit.*, p. 266.



Juan Manuel Vizcaíno, micro escenario ficcioso maquetado debajo de la mesa del taller, Aguascalientes, México, 2022.

De la observación de estas advertencias y estrategias se ha propuesto una *teoría del contrapoder imaginario*:<sup>29</sup> a partir de la conciencia de la disposición humana a la avaricia, la vanagloria, la envidia, la glotonería y la pereza, y observar cómo las sociedades anarquistas ponen en práctica una ética alternativa al considerar estas tendencias moralmente peligrosas, se organiza la vida social con el objeto de prevenir dichas actitudes. En estas sociedades igualitarias, proclives al consenso comunal, hay la disposición social a la creación colectiva de construcciones imaginarias del cosmos, organizando la vida social “en forma de un mundo nocturno habitado por espectros, monstruos, brujas y otras criaturas terroríficas [...] los mundos invisibles que las rodean son, literalmente campos de batalla”.<sup>30</sup> Estas construcciones imaginarias se manifiestan como la condensación de enseñanzas psicosociales que orientan la acción comunitaria, anticipando y

previniendo, por ejemplo, la emergencia de brotes de violencia, las prácticas del autoritarismo y la dominación, o la persecución del beneficio propio y la acumulación de la riqueza. Desde esta posición, “en cada caso existe un contraste sorprendente entre un universo cosmológico tumultuoso y el proceso social, que busca la mediación, la llegada a un consenso”.<sup>31</sup>

En este entendido, la creatividad recursiva del mito implica el correlato de una creatividad social dispuesta en la vida cotidiana, en la posibilidad de congregarnos para discurrir entre nosotros la construcción de estos universos imaginarios que nos permiten habitar el mundo en nuestros términos y condiciones. En contra de esta facultad, hemos sido hechizados por el espectáculo tecno-

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>29</sup> David Graeber, *Fragmentos de antropología anarquista*, México, Ediciones La Social, 2015, pp. 29-40.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 31.

crático del absolutismo de la razón instrumental y la cultura del entretenimiento, privados de la posibilidad del mito que ha sido sancionado en los arcaísmos de un tiempo remoto, oscuro e inaccesible, despojándonos de la enunciación fundacional de la práctica del habitar imaginante, condenados a reproducir la mítica encubierta de la modernidad-colonialidad. En esta singular contracción se despliega la micro-escénica de *Anarcoídes*, dando lugar a los *Cuentos ácratas*, en la actualización lúdica de la autonomía “capaz de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto de convertirlo en una versión diferente de sí misma”.<sup>32</sup>

En el servicio de representar, los *Cuentos ácratas* se oponen al “absolutismo de la realidad” en su denuncia paródica por medio del acontecimiento escénico debajo de la mesa del taller, en el montaje de maquetas que transfiguran el “drama global” de la existencia a través de un hecho “proto-teatral” en el que se actualiza el relato mítico, “porque la razón de los mitos no es sino una justificación del modo de actuar”.<sup>33</sup> En esta misma línea, son un ejercicio del barroco contemporáneo o del también denominado neobarroco, en tanto que:

[...] al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que [...] pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre [y mujer] de teatro, un actor. [...] La teatralidad absoluta invita a invertir el estado de cosas y a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también, en el fondo, esencialmente teatral o escenificado,

algo que en última instancia es también, él mismo, contingente, arbitrario.<sup>34</sup>

De los estudios del neobarroco, Severo Sarduy<sup>35</sup> encuentra una serie de tácticas orgánicas que distinguen la producción del barroco latinoamericano, de las cuales se recuperan para los cuentos el *artificio*, la *parodia* y tres *cualidades recursivas* singulares, que enunciaremos en breve y de forma puntual:

- 1) *Artificio*. Activación de mecanismos de enmascaramiento en el envolvimiento irrisorio de lo natural dispuesto en la fastuosa escénica de un festín. A través de la *sustitución* artificiosa de significantes, se enuncia a través del despilfarro metafórico, dando rodeos. La *proliferación* permite este rodeo abigarrado y suntuoso, en un ejercicio abolicionista de la unilateralidad enunciativa y la acumulación de significados por derroche de significantes abiertos, permitiendo una lectura radial que dibuja una ausencia y deja huellas del exilio nominal de lo impronunciado. Por último, el artificio realiza una *condensación*, en el ejercicio de la libertad de un sin-sentido en vigilia, desinteresada en apariencia, que es la misma puesta en escena como ejercicio autorreferencial lúdico.
- 2) *Parodia*. Como táctica recursiva, remite a otra cosa que no es ella misma, hay un referente “original” ausente que es parodiado, desfigurado, caricaturizado, vuelto carnaval, en un “inofensivo” espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal”, “en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir,

<sup>32</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad...*, op. cit., p. 188.

<sup>33</sup> Francisco Miranda, op. cit., p. 45.

<sup>34</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad...*, op. cit., pp. 187 y 188.

<sup>35</sup> Severo Sarduy, op. cit., pp. 5-36.



Juan Manuel Vizcaíno, *Apretón de pescuezo* (izq.) y *El templo de dinero*, de la serie *Cuentos ácratas*, 2022.



Juan Manuel Vizcaíno, *Entrega a domicilio* (izq.) y *Lxs hijxs del torzón*, de la serie *Cuentos ácratas*, 2022.



Juan Manuel Vizcaíno, *Las tres desgracias* (izq.) e *Indigencia astral*, de la serie *Cuentos ácratas*, 2022.



Primera maqueta impresa, portada y contraportada extendida de *Cuentos ácratas*, en colaboración con Editorial Subversiva Perro Muerto, 2023.

una apoteosis que esconde una irrisión”.<sup>36</sup> La parodia, como contracción enunciativa, corona y destrona, muestra y oculta, viste y desnuda, sobrecarga y descarga. Es decir, se utiliza la *intertextualidad* en la que los mismos códigos excéntricos son exagerados y desbordados en su intensificación enunciativa, descodificando sus reglas operativas, mostrando el fracaso del mismo código en su arbitrariedad indecible, irrisión silenciosa, arcaica y mítica, teniendo como último soporte *intratextual* la figuración en sí misma como disfraz del significado oculto y nebuloso al que remite, al que parodia.

3) *Cualidades recursivas*. El neobarroco es *erótico* en tanto que placentero en su hacer y acontecer, desmesurado y voluptuoso. Su

enunciación es también erótica en tanto juego, pérdida y desperdicio productivo, se entrega al goce del ejercicio improductivo y lúdico de la repetición a través del frotamiento recursivo. El enunciado es al mismo tiempo parcial y tautológico, pues muestra el reflejo de un objeto inconmensurable, como la imagen de un objeto que no cabe en el *espejo*, inaccesible e inaprensible. Por último, su cualidad irracional e incorregible es *revolucionaria* en su caída, pues precipita las entidades logocéntricas y estructurales del discurso, haciendo colapsar su autoridad racional, recusando toda instauración, metaforiza el orden y expresa las leyes transgredidas en una desobediencia irónica.

El análisis de la compleja enunciación del barroco latinoamericano permite desatender la demanda del progresismo civilizatorio teleológico, para

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20.

reconocer, en cambio, la actualidad de los arcaísmos fundacionales del mito y la artesanía, actualizando la posibilidad de su enunciación situada, incorporada y territorial, contemporánea, no escatológica, sino activa y útil en tanto mecanismo de contrapoder imaginario, integrador y delimitador de nuestro actuar en el teatro-mundo, de la que emerge la tumultuosa serie de *Cuentos ácratas*, que presento en su versión de carteles digitales de cada uno de los seis cuentos, en los que se aplicaron las tácticas de enunciación del barroco contemporáneo como práctica mítica, campo de batalla en el que se debaten las fuerzas de subjetivación y existencia en la vida cotidiana.

### Etnogénesis: lucha cotidiana por la existencia

Una vez presentado este desarrollo de la mítica del barroco latinoamericano, configurado por Severo Sarduy (2011), se puede observar que el ejercicio de teatralización del mundo insiste en manifestar las tácticas y estratagemas encubiertas en la recursividad del mito—como abrigo y límite protector— en el que se ejercita una actitud existencial reflexiva, ejercicio de contrapoder imaginante que se activa en la cotidianeidad de la producción artesana, en la clandestinidad de la casa y el taller, lejos de los escaparates, los reflectores, las galerías y los museos; más allá de los circuitos de exhibición y exposición imperativos de las lógicas del arte contemporáneo, resueltos en el acto de habitar como ocupación recreativa en una modesta lúdica de la vida. En este sentido, “la cotidianeidad” es:

[...] un reto permanente, un desafío constitutivo de la existencia humana y de la historia. Los seres humanos no necesariamente caemos en la

trivialidad y en la insignificancia por un descuido o porque estemos enajenados, sino que es algo perseguido como un auténtico logro.<sup>37</sup>

Colonizados, es posible acudir a la memoria dispuesta en el mito de Ocumicho, que cuenta la historia del rey tarasco que no se animaba a presentarse ante dios en la repartición de dones, bienes y riquezas, encogido y al final, en la retaguardia de las culturas, recibió la escoba y la flor, el trabajo y la fiesta.<sup>38</sup> El trabajo que implica el esfuerzo para producir las condiciones necesarias para la existencia ordinaria, y la fiesta que se experimenta como acontecimiento extraordinario en el que se alteran las condiciones de vida para poner en juego otras configuraciones para dicha existencia.<sup>39</sup>

Entre la tensión y la distensión, en la contracción, los anarquismos igualmente ensayan condiciones de vida en las que sea posible “actuar sobre un medio que transformamos, al tiempo que esto permite que nos transformemos a nosotros mismos modificando nuestra subjetividad. [...] Se trata de establecer modos de vida que sean, en sí mismos, modos de lucha”.<sup>40</sup> Luchas que no son necesariamente épicas, heroicas o trascendentales, sino que, desde la radicalidad de nuestras simpatías, apatías y antipatías, fundadas en la *tumultuosidad imaginante*; luchas que consisten en la afirmación actitudinal de una decidida intrascendencia, en la desobediencia y disolución del mandato del magnífico esfuerzo egocéntrico de la trascendencia en el orden social de las culturas modernas y la espectacular campaña de colonización encubierta del arte de la colusión.

<sup>37</sup> Adolfo León Grisales Vargas, *op. cit.*, p. 259.

<sup>38</sup> Francisco Miranda, *op. cit.*, p. 42.

<sup>39</sup> Bolívar Echeverría, *El juego...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>40</sup> Tomás Ibañez, *Anarquismo es movimiento. Anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*, España, Virus, 2015, p. 36.

De ahí la importancia de crear unas formas de vida y unos espacios que permitan construir prácticas de des-subjetivación. En definitiva, se trata, hoy como en tiempos pasados, de producir una subjetividad política que sea radicalmente rebelde al tipo de sociedad en la que vivimos, a los valores mercantiles que la constituyen y a las relaciones de explotación y de dominación que la fundan.<sup>41</sup>

Los *Cuentos ácratas* son la condensación cotidiana de extensos procesos artesanos de oficio que participan de: 1) el modelado en barro de espectros de la cultura capitalista, 2) el montaje de maquetas recreativas de padecimientos sociales de la colonialidad, 3) la producción escénica de proliferación barroca, 4) la fotografía oscurantista con iluminación de estudio, 5) la edición de imágenes digitales psicodélicas en alto contraste, 6) la composición e impresión de carteles de propaganda anarquista, 7) la redacción de cuentos antiautoritarios de denuncia contestataria y 8) las prácticas editoriales independientes en la síntesis de un fanzine. Esta secuencia artesana implica la organización de la vida cotidiana en la casa y el taller como espacios de producción contracultural, en la práctica aplicada de un conjunto de políticas de subjetivación que cuidan y preservan un cierto modo de existencia anticapitalista como proyecto de investigación y proyecto de vida.

En la apariencia anacrónica de la diferencia entre arte y artesanía se inscribe oculta la actualidad de una intensa lucha de clases en la que se distribuyen recursos y medios de producción sociales, y quienes participamos de este antagonismo y esta afrenta experimentamos la tensión “entre dos modos de existir”.<sup>42</sup> De esta lucha colonial-

anti-colonial, moderna-anti-moderna, localizada en el plano de subjetivación territorial persiste la contracción mítica de la enérgica imaginería anarquista, que tiene por objetivo la defensa y la propagación de condiciones de vida dignas, igualitarias y pacíficas.

En la literatura antropológica también encontramos el testimonio de la comunidad de Ocumicho que practica estrategias de persistencia de dos formas artesanas de relacionarse al interior y al exterior comunitario, en la formación autónoma —autóctona y celebratoria—, en contraste con la heterónoma —exótica y coaccionada—, y que abre un campo imaginante y territorial de existencia individual y colectiva, que cohesiona y limita a dos frentes, facultando la creatividad social en la actualización irreversible del acto fundacional del mito artesano como expresión lúdica de la vida social en ciertas condiciones materiales de existencia cotidiana.

El complejo valor de uso de las artesanías se experimenta en prácticas materialistas de producción social que han sido identificadas repetidamente en múltiples inscripciones socio-territoriales, que por su relación fundacional con la casa y el acto de habitar en la recursividad del mito podríamos inscribirlas en la “etnogénesis”, es decir, en la participación de un proyecto etno-político que se manifiesta en el “deseo de vivir libres de la dominación” y en “un rechazo consciente de ciertas formas de poder político global que lleva a un grupo a replantearse y reorganizar el modo en que se relacionan entre sí en un nivel cotidiano”,<sup>43</sup> condiciones que podemos reconocer tanto en el proyecto social referido en Ocumicho, como de los *Cuentos Ácratas* en Aguascalientes, con evidentes diferencias en su volumen, proporción

<sup>43</sup> David Graeber, *op. cit.*, p. 57.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>42</sup> Adolfo León Grisales Vargas, *op. cit.*, p. 257.



Juan Manuel Vizcaíno, morada *Anarcoide*, Rinconada de Santa Mónica, Aguascalientes, México, 2022.

y escalas sociales, pero con principios y procesos afines en sus advertencias y estrategias, además proclives a la artesanía como medio recursivo de acción cultural-contracultural.

También desde los estudios de los movimientos sociales —no solo desde los insurreccionistas, sino desde la vida social en sí— se identifican comportamientos también afines localizados en el *ánimo* de las clases populares y los sectores subalternos, que establecen una “frontera entre lo que es una práctica, o acción, o actitud o comportamiento social, o económico, o político, o cultural, todavía aceptable y el que es ya inaceptable [...] aquellos agravios o actos de las clases dominantes y de los poderosos”.<sup>44</sup>

Desde esta perspectiva atinamos a identificar la condición moral de las sociedades, también llamada “economía moral”, en el sentido de su origen económico primario, en su expresión mínima, la casa, experimentada en la forma en que se administra y conduce la vida en ella, en el ejercicio del habitar la morada, no en tanto propiedad privada sino espacio de existencia social y comunitaria —desde los estudios de los movimientos sociales a este fenómeno, E.P.

<sup>44</sup> Carlos Aguirre, *Antimanual del buen rebelde. Guía de la contrapolítica para subalternos anticapitalistas y anstisistémicos*, Colombia, Ediciones desde abajo, 2013, p. 48.

Thompson le ha denominado “economía moral de las multitudes”.<sup>45</sup>

De este ejercicio moral voluntario podemos establecer también los límites de lo aceptable y lo inaceptable, abrigando los términos y condiciones de la convivencia cotidiana, tanto en los usos y costumbres como en el ejercicio activo y temperamental de nuestras actividades ordinarias y celebratorias de la producción social y material, en la manifestación de las dignidades e integridades personales, grupales, comunitarias y étnicas de cada quien.

Dichas condiciones de existencia fundan las multitudinarias luchas cotidianas analizadas por algunas perspectivas de la fenomenología de lo cotidiano, los estudios del barroco y el neobarroco decoloniales, de la antropología anarquista y de los movimientos sociales.

Estas perspectivas han sido utilizadas en el presente texto con el fin de ofrecer algunos recursos descriptivos, metodológicos, analíticos y críticos para la investigación educativa que reformule los parámetros del pensamiento de los procesos de producción artística desde un enfoque social, pero cultural-contracultural.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 47.

## Bibliografía

Aguirre, Carlos, *Antimanual del buen rebelde. Guía de la contrapolítica para subalternos anticapitalistas y anstisistémicos*, Colombia, Ediciones desde abajo, 2013.

Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016.

\_\_\_\_\_, *El juego, la fiesta y el arte*, México, Archivo Bolívar Echeverría, 2001.

Graeber, David, *Fragments de antropología anarquista*, México, Ediciones La Social, 2015.

Grisales Vargas, Adolfo León, “Vida cotidiana, artesanía y arte”, *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 51, España, enero-junio de 2015, pp. 247-270.

Gómez Arzapalo Dorantes, Ramiro Alfonso, *Los diablos de Ocumicho, Michoacán: formas profanas en barro de colorida y alegre irreverencia*, México, Foro UIC, 2014.

Ibañes, Tomás, *Anarquismo es movimiento. Anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*, España, Virus editorial, 2015.

Miranda, Francisco, *Ocumicho, una comunidad en fiesta*, México, El Colegio de Michoacán, 1983.

Novelo O., Victoria, “Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho”, *Discurso Visual*, núm. 33, México, enero-junio de 2014, pp. 64-72.

Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Argentina, Cuadernos de plata, 2011.

Schwarz, Dick, *Marcelino Vicente of Ocumicho*, video, 2005, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_9hrTIocMBo&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=_9hrTIocMBo&t=9s) Consulta: 12 de diciembre, 2023.

Vizcaíno Martínez, Juan Manuel, *Cuentos ácratas*, México, Editorial Subversiva Perro Muerto, 2023.

---

### JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ

Productor visual y militante anarquista, ha dedicado su quehacer cultural y educativo a los colectivismos y colaborativismos contraculturales en territorio, enfocados a la producción social con incidencia en las políticas de vida y en las prácticas autónomas de la imaginación psicosocial por activación y mediación artística en la escena pública, rural y urbana, para la emancipación de identidades autoafirmativas.