

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



 **EL PAPEL AMATE, SOPORTE Y RECURSO
PLÁSTICO EN LA PINTURA INDÍGENA DEL
CENTRO DE MEXICO.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Rubén Maya Moreno

Bajo la dirección del doctor

Francisco López Soldado

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-2809-2

© Rubén Maya Moreno, 2010



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA

**EL PAPEL AMATE, SOPORTE Y RECURSO PLÁSTICO EN
LA PINTURA INDÍGENA DEL CENTRO DE MÉXICO.**

Estudio técnico, historiográfico y cultural del papel
amate en el México indígena y su repercusión en la
producción artística contemporánea.

ALUMNO: RUBÉN MAYA MORENO

DIRECTOR DE TESIS: DR. FRANCISCO LÓPEZ SOLDADO

Agradezco infinitamente por su constante apoyo en el proceso de
realización de esta investigación a:
Dr. Francisco López Soldado,
Mtra. Sonia Sánchez Avelar,
José Antonio Aguilar,
José Manuel García,
Genaro Fuentes y
a toda mi familia por estar ahí siempre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

8

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1. 1	Definición terminológica.....	14
1. 2	“Amatl”.....	15
1. 3	Los Códices Prehispánicos	22
1. 4	Códices Coloniales	35
1. 5	Breve análisis de la producción de códices y sus diferencias según su procedencia y objetivo	54
1.5.1	La transformación como soporte y su cambio plástico	85
1.5.2	El oscurantismo alrededor de los códices y el saber prehispánico..	91
1.6	Reactivación de la producción del papel amate como soporte de la expresión popular indígena	100
1.6.1	La cerámica como precedente de la pintura popular indígena.....	109
1.6.2	La práctica pictórica indígena y popular como actos de representación cotidiana	114
1.6.3	Dos regiones: San Pablito, Puebla y Ameyaltepec, Guerrero, una misma concepción de la realidad	116

CAPÍTULO II

TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN EN LA ELABORACIÓN DEL PAPEL AMATE

2.1	La tradición de la elaboración del papel como un producto de supervivencia económica en San Pablito, Puebla	129
2.2	El taller de producción	141
2.2.1	La recolección de la corteza	142
2.2.2	El proceso de ablandar la corteza	154
2.2.3	Tiempos de remojo de la fibra	159
2.3	Herramientas de trabajo: recipientes y soportes para aplanar la fibra y los mazos	168
2.4	La construcción de las hojas en sus distintas medidas	171
2.4.1	La selección de la fibra y su entramado	175
2.4.2	El golpeteo, aplanado y modelado de la fibra	179
2.4.3	El color natural de la fibra, la textura y los tonos añadidos.....	187
2.5	El control de calidad y fin del proceso	198
2.6	Breve estudio de calidad de la fibra del árbol de amate y papel ya elaborado	202
2.6.1	Diferencias cualitativas en material, duración, presentación, etc. entre el papel amate y alguno de algodón existente en el mercado	208
2.7	La distribución y venta del papel amate: escuelas de arte, ferias y mercados de artesanías	214

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA SOBRE AMATE UNA TRADICIÓN MILENARIA INDÍGENA

3.1	Los pigmentos, los motivos y el papel en el inicio de la producción del amate.....	226
3.2	La representación pictórica sobre papel amate en la época de la Conquista como testimonio de acontecimientos históricos.....	237
3.3	El papel amate como receptáculo de información y conocimiento indígena: valor social, religioso y ritual	247
3.4	Primeras iconografías de la pintura sobre amate, representación social de la cultura indígena hasta el arte occidental	272
	3.4.1 Breve análisis comparativo entre pinturas nahuas y algunas obras de arte universal	306
3.5	La actual pintura popular sobre amate: una representación de la cotidianidad indígena	325
3.6	Los artistas indígenas que trascienden el ámbito artesanal con el papel amate	336

CAPÍTULO IV

ADAPTACIÓN DEL AMATE AL LENGUAJE DEL ARTE PLÁSTICO MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

4.1	La utilización del papel amate como alternativa de soporte para pintores modernos y contemporáneos	352
4.2	La fibra del amate manipulada por artistas y diseñadores en la actualidad	364
4.3	Artistas extranjeros que se apropian del material para sus fines pictóricos	375
4.4	La activación del amate en la producción gráfica contemporánea de México	382
4.5	Una reflexión plástico-conceptual de la utilización del amate en mi obra personal desde hace más de 10 años	403
4.6	Futuro de la producción del papel amate en México	424
4.6.1	Deterioro de los bosques de amate en las sierra del norte de Veracruz y Puebla	427
4.6.2	Un ejercicio de supervivencia, la pintura popular sobre papel amate de los indígenas nahuas.....	433
4.6.3	Reflexión general sobre los efectos de la desaparición del papel amate como producto contenedor de historia e identidad en México	440

CONCLUSIONES

449

BIBLIOGRAFÍA

456

INTRODUCCIÓN

La importancia que tuvo el antiguo *amatl* en el México Prehispánico y entre las diversas culturas que poblaron la zona central del actual territorio nacional ha sido motivo de numerosos estudios antropológicos, sociológicos e históricos, en los cuales se le ha considerado como manifestación cultural de los primeros pobladores del continente americano, su origen indígena -previo al contacto con la cultura europea- lo propone como una creación de México, una aportación para el “Viejo Continente” y para el resto del mundo. Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, el papel amate ha despertado interés en diferentes áreas del conocimiento, lo que propone la presente investigación es destacar la trascendencia de este papel dentro de la producción artística contemporánea y de manera específica analizar su relación con la práctica pictórica que lo incorpora como soporte y parte compositiva en las propuestas visuales.

Se plantea también un estudio técnico-historiográfico del *papel amate* como registro histórico de tradición milenaria y contenedor de valores sociales y rituales que lo presentan como elemento esencial de la cultura mexicana, abordándolo desde el campo del arte y proponiéndolo como un recurso plástico vigente, aplicable a discursos artísticos actuales, para ello, se hará una revisión de los antecedentes históricos del *amatl*, así como su empleo como soporte presente en los códices prehispánicos, conservado en algunos documentos coloniales y cuya elaboración se ha sostenido hasta pleno siglo XXI entre los otomíes de la Sierra Norte de Puebla, desarrollando también un análisis del actual papel amate en su calidad de soporte y recurso plástico empleado por los nahuas del centro

de México para su práctica pictórica y aprovechado por numerosos artistas visuales bajo una perspectiva teórica-conceptual más contemporánea.

Primeramente, se expone la aplicación histórico-formal del *amatl* y su relación con la escritura pictográfica utilizada en la época prehispánica, principalmente por las culturas azteca, tolteca y teotihuacana del Altiplano Central, considerando a aquella “pintura escritural” como práctica primigenia en la historia de México de la actividad pictórica sobre *amatl* y con ello fungiendo como antecedente visual de la reciente pintura sobre amate creada por los nahuas del estado de Guerrero a mediados del siglo XX. La revisión de los antiguos *amoxtli* permitirá un acercamiento a las cualidades pictóricas y semánticas de la escritura en el México Antiguo, sirviendo de marco para el análisis de la función que cumplían estos preciados documentos entre las culturas mesoamericanas, así como sus características formales y temáticas. Asimismo, se analizarán las modificaciones formales y conceptuales que tuvieron que afrontar los *tlacuiloque* ante la llegada de los españoles tras la Conquista, suceso histórico que produjo el aprendizaje y la incorporación de un sistema de representación pictórica diametralmente opuesto al practicado en el México Antiguo, lo que provocó la transformación plástica desarrollada en los Códices Coloniales, de cuyas producciones surgieron creaciones nuevas donde la tradición indígena se unió con las enseñanzas europeas. Enseguida, se aborda el surgimiento de la pintura sobre amate, modalidad de arte popular mexicano reconocida a nivel mundial, como unión de dos tradiciones de origen indígena: la elaboración de papel amate practicada por los otomíes de San Pablito Pahuatlán del estado de Puebla y la pintura de los nahuas de Guerrero, ambas culturas procedentes del centro de México.

Posteriormente, en el segundo capítulo, se analizarán las condiciones socio-culturales de los productores de papel de San Pablito: los *amateros*¹, comunidad indígena otomí marginada que sobrevive bajo condiciones geográficas y económicas difíciles, que pese a ello ha logrado conservar costumbres y tradiciones que datan de la época prehispánica, siendo una de ellas la elaboración de papel, cuyo proceso solo ha sufrido pequeños cambios desde entonces hasta la fecha. Se presenta el desarrollo de cada etapa del procedimiento de elaboración, desde el retiro de corteza hasta el control de calidad que realiza cada amatero sobre su producción. La descripción pormenorizada del proceso está acompañada de un registro fotográfico detallado, permitiendo la mejor comprensión del método artesanal que actualmente se realiza y que constituye en sí mismo un bien cultural en tanto práctica ancestral, cuya permanencia depende del abastecimiento de materia prima. Se presenta también un breve estudio de calidad de la corteza y características del papel amate, terminando con aspectos relacionados a su distribución comercial. Como complemento a este capítulo se adjunta un video-documental con el registro de las diversas etapas del proceso de elaboración: la extracción de corteza de un árbol de jonote (materia prima principal en la actualidad para el amate “moreno”), la cocción de las fibras y la construcción de las hojas de papel, además se tuvo oportunidad de registrar la extracción de un árbol de mora (del cual se obtiene el papel claro).

¹ En lo sucesivo el término *amatero* será con el que me refiera a los productores de papel, es decir, a los otomíes del poblado de San Pablito. Cabe mencionar que con la aparición de la pintura sobre amate, los nahuas de Guerrero que se dedicaron a esta actividad se denominaban “nahuas amateros”, sin embargo, a partir de 1990 con una movilización de protesta (suceso de gran importancia en el desarrollo de la pintura sobre amate que se aborda en el capítulo tercero), las comunidades nahuas asentadas en las cercanías del Río Balsas tomaron el nombre general de “nahuas del Alto Balsas”, término que incluye a todas las comunidades de la región, sin diferenciar –y por lo tanto segregar- a los nahuas de acuerdo a su actividad, considero necesario hacer esta mención ya que en algunas fuentes bibliográficas anteriores a esa fecha, es probable que se encuentre el término “nahuas amateros” (o incluso solo “amateros”) refiriéndose a los pintores y no a los productores otomíes.

En el tercer capítulo se analizan los aspectos formales y temáticos de la pintura sobre amate, se hace una revisión histórica de cuestiones técnicas como el empleo del color, los pigmentos, así como de los usos del papel en la época precolombina y su continuación o las modificaciones sufridas en la Colonia, relacionando las cuestiones pictóricas producidas en ambos períodos con el amate. Después se presenta la historia de la pintura sobre amate, desde sus antecedentes a partir de la práctica alfarera ancestral (practicada en el centro de México desde tiempos remotos) hasta nuestros días, estudiando las primeras iconografías introducidas por los pintores nahuas pioneros de la reciente tradición de arte popular y el desarrollo de elementos específicos tales como la figura humana, la profundidad pictórica, la composición o la técnica, relacionándolos con la representación pictórica prehispánica. Además, se propone un análisis comparativo entre algunas pinturas nahuas y obras pictóricas procedentes de la tradición occidental, esto con la finalidad de demostrar que, al igual que las obras que conforman la historia de la “pintura universal”, las “pinturas nahuas” pueden ser abordadas como propuestas plásticas con características y parámetros formales propios, las cuales pueden -y deben- ser objeto de un análisis teórico-formal. También se analizan casos particulares de pintores nahuas que se han ido incorporando al medio artístico, lo que ha generado un intercambio de conceptos y modos de representación entre producciones artesanales y prácticas artísticas occidentales.

Por último, en el cuarto capítulo se estudia la presencia del papel amate en el campo de las artes visuales modernas, analizando su empleo como soporte y recurso plástico de acuerdo a dos parámetros: sus cualidades estéticas intrínsecas y su valor histórico-cultural, a partir de estos conceptos se estudian casos de artistas individuales donde el amate haya sido un factor relevante en el desarrollo de propuestas pictóricas o gráficas personales, incluyendo mi propia experiencia y las reflexiones

plástico-conceptuales que el amate ha generado en mi desarrollo artístico tras haberlo incorporado en mi producción plástica desde hace más de una década. Habiendo expuesto la importancia histórica del papel amate y su trascendencia en el campo de las artes, así como su participación activa como recurso plástico-conceptual contemporáneo y dada la relevancia de este papel en las manifestaciones artísticas y culturales, se presenta también un análisis de la situación actual de la producción del papel amate y su latente amenaza de desaparición ante el agotamiento de la materia prima; asimismo, se aborda la pintura sobre amate de los nahuas y la elaboración de papel de los otomíes como medios de sobrevivencia, situación penosa que lejos de mermar la capacidad creadora de los indígenas ha provocado la diversificación de sus prácticas artesanales y al mismo tiempo la producción de nuevas propuestas plásticas por parte de los *amateros*, poniendo en evidencia la capacidad de adaptación y evolución de esta práctica ancestral.

Con el recorrido histórico del *amatl*, el análisis formal de la pintura sobre amate indígena y la introducción del actual papel amate en propuestas plásticas contemporáneas pretendo que quede manifiesta la dimensión cultural inherente a este papel, pues su riqueza no se limita a sus propiedades plástico-estéticas sino que se trata de un producto contenedor de historia e identidad mexicana, cualidad que demanda un tratamiento más reflexivo por parte del creador que lo incorpora a su lenguaje plástico y al mismo tiempo supone una interpretación teórica-conceptual, proponiéndolo como elemento generador de propuestas artísticas en constante renovación.

CAPÍTULO I

**ANTECEDENTES
HISTÓRICOS**

1.1 DEFINICIÓN TERMINOLÓGICA²

Mesoamérica es una de las tres áreas en las que se desarrollaron grandes culturas en el continente americano antes de la llegada de Cristóbal Colón, ocupó gran parte del territorio mexicano³ y se dividía en cinco zonas: Occidente de México, Zona Oaxaqueña, Altiplano Central, Costa del Golfo y la Zona Maya. Es la zona del Altiplano Central la que interesa a esta investigación, ahí se desarrollaron importantes culturas (la teotihuacana, la tolteca, la chichimeca y la mexicana) cuyo legado está relacionado con la posterior identidad del México independiente. Esta región comprende los actuales estados de Morelos, Puebla, Tlaxcala, el Estado de México y el Distrito Federal, así como una pequeña parte del norte de Guerrero.

Al hablar de papel de amate nos referiremos al papel que se produce de manera artesanal propio de la zona cultural llamada Mesoamérica, específicamente en el área náhuatl del centro de México. Este papel se elabora con la corteza extraída del árbol que recibe el mismo nombre y existe una gran variedad de especies de *ficus* (nombre científico de este árbol). Dada la diversidad lingüística que existía en la zona mesoamericana, se conoce un gran número de términos para designar al árbol del amate, sin embargo, se decidió emplear el término náhuatl *amatl* o su correspondiente transcripción castellanizada “amate” ya que esta era la lengua que dominaba la región central del México Antiguo, misma que forma parte del territorio que constituye el campo de estudio de este proyecto de investigación.

² En este primer capítulo se hará mención de algunos términos de manera reiterada por lo que es necesario precisar su significado a fin despejar toda posible duda o confusión.

³ No solo comprendía dicho territorio, se extendía a Centroamérica, abarcando los países de Guatemala, El Salvador, Belice y las partes occidentales de Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

Por códices nos referimos a los manuscritos, documentos o libros prehispánicos y coloniales que fueron producidos en Mesoamérica y en la Nueva España hasta el siglo XVIII. La revisión más detallada de éste término y las características físicas, materiales y conceptuales de dichas producciones serán temas que se desarrollen en los apartados 1.3, 1.4 y 1.5.

Cuando abordamos el tema del oscurantismo es referente a dos aspectos de la cultura indígena: los códices y el saber logrado por las civilizaciones mesoamericanas. El sentido concreto del término al que aludimos, es la actitud de oposición a instrucción y razón provenientes de la cultura mesoamericana por parte de los hispanos de esa época, que en ocasiones negaron la posibilidad de aprendizaje de la cultura nativa⁴.

1.2 “AMATL”

El término náhuatl “amatl” se refiere tanto al árbol (*ficus*) del amate como al producto resultado de su uso manufacturado: el papel. En Mesoamérica era costumbre dar nombres genéricos a las plantas según las características del producto o el uso que éstas tenían. El caso del árbol del amate se destaca del resto de las especies que sirvieron como materias primas ya que tuvo una presencia constante en diversos ámbitos de los grupos que poblaron dicha zona, desempeñando un “papel” de primer orden en la transmisión del conocimiento y conservación de la cultura mesoamericana.

⁴ Previo al desarrollo de esta investigación se decidió presentar alguna referencia escrita en los tiempos de la Conquista o durante la época colonial que hiciera mención al tema. En estas citas textuales extraídas de las obras de los primeros misioneros y conquistadores se respetó la redacción original, es decir, que en ocasiones se observan errores ortográficos, pero puesto que así aparecen en las fuentes consultadas se decidió conservar la misma redacción en este documento.

A nivel histórico, Mesoamérica fue el segundo lugar en el mundo donde se desarrolló una técnica de elaboración de papel -después de China-, esto ocurrió antes de que los árabes lo introdujeran a Europa en el siglo X. En esta región del centro de América, el papel era producido con fibras vegetales (entre ellas el *amatl*) que era el que más se utilizaba en la época prehispánica⁵.

No se sabe con exactitud cuándo se inició la elaboración y el empleo del papel en México, Fernando de Alva Ixtlilxochitl en su *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*, afirma que ya en el siglo VII existían *códices*, es decir, en la etapa tolteca⁶, además hace mención sobre el uso del papel para fines de culto. Sin embargo, con base en el hallazgo de mazos de piedra que guardan notoria semejanza con los mazos que actualmente se utilizan para la elaboración del papel⁷, se puede suponer que su uso fuera el mismo (de machacar y refinar la materia prima después de haber sido procesada en un medio acuoso), por lo que los arqueólogos han dado una fecha aún más antigua como aparición del papel mesoamericano: un milenio a.C. Si esto fuera cierto, significaría que la invención del papel corresponde a Mesoamérica y no a China a quien se le ha atribuido el gran

⁵ La técnica prehispánica de elaborar papel difería de la que más tarde fuera introducida por los españoles, ya que los europeos de aquella época utilizaban como materia prima trapos viejos de lino y cáñamo, fue hasta el siglo XIX cuando apareció la técnica a base de celulosa de madera, gracias al descubrimiento del alemán Köhler quien dio inicio a la etapa industrial de fabricación de papel.

⁶ Los toltecas precedieron a la cultura teotihuacana (cuya caída se dio hacia el año 750 d.C.), tomaron como capital la ciudad de Tula, ubicada al norte de la ciudad de México y se consolidó como un estado poderoso que controlaba el área del Altiplano Central. El florecimiento de la cultura tolteca ocurrió durante los siglos IX-XI y su influencia cultural fue tal que la palabra *toltécatl* llegó a convertirse entre los pueblos nahuas en sinónimo de artista, alcanzó diversas regiones mesoamericanas desde el actual estado de San Luis Potosí en México hasta El Salvador en Centroamérica. *Gran Diccionario Enciclopédico de México Visual*. Colombia. Panamericana Formas e Impresos. 6ta. reimpresión. 1993.

⁷ ARELLANO Hoffman, Carmen. "El escriba mesoamericano y sus utensilios de trabajo. La posición social del escriba antes y después de la conquista española" en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*. México. Colegio Mexiquense, A.C. y Universidad Católica de Eichstätt. 2002. pp.217-256. La elaboración de papel que se conserva hasta nuestros días (misma que guarda grandes similitudes con las técnicas prehispánicas) así como las herramientas que se emplean son temas que se abordarán a detalle en el segundo capítulo de esta investigación.

invento. La controversia que la afirmación anterior pueda generar no es objeto de esta investigación pero la referencia a tales datos son útiles para la afirmación de que el papel -su elaboración y uso- estuvo presente desde tiempos muy antiguos en el “nuevo continente”.

Por otro lado, se tienen referencias de la elaboración del papel en los escritos de los primeros cronistas del siglo XVI -militares o misioneros- que llegaron a la región y que daban cuenta a las autoridades del Viejo Mundo de cuanto observaban: cuestiones geográficas y sobre todo aspectos sociales, políticos y culturales; estos escritos han sido y siguen siendo fuente importante para conocer la civilización mesoamericana y en particular la cultura náhuatl. Si bien es cierto que el pensamiento europeo no alcanzaba a apreciar -o a comprender- en su justa medida las prácticas y el pensamiento indígena antiguo, dadas las marcadas diferencias en nociones conceptuales de las costumbres, sus testimonios al ser producto del contacto directo con la nueva cultura son un acercamiento al análisis sociológico del impacto que representó el llamado “encuentro de dos mundos”⁸.

Para darnos una idea de la importancia del uso del papel y su presencia en diversos puntos geográficos del vasto territorio mesoamericano, basta una breve revisión de la información que aparece en los llamados códices. El papel, como vehículo de escritura, es al mismo tiempo contenedor de su propia historia: es a través de la escritura pictográfica -a la cual servía de soporte aunque este no era su único uso- como podemos conocer según los lugares de su elaboración, características del producto y usos del *amatl*.

⁸ En adelante, para hacer referencia a aquellas primeras observaciones se presentarán citas textuales con el propósito de ver la compleja empresa que representaba la sola descripción de actividades, ritos o conocimientos que resultaban por completo desconocidos para los cronistas europeos.

Se han identificado glifos⁹ toponímicos (es decir, glifos que indican nombre de un lugar) que hacen referencia a la elaboración del papel de corteza, los cuales permiten ubicar a los centros de producción en diversas regiones del área mesoamericana. Aquí sólo mencionaremos los que se relacionan con la región central de México por ser la que interesa a esta investigación. En la siguiente tabla se presenta un listado de localidades relacionadas con el *amatl*, poniendo sus nombres de origen náhuatl en caracteres latinos, luego se menciona el actual estado de la República Mexicana que corresponde a su antigua ubicación y por último el significado en base al análisis etimológico¹⁰.

LOCALIDADES DE ORIGEN NÁHUATL RELACIONADAS CON EL
AMATL Y SU SIGNIFICADO ETIMOLÓGICO

NOMBRE	ESTADO ACTUAL	SIGNIFICADO
AMACOZTITLA	Morelos	lugar donde se elabora papel de amatl amarillo
AMACUZAC	Morelos	lugar o río del papel amarillo
AMAPALA	Edo. de México	lugar de hojas de papel o de papel manufacturado

⁹ Generalmente se conoce con el nombre de glifo a la figura o al signo que en los códices se presta para significar. Por lo cual es el significado, la figura o el signo que constituye la representación pictórica. GALARZA, Joaquín. *Amatl, amoxtli, el papel, el libro*. México. TAVA. 1990. p. 153.

¹⁰ Para una revisión etimológica detallada de estos términos se recomienda la consulta de la obra: LENZ, Hans. *Cosas del Papel en Mesoamérica*. México. Fabrica de Papel Loreto y Peña Pobre, S.A. 1984. pp. 113-114

AMATITAN O AMATITLAN	Estados de Guerrero, Jalisco, Morelos, Oaxaca, Puebla, Tabasco y Veracruz	lugar donde elaboran papel o lugar del papel
AMAYUCA	Morelos	donde solamente hay amatl o papel o lugar donde existe papel
AMAZONCO	Morelos	lugar de fibras para papel
ITZAMATITLAN	Morelos	lugar donde se elabora papel del amatl que tiene hojas en forma de navaja o quizá se refiere al color oscuro de la obsidiana
AMATEPEC	Edo. de México	Cerro de los árboles de amate
AMECAMECA	Edo. de México	Lugar de la vestimenta de papel

TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL PAPEL

AMACUILI	(el que) pinta en papel
AMATLACUILOCAN O AMATLACUILOYAN	Lugar donde pintan en papel.

En estos términos se observa la partícula *amatl* como parte compositiva de los mismos, la cual, en unión con otras sílabas forman una nueva palabra, misma que brinda información de características físicas, personas o lugares relacionados con el papel, o bien, en los casos del

segundo cuadro no sólo se refiere al *amatl* como material sino en relación a la actividad de pintar.

Asimismo, el término *amatl* esta estrechamente relacionado a *amoxtli*, que en náhuatl significa “aderezo o conjunto de papeles de amate”¹¹. En la época prehispánica el término *amoxtli* designaba a los llamados *códices* y de su combinación con otras palabras se designaban lugares o personas relacionadas con los libros, también se han identificado varios ejemplos:

PALABRAS RELACIONADAS CON EL TÉRMINO *AMOXTLI* Y SU SIGNIFICADO ETIMOLÓGICO

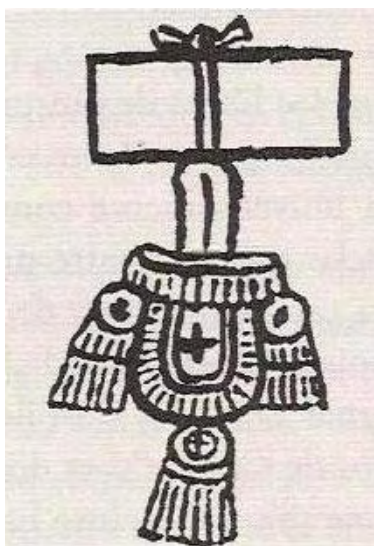
TÉRMINO EN NÁHUATL	SIGNIFICADO
AMOXCALLI	Casa de libros
AMOXNAMACOYAN	Lugar donde venden libros
AMOXTLALPAN	En tierra de libros
AMOXTLATILOYAN	Lugar donde guardan libros
AMOXOHTOCA	sigue el camino marcado por el libro

Estos conceptos permiten tener una idea de la presencia del amate en el territorio mesoamericano¹², ya fuera como centros de producción o de

¹¹ LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices. Los antiguos libros del Nuevo Mundo*. México. Aguilar. 2003. p. 21.

¹² Se mencionan los lugares que se encuentran en la región central de México por ser la que compete a este trabajo pero se tienen referencias de lugares relacionados con el *amatl* ya sea como abastecedores de materia prima o como centros de elaboración de papel ubicados en Sinaloa, Yucatán y Oaxaca. De la región central también se conoce Zirándaro

obtención de materia prima, numeroso son los lugares que se relacionan con el papel y con los libros -*códices*-, la profusión del término *amatl* corresponde a la importancia que éste tenía para los mesoamericanos. El uso que se le daba al papel desde antes de la llegada de los españoles era de alguna forma más diverso y complejo que el que se le daba a su homónimo de trapo en el Viejo Mundo: en las culturas mesoamericanas el papel no solo era el soporte físico y material de la palabra oral -la cual involucraba todos los conocimientos logrados desde épocas más antiguas, sus tradiciones y la historia de sus ancestros-, también tenía funciones rituales, por ello, su elaboración respondía también a usos ceremoniales¹³.



Ocho mil hojas de papel amate entregadas como tributo a México-Tenochtitlan para su uso en rituales y elaboración de códices.

(lugar de las escrituras pictográficas) sin embargo, por ser de origen purépecha no poseer la etimología náhuatl y por ello no se incluyó en el cuadro.

¹³ En el presente capítulo se abordará el *amatl* (el papel) como soporte y será en el tercero donde se revisen los usos rituales que se le daban. Su valor religioso se revisará de manera detallada en el apartado 3.4.

1.3 LOS CÓDICES PREHISPÁNICOS

Por definición general, cuando hablamos de códices nos referimos a los documentos elaborados por indígenas mesoamericanos. Tomando como referente histórico la llegada de los españoles al México Antiguo, se les ha denominado prehispánicos a aquellos manuscritos existentes antes de dicho suceso y a los producidos posteriormente se les conocen como coloniales. Se cree que tales documentos existieron desde el período Clásico, es decir, entre el siglo III y el VIII d.C. pero se desconoce la fecha exacta de su aparición.

Antes de abordar el tema específico de los Códices Prehispánicos, es preciso señalar ciertos aspectos relacionados con los manuscritos para lograr una visión más general¹⁴ sobre la complejidad de estas producciones pictográficas. Para tal objetivo se analizará el problema de una definición para el *corpus* total de los manuscritos y el término código. Enseguida se hará referencia a su relación con la escritura, elemento esencial para estudiar la convención plástica que dio origen a estos documentos, además es importante mencionar de manera general cómo era su producción y su posterior sistema de lectura, ambos aspectos son necesarios para la comprensión y acercamiento hacia estos Códices Prehispánicos.

DEFINICIÓN. El intento de una definición concreta para los manuscritos mesoamericanos, aún hoy, representa una empresa difícil ya que a pesar de los progresos que se han hecho en el estudio de dichos documentos, la diversidad de formatos, contenidos, fabricación, objetivos y usos, sin mencionar la cuestión de autoría, son factores que dificultan la delimitación de estos manuscritos en términos lingüísticos y que satisfagan al menos dos principios fundamentales: la inclusión de una gran

¹⁴ Breve revisión si se considera la vasta veta de estudio que estos documentos representan.

variedad (formatos y contenidos) y que el término lingüístico refleje la complejidad conceptual que encierran.

El propio término *códice*, en mi opinión, no es del todo conveniente para los manuscritos mesoamericanos (tanto los prehispánicos como los coloniales), ya que por definición, estos son manuscritos que se presentan en forma de libro encuadernado. La aplicación del mismo vocablo para nombrar tanto los documentos del Nuevo Mundo como los del Viejo Mundo desvanece e ignora las importantes diferencias que existen entre ambas producciones, tanto en conceptos como en los objetos mismos. Un escueto análisis visual comparativo pone en evidencia la incompatibilidad de su definición mediante el mismo término lingüístico: en su formato, los *códices* del México Antiguo difieren de los también llamados *códices* europeos medievales ya que los documentos de México ostentan una variedad de formas que pueden ser rollos, lienzos, biombos, tiras, entre otras, por lo tanto no tienen hojas propiamente dichas, mientras que las producciones europeas son básicamente libros. En cuanto a la presentación y disposición del contenido: los europeos no necesariamente llevan pinturas, mientras que en las producciones mesoamericanas son precisamente éstas el elemento característico.

Para el acercamiento al estudio de tales manuscritos, el reconocido investigador Joaquín Galarza, en 1990 proponía como definición tentativa la siguiente: “los *códices* son los manuscritos de los indígenas mesoamericanos que fijaron sus lenguas por medio de un sistema básico del empleo de imagen codificada, derivada de sus convenciones artísticas”¹⁵. Lo interesante de esta definición es el hecho de priorizar la cuestión conceptual (oralidad-*códices*) de los manuscritos sobre su

¹⁵ GALARZA, Joaquín. op. cit. p. 152.

fabricación (formato, materiales, etcétera) además de hacer mención de su verdadero origen: una convención plástica.

No obstante, los otrora “libros de pinturas” - llamados así por los conquistadores y evangelizadores del siglo XVI- empezaron a recibir a mediados del siglo XIX el nombre de códices, es con dicho término como se les denomina actualmente, ya sea por generalización o por costumbre, a pesar de reconocer la ineficiencia o quizá insuficiencia de tal término lingüístico para tan magníficas producciones artísticas.

ESCRITURA. El estudio de los códices está estrechamente relacionado con la escritura. Para los mesoamericanos el arte de escribir (*tlacuiloa*) y sus libros (*amoxtli*) pertenecían al universo de las cosas divinas. El sistema básico del empleo de la imagen codificada, mencionado en la definición propuesta por el maestro Galarza, tenía en realidad el propósito de perpetuar lo hablado, de este modo los códices eran parte complementaria de la tradición oral, entendiendo la noción de complementario como inseparable, o como dualidad, conceptos recurrentes en el pensamiento náhuatl.

Este tipo de escritura puede calificar a los manuscritos como pictóricos ya que son imágenes las que los conforman, pero también como pictográficos puesto que son escritos por medio de imágenes. Ambos calificativos resultan posibles y ambos denotan la complejidad conceptual que encierran estos documentos: convenciones plásticas y codificación se relacionan estrechamente con las lenguas que las produjeron y por consecuencia siguen las leyes gramaticales de éstas. La característica escritural de los documentos pictóricos antiguos sufrirá un proceso de desaparición, sin embargo, la práctica de representación pictórica continuará hasta nuestros días, ejemplo de ello es la pintura indígena (sobre papel amate) que se produce en el centro de México.

La escritura de los pueblos nahuas posee glifos de diversas categorías y su estudio ha sido difícil dada la carencia de ejemplos prehispánicos. Conforme su estudio ha avanzado, se han generado diversas propuestas en el terreno de asignación de términos y determinación de los componentes del sistema, aquí señalaremos los conceptos más generales, si bien no corresponden en justa medida a la complejidad de la escritura pero si son útiles para indicar la naturaleza de los elementos: pictogramas, iconos reconocibles a primera vista (a condición de contar con experiencia en la iconografía nahua); ideogramas¹⁶, componentes con mayor abstracción formal (algunos vinculados a conceptos religiosos) y fonemas, fonogramas o elementos fonéticos, iconos utilizados por su sonido¹⁷ y no por el significado de su representación gráfica. Las tres categorías antes mencionadas se utilizaban en todo tipo de glifos: onomásticos, toponímicos, calendáricos, numerales, verbales y adjetivales¹⁸.

¹⁶ La noción de ideogramas no resulta del todo apropiada para los glifos dada la compleja estructura interna que los conforma, Antonio Perri expone la naturaleza diversa de la información que poseen los glifos (no solo nombran cosas, proporcionan datos históricos, características físicas relacionadas con lugares geográficos, todo esto vinculado con el contenido del glifo) y presenta términos nuevos para asignar los elementos de la escritura azteca, para los llamados ideogramas, él se refiere a éstos como “elementos gráficos semánticos”, además, tras la revisión de los contenidos de los diferentes tipos de glifos propone nuevas designaciones como “elementos gráficos fonéticos”, “elementos gráficos morfo-gramáticos”, “elementos gráficos morfo-taxinómicos”, su breve ensayo resulta prolífico en ideas y propuestas para una mejor valoración de la magnífica escritura. PERRI, Antonio. “Processus cognitif et valeur artistique dans l’écriture azteque” en *46 Congreso Internacional de Americanistas. Descifre de las Escrituras Mesoamericanas. Códices, pinturas, estatuas, cerámica*. Joaquín Galarza (editor). Gran Bretaña. BAR. 1989. pp. 25-41.

¹⁷ Cabe recordar que los nahuas dividían las palabras en sílabas, en sus representaciones pictóricas cada elemento gráfico correspondía a una sílaba y de este modo formaban palabras completas. Es una somera descripción de la formación de palabras pero solo es una noción introductoria.

¹⁸ Estas categorías se refieren al tipo de información que contenían los glifos: onomásticos indicaban nombres propios, toponímicos nombres de lugares, calendáricos señalaban registro del cómputo del tiempo, anual o diario, numerales empleados en la documentación tributaria, censal y catastral y verbales y adjetivales, éstas categorías están aún en proceso de ser bien determinadas.

Esta breve descripción de su escritura deja entrever la riqueza y complejidad del sistema de registro indígena, así como la diferencia que la separa de la escritura traída por los hispanos: complejidad de contenidos, funciones y valores que no tiene equivalentes con los signos alfabéticos del castellano, los cuales en comparación parecen incluso simples. Si bien los alcances de representación fonética del sistema indígena son más limitados, la multiplicidad de sentidos de lectura y contenidos permite una pluralidad de relatos a partir de un mismo *códice*, cualidad muy destacada debido a la enorme cantidad de información que contiene cada elemento gráfico-pictórico y las relaciones del conjunto en general, un solo documento contiene una gran variedad de lecturas y por ende de relatos desde diferentes campos de estudio: históricos, económicos, geográficos, sociales, entre otros. Todas estas posibilidades de lectura eran logradas sin apartarse de las “pinturas”, por lo que no había cabida para la invención personal del individuo que realizaba la lectura, es decir, todo estaba contenido en los trazos y colores que tanto lector como los oyentes podían ver.

LOS ESCRITORES-PINTORES. El conocimiento de la escritura era muy extendido entre la gente del pueblo, la capacidad de leerla no era exclusiva de las clases gobernantes (sacerdotes, gobernantes y también funcionarios) o de quienes asistían al *calmecac*, aunque fueran estos grupos sociales los que la utilizaban con mayor frecuencia. La población en general estaba familiarizada con los caracteres pictóricos ya que éstos se podían observar en las inscripciones de los templos o bien cuando participaban en la lectura de algún documento como oyentes¹⁹.

¹⁹ La consulta de los manuscritos era cotidiana, esto se abordará con detalle en el punto 1.5, por el momento sólo mencionaremos que cuando la lectura de un documento era grupal el procedimiento era el siguiente: el manuscrito se extendía, el lector y los “oyentes” se colocaban alrededor del documento, ya fuera sentados o de pie la vista era vertical, de arriba hacia abajo (a diferencia de los mapas europeos que son colocados en la pared) los documentos indígenas -principalmente los de gran formato- eran concebidos para extenderse sobre la superficie de la tierra, de este modo, los oyentes podía conocer



Tlacuilo y su hijo como aprendiz. *Códice Mendoza*.

Por otro lado, su factura era exclusiva de los *tlacuiloque*²⁰, es decir, de los escritores-pintores, descritos así porque su quehacer involucraba las dos actividades y de acuerdo al pensamiento mesoamericano no existía diferencia entre ambas. Éstos no solo dominaban lo que sería “el oficio”: el manejo de la tinta negra, la tinta roja²¹, su actividad implicaba un vasto campo de habilidades y conocimientos, principalmente la memorización de representaciones y relatos heredados desde épocas antiguas y el dominio de su lengua (la cual estaba estrechamente relacionada con dichas representaciones gráfico-pictóricas). No se sabe a ciencia cierta si era el mismo *tlacuilo* el que elaboraba el papel, los pigmentos y utensilios que requería para la elaboración de los códices, de ser así también debía tener conocimientos técnicos (para la elaboración del papel y fabricación de

muy bien la escritura y los relatos aunque no poseyeran la capacidad de “escribir-pintando”. GALARZA, Joaquín. op. cit. p.19.

²⁰ Plural del término comúnmente utilizado en singular *tlacuilo*.

²¹ La frase “*In tilli in tlapalli*” (la tinta negra y roja) es la expresión en náhuatl que significa la sabiduría y la palabra escrita. A modo de ejemplo de las numerosas referencias que se hallan en los códices se presenta una cita del *Códice Florentino*: [...] el sabio, el que lee en los destinos, el que guarda la tinta negra, la tinta roja, el que custodia la tradición [...].

utensilios), además de botánicos (para los pigmentos), geográficos (para la obtención de materias primas), entre otros.

En su tiempo, el *tlacuilo* era considerado como sabio, no por el amplio panorama de conocimientos que necesitaba dominar para realizar su trabajo sino por ser conocedor y poseedor de la tradición, es decir, el guardián o depositario de los conocimientos alcanzados por sus ancestros, de la historia de su cultura, y del manejo de la *tlacuiloa*. Vistos con la distancia histórica que nos separa, sus escritos-pictóricos nos parecen producto de artistas de gran calidad conceptual y plástica, cuyas obras nos ofrecen la posibilidad de acercarnos a la original y diferente convención artística (estética) originaria del México Antiguo.

La fecha precisa en que se empezaron a elaborar códices no se conoce con exactitud, de acuerdo a las investigaciones del maestro Miguel León-Portilla, se cree que los códices ya existían desde el período clásico mesoamericano (entre los siglos III y VIII d.C.), sin embargo no se cuenta con ningún ejemplo de aquellos primeros manuscritos, solo se tienen referencias a través de las representaciones de escribanos y libros en monumentos o cerámica, los referentes visuales con los que se cuenta pertenecen a la cultura maya: la “decoración” de un vaso policromado maya del período clásico tardío con la representación de un escribano con un libro, se trata del dios viejo al que se le atribuye haber concedido la escritura al hombre (el *ah tz'ib* parece estar instruyendo a sus discípulos con la ayuda de un códice) y la representación del dios conejo escribiendo un códice.

Son escasos los códices del siglo XIV al siglo XVI, que han llegado a nuestros días, los que se conservan actualmente provienen de la zona

mixteca, de la región maya y del Altiplano Central²². Su clasificación tomando como parámetro la fecha de llegada de los españoles al continente americano ha facilitado el ordenamiento del *corpus* completo de documentos indígenas, además de presentarse como un parámetro que elimina valoraciones subjetivas, sin embargo, como se verá a continuación, esta división se torna problemática en algunos de los manuscritos.

Como características generales de los Códices Prehispánicos se toman las siguientes:

- respecto a su soporte fueron elaborados principalmente en papel de amate (*amatl*) y en pieles de animales preparadas (en especial de venado). Otros materiales de los que se tienen referencia pero no se conservan ejemplos son los lienzos hechos de un material que los españoles llamaban algodón (*ichcatl*) y el llamado papel de maguey (*metl*)
- en lo que se refiere a su temática, los Códices Prehispánicos en general versan sobre temas religiosos, astrológicos, calendáricos, genealógicos, históricos y económicos²³. No solo son fuente importantísima para el estudio histórico o antropológico del México Antiguo, su valor como producciones plásticas-visuales se manifiesta ya desde un somero acercamiento a estos documentos, el maestro León-Portilla se refiere a ellos como auténticas obras de arte, desde el punto de vista de su fabricación y diseño²⁴.

²² Como se verá más adelante, son mucho más numerosos los ejemplares que data de la época colonial y siglos posteriores provenientes de la región central.

²³ Estos temas no se tratan de manera separada, especializada, en realidad un código puede abordar varios temas, lo que dificulta su clasificación de acuerdo al contenido. Esto se desarrollará en el punto 1.5.

²⁴ LEÓN-PORTILLA, Miguel. op. cit. p.16.

Los Códices reconocidos como auténticos manuscritos prehispánicos son de procedencia poblano-tlaxcalteca, mixteca (de Oaxaca) y maya. De algunos documentos provenientes de la región del Altiplano Central se ha cuestionado su origen o clasificación como documentos prehispánicos, de estos podemos señalar tres casos:

- El *Tonalámatl de Aubin*, procedente de la zona de Tlaxcala o del Valle de México, no se sabe si es prehispánico o inmediato a la Conquista pero su contenido es calendárico-religioso, podría ser considerado como prehispánico por su contenido aunque se desconoce la fecha exacta de su elaboración.

- el *Códice Borbónico*, procedente del Valle de México, debido a que tampoco se cuenta con la fecha de su elaboración se han generado desacuerdos en su clasificación, hay quienes afirman que es prehispánico y otros investigadores sostienen que es inmediato a la Conquista²⁵. Se ha catalogado como un documento pictórico del siglo XVI, sin embargo su contenido calendárico-religioso y su presentación son factores que podrían proponerlo como un documento precolombino, básicamente trata sobre la religión prehispánica náhuatl, está elaborado en papel indígena (de amate) y su formato es de tradición prehispánica: doblado a manera de biombo.

- el *Códice Boturinio Tira de la Peregrinación*, procedente del Valle de México, cuya elaboración data del siglo XVI pero fue elaborado por un

²⁵ Existen diversos casos que afirman que el *Códice Borbónico* es un documento prehispánico, un ejemplo es el investigador Juan José Batalla Rosado, quien en su ensayo "Los *tlacuiloque* del *Códice Borbónico*: una aproximación a su número y estilo" publicado en el *Journal de la Société des Americanistes* en 1994 sostiene que se trata de un documento anterior a la Conquista basado en aspectos estilísticos. Sin embargo, Pablo Escalante Gonzalbo, Doctor en Historia, en su libro *Los Códices* publicado solo cuatro años más tarde señala la influencia colonial que se aprecia en dicho código y concluye que sin lugar a dudas se trata de un documento colonial dadas las múltiples características formales y compositivas ajenas a la tradición pictográfica prehispánica.

tlacuilo dentro de la tradición, es copia de un documento más antiguo por lo que el contenido es prehispánico, además es un documento ideal para el estudio de la pictografía náhuatl y del pensamiento indígena, estas cualidades lo presentan como un manuscrito de esencia indígena y prehispánico a pesar de haber sido “fabricado” en el siglo XVI.

Estos casos son ejemplo de los problemas que representa una clasificación tomando como parámetro el aspecto cronológico de acuerdo a su elaboración. Problemas similares surgen si se clasifica en base al material empleado en su soporte o al contenido²⁶.

Si bien el área geográfica que nos ocupa es el Altiplano Central de México, siendo tan pocos los ejemplos prehispánicos que se conservan y dada la importancia de los manuscritos provenientes de otras regiones, en el siguiente cuadro se incluyen todos los códices precolombinos indicando su procedencia. Se han dividido en cuatro grupos, tres de acuerdo a la civilización de la que provienen (azteca, mixteca y maya) y otro (grupo *Borgia*) conformado por códices unificados por su carácter religioso y por guardar analogías entre sí. Los primeros son los que interesan a esta investigación, es decir los procedentes de la región central del país: primero está el grupo *Borgia* (Puebla-Tlaxcala), enseguida los denominados *Códices Aztecas* (conformado por dos de los cuales se ha discutido su clasificación como documentos prehispánicos o posteriores a la Colonia), después aparecen los que provienen de la mixteca y al final los mayas.

²⁶ Así lo advierte el Maestro Galarza en su libro *Amatl, amoxtli*, en el cual expone de manera puntualizada las dificultades de catalogar los manuscritos a partir del soporte que presentan o de aspectos temáticos.

CÓDICES PREHISPÁNICOS

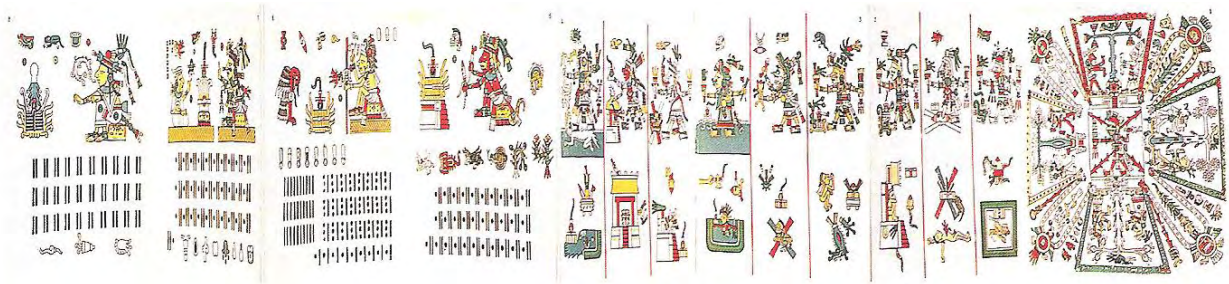
	NOMBRE	CONTENIDO	PROCEDENCIA	UBICACIÓN ACTUAL
CÓDICES DEL GRUPO BORGIA	<i>Códice Borgia</i>	calendárico-ritual	Puebla-Tlaxcala	Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma
	<i>Códice Cospi</i> (o Códice de Bolonia)	calendárico-ritual	Puebla-Tlaxcala	Biblioteca Universitaria de Bologna
	<i>Códice Laud</i>	calendárico-ritual	desconocida	Bodleian Library, Oxford, Inglaterra
	<i>Códice Vaticano B</i>	calendárico-ritual		Biblioteca Apostólica Vaticana. Roma
	<i>Tonalámatl de los Pochtecas</i> (o Códice Fejérváry-Mayer)	calendárico-ritual	desconocida	Free Public Museums, Liverpool, Inglaterra
CÓDICES AZTECAS	<i>Códice Borbónico*</i>	calendárico-ritual	México-Tenochtitlan	Bibliothèque de l'Assemblée Nationale Française, París, Francia
	<i>Tonalámatl de Aubin</i>	calendárico-ritual	Tlaxcala (probablemente)	Museo Nacional de Antropología, México

CÓDICES MIXTECOS	<i>Códice Becker I</i>	histórico	mixteca de Oaxaca	Museum für Völkerkunde, Viena, Austria
	<i>Códice Colombino</i>	histórico	mixteca de Oaxaca	Museo Nacional de Antropología, México
	<i>Códice Bodley</i>	histórico	mixteca de Oaxaca	Bodleian Library, Oxford, Inglaterra
	<i>Códice Vindobonense</i>	ritual-calendárico e histórico	mixteca de Oaxaca	Nationalbibliothek Viena, Austria
	<i>Códice Nutall</i>	histórico	mixteca de Oaxaca	British Museum, Londres, Inglaterra
	<i>Códice Selden</i>	histórico	mixteca de Oaxaca	Bodleian Library, Oxford, Inglaterra
CÓDICES MAYAS	<i>Códice de Dresden</i>	calendárico-ritual		Sächsische Landesbibliothek, Dresden, Alemania
	<i>Códice París</i>	calendárico-ritual		Bibliothèque Nationale, París, Francia
	<i>Códice Madrid</i>	calendárico-ritual		Museo de América. Madrid, España

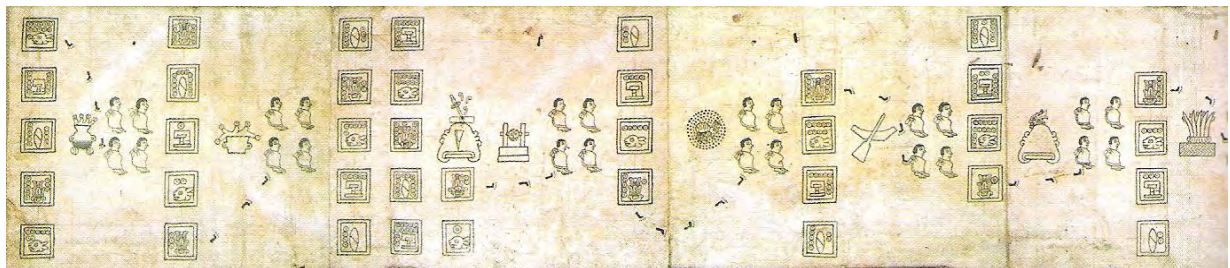
*La fecha de elaboración del *Códice Borbónico*, la *Tira de la Peregrinación* y la *Matrícula de Tributos* ha generado controversia, sin embargo son considerados los tres mejores documentos de tradición tenochca.



Códice Borgia.
(Fragmento)



Tonalámatl de los Pochtecas
(fragmento de una cara del biombo)



Tira de la Peregrinación.
(Fragmento)

1. 4 CÓDICES COLONIALES

[...] las pinturas de letras para escribir con pinturas y efigies sus historias y antiguallas sus memorables hechos sus guerras y victorias sus hambres y pestilencias sus prosperidades y adversidades todo lo tenían por escrito y pintado en libros y largos papeles con cuentas de años meses y días en que habían acontecido tenían escritas en esas pinturas sus leyes y ordenanzas sus patrones ... todo con mucho orden y concierto de lo cual había excelentísimos historiadores que con esas pinturas componían historias amplísimas de sus antepasados, las cuales no poca luz nos hubieran dado si el ignorante celo no nos las hubiera destruido por que hubo algunos ignorantes que creyendo ser ídolos las hicieron quemar siendo historias dignas de memoria y no de estar sepultadas en el olvido como estan pues aun para el ministerio en que andamos del aprovechamiento de las ánimas y remedio de los naturales nos dejaron sin luz.

Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*.

La cualidad primordial de permanencia que poseía la palabra escrita en la época prehispánica no se perdió tras la conquista española, los *tlacuiloque* sobrevivientes continuaron la práctica de escribir-pintando aspectos de la cultura y del desarrollo histórico de los pueblos mesoamericanos. Su condición de vencidos los obligó a adaptar sus sistemas de registro a los objetivos hispanos, lo que convirtió a los “libros de pinturas” en herramientas para resolver problemas de comunicación ante la imposición de un pensamiento desconocido.

La cantidad de documentos que se conservan de fechas posteriores a la conquista es abrumadoramente mayor a la que constituye el grupo prehispánico, esto debido a la persecución de los manuscritos precolombinos una vez consumada la conquista española, es poco probable que el número de documentos pictóricos antiguos fuera reducido, considerando la importancia que tenían la palabra escrita y el saber contenido en los diversos tipos de *amoxtli*, así como su consulta frecuente y vital en diversos aspectos de la civilización náhuatl y la gran estima que los nahuas mostraban hacia sus “libros” (lo cual puede observarse en los testimonios de grandes bibliotecas o “casas de libros” de los cuales hay

información en los mismos códices y referencias en las obras de los primeros cronistas). Se puede inferir que la producción de documentos pictóricos debió haber sido abundante; se calcula un número aproximado de 500 códices coloniales, esta cifra sin duda podría aumentar ya que muchos, principalmente los documentos pertenecientes al último grupo llamado *Techialoyan*, son resguardados por autoridades o custodios de las mismas comunidades indígenas que los produjeron.

Los documentos que conforman este grupo datan desde los siglos XVI hasta el XVIII, período en el cual se continuó la tradición de escribir-pintando. A diferencia de los prehispánicos, los códices coloniales provienen principalmente de la región central. De la gran cantidad de documentos que se conocen se hizo una selección de algunos de los más importantes de acuerdo a los intereses de esta investigación.

C Ó D I C E S C O L O N I A L E S (SELECCIÓN)

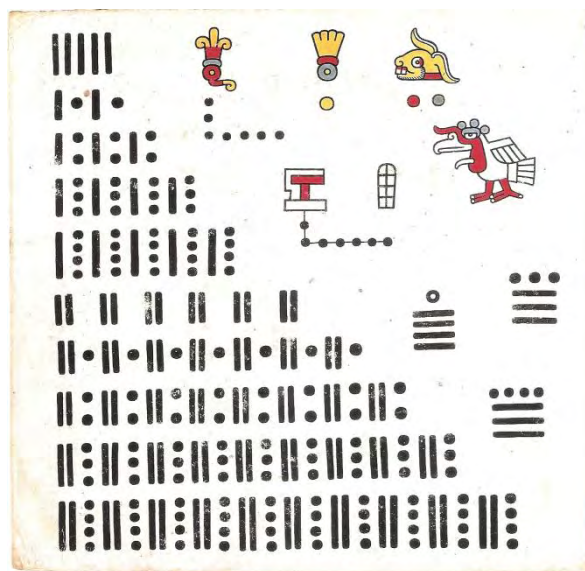
NOMBRE	CONTENIDO	PROCEDENCIA	UBICACIÓN ACTUAL
1530 Manuscrito del aferramiento	-----	Coyoacán	MNA
1531 Códice de Huejotzingo	-----	Huejotzingo	Biblioteca del Congreso, Washington
1535-1540 Matrícula de los Tributos	-económico- Tributos pagados a Tenochtitlan en tiempos de Moctezuma II	Valle de México	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH)
1540 Mapa Quinatzin	Histórico- cartográfico	Tetzaco	Biblioteca Nacional de París (BNP)

1540 Mapa Tlotzin	Histórico-geográfico	Tetzcoco	BNP
1541 Código Mendoza o Mendocino	Histórico, económico y etnográfico	Valle de México	Biblioteca Bodleyana, Oxford
1549 Código Telleriano-Remensis	Calendárico, religioso e histórico	Valle de México	BNP
1554 Historia Tolteca-Chichimeca	histórico	Cuauhtinchan, Puebla	BNP
1555 Código Kingsboroug o <i>Memorial de los Indios de Tepetlaóztoc</i>	jurídico	Tepetlaóztoc, México	Museo Británico, Londres
¿1565? Código Azoyu	Histórico, genealógico y económico	Tlapa, Guerrero	BNAH
1565 Código Osuna o <i>Pintura del Gobernador, alcaldes y regidores</i>	jurídico	Valle de México y alrededores	Biblioteca Nacional de Madrid
1565 Código de Tlatelolco	histórico	Tlatelolco	BNAH
1566 Código Magliabeciano o <i>Libro de la Vida de los Antiguos Mexicanos</i>	Calendárico, religioso y etnográfico	Valle de México	Biblioteca Nacional Central, Florencia

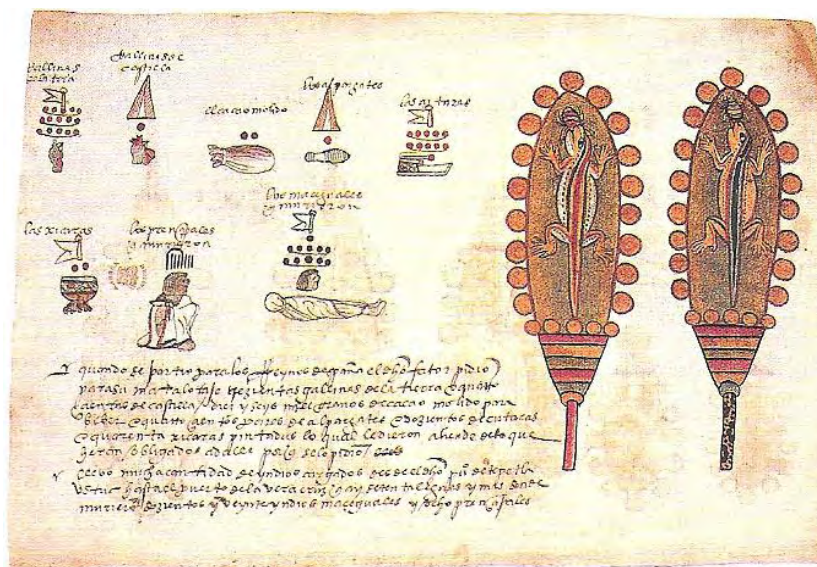
1570 Códice de Azcatitlan	histórico	Valle de México	BNP
1575-1577 Códice Florentino o Historia General de las Cosas de la Nueva España	Calendárico, religioso, histórico y etnográfico	-----	Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia
1579-1581 Historia de las Indias	-----	Valle de México	BNAH
Mapa de Uppsala o <i>Mapa de México-Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550</i>	cartográfico	Valle de México	Biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia
Códice Tudela o Códice del Museo de América	Calendárico, religioso y etnográfico	Valle de México	Mueso de América, Madrid
Códice Xólotl	Histórico y cartográfico	-----	BNP
Códice Tlatelolco	Histórico	Valle de México	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. México

Tras la conquista, la nueva situación social y política de los pueblos mesoamericanos los llevó a modificar sus costumbres y reglas sociales y culturales; todos estos cambios se verían reflejados en sus registros gráficos y como consecuencia inevitable en sus convenciones pictóricas-escriturales de los códices y documentos posteriores.

Desde inicios de la administración colonial, los *tlacuiloque* desempeñaron un papel fundamental tanto para la población nativa como para los vencedores. Los escribas indígenas continuaron pintando-escribiendo principalmente en dos ámbitos: por un lado en la administración de sus comunidades y por otro en unión con cronistas y misioneros españoles, pues era a través de los *tlacuiloque* que el nuevo gobierno podía tener acceso al conocimiento de la cultura que habían sometido, así que los escribas continuaron utilizando los conocimientos y habilidades de su convención, pero al trabajar bajo la dirección de una autoridad española -civil o religiosa- la antigua convención plástica fue incorporando el nuevo sistema de escritura alfabética.



Este fragmento del *Tonalámatl de los Pochtecas* registra la fecha del retorno (venturoso) de los mercaderes, el convite que éstos ofrecieron e indica dioses y ofrendas presentadas.



Este fragmento del *Códice de Tepetlaóztoc* registra los tributos llevados por los indios de Tepetlaóztoc a Veracruz por órdenes de su encomendero y señala que en el viaje murieron 220 macehuales y 8 principales o *pillis*.

La escritura pictórica de la tradición, en esta época, sufrirá cambios significativos; los cuales se gestarán desde el período colonial temprano a raíz de los problemas de comunicación entre dos idiomas y pensamientos diametralmente diferentes como lo fueran el náhuatl y el español. Al referirnos al elemento de la escriturano hay que olvidar que en la tradición indígena escribir y pintar eran una misma cosa, este principio es el elemento medular que se verá modificado con la imposición del castellano: en el pensamiento europeo la imagen es materia distinta de la palabra y en lo que concierne al ámbito del libro, con frecuencia, la imagen aparecía subordinada a la palabra alfabética. Esta división entre imagen y palabra (textos) será la diferencia más notoria y también la más importante entre las producciones prehispánicas y las coloniales.

El nuevo concepto de escritura llevó a modificaciones en el uso de la imagen: si en la tradición indígena la imagen-escritura constituía el contenido de los manuscritos, a partir de la conquista la imagen fue perdiendo valor, en la Nueva España esto se observa hacia el último tercio

de siglo XVI cuando se inició un proceso de “viñetización” del lenguaje icónico (tratamiento de la imagen que ya se practicaba en Europa), el cual hizo que se perdiera importancia en la articulación transmisora del mensaje, el lenguaje glífico pasó de ser elemento único y protagónico a desempeñar un papel secundario, apareciendo a manera de viñeta, como en los libros europeos, cediendo importancia al texto escrito con alfabeto latino, al cual se le confirió la capacidad de comunicar cualquier tipo de información sin necesidad de un apoyo gráfico (imagen).

En los códices elaborados durante el siglo XVI es posible observar un mayor apego a la tradición indígena de construir la historia, en varios casos, el *tlacuilo* conservó la riqueza plástica propia de su escritura, sin embargo, lo asentado a través del sistema indígena no era muy accesible a los españoles, por lo tanto la escritura pictórica no podía ser leída por los europeos, pero si era lisible para la población nativa. Aún así, las modificaciones en las funciones y usos que se le impusieron a la escritura pictórica durante la colonia no impidió la conservación de su cualidad plástica, a pesar de ser empleada para fines “impropios” a su dimensión conceptual, como lo ha demostrado la socio-lingüística en varias ocasiones, las modificaciones funcionales de un sistema de signos (en este caso el sistema pictográfico mesoamericano) no siempre implican la transformación ideológica análoga, necesaria para alterar los valores asignados a dicho sistema por una cultura dada.



Página inicial de la segunda parte de los anales del *Códice Telleriano-Remensis*. Registra 15 años y sólo se representa un suceso histórico: la conquista de Culhuacan

La división conceptual de la pintura-escritural y las dificultades de comunicación entre las dos civilizaciones originaron la aparición del texto en los códices; ante la imposición del castellano como idioma, la escritura se volverá completamente fonética. Los contenidos serán registrados con caracteres latinos²⁷, ya sea en español, náhuatl o en algunos casos latín.

Respecto al soporte se continuó empleando el papel amate al igual que los lienzos de algodón (de telar indígena) y fue disminuyendo el uso de las pieles de animal y del papel de maguey. Además de éstos materiales propios de la época prehispánica se incorporaron otros introducidos por los conquistadores como el algodón industrial y el papel europeo²⁸.

En lo que se refiere al formato algunas formas de presentación prehispánicas continuaron como: la tira, el biombo y los lienzos, también han sido encontrados numerosos ejemplos coloniales de hoja o lámina, presentación que se cree ya existía en la tradición (como pueden ser las hojas que contienen matrículas de tributos) y aparecen nuevas presentaciones como el libro “europeo” o el cuadernillo. Estos últimos se elaboraban por lo general en papel europeo pero cabe señalar que el papel indígena (amate) fue el que se adaptó mejor a los diversos formatos.

Sobre su temática, podemos decir de manera muy general que se abordan asuntos históricos, cartográficos, económicos y jurídicos. Algunos contenidos prehispánicos casi desaparecen como los religiosos-rituales, los calendáricos y los adivinatorios; otros continúan como los históricos, genealógicos o cartográficos, surgiendo también nuevos tipos de

²⁷ Más adelante se verá que la imagen colonial no perdió completamente su cualidad de “ser leída” ya que los *tlacuiloque* de algún modo siguieron escribiendo-pintando.

²⁸ El papel que España enviaba a sus colonias era comprado en Alemania, Holanda o Bélgica. El comercio de la Nueva España con las Filipinas pudo alterar el comercio de papel europeo con la fabricación del material llamado “papel de manila” o el enviado por su conducto el “papel de China”.

documentos con contenidos inéditos: los testerianos que abordan la religión cristiana o el grupo llamado *Techialoyan*²⁹.

Entre los nuevos tipos de documentos están los llamados códices mixtos, que son manuscritos pictóricos que contienen elementos de la tradición indígena y al mismo tiempo presentan influencia de los cánones estéticos visuales europeos, sobre todo aquellos que contienen caracteres latinos. Son textos en lengua indígena o español que van desde la simple anotación de un nombre o una palabra asociada con los elementos pictográficos³⁰ hasta notas explicativas que se suponen lecturas del manuscrito, las cuales con frecuencia resultan inútiles, redundantes e incluso erróneas y estaban destinadas al lector hispano.

Existen manuscritos donde las pictografías sirven a modo de ilustración europea, como los documentos realizados por los sabios indígenas a petición de religiosos que les solicitaban las representaciones de los dioses y ceremonias. Se les pedía que pintaran los “dibujos” en la parte superior de la hoja, reservando la inferior para realizar anotaciones o explicaciones para uso de los hispanos. En estos casos las pictografías no eran leídas, su cualidad escritural implícita era ignorada –por los hispanos– y su posterior consulta era a través de la información escrita en caracteres latinos, como ejemplo está el *Códice Telleriano Remensis*, documento que contiene dos tipos de “textos”: el pictográfico y el de caracteres latinos. También hay casos de documentos con tres tipos de “texto”: pictografías, texto en náhuatl y en español.

La cualidad de mixto obedece a la inclusión de la convención tradicional y la nueva escritura alfabética, sin embargo, lo anterior solo

²⁹ Los contenidos de los códices se aborda en el apartado 1.5.

³⁰ En algunos códices aparece anotado el nombre de alguna persona en el manto del personaje, caracteres latinos insertos en la pictografía indígena. Otro ejemplo es que se ve escrita una cifra o materia dentro o al lado de algún objeto tributado.

hace referencia a la combinación de los dos tipos de elementos -glíficos y caracteres latinos-, pero este proceder involucra aspectos más profundos que la aparición gráfica de “letras” en los documentos.

El maestro Galarza define los códigos mixtos como aquellos concebidos por el *tlacuilo* de tal manera que se unieran los dos sistemas de registro: el pictográfico tradicional y el de caracteres latinos en náhuatl o español, es decir, no se “anotan” únicamente supuestas lecturas o interpretaciones de glifos sino que se combinan las dos formas de transcripción y por lo tanto es necesario leer alternativamente pictografías y letras latinas para una lectura completa³¹. Estas características nos presentan a los manuscritos coloniales como producciones que fueron posibles gracias a la notable capacidad de aprendizaje de los nuevos conocimientos y habilidades aunado a la consiguiente puesta en práctica de esta la interacción de dos dimensiones cognitivas, logro obtenido por el *tlacuilo* que demandaría capacidades semejantes de inteligencia e imaginación por parte de aquel que consultara el documento o quisiera realizar una lectura completa del mismo.

Poseedor de la antigua tradición de la escritura pictográfica y habiendo dominado el nuevo sistema de registro, el *tlacuilo* presenta las imágenes-texto y las letras-textos situadas a un mismo nivel: concede la misma capacidad comunicativa a ambas y destaca las características y cualidades de cada una. La maestría del *tlacuilo* logra que las dos convenciones se interrelacionen como parte de una sola lectura, en estos documentos mixtos las pictografías y los textos son inseparables, los dos tipos de elementos se presentan unidos tanto en la composición plástica como en la redacción y la lectura que los manuscritos proponen.

³¹ GALARZA, Joaquín. op. cit. pp.113-116.

La asimilación de materiales y técnicas nuevas, así como el contacto con los libros europeos por parte de los *tlacuiloque* originaron grandes cambios en sus documentos, por ejemplo: empezaron a organizar el texto a la manera europea, en columnas, dando prioridad al texto en caracteres latinos en la composición de la página, restándole importancia a las imágenes o “dibujos”, los cuales se agrupan en dos tipos:

- Láminas: podían ocupar una o varias planas, también se les llamaba “grandes imágenes”. Tienen cierta relación con el texto y debido a ésta podrían denominárseles ilustraciones pero en realidad ésta sería solo una de las variadas funciones que poseían ya que el *tlacuilo* nunca dejó de escribir-pintando, continuó con el empleo de sus elementos ancestrales pero adoptó y adaptó los nuevos para incorporarlos a su sistema tradicional. Las láminas, siguen siendo imágenes concebidas para ser leídas en su idioma de origen³².
- Viñeta: el espacio destinado a la imagen se redujo a la mínima expresión y se intercaló en el texto en caracteres latinos, en muchas ocasiones estas imágenes tienen una relación con el contenido general del capítulo pero no están estrechamente relacionadas con el texto.

Galarza afirma que la imagen azteca-náhuatl (civilización-idioma) puede y debe ser leída como expresión de escritura hasta el final de su producción en el siglo XVIII, cuando la imagen-texto es desplazada por la imagen-ilustración. Estos dos nuevos tipos de imagen, si bien responden a principios europeos, al haber sido realizadas por “*tlacuilos*” instruidos en la tradición indígena, dieron nuevamente como resultado imágenes “para

³² Como se verá mas adelante, la imagen colonial creada por los *tlacuiloque* no perdió la cualidad de ser leída como las pictografías tradicionales.

ser leídas” y constituyen un tercer texto: el náhuatl (en caracteres latinos) no corresponde a la lectura de las pictografías, luego el español no es traducción del náhuatl y las imágenes (pictográficas) no son ilustración de ninguno de los textos, por lo tanto estos documentos contienen tres versiones sobre un mismo tema.

CÓDICES O MANUSCRITOS TESTERIANOS. Nuevos en presentación y temática, son documentos pictóricos indígenas con formato de “cuadernillo”, tienen como contenido la doctrina y el catecismo cristianos, fueron realizados en pictografías sobre papel europeo como: la *Doctrina Christiana* o el *Libro de Oraciones*.

El nombre se debe a la creencia de que fue el fraile Jacobo de Testera quien inventó el sistema pictórico que homogeniza el grupo de documentos clasificados con ese nombre, pero si se les compara con la iconografía cristiana que aparece en los libros europeos de la misma época son evidentes muchas diferencias. Se sabe que antes de la llegada de Testera a la Nueva España se dieron varios intentos, todos fallidos, de adoptar “las pinturas” para la conversión de los indígenas³³.

³³ Se dice que los primeros frailes intentaron predicar a señas, lo cual debió haber sido completamente inútil dado el carácter abstracto de las nociones que querían transmitir. Otro intento vino de un fraile que daba a traducir sus sermones a un nahuatlaco que pudiendo leer el español lo tradujera al náhuatl y así el fraile “leía” el texto en la lengua nativa sin saber si su texto había sido correctamente traducido o no. También intentaron usar glifos fonéticamente parecidos al español, olvidando que en la tradición mesoamericana la lectura de los glifos no solo es fonética, sino también visual, por lo que la lectura de elementos portadores de un significado visual con el sonido correspondiente pero con contenido ajeno a su cultura fue otro fracaso de comunicación y es prueba de las dificultades que representaba para los hispanos la comprensión del sistema de registro indígena, su empleo y la producción de escritos mediante ese sistema. Como dato curioso hay indicios de que los frailes se sirvieron de las representaciones de los dioses nativos presentándolos como instructores de la nueva fe, en la *Historia de la Iglesia en México* se encuentra una imagen peculiar: se ve al dios Quetzalcóatl enseñando el catecismo. BALMASEDA, María Luisa. “Códices Testerianos” en *46 Congreso Internacional de Americanistas*. op. cit.



El profundo conocimiento que los pintores prehispánicos de códices tenían de su sistema de escritura les permitió adaptar la iconografía cristiana a las necesidades de la lengua náhuatl. *Libro de oraciones.*

Muchos estudiosos -entre ellos Galarza- han llegado a la conclusión de que en realidad fueron los *tlacuiloque* los verdaderos inventores de ese nuevo sistema, al ser conocedores de las dos convenciones plásticas y los dos sistemas de transcripción, sólo ellos -por habilidades y conocimientos- eran capaces de incorporar dentro del sistema tradicional de escritura pictórica los símbolos, atributos y signos cristianos para transcribir en el idioma autóctono los textos necesarios para conocer las bases del cristianismo. Además, el recurso del “apunte pictográfico” ya existía como sistema de enseñanza en la época prehispánica, los *tlatatinimes* o sabios indígenas lo empleaban para enseñar a estudiantes y al pueblo en general y de ese modo conocían y memorizaba sus códices. Resulta probable que los *tlacuiloque* convertidos, contado con la experiencia previa de tal sistema de enseñanza lo hayan visto como el método idóneo para el aprendizaje de conocimientos inéditos.

Las imágenes testerianas manifiestan un profundo conocimiento del sistema indígena de escritura (pictografías, asociación con transcripciones y lecturas fonéticas complejas) al adaptar elementos de la iconografía cristiana con “pleno conocimiento de causa”³⁴, como señala Galarza. Es por ello que parece más probable que hayan sido los *tlacuilos* cristianizados los inventores de tal hazaña y no un fraile.

Si se analiza cada elemento por separado, los signos testerianos son -al igual que los glifos prehispánicos- una pequeña composición plástica contenedora de significados. Estos nuevos glifos cristianos responden a las también nuevas necesidades de transcripción de palabras en español y latín y principalmente se trata de nombres de personas o lugares.

Respecto a la composición de las páginas de los “cuadernillos” también hay diferencias entre los testerianos y las producciones europeas de la época, por ejemplo: en las producciones indígenas los relatos pictóricos comenzaban en el reverso de una hoja y la lectura continuaba en el anverso de la siguiente hoja, es decir, el texto era organizado en dos caras (de diferentes hojas) que quedaban unidas al tener abierto el libro, a diferencia de los libros europeos que concebían a cada cara de las hojas como espacio independiente.

La reproducción de estos cuadernillos fue abundante, factor que favoreció la conservación de varios ejemplares hasta nuestros días.

Galarza afirma que el sistema testeriano puede ubicarse dentro del sistema indígena tradicional, por lo tanto los Códices Testerianos son una evolución de dicho sistema. No es una degradación de la tradición, por lo que se pueden definir como una rama del sistema ancestral, que surgió en

³⁴ GALARZA, Joaquín, op. cit. p.129.

la época colonial y se destinó a los manuscritos religiosos cristianos hasta el siglo XVIII.

CÓDICICES DEL GRUPO *TECHIALOYAN*. Los códices que conforman este grupo comparten ciertas características físicas: un estilo específico de dibujo, un mismo tipo de letra en los textos en náhuatl (en caracteres latinos), entre otras; por las cuales se les consideró como un grupo homogéneo³⁵ e independiente del resto de documentos coloniales. Su nombre se debe a que el primer documento de este tipo fue encontrado en el pueblo de San Antonio Techialoyan, Estado de México.

Los documentos que conforman este grupo provienen de pequeñas poblaciones localizadas en el Estado de México, Hidalgo, Tlaxcala y el Distrito Federal. Se tienen noticias de cincuenta y cinco originales más copias, conservados en colecciones privadas, extranjeras, en las comunidades y otros más se localizan en los expedientes regionales de la Reforma Agraria.

Sobre las características que los presentan como un grupo homogéneo e independiente del resto de las pictografías coloniales del centro de México podemos mencionar las siguientes:

³⁵ A excepción del llamado *Códice García Granados* que presenta el mismo estilo gráfico pero difiere en formato y contenido: no es un cuadernillo, es una larga tira de papel amate, -al igual que el resto del grupo es un soporte sin preparación previa-, pintada por ambos lados y destacan inusuales aplicaciones de oro. Respecto al contenido mientras el grupo presenta información histórico-catastral referente a tierras de posesión corporativa, este códice enumera propiedades pertenecientes a miembros de la nobleza indígena, descendientes de Cuauhtémoc y Motecuzoma II. El *García Granados* manifiesta una demostración de legitimidad de ciertas ramas de *pipiltin* (nobles) sobrevivientes que reclaman tierras patrimoniales en la época colonial. Un elemento relevante es la representación de un “nopal genealógico” (a semejanza de los árboles genealógicos europeos) con los gobernantes de México-Tenochtitlan y México-Tlatelolco. NOGUEZ, Xavier “Los Códices del grupo Techialoyan” en *Arqueología Mexicana. Códices Coloniales*. México. Editorial Raíces. CONACULTA-INAH. Enero-febrero. 1997. Vol. IV-Núm. 23. 1era. reimposición . 2002. Pags. 38-43.

- Soporte : estos documentos fueron realizados en hojas de papel indígena hecho de fibras vegetales extraídas de la corteza del árbol de amate. A diferencia de otros documentos elaborados en este tipo de papel, las superficies de dichas hojas de los códices *Techialoyan* no recibieron un tratamiento previo, en ellos las fibras son visibles, parecen no haber sido alisadas, tampoco blanqueadas ni contienen aprestos³⁶.
- Presentación : estos documentos coloniales suelen tener formatos prehispánicos tales como la tira o rollo, los paneles o también la presentación tipo del libro europeo.
- Dibujo : en este grupo se distingue un estilo dibujístico muy distinto al antiguo estilo pictórico tradicional, en apariencia podría calificarse de “europeo” pero si se les compara con las producciones europeas de la misma época elaboradas en el Viejo Mundo los *Techialoyan* son muy diferentes.
- Textos: en todos los documentos de este grupo los textos están en náhuatl, fueron escritos en caracteres latinos con letras minúsculas muy grandes (a excepción de la letra Y que es la única que aparece en mayúscula), las letras van colocadas de manera continua, sin separación entre palabras y no hay puntuación.

En los libros se observan páginas destinadas exclusivamente a textos en caracteres latinos y otras con dibujos -la mayoría- en las que se reservaron espacios para “letras” lo que les da una apariencia peculiar: imágenes con notas intercaladas.

Este grupo de manuscritos generó polémica para su aceptación como documentos “auténticos” ante las diferencias que presentaban en relación con los demás documentos coloniales, incluso se les calificó de

³⁶ El procedimiento de elaboración del papel amate se aborda a detalle en el segundo capítulo.

falsificaciones por creer que se les quería hacer pasar por manuscritos del siglo XVI. Se ha comprobado que las fechas del siglo XVI que aparecen escritas corresponden a los acontecimientos del relato histórico que contienen y no a la fecha de elaboración del documento. No hay elementos que sugieran que se quiso engañar respecto a su antigüedad por el contrario, este grupo está completamente alejado de cualquier intento de imitación de los documentos antiguos: el modernismo de los dibujos y de la presentación, la encuadernación, el estilo y el tipo de letra (itálicas o bastardillas) son prueba de que no había ninguna intención de engañar respecto a su fecha de elaboración ya que los elementos antes mencionados eran medios con los que contaba el *tlacuilo* en los siglos XVII y XVIII.

Contenido: el sentido temático de estos códices está construido con transcripciones en pictografías y caracteres latinos en náhuatl de la descripción detallada de límites de tierras, medidas, así como registro de antecedentes históricos que abarcan distintas épocas gracias a las cuales se establecen derechos ancestrales de la propiedad de la tierra de las comunidades. Destaca la veracidad de los datos geográficos y topográficos registrados en estos códices. Esta correspondencia rigurosa con la realidad se debe al valioso papel que desempeñaron estos documentos.

El origen de los *Techialoyan* es todavía un asunto no resuelto, Joaquín Galarza propone la siguiente tesis: ante la exigencia en el siglo XVI del gobierno hispano de contar con pruebas que acreditaran la propiedad comunal de tierras es probable que las autoridades locales (indígenas) de los pueblos se hayan reunido para establecer por escrito sus derechos ancestrales a la propiedad de tierras, creando así este nuevo tipo de material pictórico. Puesto que antes de la conquista la tierra era confiada a grandes familias que fungían como depositarios de los bienes de la comunidad, no poseían documentos o títulos de propiedad -ya que en

realidad no les pertenecía- , pero ante el intento hispano de despojarlos de sus tierras, las comunidades tuvieron que organizarse y llegar a acuerdos para conservar sus tierras³⁷. Esta nueva convención esta fundada en los manuscritos antiguos pero actualizada a las necesidades de su época y fue creada con los medios con que disponían los *tlacuiloque*: dibujo y letras latinas.



Códice de San Antonio Techialoyan. BNAH

Los *Códices Techialoyan* fueron los últimos documentos representantes del *tlacuillo*, antigua tradición que después de la conquista española continuó y evolucionó, hasta su desaparición en el siglo XVIII.

³⁷ El uso del náhuatl como “lingua franca” debió haber sido también una decisión colectiva.

1.5 BREVE ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE CÓDICES Y SUS DIFERENCIAS SEGÚN SU PROCEDENCIA Y OBJETIVO

Uno de los lineamientos de este capítulo es hacer una revisión de los manuscritos mesoamericanos como objetos artísticos, por lo que es necesario presentar una visión general de la tradición Mixteca-Puebla como origen del estilo que ostentan estos documentos, además se desarrollará un acercamiento bajo los parámetros de formato y contenido, elementos con los cuales se aborda a los códices como una “convención plástica”.

PROCEDENCIA. De todos los códices Prehispánicos que se conocen - excepto los mayas- los demás fueron realizados bajo las convenciones de la tradición Mixteca-Puebla, este estilo tiene sus orígenes en Cholula, donde surgió un nuevo tipo de cerámica denominada por los arqueólogos como “policroma-laca”, ésta fue resultado de la combinación de la tradición pictórica de Teotihuacan, Monte Alban y las técnicas decorativas de la cerámica maya. La policroma-laca es la primera manifestación de una práctica artística predominante en el posclásico³⁸, posteriormente llamada tradición Mixteca-Puebla³⁹.

Se cree que el *tlacuillo* (arte de pintar libros) surgió en la región central del México prehispánico gracias al contacto con la tradición mixteca que comenzó a desarrollarse en Texcoco a partir de Quinatzin Tlaltecatzin (¿1298-1377?) debido a la llegada de dos grupos procedentes de la Mixteca a la región quienes contaban con especialistas en esta área. Es probable que esos dos grupos hayan introducido el antiguo arte entre los *acolhuas* de Texcoco y quizá en otras regiones de la cuenca lacustre.

³⁸ ESCALANTE Gonzalbo, Pablo. *Los códices*. México. CONACULTA. 1era. reimpresión. 1999. p.14.

³⁹ Se puede hablar de la tradición Mixteca-Puebla como un “fenómeno”, su iconografía se encuentra lo mismo en pintura mural que en bajorrelieves, en joyas, por supuesto en códices y parece ser el lenguaje común de las elites del posclásico.

ESTILO DE LA TRADICIÓN MIXTECA-PUEBLA. El lenguaje pictórico que lo constituye era conceptual, no naturalista⁴⁰. El tratamiento de las figuras se ajusta a posiciones predeterminadas -estereotipos-, es decir, una concepción de las figuras u objetos simplificada y comúnmente aceptada por un grupo que no admiten grandes variaciones. La distribución de las figuras en el espacio es concebida para establecer relaciones conceptuales y alrededor de ellas no hay paisaje ni línea de horizonte. El desinterés por el naturalismo también se manifiesta en el uso de la línea-marco y las áreas de color uniforme (lo que da como resultado formas planas, ajenas al propósito de representar algún efecto de volumen), así como en el uso del color como valor simbólico y no como reflejo del referente real.

La figura humana se representa profusamente y por lo general constituye el centro de las escenas, también este elemento manifiesta su preocupación conceptual: las proporciones no son anatómicamente correctas desde el punto de vista naturalista, la cabeza, las manos y los pies suelen ser muy grandes si se les compara con el tronco de la figura. Si se mide bajo el mismo principio europeo de sacar la proporción del cuerpo a partir de la medida de la cabeza la convención mesoamericana presenta una proporción de 2 ½ o 3 cabezas del cuello a los pies (en la tradición europea es de 7 ½ cabezas). Asimismo, la figura humana adopta determinadas formas y posiciones características⁴¹ :

⁴⁰ Cabe señalar que el rechazo a un tratamiento naturalista no se debía a la falta de observación metódica y sistemática, ya que hay pruebas de su notable capacidad de observación científica en los documentos con datos físico-geográficos, botánicos o en los registros de edafología, como lo demuestra el *Códice Florentino*.

⁴¹Las características que se mencionan fueron tomadas del acercamiento a la tradición Mixteca-Puebla que realizó el Doctor en Historia Pablo Escalante Gonzalbo. ESCALANTE Gonzalbo, Pablo. op. cit. pp. 18-19.

- la oreja se representa con una forma esquemática (similar al corte transversal de un hongo)
- las manos: la derecha puede aparecer en el brazo izquierdo o viceversa
- los pies: también pueden tener una ubicación anatómicamente incorrecta
- se observa una insistente representación de las uñas y en particular se acentúan los dedos de las manos.

Un elemento que llama la atención son las sandalias las cuales pueden ser grandes y por lo mismo resultan muy notorias, incluso, es posible distinguir detalles como la talonera y el lazo del tobillo. Los pies suelen ser más largos que las sandalias y los dedos se curvan o proyectan hacia abajo al llegar al límite del calzado.

En general las figuras -trátase de figuras humanas, elementos arquitectónicos, objetos o elementos naturales- se componen de partes claramente identificables y en apariencia susceptibles de “ponerse o quitarse” a manera de muñecos de papel con ropa recortable. Por otro lado, las figuras que componen una misma escena pueden estar representadas en diversas escalas: los elementos arquitectónicos presentan una escala diferente de la que correspondería a la figura humana y ésta a su vez tiene otra distinta de los elementos de la naturaleza (árboles o animales).



Códice Bodley

La señora 6 mono Quechquémitl de guerra, victoriosa, lleva a 10 Movimiento al sacrificio.

Donald Robertson intentó diferenciar el estilo prehispánico del europeo, refiriéndose con el término europeo a los documentos producidos después de la Conquista y por lo tanto bajo influencia y de acuerdo a los parámetros hispanos⁴². Aunque son muy generales las características formales que propone, nos sirven como un primer esbozo de la convención plástica prehispánica, en su libro *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, Robertson señala cinco características:

- perspectiva planigráfica,
- desproporción de los componentes físicos de las figuras,
- abatimiento de planos para presentar lejanía (arriba) y cercanía (abajo),
- un ideal cromático con ausencia de colores desvaídos y sombras y
- uso de una línea negra de anchura uniforme que delimita sistemáticamente las figuras del espacio pictórico.

⁴² Como más adelante se verá, es equivocado el empleo de tal término ya que, si bien es cierto que los documentos coloniales presentan influencias europeas, las producciones mesoamericanas son muy diferentes de las que se generaron en el Viejo Mundo durante la misma época.

Estas observaciones son demasiado generales pero sirven para ejemplificar y dimensionar las grandes diferencias entre la convención plástica indígena y la traída por los españoles.

Como se mencionó anteriormente, escribir y pintar era una sola práctica, la revisión del estilo mixteco-poblano nos sirve como antecedente visual para acercarnos a la escritura pictográfica que constituye el lenguaje plástico de los códices de la regional central.

OBJETIVO. La elaboración de los antiguos manuscritos mesoamericanos no era fortuita, estos respondían a un principio “utilitario”, es decir, cumplían con diversas funciones (sociales, religiosas) dentro de la comunidad. Sin embargo, ya que nuestra prioridad es analizarlos como producción plástica, resulta más conveniente emplear el término “objetivo” el cual denota que su elaboración estaba predeterminada o dirigida por un fin o propósito.

Vistos como obras plásticas, el soporte era determinado por el contenido, lo cual dio como resultado piezas de gran variedad conceptual y visual, todas ellas productos de una misma convención plástica que se creó en la antigüedad pero que tuvo un proceso de desarrollo paulatino hasta llegar a su inevitable desaparición en el siglo XVIII. En el siguiente análisis se dará prioridad a las cuestiones plásticas y conceptuales de los documentos y sólo se mencionará brevemente la función social que cumplían.⁴³

Para revisar dicha convención plástica se emplearán los parámetros de formato y contenido, parámetros que conforman cualquier producto

⁴³ La consulta de los códices era una práctica cotidiana, el estudio de los diversos usos que se les daba resulta sumamente interesante, sin embargo, ya que el presente trabajo es un acercamiento desde el terreno de lo artístico no es conveniente a esta investigación, mencionar la vasta información que se origina de dichas funciones.

artístico sin importar lugar o tiempo de producción. El soporte o presentación de cada documento esta estrechamente relacionado con el contenido o tema que aborda, el término “objetivo” este encierra el binomio forma-contenido que nos interesa en su estudio como producto artístico: la forma física determinada por el tema o los temas a tratar es lo que llevará a producir creaciones visuales complejas pero de una gran solidez en sentido, forma y concepto.

Para la clasificación de estos documentos de acuerdo al formato y contenido que se presenta a continuación se tomaron como fuente principal las aportaciones de Joaquín Galarza y Miguel León-Portilla, ambos investigadores especializados en la materia.

FORMATO O PRESENTACIÓN DE LOS CÓDICES

- TIRA: son documentos elaborados en papel o piel que presentan una forma alargada y relativamente estrecha. La escritura esta dispuesta de manera horizontal (si la escritura se presenta dispuesta en sentido vertical se le llama banda). De acuerdo a la manera en que eran guardados antiguamente pueden ser rollos si se les encontró enrollados en un carrizo o biombos si son plegados. Estos códices están escritos-pintados por un solo lado. Para su consulta, estos documentos pictográficos deben ser extendidos y el sentido de la lectura es de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo y luego en sentido contrario (derecha a izquierda). Como ejemplo de este formato podemos mencionar la *Tira de la Peregrinación*; de la época colonial está el *Códice de Tlatelolco*.

- **BIOMBOS:** el nombre se derivaba de la forma en que están doblados o plegados, pueden ser hechos de tiras de pieles de animales o de papel amate. En este formato los documentos suelen estar escritos-pintados por ambos lados del soporte. Su lectura, por lo general, se realiza colocando el manuscrito de manera horizontal. Este es el formato típico de los códices que datan de la época prehispánica. El sentido de su lectura algunas veces viene indicado por una línea roja, la cual debe seguirse. Para su conservación se empleaban tapas de madera o piel adherida a la primera y última páginas y en la época colonial las cubiertas a veces eran forradas con terciopelo. Todos los códices prehispánicos tienen este formato, solo varía el material: los códices del grupo Borgia y los mixtecos están pintados en piel, los mayas y el *CódiceBorbónico* y el *Tonalámatl de Aubin* en papel amate.
- **LIENZOS:** el soporte de estos documentos es de tejido de algodón (*ichcatl*), están escritos en un solo pedazo o en varios que fueron unidos o cosidos con hilo. Por lo general, su contenido es histórico, geográfico y/o regional por lo que sus dimensiones permitían una composición más abierta y con mayor libertad de movimiento y distribución de los elementos. No se conservan ejemplos prehispánicos pero de los documentos coloniales podemos mencionar el *Lienzo de Tlaxcala*, *Lienzo de Jucutácato* y el *Lienzo de Zacatepec*.
- la **HOJA** es un manuscrito pictográfico tradicional que se elaboraba sobre un pedazo de material, el cual podía ser papel amate o piel y tras la conquista en papel europeo. En realidad una hoja es una unidad y es considerado un códice independiente. En ocasiones puede tratarse de una hoja que posiblemente se desprendió de algún códice mayor desconocido.

Los investigadores suponen que el empleo de este formato data del periodo inmediato a la conquista pero seguramente ya existía en la época prehispánica (posiblemente en los planos o bien las “hojas” consideradas de manera independiente con matrículas de tributos).

- PANELES: son documentos cuya amplia superficie esta conformada por varias hojas de papel indígena unidas entre sí. Como ejemplos podemos mencionar el llamado *Plano de Papel de maguey*, el cual según estudios recientes no esta elaborado en *metl* -papel de maguey- sino que se trata de papel amate; otro ejemplo es el *Códice de Huamantla*.

CONTENIDO TEMÁTICO DE LOS CÓDICES

Esta revisión de los códices de acuerdo a los temas que abordan permitirá apreciar la estrecha relación entre el formato del documento y su contenido, lo que nos conduce a su análisis como convención plástica o producto artístico.

La división de temas y descripción de cada contenido se mencionarán a modo de ejemplo en algunos códices donde es posible observar dichos contenidos, sin embargo es preciso subrayar que ningún documento realizado en la zona central de México es unívoco, su contenido siempre es “multidisciplinario”, la presente clasificación por contenido temático es solo una opción para facilitar su análisis (y en el ámbito institucional para su catalogación) además de lograr un acercamiento a estas producciones, se obtiene una división de gran ayuda para su revisión como objetos visuales o artísticos donde forma y contenido se relación desde el momento de su concepción.

CÓDICES CALENDÁRICO-RITUALES

Abordan temas religiosos y cronológicos, estos manuscritos están relacionados con todo lo que concierne a lo augural y astronómico, por ello, fueron los más perseguidos por los evangelizadores. De la época prehispánica se conservan los códices del grupo Borgia (*Borgia, Cospi, Laud, Vaticano B y Tonalámatl de los Pochtecas*), el *Borbónico* y el *Tonalámatl de Aubin*, así como el *Vindobonense* de origen mixteco y los códices mayas; en la época colonial bajo “patrocinio hispano” este contenido está presente en el *Calendario Tovar*, el *Códice Telleriano Remensis*, el *Códice Maglibecciano*, el *Códice Tudela* y en el *Códice Florentino*.

Hay diferentes tipos de códices Calendáricos:

- *Tonalámatl* (Almanaques de 260 días). Es un calendario de carácter adivinatorio, augural, astrológico y ritual. Eran importantes no solo en el ámbito religioso también en la vida cotidiana. Corresponde al año lunar (nueve meses lunares)
- *Ce - xiuhpohualli* (Calendarios de 18 meses). Eran calendarios civiles y corresponden al año solar de 365 días.
- Ruedas Calendáricas: son calendarios que adoptan forma circular.

El contenido calendárico-religioso de los códices prehispánicos es el mismo que se aborda en los que se produjeron en la época colonial con dicha temática, sin embargo, los propósitos de su elaboración son completamente distintos: mientras que en la época precolombina los códices eran concebidos como parte importante en la vida de los mesoamericanos, en la colonia, una vez calmado el imperioso “arrebato” de reducirlos a cenizas, se les consideró como posible fuente de conocimiento (ya sea de curiosidad antropológica, científica o como información necesaria para lograr una mejor y más rápida evangelización y dominio ideológico de los indígenas).

El objetivo de estos manuscritos en la época precolombina era mucho más profundo que la posibilidad de conservar y comunicar datos o conocimientos, al estar destinados al terreno de lo sagrado quizá fueron los que propiciaron la creación de un sistema de escritura pictórica compleja y con cualidades plásticas y conceptuales notables, ostentando “une connotation artistique qui transcendait les caractéristiques fonctionnelles”⁴⁴, su uso social no impidió que se les dotará de una dimensión estética.

El propósito de elaboración de códices con contenido calendárico-religioso en la etapa colonial se convirtió más bien en un sistema “informativo” a solicitud expresa de autoridades coloniales. Su consulta otrora de carácter primordial o vital⁴⁵ para los antiguos pobladores del Altiplano Central, se redujo a ser de carácter etnográfico por parte de los hispanos.

La escritura -presente no sólo en este tipo de manuscritos sino en todos los códices de cualquier formato o contenido- correspondía a la complejidad del pensamiento que la creó, lo cual es más evidente en los calendárico-rituales, basta mencionar la concepción del tiempo y la nomenclatura que los nahuas empleaban para su medición.

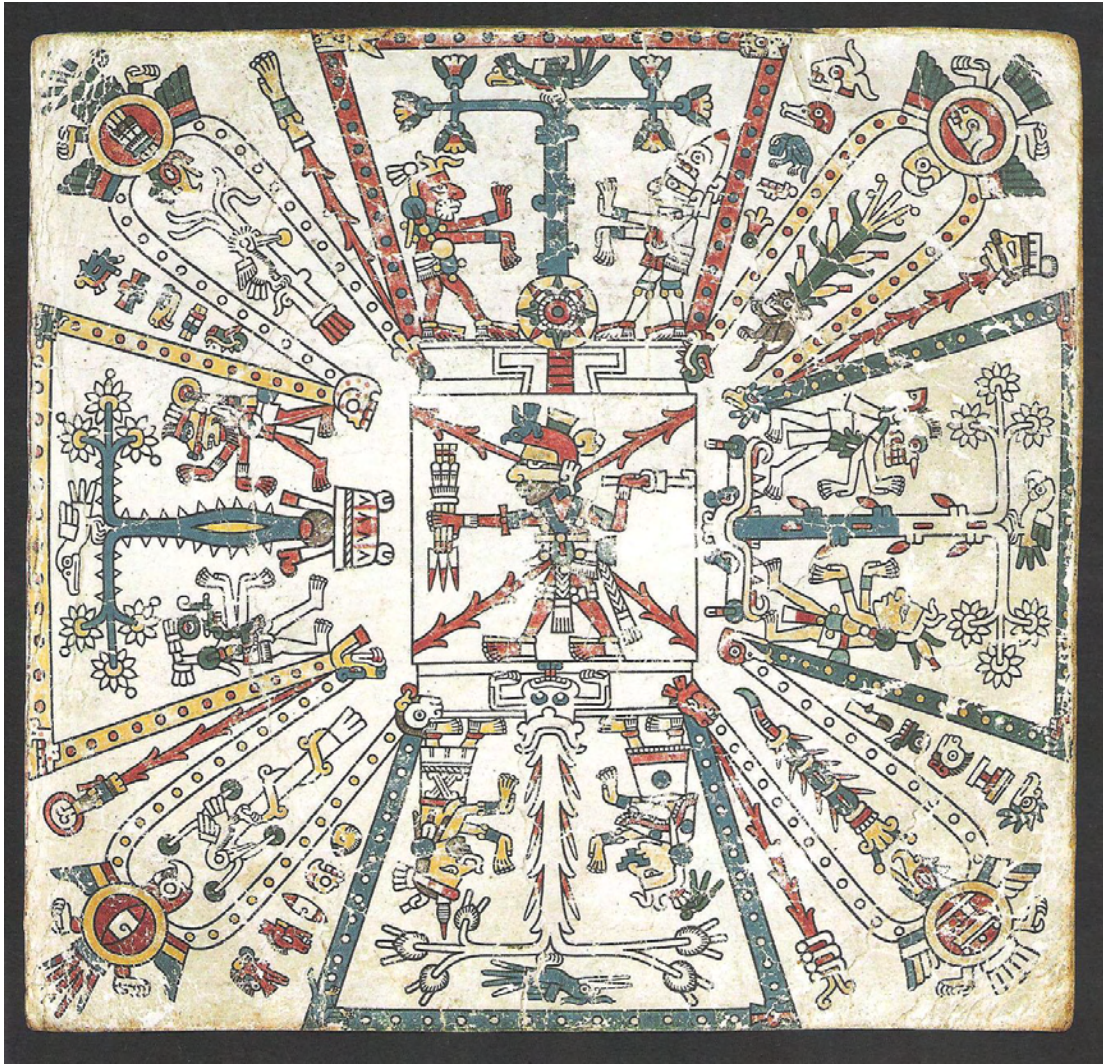
⁴⁴ PERRI, Antonio. op. cit. p. 26.

⁴⁵ Para entender el carácter vital de su “uso” mencionaremos como ejemplo los *Tonalámatl*, libros de los destinos y los días, que eran consultados en momentos importantes a lo largo de la vida de los mesoamericanos: se consultaba en el nacimiento de un niño para conocer su destino, también para determinar la fecha idónea para que los hijos comenzaran a ir a las escuelas, para contraer matrimonio o para instalar un gobernante; algunas profesiones estaban más estrechamente ligadas a este tipo de *amoxtli*, es el caso de los *pochtecas* (mercaderes). Un caso curioso es la consulta y práctica de un rito llamado *neyolmelahualiztli* (acción de enderezar el corazón) que era una suerte de “confesión cristiana” en el cual se ponía fin a cualquier posible transgresión en la vida sexual ante un *tonalpouhqui*. LEÓN-PORTILLA, Miguel. op. cit. pp.75-76.

Los 260 días de los *Tonalámatl* resultaban de la suma de los 9 meses que tenía el año lunar, contaban con 20 días y estos se agrupaban por treceñas. Los nombres con los cuales designaban a de cada uno de los días eran los siguientes:

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| 1. Cipactli (lagarto) | 11. Ozomatli (mono) |
| 2. Ehecatl (viento) | 12. Malinalli (hierba) |
| 3. Calli (casa) | 13. Acatl (carrizo) |
| 4. Cuetzpallin (lagartija) | 14. Ocelotl (jaguar) |
| 5. Coatl (serpiente) | 15. Cuauhtli (águila) |
| 6. Miquiztli (muerte) | 16. Cozcacuauhtli (zopilote rey) |
| 7. Mazatl (venado) | 17. Ollin (movimiento) |
| 8. Tochtli (conejo) | 18. Tecpatl (cuchillo de pedernal) |
| 9. Atl (agua) | 19. Quiahuitl (lluvia) |
| 10. Itzcuintli (perro) | 20. Xochitl (flor) |

La noche se dividía en 9 horas y el día en 13, las cuales correspondían a los 9 inframundos y los 13 cielos.



Tonalpohualli. *Tonalámatl de los Pochtecas*.
(fragmento del biombo)

Sobre los *Ce - xiuhpohualli* los 365 días se dividían en 18 meses de 20 días cada uno y se agregaban 5 *nemontemi*: días aciagos en los cuales no se celebraba ninguna fiesta y solo se realizaban las actividades más indispensables ya que eran considerados inservibles para empresas importantes. Se utilizaban los mismos nombres de los días del *Tonalámatl* y los meses se denominaban de la siguiente manera:

1. Atlcahualco (dejan las aguas)
2. Tlacaxipehualiztli (desollamiento de hombres)
3. Tozoztontli (pequeña vigilia)
4. Hueytozoztli (gran vigilia)
5. Tozcatl (cosa seca)
6. Etzalcualiztli (comida de maíz y frijol)
7. Tecuilhuitontli (pequeña fiesta de los señores)
8. Hueytecuilhuitl (gran fiesta de los señores)
9. Miccailhuitontli (pequeña fiesta de los muertos)
10. Hueymiccailhuitl (gran fiesta de los muertos)
11. Ochpaniztli (barrimiento)
12. Pachtontli (pequeño heno)
13. Hueypachtli o Tepeilhuitl (gran heno o fiesta de los montes)
14. Quecholli (flamenco o *quechulli*)
15. Panquetzaliztli (levantamiento de banderas)
16. Atemoztli (baja el agua)
17. Tititl (encogido o arrugado)
18. Izcalli (resurrección)

Además, el *xiuhmolpilli* o siglo azteca contaba con 52 años, los cuales resultaban de la multiplicación de 13 años o trecenas por 4 glifos que denominaban años.

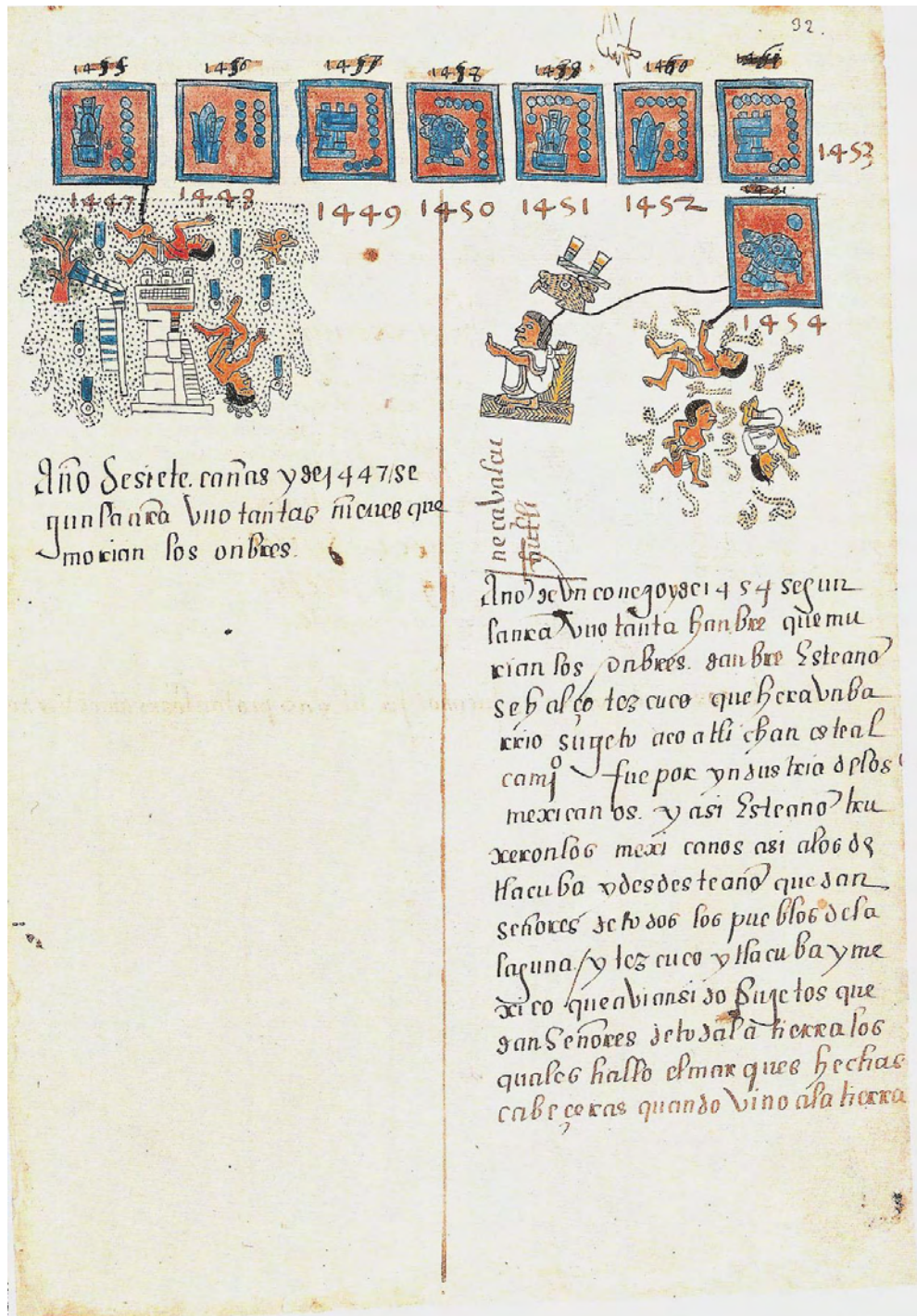
CÓDICES HISTÓRICOS⁴⁶

Son manuscritos que narran acontecimientos importantes en forma cronológica. Sin embargo, la noción de relato en estos documentos nahuas es rico en información y quizá más complejo que la concepción europea de esa época, no solo enumera hechos históricos sino que también hace mención de manera simultánea sobre la información religiosa, mezclando genealogías o relaciones geográficas, entre otros temas.

Dentro del contenido histórico cabe señalar que una vez consumada la conquista, los relatos del mundo prehispánico (anales que existían desde tiempos anteriores) representaban para los nativos una posibilidad de dejar testimonio de su civilización en el nuevo régimen impuesto, información sobre sus gobernantes, sus costumbres y conocimientos generales de su cultura, pudieron ser conservados “con licencia” del nuevo gobierno.

Ejemplos de estos códices de la época prehispánica podemos mencionar los códices mixtecos: *Becker*, *Colombino*, *Bodley*, *Nutall* y *Selden* y parte del *Vindobonense*, y de la Colonia están el *Códice Xólot*, parte del *Códice Mendoza*, la *Historia Tolteca-Chichimeca*, el *Códice de Tlatelolco*, secciones del *Telleriano Remensis* y parte del *Códice Florentino*.

⁴⁶ Cabe mencionar que la noción de historia en la tradición indígena es diferente al pensamiento español: en la concepción náhuatl la historia era cíclica y para los hispanos lineal: el tiempo cíclico resulta de una profunda interacción entre la naturaleza y el hombre y -como en el caso del pensamiento mexica- determina una totalidad. En la primera circularidad aparece un *tiempo mítico*, siglos después aparecerá una estructura de la temporalidad siendo la agricultura elemento clave. Debido a esta concepción cíclica del tiempo, los mexicas consideraban que los acontecimientos podían predecirse, de ahí la gran importancia que tenían la observación astronómica (saber desarrollado por diversas culturas mesoamericanas) y la creación, conservación y uso de diversos calendarios.



Página del Códice Telleriano-Remensis.

Al inicio de la etapa colonial, el régimen colonial solicitó a los *tlacuilos* la elaboración de sus "libros de pinturas" para que dieran cuenta de su mundo y los diversos aspectos de la civilización mesoamericana.

CÓDICES GENEALÓGICOS

Estos manuscritos relatan los orígenes de familias y sucesiones dinásticas de los señores nobles indígenas. Son concebidos no solo con un propósito de registro histórico sino para reclamar derechos sobre la propiedad de tierras y privilegios en razón de pertenecer a la clase noble del antiguo régimen, ya que en el mundo prehispánico existían dos estamentos: los *pillis* y los *macehuales*. Dichos derechos y privilegios podían ser hereditarios en la época prehispánica o por alianza con vencedores ante la corona española tras la conquista.

Un ejemplo de este contenido temático en la época prehispánica podemos mencionar al *Códice Nutall*, manuscrito que aborda las dinastías de la Mixteca Alta y da cuenta de la vida del gobernante más célebre: 8 Venado, Garra de Jaguar. Entre los documentos coloniales podríamos incluir el *Códice García Granados* con su “nopal genealógico” de los señores de Tenochtitlan y Tlatelolco y en general todos los códices del grupo *Techialoyan* incluyen datos semejantes.



8 Venado, Garra de Jaguar. *Códice Bodley*.



Padres, hermanos y nacimiento de 8 Venado y primeras conquistas.
 Fragmento del *Códice Nutall*.

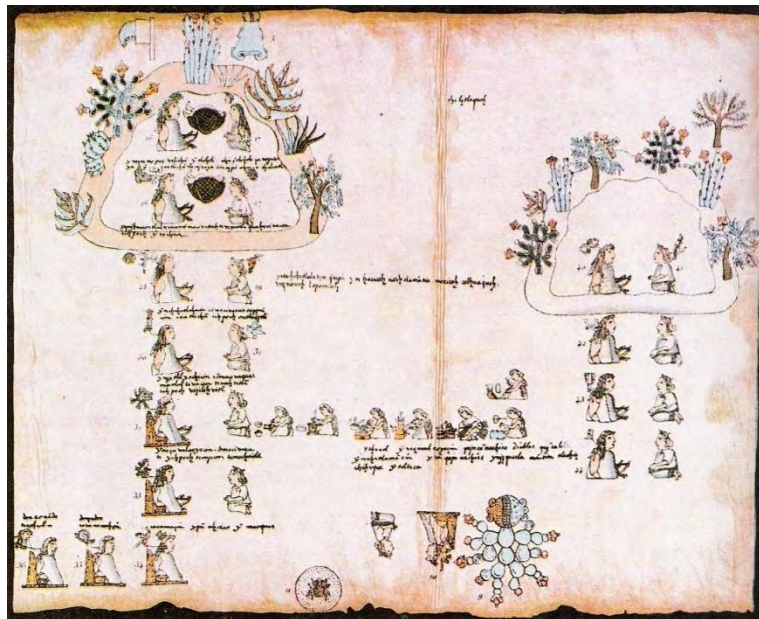


Árbol genealógico de Cuauhtlapili, gobernante de origen matlatzinca.
Códice Techialoyan de Huixquilucan (fragmento)

CÓDICES CARTOGRÁFICOS

Estos documentos suelen ser llamados “mapas” pero su temática tampoco es única ya que contienen información diversa (religiosa, genealógica, etcétera), además consignan accidentes geográficos, límites de tierras comunales (sin señalar orientación y escalas como en los mapas europeos), entre otros aspectos.

Los ejemplos que podemos mencionar pertenecen al tiempo de la colonia como el *Mapa de Tepecuacuilco*, el *Mapa de Santa Cruz*, el *Mapa Tlotzin*, el *Códice de Huamantla*, el llamado *Plano en Papel de Maquey*, el *Códice Xólotl* y por supuesto el Mapa de Uppsala o *Mapa de México-Tenochtitlan* y sus contornos hacia 1550.

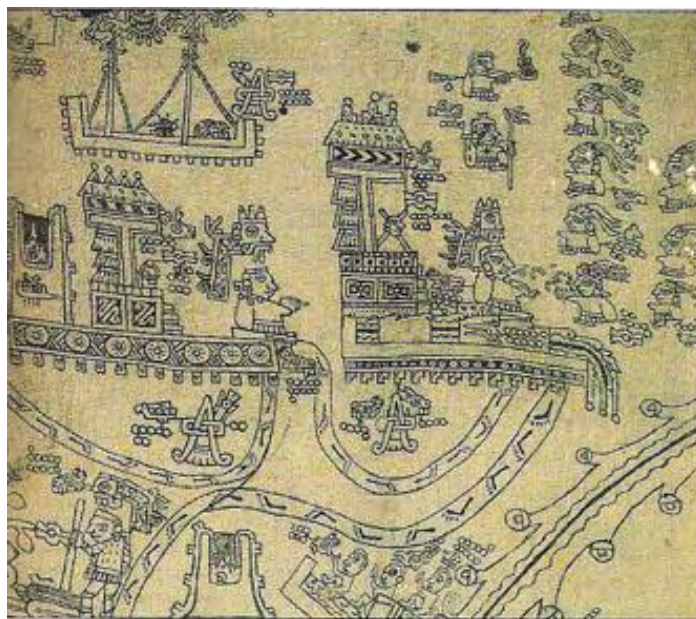


Mapa Tlotzin.

Al igual que en los calendáricos, en estos tres casos (histórico, genealógicos y cartográficos) también se da el cambio de objetivo: para el *tlacuilo* como guardián de la tradición y para su comunidad, estos manuscritos siguen representando la permanencia de su cultura, de su historia, mientras que para los hispanos o los interesados europeos eran

considerados fuente “bibliográfica”⁴⁷ que les permitía tener acceso a la historia y al amplio panorama de conocimientos que poseía la cultura náhuatl.

Con frecuencia estos tres contenidos temáticos se encuentran presentes en un mismo documento. Existen varios códices coloniales histórico-cartográficos o histórico-genealógicos elaborados con el propósito de apoyar argumentos y justificaciones para defender el derecho político territorial. Estos códices sirvieron principalmente para aclarar quienes eran los propietarios legítimos de las tierras que los españoles pretendían ocupar. Por ejemplo los *Mapas de Cuauhtinchan*, el *Mapa de Sigüenza*, entre otros muchos ejemplos.



Lienzo de Zacatepec. Siglo XVI.

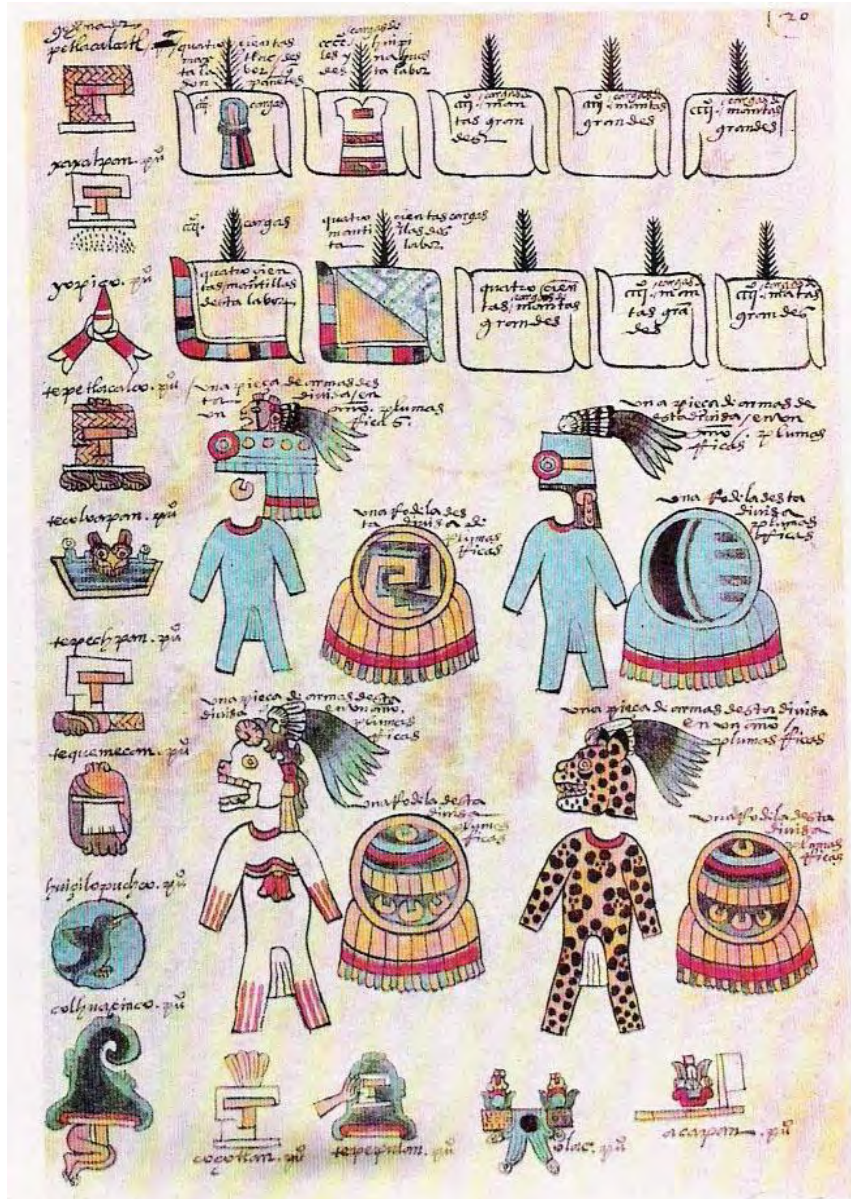
Códice histórico-genealógico con elementos cartográficos, arquitectónicos, personajes y genealogías relacionados con glifos toponímicos de la Mixteca.

⁴⁷ Incluso podría decirse que la única fuente conforme avanza la época colonial, ya que los sobrevivientes poseedores de la tradición oral irían disminuyendo.

CÓDICES ECONÓMICOS

*Catastrales *Censos *Registros Financieros *Planos de propiedades
*Tributarios

Este tipo de manuscritos tuvieron especial importancia para el gobierno español, tras los desastres de la conquista militar, a los *tlacuiloque* sobrevivientes se les ordenó elaborar nuevos documentos para continuar la práctica prehispánica del cobro de tributo. Los códigos *catastrales* registraban la propiedad y medida de las tierras, presentando información detallada por medio de glifos topónimos y antropónimos de dueños. Los códigos *fiscales* asentaban tributos tanto en especie como en servicios personales, por lo que aparecen glifos topónimos de los pueblos contribuyentes. Los *censos* eran listas de padrones de personas y registros de pago de gobiernos municipales indígenas. Ejemplo de estos temas se observan en el *Códice Mendocino* o *Mendoza*, el *Códice Coyoacán*, *Códice Azoyu*, *Códice Cozcatzin* y en la *Matrícula de Tributos*, este último copia de la original tira prehispánica.



Folio Zor. Códice Mendocino

CÓDICES JURÍDICOS

Los documentos que se conocen de este tipo y contenido pertenecen a la época colonial, ya que se elaboraron códigos con la finalidad de presentarlos como pruebas legales en litigios de propiedad. Esto fue posible gracias a la previa existencia de un aparato estatal con sistema de justicia y con jueces delegados que atendían los problemas que surgían en las regiones conquistadas por los miembros de la Triple Alianza⁴⁸ en la época prehispánica.



Tradición de sistema jurídico en la época prehispánica.

“El palacio... tenía muchas salas. La primera se llamaba tlacxitlan; quiere decir sala de la juricatura, donde residían el rey y los señores cónsules o oidores y principales nobles, oyendo las cosas criminales, como pleitos y peticiones de la gente popular. Y allí juzgaban o sentenciaban a los criminosos a pena de muerte...” *Códice Florentino*.

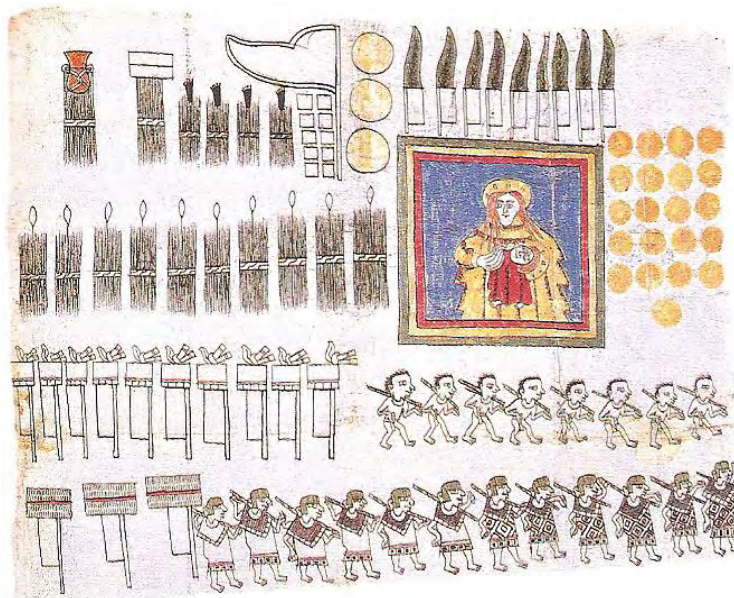
La población indígena empleó la escritura pictórica como defensa frente a los tribunales españoles. Estos documentos (elaborados en papel amate o europeo) se utilizaron en contratos de compra-venta y en contratos tributarios, como prueba de méritos y servicios prestados, como

⁴⁸ La Triple Alianza se fundó durante el gobierno de Izcóatl (1427-1440) estaba constituida por Tenochtitlan, Tezcoco y Tlacopan o Tacuba. Durante ese tiempo se hicieron conquistas importantes. ALVA Ixtlilxóchitl, Fernando de. *Historia de la Nación Mexicana*. Ed. Dastin. España 2002.

testamentos o como mapas de propiedades. Su aceptación como documentos probatorios por parte de las autoridades españolas pone en evidencia la importancia que estos documentos tenían entre la población indígena, ya que dicha tradición no pudo ser eliminada tras la conquista.

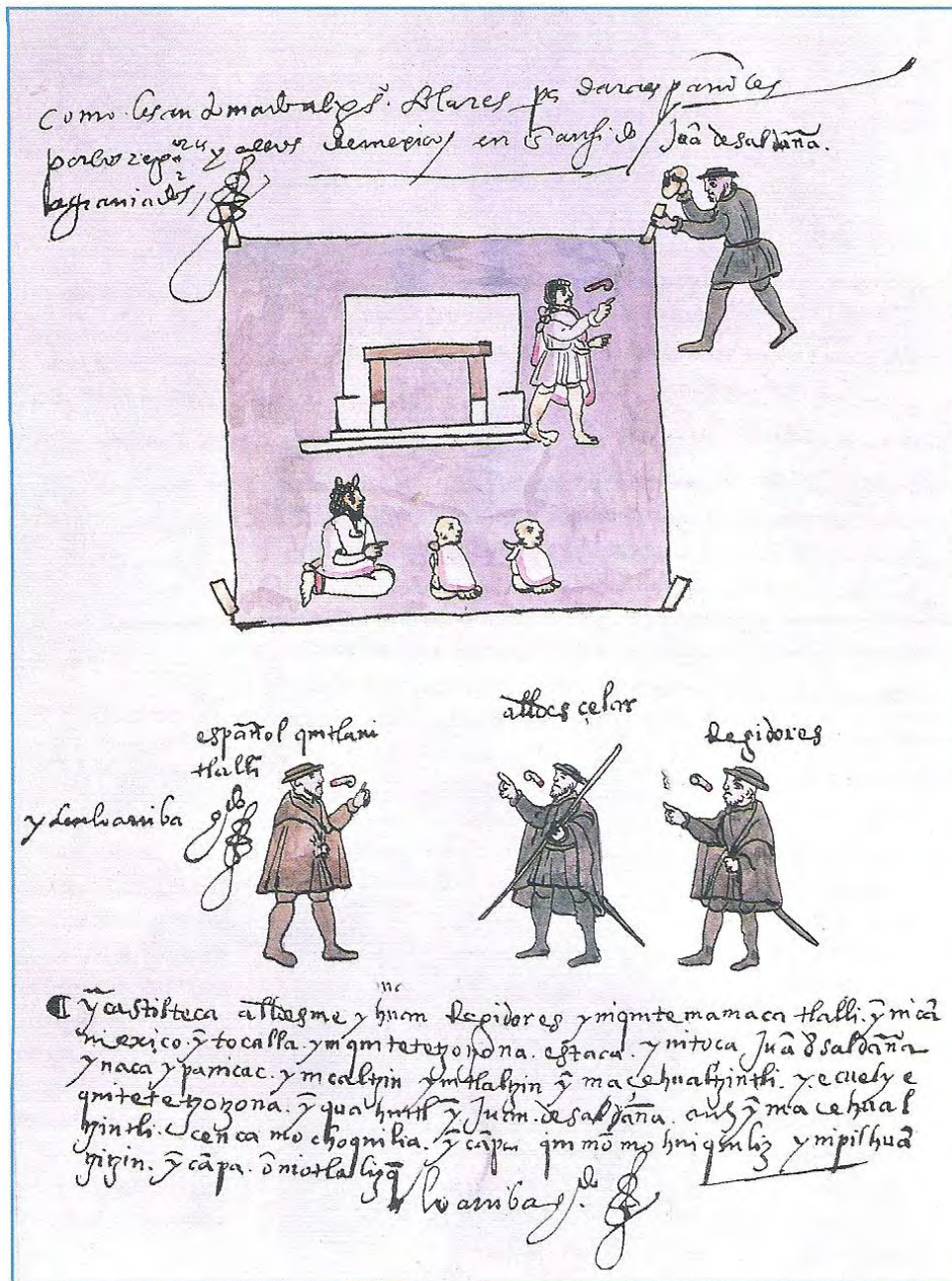
Cabe señalar que este registro era con frecuencia inaccesible para las autoridades -residentes- en la Nueva España y debió ser ininteligible una vez que estos documentos llegaban a los tribunales en el Viejo Mundo, sin embargo, el aspecto que hay que destacar es la adaptación y aplicación pragmática de su escritura pictográfica, del antiguo *tlacuilolli*, como una herramienta de resistencia.

Ejemplos de códices con contenido jurídico son el *Códice de Huejotzingo* que fue el primer “pleito” pintado en el siglo XVI, el *Códice Kingsborough o Memorial de los Indios de Tepetlaóztoc* y el *Códice Osuna o Pintura del Gobernador, alcaldes y regidores*.



Códice de Huexotzingo.

Tributo que los indios de Huexotzingo se vieron forzados a dar para la campaña de conquista del occidente de México emprendida por Nuño de Guzmán.

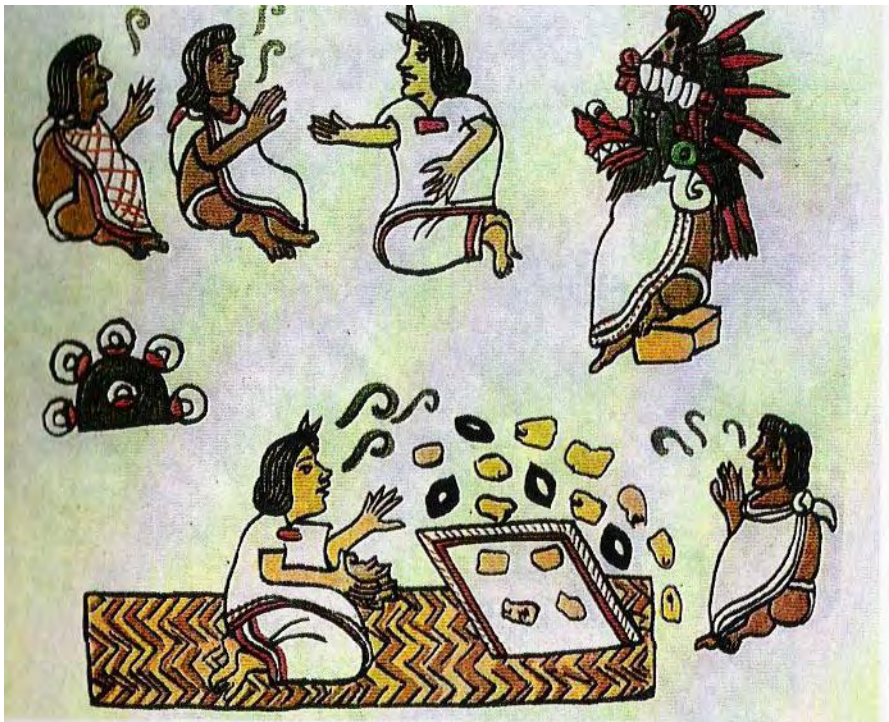


Códice Osuna o Pintura del Gobernador, alcaldes y regidores

Los alcaldes y regidores españoles entonces reparten la tierra aquí en México, entre nuestras casas, por lo que golpea con piedra (clava) la estaca el que se llama Juan de Saldaña. Aquel que está parado sobre la casa, la tierra del macehual, (que) ya golpea con piedra (clava) el palo (es) Juan de Saldaña. Y al macehualito mucho se lamenta, por ahí llevará a sus hijitos, por ahí los establecerá.

CÓDICES ETNOGRÁFICOS

Estos escritos aparecieron a petición de autoridades hispanas con la finalidad de conocer las costumbres, leyes y demás aspectos que conforman la complejidad de toda cultura avanzada. Lo anterior indica que son documentos coloniales; ejemplo de este contenido lo encontramos en una de las tres partes que conforman el *Códice Mendoza*, en el *Códice Magliabecchiano Libro de la Vida de los Antiguos Mexicanos* y en el *Códice Florentino* o *Historia General de las cosas de la Nueva España*, obra monumental de fray Bernardino de Sahagún.

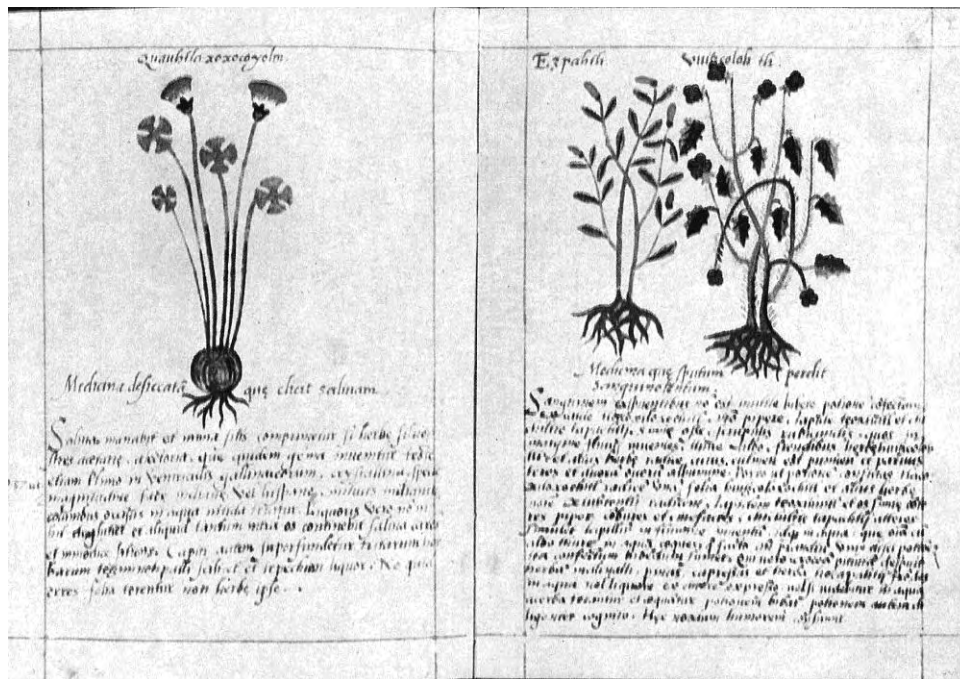


Fragmento del *Códice Magliabecchi*(augurio).

CÓDICES MISCELÁNEOS, DIVERSOS

*de Historia Natural

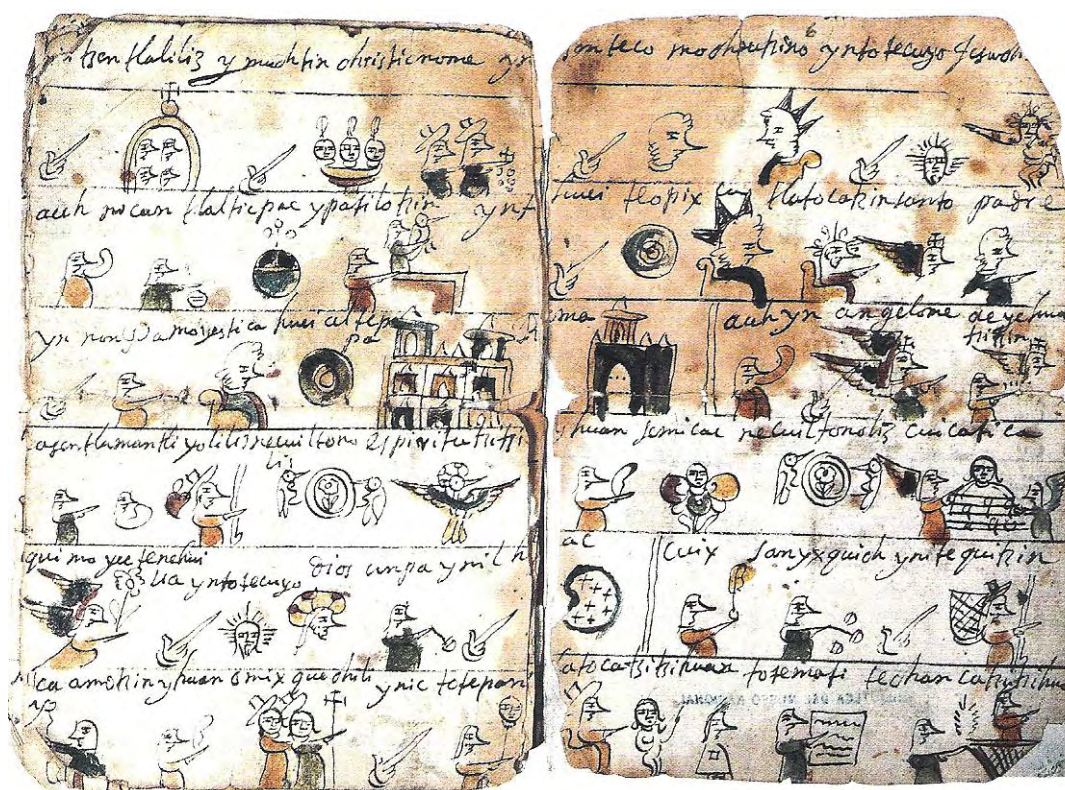
Solo se conservan documentos con este tipo de contenido en la época colonial, como ejemplo podemos mencionar el Códice Badiano o *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, cuyo contenido herbario da cuenta de los conocimientos botánicos y medicinales que poseían los mesoamericanos.



Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis

CÓDICES TESTERIANOS

El contenido inédito de estos códices -productos del nuevo orden establecido- se resume en un solo aspecto o noción: la religión cristiana. Por lo que estos códices adaptaron al sistema de escritura pictográfica tradicional uniéndola a las nuevas enseñanzas. Ejemplos de estos documentos son el *Libro de Oraciones*, la *Doctrina Christiana* o el *Catecismo de Gómez de Orozco*.



Catecismo de Gómez de Orozco. Códices Testerianos.

Existen otros documentos que no ha sido posible incorporar en alguno de los grupos anteriores, Galarza los señala o propone como SINCLASIFICAR e INACCESIBLES. Uno de los factores principales que dificulta la clasificación de los manuscritos -antiguos o coloniales- es el hecho que desconocemos la mentalidad indígena que los concibió, aspecto medular para la aprehensión de su escritura-pintura.

Al plantear las presentaciones y los temas que se observan en los documentos, tanto prehispánicos como coloniales, se busca reflexionar sobre la relación entre ambos aspectos para así exponer la cualidad de estos documentos como obras de arte donde forma y contenido dan origen a un producto visual como unidad de sentido.

Por otro lado, las dimensiones de los lienzos en estos documentos iconográficos permitían una composición más libre y la inclusión de una multiplicidad de temas y relatos, algunos de los ejemplo que se conservan de este formato abordan diversos temas, en su mayoría son históricos-cartográficos pero también genealógicos o cartográfico-económicos. Lo mismo ocurre con los llamados mapas⁴⁹ que presentan abundancia de elementos y por consiguiente una riqueza de información de estos, no se conservan ejemplos anteriores a la conquista, solo documentos coloniales. Cabe destacar la cualidad conceptual de la convención indígena presente en estos documentos, no solo en los elementos representados sino también en la noción de espacio: en estos documentos se aborda un “espacio histórico” no real (no el bidimensional del soporte), ya que el relato es parte primordial del contenido y mantiene una estrecha relación con las representaciones que se observan. Lo mismo ocurre con el “paisaje”, por más elementos que contenga - en apariencia reales- es ante todo un paisaje

⁴⁹ El termino mapa de la concepción europea no es el más adecuado para estos documentos indígenas, pues fueron nombrados así por que exhibían un gran número de topónimos pero en realidad la información topográfica ni es la más abundante ni la más importante en estos documentos. Cfr. GALARZA, Joaquín. op. cit. pp. 91-111.

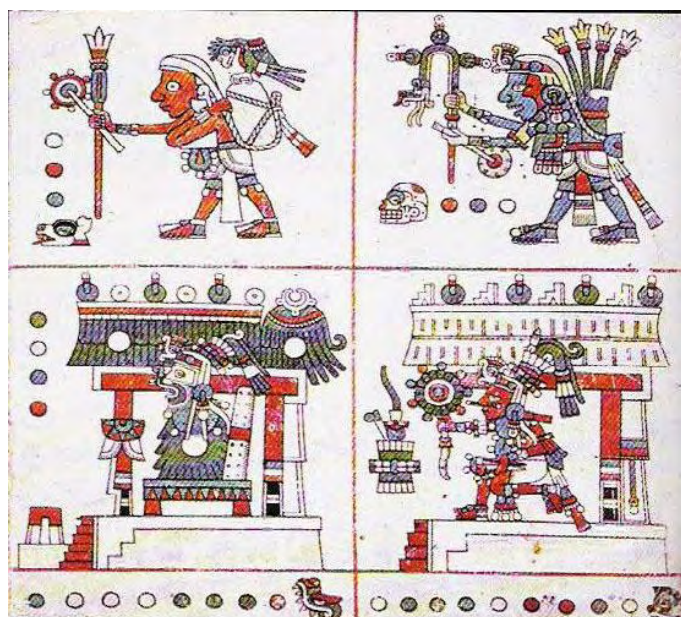
fonético, es decir, se sitúa y responde a la lectura del relato que el códice encierra. Todas estas características lo diferencian de los mapas europeos, ya que las producciones indígenas a pesar de haber sido elaboradas en tiempos de la colonia al conservar la noción de glifos conservan al mismo tiempo la cualidad de ser “imágenes para ser leídas” en unión con la lengua náhuatl, con el relato: oralidad y escritura.

Los códices calendárico-religiosos prehispánicos que se conservan fueron elaborados en el formato de biombo, sobre piel de venado. No eran manuscritos para una lectura panorámica o de apreciación visual de la totalidad del documento, como lo serían los lienzos, mapas o planos. Si se piensa que son documentos de consulta bajo intereses específicos parece que el plegado facilita su manipulación en la consulta (de manera parcial) de secciones específicas.

Las presentaciones de tira, banda o biombo parecen emular la esencia del principio de “seguir el camino que marca el libro”, las direcciones de lectura de estos manuscritos son complejas, a modo de ejemplo mencionaré el caso del *Tonalámatl de los Pochtecas* cuya lectura es de derecha a izquierda, inicia en el extremo derecho del códice pero la lectura de cada lámina que conforma el biombo puede empezar en el extremo inferior derecho de la “hoja”, sube, avanza hacia la derecha, desciende, avanza nuevamente a la derecha y asciende para luego avanzar otra vez hacia la derecha y de este modo entrar a la lámina siguiente, lo que produce un recorrido visual completamente diferente a la lectura de los documentos europeos.

La escritura del sistema de registro tradicional indígena posee cualidades plásticas y artísticas notables pero es quizá en los códices calendárico-religioso y en especial en las representaciones de las deidades cuando la síntesis formal y conceptual logra los elementos pictóricos-

escriturales más significativos. El uso conceptual y restringido del color, la distribución de los diversos elementos glíficos -que apartándolos del conjunto cada uno es una pequeña composición- y el documento en su totalidad involucra capacidades y habilidades relacionadas con la sensibilidad y el pensamiento intelectual como lo pretendería cualquier obra que se postule como propuesta de arte contemporáneo.



Dioses patronos de los *pochtecas*
Fragmento de una lámina proveniente del *Tonalámatl de los Pochtecas*.

Los códices Testerianos también son ejemplo de correspondencia entre forma y contenido: la imperiosa necesidad de aprender los principios de la fe cristiana llevó a los *tlacuiloque* (quienes ya habían asimilado el nuevo registro) a la invención de un sistema pictográfico que fuera comprensible para la población indígena, adaptando la iconografía cristiana a la convención tradicional de representación y además adoptando un formato como el “cuadernillo” que les permitía llevar a todas partes las “enseñanzas” a fin de aprenderlas más rápidamente. Estos códices son claro ejemplo del sincretismo de dos culturas, la concepción tradicional indígena puede observarse en el diseño de las formas (definidas

por contornos negros), en el uso de los colores (rojo, azul, verde y amarillo), en la dimensión y las proporciones de acuerdo a la importancia en el relato y no a la distribución en el plano (la representación de la Virgen es de mayor tamaño que los indígenas), las posiciones esquemáticas recuerdan a algunas figuras de los antiguos manuscritos, además la distribución en el espacio es completamente de concepción indígena: la hoja esta dividida en tiras horizontales, a modo de renglones demasiado espaciados y es en éstos donde se disponen las imágenes que transcriben las oraciones cristianas. No obstante, aunque la solución plástica de dichas formas sea resultado de principios pertenecientes a la convención tradicional los objetos e ideas representados son ajenos a la cultura mesoamericana (la Virgen, Cristo, la crucifixión, entre otras) dando como resultado documentos donde la noción de sincretismo es su cualidad más valiosa.



Oración del "Padre Nuestro". *Doctrina Christiana*.

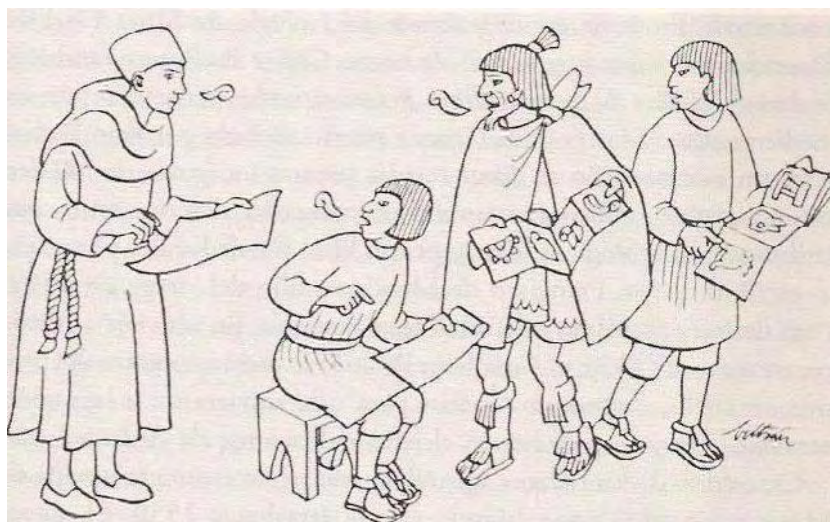
En general la escritura es ejemplo de correspondencia con la complejidad que encierran las ideas y conceptos contenidos en los códices, aunque dicha complejidad se manifiesta más profundamente en los manuscritos prehispánicos, los documentos realizados después de la conquista aún conservan reminiscencias de tal cualidad, sin embargo, ésta fue disminuyendo de manera gradual conforme avanzó la etapa colonial hasta llegar a la desaparición del antiguo *tlacuillo* en el siglo XVIII.

1.5.1 La transformación del soporte y su cambio plástico

El *arte náhuatl* –es decir la convención plástica indígena– presente en los muros de palacios y por supuesto en los códices, estaba en total oposición a los principios plásticos renacentistas con aspiraciones naturalistas vigentes en aquella época en el continente europeo. No solo era la ausencia de formas naturales, la falta de volumen, de perspectiva, de línea de horizonte, entre otros “detalles”, lo que molestaba a civiles y religiosos hispanos sino también lo que estaba representado: sacrificios, sangre y huesos descarnados. Motivos por los cuales se les relacionaba con la noción de idolatría.

Los nuevos líderes religiosos y políticos creyeron que era necesario transformar las antiguas artes indígenas, lo cual sería posible a través de la fundación de escuelas de artes y oficios. Fue fray Pedro de Gante el iniciador de este gran proyecto, apenas tres o cuatro años después de la Conquista abrió sus puertas la primera escuela: de “San José de los Naturales” ubicada en la Ciudad de México, la cual representó el inicio de una revolución técnica y conceptual que cambiaría profundamente el desarrollo de las culturas en la región antes llamada Mesoamérica. Ahí se enseñaban todos los oficios técnico-plásticos hasta entonces conocidos, evidentemente por los europeos: como fundir una campana o el arte del grabado.

Dicha escuela fue clave para la expansión del proyecto colonizador, ya que de la primera generación salieron los “artesanos indios” (“*tlacuilos novohispanos*” algunos de ellos instruidos previamente en la convención de la tradición y otros no) que habrían de pintar las nuevas imágenes cristianas y que al regresar a sus pueblos de origen difundirían las nuevas convenciones plásticas y conocimientos pictográficos colaborando en la expansión y creación de nuevas escuelas.

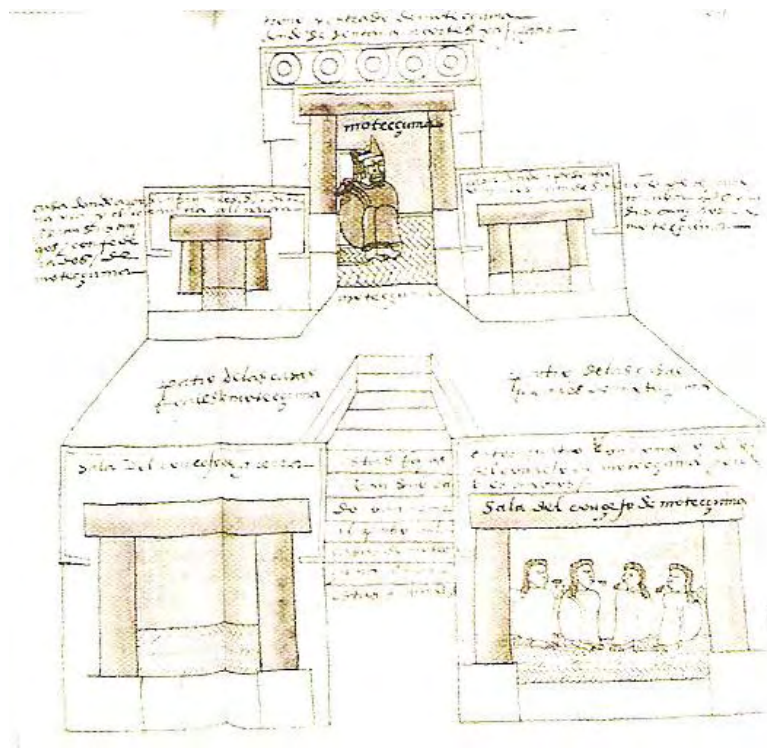


Grabado que representa la colaboración de sabios y estudiantes indígenas con el franciscano fray Bernardino de Sahagún en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

La población indígena tuvo contacto con imágenes de la tradición artística europea desde el desembarco de Cortés, a través de pinturas, esculturas y tapices provenientes del Viejo Mundo, pero las que mayor influencia ejercieron fueron las contenidas en los libros: a través de éstos, los indígenas conocieron una convención plástica completamente diferente a la de su tradición, por lo que este acercamiento produjo cambios significativos en la elaboración de los códices, puesto que como ya se ha mencionado estos no dejaron de producirse en la época colonial. Los “*tlacuilos*” novohispanos contaron entonces con dos convenciones plásticas

para desarrollar su trabajo: la heredada de las pictografías antiguas y la aprendida de los grabados europeos.

La transformación fundamental que sufrieron los códices a la llegada de los hispanos se resume en la cuestión medular del cambio de la pictografía a la pintura, esto en beneficio de un supuesto “perfeccionamiento” de la ejecución indígena al instruírseles en la tradición plástica europea. Un factor externo que contribuyó a una pronta aceptación de los nuevos parámetros fue la aparición de la imprenta, ya que desde fines del siglo XV era posible la multiplicación de imágenes, lo cual permitió el envío de reproducciones de estampas sueltas y libros a la Nueva España, ayudando con esto a la difusión de las normas e ideas estéticas entre la población indígena.



Códice Mendocino.
Introducción de perspectiva.

La revisión de los códices prehispánicos y coloniales a partir de los conceptos de formato y contenido permite ver la introducción gradual de nociones europeas y los cambios plásticos que fueron transformando la tradición, la cual no solo consistió en cambios respecto a formatos, materiales o técnicas sino en la modificación de pensamiento que involucraba la transformación de la convención plástica indígena. Analizados desde el punto de vista artístico podríamos decir que la cualidad conceptual de la tradición antigua fue disminuida, terminando en una modificación paulatina pero total.

La eliminación del tratamiento conceptual de la figura humana, la anulación de la tradición oral, la introducción del sistema de registro de valores fonéticos ajenos a las pictografías y su consecuente transformación en ilustración o viñeta, así como el incremento en la aparición de textos en caracteres latinos y contenidos que nada tienen que ver con la tradición; son cambios que pueden resumirse en dos sentencias: la palabra “alfabética” desplazó a la imagen escritural y con ello la dimensión conceptual de los documentos fue reemplazada por la prioridad pragmática de los mismos, ya fuere de aprendizaje religioso o como documentos probatorios de derechos.

Lo anterior no pretende ser una visión fatalista, pero no deja de llamar la atención el hecho de que las actuales dificultades para la completa comprensión de los códices, radican en el desconocimiento de la lectura de la antigua tradición y este se debe a su gradual eliminación.

No obstante, hay que mencionar que esa transformación generó búsquedas plásticas que han sido poco estudiadas pero que ponen de manifiesto la enorme capacidad creativa de los *tlacuiloque*. Un ejemplo proviene de los últimos documentos relacionados con el *tlacuilolli*, de los códices *Techialoyan*, donde los esfuerzos por conciliar dos convenciones

opuestas orillaron a los pintores indígenas a obtener resultados verdaderamente “modernos”, como los califica Galarza en su libro *Amatl, amoxtli*. En algunos documentos se observa el empleo de “toques de pincel” para obtener puntos de color con la intención de generar la impresión de volumen, este proceder a través de “punteados” no aparece en producciones europeas de la época y resulta imposible no relacionarlo con el “puntillismo” surgido en Europa, el principio técnico es el mismo pero con la notoria diferencia de que el llamado “puntillismo” aparece en el siglo XIX y los *Techialoyan* datan del siglo XVIII.



Si bien la complejidad conceptual de la convención plástica que creó la escritura pictórica náhuatl fue disminuida, es interesante la insistencia por parte de los *tlacuiloque* en conservar el carácter escritural de la imagen, de lo cual hay reminiscencias aún en los documentos del siglo XVIII.



Códice Azcatitlan. Hacia la pintura de paisaje

Este códice está muy alejado de la tradición Mixteca-Puebla, en él se observa una práctica de experimentación por parte del *tlacuilo*: búsqueda de profundidad, de perspectiva, uso del paisaje, todos estos son los nuevos recursos formales con los que ejerce su práctica donde la actividad de “escribir-pintando” fue sustituida por pintar en el sentido europeo traído por los españoles.

No obstante, las imágenes no perdieron del todo la cualidad de ser leídas, los “glifos cristianos” de los códices Testerianos son ejemplo de la continuidad de la tradición: estos elementos fueron inventados en base a conceptos cristianos pero su construcción gráfico-formal es producto de la concepción indígena de registro, es decir, la representación pictórica mantiene lazos con la lengua que los creó (el náhuatl). Como ejemplo basta observar el glifo correspondiente a un nombre hispano donde el contenido es ajeno a la tradición (sonidos del español) pero la composición del glifo depende de la lectura en náhuatl y por consecuencia de conceptos nativos o indígenas.

GLIFO	ELEMENTOS GRÁFICOS	PALABRA EN NÁHUTAL
 <p data-bbox="289 1205 513 1276">Xantemalinal (Santa María)</p>		<p data-bbox="992 957 1339 1031">malinalli (la hierba del carbonero)</p> <p data-bbox="1057 1108 1274 1146">tetl (la piedra)</p> <p data-bbox="1024 1224 1307 1262">xamitl (el tabique)</p>

El caso anterior es muestra del cambio sufrido en los contenidos de los códices coloniales pero también manifiesta la presencia latente del pensamiento indígena en la convención plástica, la cual presentaría cambios continuos a partir del siglo XVI y hasta el XVIII que culminarán en una completa transformación presente hasta nuestros días.

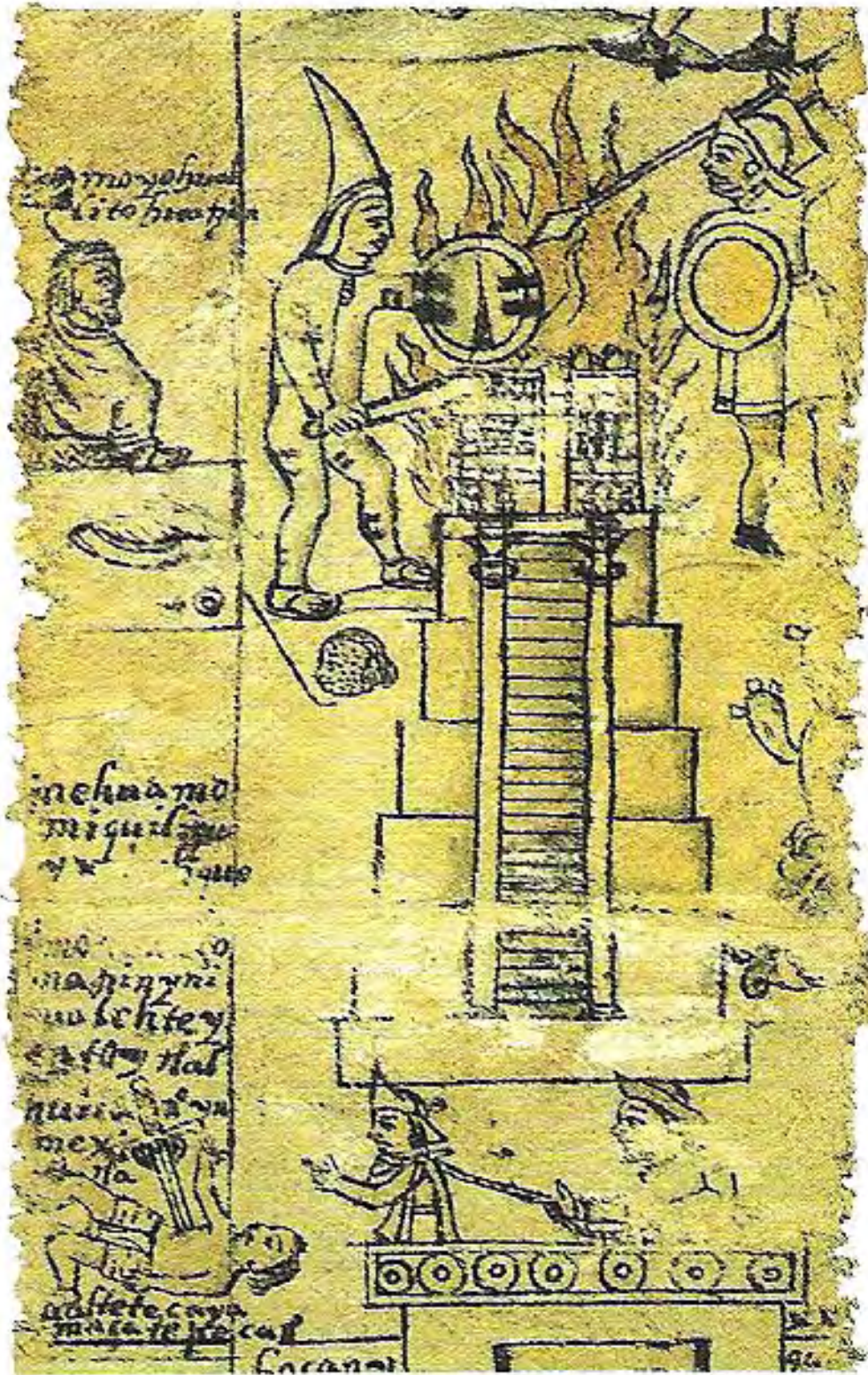
1.5.2 El oscurantismo alrededor de los códices y el saber prehispánico

[...]faltan sus pinturas en que tenían sus historias, porque al tiempo que el Marqués del Valle con los demás conquistadores entraron por primera vez en Tezcoco, se las quemaron en las casas reales de Nezahualpiltzintli en un gran aposento que era el archivo general de sus papeles en que estaban pintadas todas sus cosas antiguas, que hoy día lloran sus descendientes con mucho sentimiento, por haber quemado como a oscuras sin noticia ni memoria de los hechos de sus pasados [...]

Juan Bautista Pomar, cronista mestizo tezcocano. *Relación de Tetzoco*.

La conquista española no sólo representó la derrota militar, sino también la desaparición de una gran parte de la memoria de la civilización indígena mesoamericana. La quema de templos, códices, palacios y ciudades, además de la desaparición de poblaciones enteras a causa de las epidemias diezmaron a la población indígena en el último cuarto del siglo XVI, fue fray Jerónimo de Mendieta quien calificó éstas como apocalípticas. Dicha destrucción planeada o no (puesto que las epidemias fueron un acontecimiento no previsto) dio como resultado una población indígena disminuida en número, en completa desventaja física y psicológica frente a los conquistadores.

Fue en medio de ese caos cuando la gran biblioteca ubicada en México-Tenochtitlan y otra que al parecer se localizaba en Tlatelolco se perdieron, aunque solo se tiene referencia escrita de la quema del recinto situado en el reino en Tetzoco. La destrucción de estas construcciones representaba la aniquilación de los preciados códices y del saber alcanzado por aquella civilización y de su historia.



Incendio del Templo Mayor de Tenochtitlan. En la parte izquierda se representó a un guerrero indígena y en la derecha a un soldado español. *Códice Moctezuma*.

Aquella destrucción de libros de manera deliberada por parte de las campañas militares conforme avanzaban dentro del territorio mesoamericano náhuatl, encontró su continuidad destructiva con el ataque sistemático a nivel ideológico por parte de los religiosos una vez que se consumó la campaña militar sobre los indígenas. En Tlaxcala, desde el inicio de la evangelización se efectuaban quemas públicas de objetos religiosos y por supuesto de códices, so pena de castigos ejemplares para aquellos que los “usaran”.



Quema de códices y objetos rituales. *Crónica de Tlaxcala*.

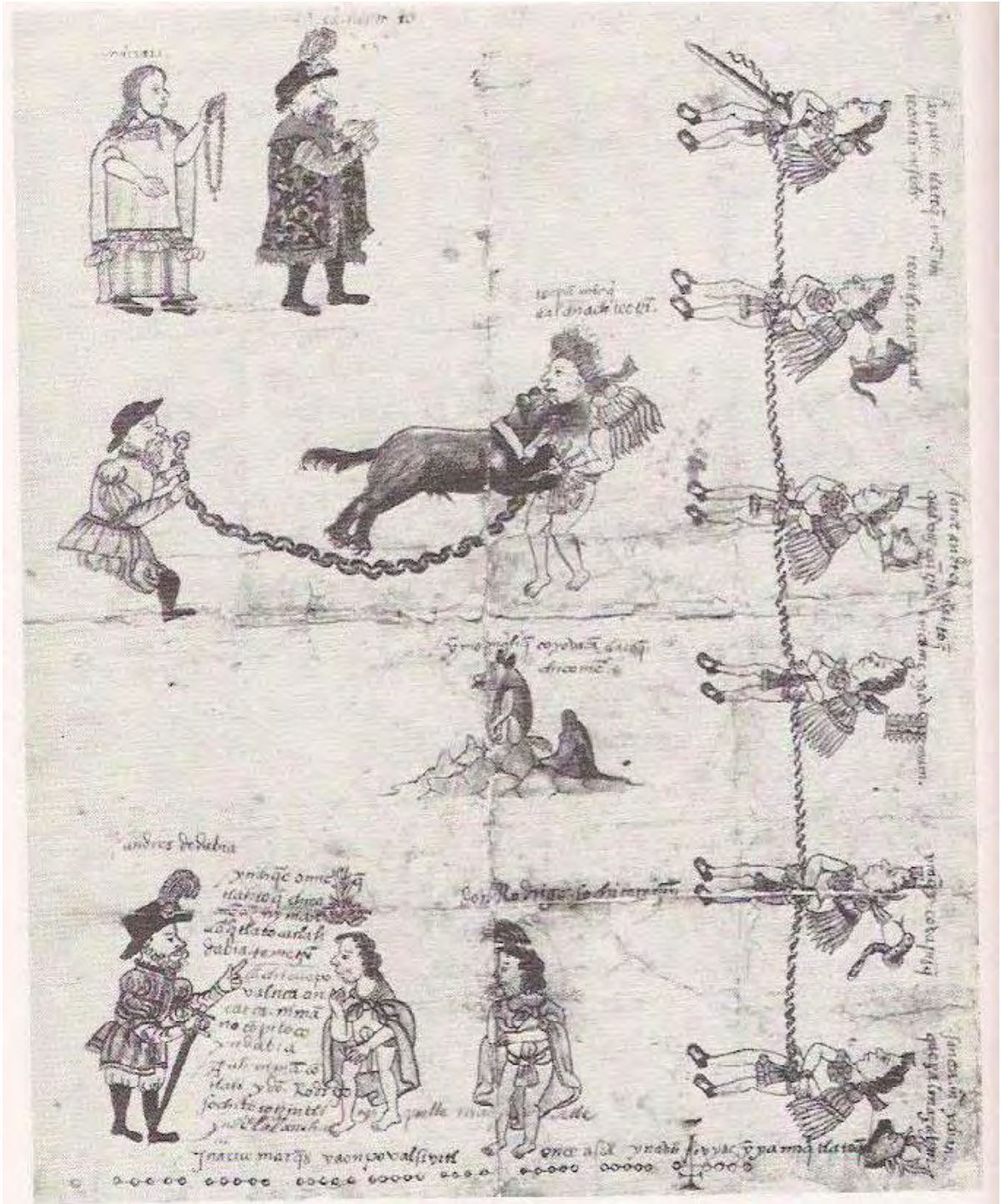
El proceso de rescate, de lo poco que aún podía salvarse, por personajes conscientes de la importancia de tales documentos, fue en medio del caos que significó la desarticulación del gobierno indígena y el trauma que representó para la población nativa el abandono por parte de sus dioses y la imposición del nuevo orden: un sistema jurídico diferente y una religión que tachaba de idolatría las creencias indígenas, mermo en

gran medida la voluntad de muchos los protagonistas calificados de la época.

En la región que nos ocupa (zona central de México), a pesar de las persecuciones, “hubo quienes se afanaron en preservar lo más posible su antiguo legado”⁵⁰; sin embargo, aún a fines de los años treinta del siglo XVI, continuaban las pesquisas inquisitorias por orden de fray Juan de Zumárraga, líder de la Inquisición en la Nueva España, quien no cesaba de acosar a la población en busca de “aquellos” que persistieran en la práctica de ritos y ceremonias “bajo dominio del demonio”.

Hacia 1630 en la Nueva España, la administración comenzó sus gestiones el gobierno de la Segunda Audiencia, en los primeros años de esa década el monarca español solicitó la descripción pormenorizada de sus nuevas tierras, en sus instrucciones señalaba que lo pusieren pintado y que se le enviase lo más pronto posible. De esta petición se infiere que el rey tenía conocimiento no solo de la existencia sino de la importancia y eficacia de los códices, los cuales terminaron siendo aceptados como recurso para ventilar los asuntos judiciales y para documentar aspectos administrativos. El primer conflicto en pictografía fueron las quejas asentadas por los caciques de Huejotzingo en el códice que lleva el mismo nombre contra la Primera Audiencia. Cabe también mencionar el caso del *Manuscrito del aperramiento* que presentaba las quejas de los caciques de Cholula ante los abusos cometidos por Andrés de Tapia.

⁵⁰ LEÓN-PORTILLA, Miguel. op. cit. p.85.



Hoja del aperramiento. Biblioteca Nacional de París.

Resulta contradictorio la desaprobación de unos manuscritos y el reconocimiento (de modo simulado) de otros, ya que al mismo tiempo que se llevaban a cabo quemas de bibliotecas, Cortés consultaba códices indígenas interesado en la información cartográfica que éstos pudieran contener con el propósito de organizar sus estrategias militares y de este modo tener más probabilidades de éxito. Es evidente que tal consulta daba crédito -aún sin la intención de reconocerlo- a los manuscritos antiguos, no sólo como verdaderas fuentes de conocimientos sino a los conocimientos mismos, puesto que el hecho de tomar como base para su ejercicio militar los datos asentados en los “libros de pinturas” implicaba su aceptación como información fidedigna. Respecto a lo anterior, el Doctor en historia, Pablo Escalante Gonzalbo comenta: “Cuando se trataba de imponer el dominio y desterrar la antigua religión, los códices se destruían, pero cuando el propósito era conocer y administrar mejor las tierras conquistadas, se los consideraba recursos útiles”⁵¹.

Este uso de los códices fue factor fundamental en el éxito de Cortés, ya que fue gracias a la información extraída de los manuscritos, como pudo vencer a los mexicas. Si bien es cierto que dicha información fue proporcionada por sus aliados indígenas, esto no impide afirmar que Cortés se sirvió de los manuscritos - y por ende de los conocimientos- desde antes que la conquista.

Lamentablemente, la persecución y censura de los códices por parte de los religiosos orilló a los propios indígenas a ser ellos mismos quienes destruyeran sus preciados manuscritos, por temor de ser terriblemente castigados tras las demostraciones que Zumárraga había llevado a cabo públicamente. Es de sorprender que algunos códices fueran ocultados y de este modo salvados, lo que permitió que se conservaran las

⁵¹ ESCALANTE Gonzalbo, Pablo. op. cit. p. 24.

convenciones plásticas que hicieron posible la elaboración de copias de documentos antiguos.

El uso de los códices como fuentes de información quedó asentado como solicitud real en 1533 cuando se les encomienda a los franciscanos realizar un primer estudio sistemático de las costumbres indígenas, tarea que asumió fray Andrés de Olmos pero cuya obra no se conserva. Más tarde, el interés surgió por iniciativa de los propios frailes, quienes dejaron importantes obras como *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente (Motolinia), la *Historia General de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada. De la orden dominica destaca fray Diego Durán con su *Historia de las Indias*.

Las obras de los religiosos antes mencionadas no hubiesen sido posibles sin la ayuda de los propios indígenas (la obra monumental de Sahagún sería inconcebible sin sus informantes nahuas), hubo casos de religiosos humanistas que conscientes del valor de la cultura sometida se dieron a la tarea de rescatar testimonios de indígenas sobrevivientes⁵².

No obstante hay que señalar que estas “colaboraciones” eran dirigidas por motivaciones diferentes: para los sabios nativos era la posibilidad de conservar su historia, de que no se perdiese en el olvido su gran civilización, mientras que para los religiosos -más que humanismo- este conocimiento representaba una mejor preparación para erradicar la “idolatría” y lograr así la pronta conversión de la población indígena a la fe cristiana. En todo caso, dicho interés con posible visión humanista pudo haber respondido a un propósito enciclopédico de conocimiento

⁵² En 1555 Sahagún recogió testimonio de los hombres que participaron en el enfrentamiento con las gentes de Castilla, esto constituye lo que hoy conocemos como la *Visión de los vencidos*.

etnográfico y antropológico, lo cual sigue relegando una plausible igualdad entre ambas culturas, ya que la prehispánica era catalogada y estudiada bajo parámetros europeos occidentales, abordada como objeto de estudio y no como otro método cognitivo, lo cual implicaría un acercamiento a las nociones desarrolladas en el centro de México desde las mismas prácticas intelectuales y habilidades con que los mesoamericanos en general habían llegado a tales conocimientos.

En medio de este oscurantismo y negando posible razón al saber indígena, en especial descalificando a la religión antigua nativa, son de destacar los casos del *Códice Borbónico* y el *Tonalámatl de Aubin*, ambos de contenido calendárico-religioso, considerados prehispánicos pero cuya elaboración pudo haber sido inmediata a la Conquista, aún siendo este tipo de códices los más perseguidos, fueron obras de escribanos nahuas que después de la conquista trabajaron por cuenta propia, según afirma el maestro León-Portilla, y que conservan lineamientos y contenidos prehispánicos.

Estas “colaboraciones” fueron una forma de rescate de los *amoxtli* y de la cultura náhuatl, la cual presentará cierto “reconocimiento” conforme avanza el período colonial, no solo como documentos probatorios sino como conocimientos *per se*: en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco tuvo lugar el rescate de la antigua tradición indígena, existió un *scriptorium* donde se escribían y copiaban diversos textos y libros ricamente ilustrados, a semejanza de los *tlahcuiloyan* (lugar donde se escribe y pinta), legado de éste son el código *Libellus de Medicinalibus Indorum herbis* redactado por un médico náhuatl y escrito por el xochimilca Martín de la Cruz, alumno de dicho Colegio; así como el *Mapa de México-Tenochtitlan hacia 1550*.

A pesar de la difícil sobrevivencia de los manuscritos en el período oscurantista, los códices prehispánicos que se conservan son testimonio de la convención plástica que conformaba la escritura pictográfica indígena, la cual aún hoy representa un amplio campo de investigación desde diversos ámbitos del conocimiento: antropológico, histórico, geográfico, botánico, religioso, lingüístico y evidentemente como productos visuales artísticos. El estudio de estos documentos no solo significa retos de estudio como productos de valor antropológico, su consulta desde principios más pragmáticos los convierte en fuentes de conocimientos vigentes, como ejemplo de ello podemos mencionar el caso del códice colonial *Libellus de Medicinalibus Indorum herbis*, cuyo contenido herbolario medicinal permitió en años recientes encontrar el principio activo del *cihuapahtli* o *zoapatle*.

La amplia variedad de acercamientos a estos manuscritos es posible gracias a las peculiares características del sistema de escritura tradicional indígena, ya que permitía almacenar gran cantidad de información en cada elemento y en el conjunto de éstos. Asimismo, en los años posteriores a la Conquista estos manuscritos no solo sirvieron para conservar los cánones de dicha convención sino que fomentaron el orgullo de la tradición de antiguo arte del *tlacuilolli*, no solo como documentos históricos sino como práctica de preservación de la cultura y conocimientos memoriales, lo que posibilitó un proceso de desarrollo y adecuación de su tradición a las necesidades y requerimientos derivados del nuevo orden virreinal, sometiendo los conocimientos recién adquiridos a un sistema de registro con influencias europeas pero también con características pictóricas nahuas innegables.

1.6 REACTIVACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DEL PAPEL AMATE COMO SOPORTE DE LA EXPRESIÓN POPULAR INDÍGENA

Los últimos documentos coloniales emparentados con el antiguo *tlacuillo* fueron los *Códices Techialoyan* cuya producción se originó durante la segunda mitad del siglo XVII y concluyó en el siglo XVIII. Su elaboración era en papel “indígena” -como nombraban los conquistadores al papel amate-, estaban relacionados con asuntos referentes a la propiedad de tierras y su posible origen responde a un factor externo: la acreditación ante autoridades españolas como legítimos propietarios de tierras comunales.

Es necesaria una breve revisión del panorama histórico-social del desarrollo de algunos poblados alrededor del centro político y económico del país que permanecieron aislados de desarrollo general -centralizado de México-, ésta resulta necesaria para una mejor comprensión de la reactivación de la producción del papel amate como soporte de la expresión popular indígena.

Los códices *Techialoyan* provenían de pequeños poblados ubicados en los alrededores de la Ciudad de México, estos documentos contienen la historia de poblados agrícolas muy pequeños que no jugaron un papel trascendente en la Colonia, ni política ni socialmente hablando, ya que desde la Conquista se observa una centralización en el desarrollo y expansión del nuevo orden. Actualmente los *Techialoyan* se consideran un subgrupo de un *corpus* documental más amplio, conocido como *Títulos Primordiales* cuyo contenido hace referencia a concesiones territoriales hechas a comunidades indígenas.

Se sabe que autoridades de la Nueva España reconocieron la posesión legal de tierra a algunos pueblos a partir de los gobiernos de los primeros virreyes (Antonio de Mendoza y Luis de Velasco padre, 1535-1550

y 1550-1564 respectivamente). El medio ambiente adverso que caracterizaba a algunos poblados unido a una política colonial que buscaba aislar a la población indígena “menos hispanizada”, pudieron ser factores que minaron el interés del nuevo gobierno en regiones marginales, tales como la Cuenca del Río Balsas (actualmente ubicados al norte del estado de Guerrero).

Las poblaciones radicadas en esta región habían escapado al proyecto de la “Congregación”⁵³, debido a cuestiones económicas y tensiones socio-políticas. Es por esto que los patrones de asentamientos en aquella región que existían en la época precolombina permanecieron hasta finales del siglo XVI: el poblado de Oapan como cabecera y sus tres barrios dependientes Ameyaltepec, San Francisco Ahelican y San Marcos Oacacingo. Por los nombres se infiere que los evangelizadores llegaron a estos asentamientos, sin embargo, la aceptación -de modo parcial- de la fe cristiana no los hizo abandonar sus tierras. Hubo movilidad demográfica en esta región y los poblados se iban a zonas aún más marginales hacia el sur, como ejemplo de este fenómeno podemos mencionar los pueblos de Mesas, Maxela, Contlalco, Camzal, Xalitla y Xochicuetla.

Tras la Conquista y durante la Colonia, la tradición prehispánica de elaboración de papel disminuyó de manera drástica ya que solo se autorizaba el uso de papel europeo. Dado que el propósito principal era la evangelización de los indígenas, la difusión de los conocimientos de la doctrina cristiana era asunto de primer orden para la Corona española. El

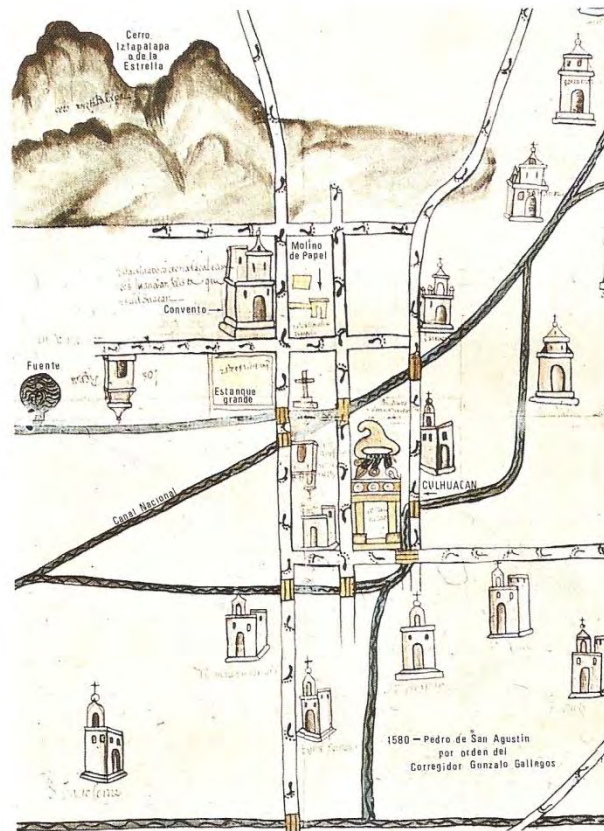
⁵³ Se denomina la “Congregación” al proceso de instalación de “pueblos de indios” en la Nueva España, llevado a cabo por el gobierno español, la reubicación de poblaciones tenía como propósito facilitar su conversión religiosa y lograr un mayor control administrativo y un cobro más eficiente de tributos. Esta práctica surgió de las disposiciones asentadas en la Real Cédula de 1545. ÁLVAREZ, Salvador. “El pueblo de indios en la frontera septentrional novohispana”, *Relaciones*, Revista del Colegio de Michoacán. vol. 24. n° 095. 2003. pp. 115-164.

cumplimiento de la empresa misionera estaba estrechamente relacionado con el asunto del papel: uno de los obstáculos que afrontaron los religiosos era el desconocimiento de las diversas lenguas que convivían en la Nueva España, así que recurrieron a la escritura con imágenes para lograr la difusión del catecismo, lo cual no hubiera sido posible sin la colaboración de los talentosos *tlacuiloque*⁵⁴. Dicha escritura, familiar para la población indígena, contenía los nuevos conocimientos cristianos y se difundía a través de hojas de papel (europeo o indígena) o de cartillas, medida transitoria que servía de sustituto de los libros religiosos que no llegaban en las cantidades necesarias para la evangelización.

Ya en 1533, Fray Juan de Zumárraga manifestaba la conveniencia de una imprenta en el territorio de la Nueva España, pero sería hasta los años de 1564 y 1576 cuando se establecería el primer molino de papel en todo el continente americano: el de Culhuacan⁵⁵. No se sabe con exactitud en qué fecha empezó a funcionar este primer batán papelerero pero con seguridad estaba en operación para 1580, fecha de la *Relación de Culhuacan*, documento que formaba parte de las *Relaciones Geográficas* solicitadas por Felipe II en ese año.

⁵⁴ También es de destacar su competencia lingüística gracias a la cual se les llamaba “los trilingües” por su manejo del náhuatl, el castellano y el latín.

⁵⁵ El primer impresor en la Nueva España (de acuerdo con la investigación de Hans Lenz fue Esteban Martín) fue auspiciado por Zumárraga en 1534 y que en una especie de “imprenta experimental” se editaron los catecismos de Motolinia y de San Juan de Ribas, así como el único ejemplar conocido de la *Escala espiritual* de San Juan de Clímaco, el cual afirma Fray Alonso Fernández, fue el primer libro impreso en México en 1535. LENZ, Hans. *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. México. Porrúa. 2da.ed. 2001. p.39.



Anexo a la *Relación de Culhuacán*.

Las dificultades de abastecimiento de papel, debidas a la escasez de trazo en Europa, lejos de fomentar la producción de papel en la Nueva España solo contribuyeron a la aparición de una nueva –y ventajosa como la califica Hans Lenz- rama de comercio: la Corona “intento persuadir a la gente menesterosa de la Nueva España a recolectarlo (el trazo), a fin de que se enviase a la Península de donde lo regresarían ya convertido en papel”⁵⁶. Cabe señalar que se ignoraron –omisión por “razones” de control, de poder o por simple monopolio comercial- los conocimientos indígenas que tenían al alcance de la mano, tanto sobre la elaboración de papel como el conocimiento de materias primas alternativas cuya obtención era posible en el mismo territorio.

⁵⁶ LENZ, Hans. *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. op. cit. p.17.

La posible producción “encubierta” que pudo generarse en el siglo XVI se enfrentó a circunstancias aún más desfavorables: la Real cédula de 1638 en la cual Felipe IV estableció el monopolio de diversos productos, entre ellos el papel (además del tabaco y los naipes, ambos con requerimiento de grandes cantidades del mismo papel) también impuso el uso de *papel sellado* para todo documento. Dicha cédula entró en vigor en 1640 y fue factor fundamental para impedir cualquier desarrollo de la industria del papel en la Nueva España. Los molinos establecidos con anterioridad a la cédula (Culhuacan, el Rancho el Molino de Papel en la Magdalena y quizá el de Miraflores -Loreto-⁵⁷) muy probablemente soportaron una precaria existencia puesto que solo atendían diferentes usos limitados del papel, ya que los mercados principales de éste (impresión, tabaco y naipes) eran monopolizados por la Corona.



Sello de Felipe IV

Esta complicada e inestable situación de la industria del papel hecho en territorio novohispano, aunado a la censura ejercida por la Santa Inquisición sobre cualquier producto escrito -amén de imponer severas penas- retrazaron el desarrollo de la imprenta en la Nueva España. Todavía en 1800 a través de una reservada Real cédula, se le encomendó al Virrey la clausura de fábricas y manufacturas, hechas en cualquier lugar y tiempo. Fue hasta 1825, en el antiguo molino de Loreto, donde se instaló la primera máquina de papel ya en el México Independiente.

⁵⁷ *Ibid.*

Pero a pesar del penoso y complicado desarrollo que tuvo la producción de papel en territorio mexicano después de la conquista hispana y la marginación en la que estuvo el papel de amate, su elaboración no desapareció y de manera sorprendente su producción nunca se interrumpió. Probablemente en algunos lugares y momentos históricos su producción se realizaba de manera clandestina (pues las autoridades la prohibían), quizá debido también a la lejanía de los sitios en que se continuó la producción a manera de tradición, es decir, la práctica resistió hasta ser aceptada, lo cierto es que de los numerosos lugares de producción de papel de los que se tiene conocimiento gracias a los glifos toponímicos presentes en diversos códices⁵⁸ o por referencias provenientes de los primeros cronistas, la antigua tradición solo sobrevivió hasta nuestros días en un poblado localizado en la Sierra norte de Puebla llamado San Pablito Pahuatlán donde actualmente no sólo se continúa su elaboración sino también sobrevive uno de los numerosos usos rituales ancestrales: la representación de dioses y el empleo de éstas en ceremonias.

Después de la Independencia de México persistían aún muchos patrones coloniales por lo que la emigración era una alternativa de subsistencia. La Revolución y la subsiguiente Reforma Agraria tuvieron fuerte impacto en la estructura demográfica de Valle de Iguala (estado de Guerrero). En el siglo XX, para complementar la subsistencia basada en la agricultura, las opciones que tenían las poblaciones de regiones alejadas del llamado “progreso” y en específico los campesinos nahuas de la Cuenca del Balsas fueron básicamente el trabajo asalariado urbano y el comercio ambulante.

⁵⁸ Como el que está situado en el estado actual de Puebla: Amatitan o Amatitlan que significa “lugar donde elaboran papel o lugar del papel”.

Por su ubicación y las difíciles condiciones ambientales que rodean a la comunidad, así como la marginalidad en la que han vivido sus habitantes, entre otras características, hacen de San Pablito un ejemplo del contexto histórico de supervivencia de muchas de las tradiciones indígenas que perduran hasta nuestros días. Sin embargo, fue seguramente ese aislamiento -decidido por los habitantes o impuesto por el exterior- el que permitió la continuidad de la tradición y la conservación del pensamiento mágico-religioso hasta el siglo XXI.

En San Pablito, la elaboración de papel respondía a necesidades locales pues sus usos rituales -tales como la fabricación de figuras de papel recortado para llevar a cabo ritos o curaciones- son los que demandaban su fabricación. Este principio hace que la tradición milenaria se manifieste como una forma práctica de resistencia cultural. La conservación de creencias y conocimientos relacionados al amate están presentes en la vida cotidiana de la comunidad y nos revela al papel no solo como expresión popular⁵⁹ indígena, sino sobre todo como soporte de identidad.

Ya en el siglo XX fueron las circunstancias económicas las que reactivaron la elaboración del papel amate con otros propósitos ajenos a la concepción espiritual, orillando a los san pablenses a producir sus “figuras recortadas”, figuras con representaciones de espíritus buenos y malos que emplean en sus ritos religiosos para consumo de turistas nacionales y extranjeros así como la elaboración de hojas de papel para múltiples usos, desde artísticos hasta el diseño de objetos utilitarios.

La fabricación y comercialización de dichas hojas hizo posible que este material llegara a manos de artistas que ajenos a los usos rituales del

⁵⁹ Entendiendo popular como relativo al pueblo o como colectividad.

papel, lo visualizaron como soporte con suficientes cualidades plásticas para ser aprovechadas en la elaboración de “obras” pictóricas y gráficas.

Las opciones de sobrevivencia antes mencionadas (trabajo asalariado urbano y comercio ambulante) fueron los factores que dieron origen a una nueva tradición que creció a paso acelerado para convertirse en pocos años en una manifestación de arte popular mexicano ya reconocido internacionalmente.

Por otro lado, los habitantes de la Cuenca del Río Balsas en el estado de Guerrero al sur de la capital mexicana eran por tradición alfareros, la cerámica era su principal fuente de ingresos económicos, los cuales se ganaban a condición de tener que salir a ofrecerlos más allá de su comunidad: pues era preciso que los alfareros se trasladaran a orilla de carreteras -como la entonces recién pavimentada México-Acapulco- o establecerse en centros turísticos -como Taxco, Acapulco- para vender sus ollas, macetas o figuritas modeladas, empresa nada fácil si se considera que debían recorrer a pie largas distancias para salir de sus comunidades y luego tomar algún transporte para llegar hasta los puntos de comercio. Todo este trayecto evidentemente cargando sus productos a riesgo de pérdidas por accidentes por las condiciones del tipo de transportación.

A principios de la década de 1960, la Ciudad de México atraía un gran número de artesanos, ya fuera en busca de trabajo asalariado o para comercializar los productos que ofrecían como vendedores ambulantes en las carreteras. Precisamente fue el viaje de un alfarero de Guerrero a la ciudad de México -para trabajar de manera asalariada- el que dio origen a una nueva tradición de forma totalmente inesperada pues, Max Kerlow, propietario de una tienda de artesanías, contrató al alfarero Pedro de Jesús (hábil pintor de cerámica oriundo de Ameyaltepec) para decorar unas figuras de madera talladas. Satisfecho del trabajo, Kerlow pidió a Pedro de

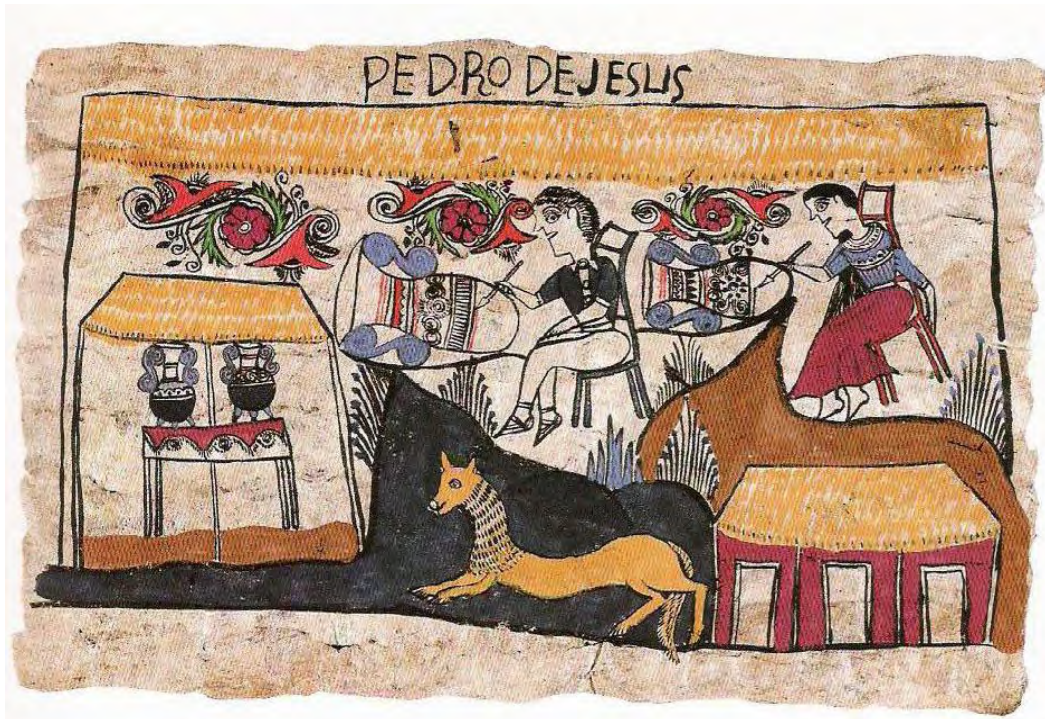
Jesús que trabajará en la trastienda de su negocio, esta vez con la ayuda de su hermano Pablo de Jesús y de Cristino Flores, vecino de ambos. Los tres artesanos trabajaban en la tienda en compañía del ayudante de Kerlow, en ese entonces el joven Felipe Ehrenberg⁶⁰. Lo que le interesaba a Kerlow era la conservación de los diseños con los que estos alfareros “decoraban” su cerámica, por lo que cabe destacar que el término “decorar” no es el más apropiado ya que no describe la sofisticada complejidad que ostentaban dichos diseños, los cuales, a decir del propio Felipe Ehrenberg, podían emparentarse con los encontrados en alguna excavación arqueológica⁶¹.

El elemento primordial de esta innovación eran los diseños y gracias al “patrocinio” de Kerlow, los alfareros pudieron experimentar en soportes y materiales pictóricos diversos, pero fue hasta el “hallazgo” de Ehrenberg del papel amate en 1962 cuando lo propuso como soporte para los diseños pictóricos de estos artesanos y fue en éste material en donde se dieron y aplicaron los resultados plásticos mejor logrados y más interesantes. Gracias a este ejercicio estético promovido por Ehrenberg fue que se provocó el encuentro de dos grandes tradiciones indígenas: el papel amate (de San Pablito) y la decoración de cerámica (de Ameyaltepec) surgiendo de este modo una nueva propuesta plástica la pintura sobre papel amate, manifestación considerada por Ehrenberg como el nuevo arte contemporáneo nahua⁶².

⁶⁰ Quien se convertiría en uno de los pioneros del performance, del arte conceptual e instalación en la historia del arte moderno en México.

⁶¹ EHRENBURG, Felipe. “El arte nahua y las antinomias de la estética mexicana” en *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*. México. Casa de las Imágenes-Mexican Fine Arts Center Museum. 1995. p.19.

⁶² *Ibid.*



Pedro de Jesús. Ameyaltepec. 1962
Pintura sobre amate. 29 x 43 cm.

1.6.1 La cerámica como precedente de la pintura popular indígena

Las poblaciones que interesan a esta investigación por ser el área donde se desarrolló la pintura indígena sobre papel amate son: Oapan, Ameyaltepec, Xalitla y Maxela. A excepción de la última, las tres primeras pertenecen a la región conocida como Mezcala, cuya identificación fue posible gracias a los trabajos arqueológicos llevados a cabo en el centro de Guerrero en 1980, tras el descubrimiento de un conjunto arqueológico que puede fecharse entre 500 a.C. y 750 d.C. por lo que se pudo afirmar que la región de Mezcala fue una de las muchas zonas culturales de Guerrero en la época precolombina. Y será en estas poblaciones como ya se mencionó donde tendrá lugar el desarrollo de la pintura sobre papel amate.

Ameyaltepec, Oapan y Xalitla son comunidades que se remontan al segundo milenio antes de nuestra era y son testimonio de la persistencia hasta nuestros días de la cultura nahua. En esa región, la tradición alfarera data de mucho tiempo atrás, sin embargo, es su historia más reciente la que servirá de antecedente para la pintura sobre papel amate.

Se sabe que a finales de la década de 1940, Oapan dominaba la producción alfarera local, lo cual se debió en gran parte al hecho de que dos de las tres fuentes de barro existentes se hallan dentro de su territorio. No obstante, el primero en comercializar la cerámica fuera de la región fue Ameyaltepec: el alfarero Don Martín de la Cruz (oriundo de Ameyaltepec) comenzó a llevar loza utilitaria en sus viajes y animado por un estadounidense y un reconocido orfebre⁶³ empezó a experimentar nuevas formas y diseños en su producción de cerámica, su inventario de productos creció y junto con su familia (su esposa e hijas) comenzaron a crear nuevos motivos pintados y nuevas formas de cerámica (fuentes de tres patas, ceniceros, platos y figuras zoomorfas⁶⁴)

Posteriormente, otros artesanos ceramistas se aventuraron a salir de la comunidad por lo que hubo un auge de la cerámica de esta región: los nuevos diseños se difundían mediante redes familiares hasta volverse del dominio público. La competencia comercial estimuló la creatividad de los alfareros, tanto de Oapan como de Ameyaltepec, lo que provocó una cierta innovación formal y estilística: una de las habilidades más notorias de los artistas nahuas de la Cuenca del Balsas - en opinión de Jonathan D. Amith-

⁶³ Jonathan D. Amith solo hace mención del hecho en su ensayo “La creación de Imágenes Indígenas: de la pesadilla privada a la protesta pública”, de acuerdo a la investigación de Aline Hémond, se trataba del orfebre Antonio Castillo y del norteamericano William Spratling. HÉMOND, Aline. *Peindre la Révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*. París. CNRS Editions. 2003. p.81.

⁶⁴ Cabe señalar que en esos viajes, la familia tuvo ocasión de ver arte -y por supuesto cerámica- mesoamericano en libros y museos, lo cual sin duda fue un detonante para que se ampliase su panorama de posibilidades al hacer cerámica. *La tradición del amate*. op. cit. p. 44.

es justamente la continua búsqueda en el aspecto formal y de “innovadoras formas de expresión plástica”⁶⁵. Se cree que entre 1955 y 1970 tuvo lugar en estas comunidades un *boom* en la creatividad estética sobre la cerámica de Oapan y Ameyaltepec jamás igualada.



Cerámicas de Ameyaltepec y Oapan.



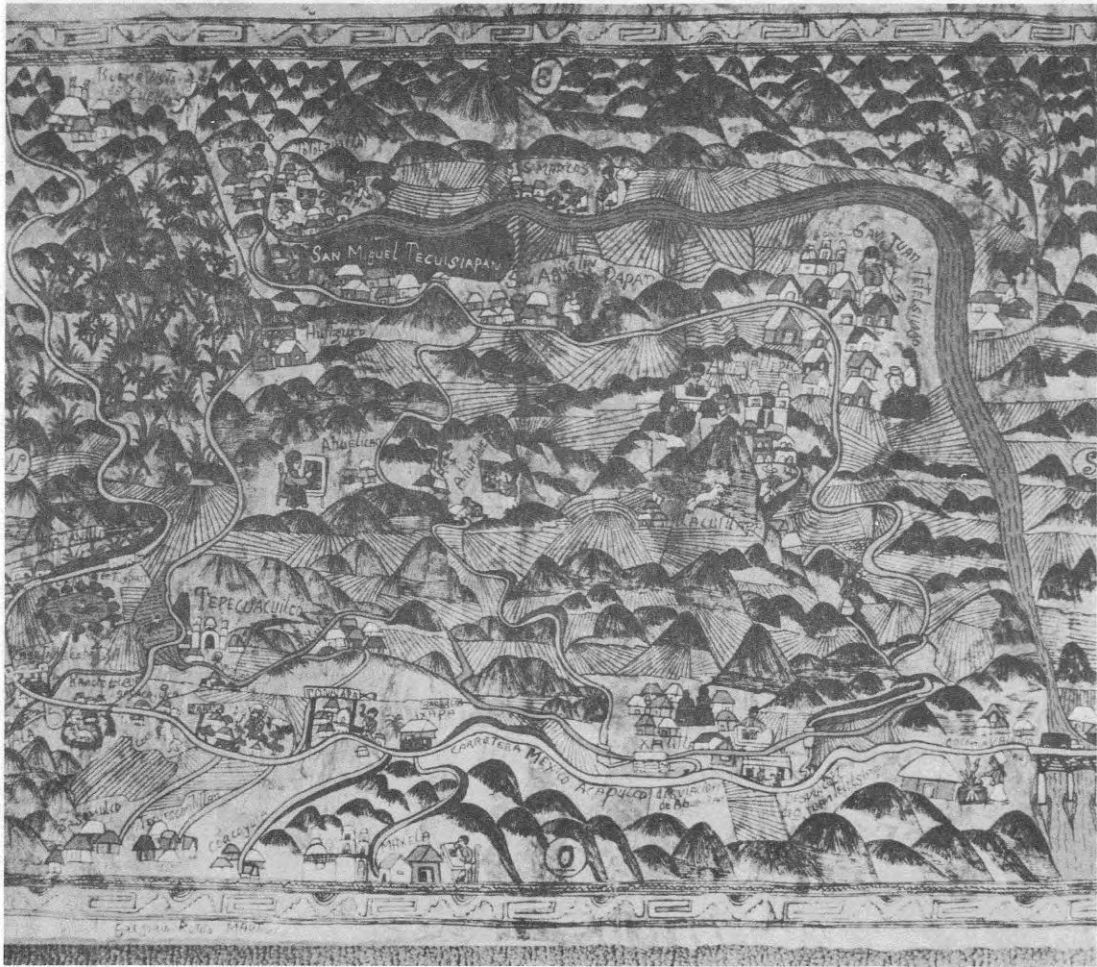
Ejemplo de innovaciones formales generadas en Oapan.

⁶⁵ *Ibid.* p. 48.

El desarrollo de la cerámica produjo una innovación formal: la producción que en un inicio consistía en objetos utilitarios (como ollas o macetas) generó formas sofisticadas como figuras unidas de manera caprichosa y *sui generis*, pero la innovación también se produjo en el trabajo pictórico de “decoración” de la cerámica, ya que los diseños que revestían a las figuras y demás objetos también presentaron un proceso de transformación. Respecto a la “decoración” se pueden observar ciertas diferencias: los alfareros-“pintores” de Ameyaltepec eran más originales pero las propuestas “pictóricas” de Oapan parecían ser producto de manos más diestras, lo interesante en ambos casos es que se desarrolló una habilidad pictórica que había estado subordinada al ejercicio alfarero pero que en muy poco tiempo también dio pruebas del talento creativo de los pobladores de la Cuenca.

Fue esta práctica pictórica el espacio donde Pedro de Jesús desarrolló sus aptitudes creativas, las que dieron origen a los “diseños” que Max Kerlow apreciara sobremanera y que en su afán de conservarlos, propició las circunstancias que dieron origen a la pintura sobre amate, ahora convertida en una tradición en tiendas de artesanías en todo el país.

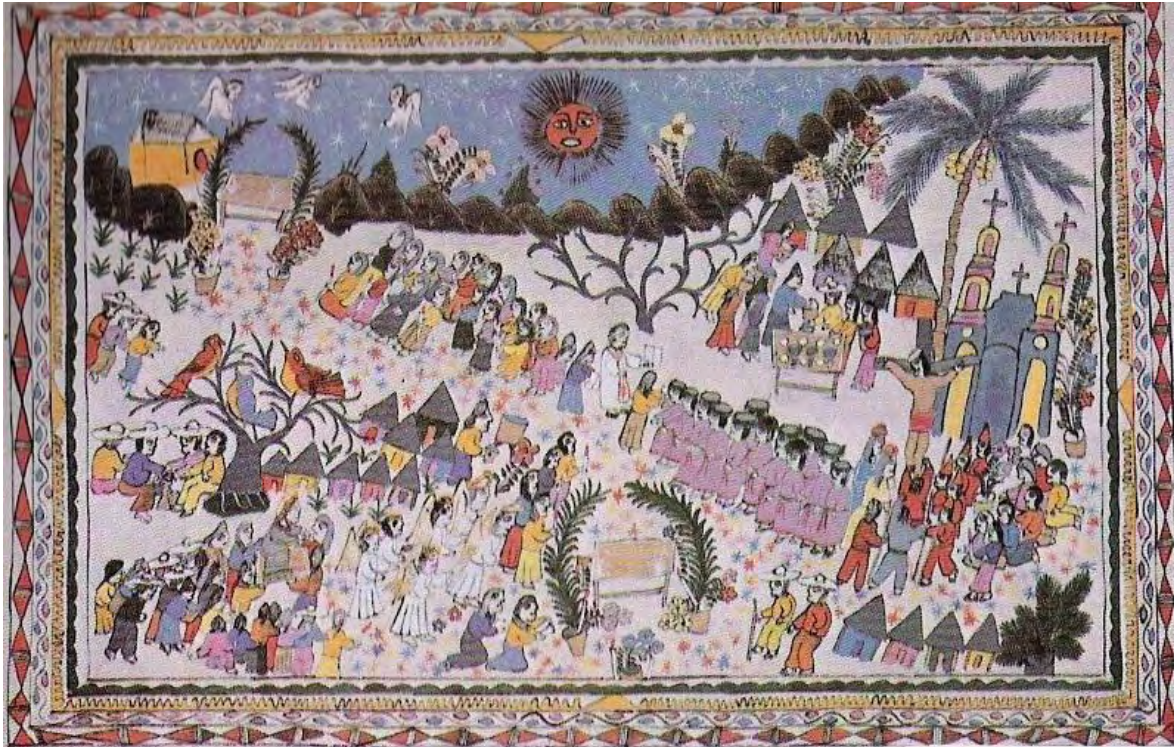
La sobrevivencia de los nahuas de Guerrero se debe a la resistencia y -en igual proporción- a la flexibilidad de las comunidades de la Cuenca del Río Balsas. La cerámica es un claro ejemplo, no solo de sus aptitudes creativas sino de su notoria capacidad de adaptación: la constante innovación formal desarrollada en un relativo corto plazo manifiesta la indudable capacidad de adecuar su trabajo y productos a las necesidades que demandaban las circunstancias, esta misma capacidad será nuevamente aplicada en la transición estética del diseño plástico de la cerámica a la pintura sobre amate.



“Región de la Cuenca del Balsas”
Pintura sobre amate. Gregorio Martínez



“Escenas del mundo sobrenatural representando
la confrontación del bien y del mal”.
Mario García.



“Celebración de Semana Santa en Maxela”
Agustín Martínez L.

1.6.2 La práctica pictórica indígena y popular como actos de representación cotidiana

Es así como el afortunado encuentro entre la elaboración artesanal de papel amate de San Pablito, Puebla y la práctica pictórica de Ameyaltepec en Guerrero, hizo surgir esta nueva manifestación de arte popular llamada pintura sobre amate, modalidad plástica donde el soporte es parte integral de la imagen pintada y ésta a su vez es parte de la “mano” que la realizó.

El advenimiento de la pintura sobre amate en 1962 trajo grandes cambios en los poblados de Mezcala (no sólo fue un cambio de actividad productiva), el casi abandono de la cerámica por la pintura sobre amate implicó cambios sociales y económicos que repercutieron en la vida de los pobladores de manera directa: en Oapan continuaron la producción de

cerámica aunque el tamaño de las figuras se redujo y se popularizó más la fabricación de máscaras -realizadas en madera y también pintadas con iconografía indígena, otra manifestación de arte popular reconocida a nivel nacional- en cuyas superficies desarrollaron la pintura narrativa; por el contrario, en Ameyaltepec la mayoría de las alfareras se volvieron pintoras de amates. Estos cambios son ejemplo de la adaptabilidad de estas comunidades nahuas de la cuenca ante las circunstancias de supervivencia que en muchas ocasiones han tenido que afrontar modificando sus prácticas y modos de vida por causa a factores externos.

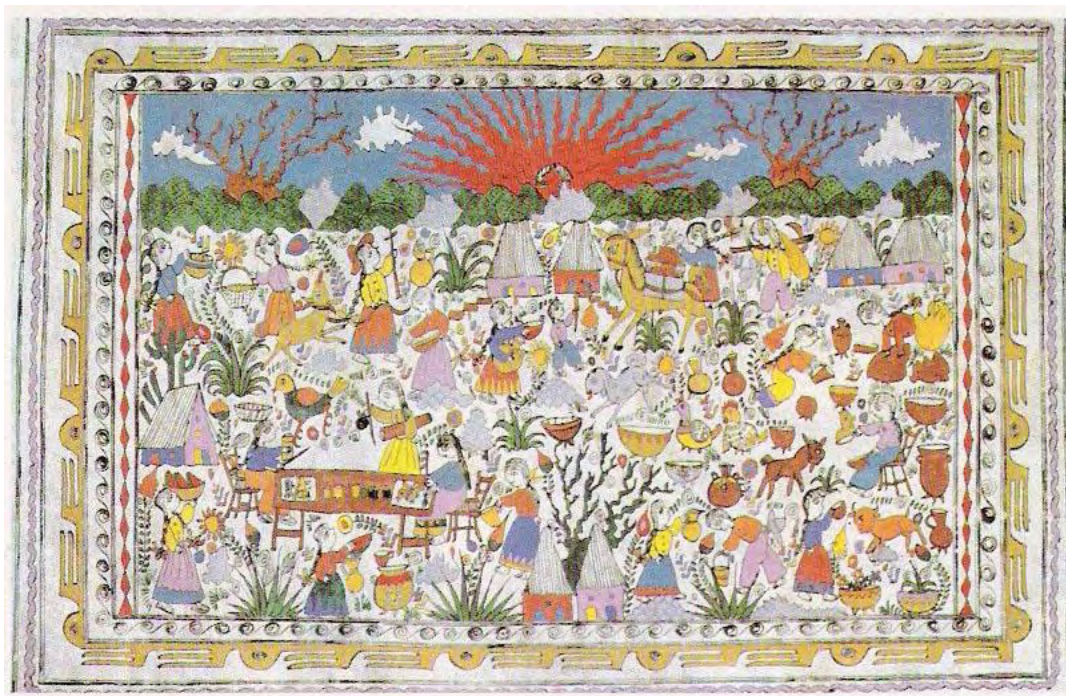
Las representaciones que contienen las pinturas sobre amate abarcan una amplia gama de expresiones tanto individuales como colectivas, estas van desde “pesadillas privadas, dramas personales, interpretaciones de la imaginaria europea (hasta) crítica social y protesta pública”⁶⁶. Basta revisar las producciones de Ameyaltepec para observar una amplia diversidad de estilos y temas; al igual que en el caso de la cerámica, la búsqueda de nuevas formas de expresión es una constante plástica, por ello, la pintura sobre amate es un ejemplo de variación dentro de un género artístico, del cual lo que resulta más sorprendente no es la transformación de las innovaciones en tradición sino la rapidez y variedad del cambio.

El carácter autobiográfico que la práctica pictórica representa en estas obras dota a los amates de una identidad propia, misma que los propone más que como un “ejercicio artístico”⁶⁷ como una práctica cultural, esta pintura ha fomentado el orgullo étnico entre los que la producen (y eso podría decirse no solo por parte de los pintores sino también por los compradores que ven a los amates como obras de arte étnico), además su elaboración ha puesto en marcha la interacción entre

⁶⁶ Cfr. AMITH, Jonathan. “La creación de imágenes indígenas: de la pesadilla privada a la protesta pública” en *La tradición del amate*. op. cit. pp. 41-100.

⁶⁷ En el tercer capítulo se abordarán “los amates” como obra artística y se revisará el aspecto formal, temático y propositivo.

los diversos actores de esta cultura, es decir, productores de papel, pintores y distribuidores, provenientes de diversos ámbitos y grupos étnicos por lo que se han visto en la “necesidad” de mantener líneas de comunicación para un fin común: la resistencia cultural.



“Pintando amates”
Ma. del Refugio Román, Xalitla.

1.6.3 Dos regiones: San Pablito , Puebla y Ameyaltepec, Guerrero, una misma concepción de la realidad

Aunque situados en diferentes puntos geográficos, San Pablito y Ameyaltepec son los actores principales en la tradición de la pintura sobre amate, estas poblaciones presentan aspectos en común, tanto en conservación de tradiciones como en su historia más reciente marcada por condiciones socio-económicas adversas, estos hacen de estas regiones dos caras de una misma realidad.

El poblado de San Pablito Pahuatlán se localiza en la Sierra de Puebla al pie de un cerro llamado Del Brujo, es una región de vegetación de tipo templado con algunos elementos tropicales entre los que se encuentran diversas especies de amate. La sobrevivencia del “papel indígena” es ejemplo de la conservación de tradiciones: el hecho de que sea una zona rica en árboles de amate, hace que su elaboración logre conservarse en parte por contar con la materia prima al alcance pero sobre todo por la persistencia de sus costumbres, dentro de las cuales se encuentra el caso específico que interesa a esta investigación: el uso ritual del papel.

En San Pablito se conserva la creencia de que por medio de figuras recortadas elaboradas principalmente en papel amate -aunque también hay algunos casos de figuras recortadas en papel de china de colores- es posible penetrar al mundo mágico que forma parte de la vida cotidiana de sus habitantes, este mundo implica una concepción diferente de la vida y de las cosas. Los elementos de la naturaleza juegan un papel significativo en la realidad inmediata ya que éstos ejercen influencia en los seres humanos y por consecuencia en su vida diaria, por ello es necesario rendirles culto. Se veneran a diferentes deidades como el sol, el agua, el fuego, la tierra y el aire; también se rinde culto a las semillas y a seres que acarrear enfermedades o problemas (la luna, el arcoiris, el Diablo o Motecuhzoma), así como al Señor del Monte, en cuya morada se obtiene la materia prima para elaborar el papel.

De los espíritus que habitan en San Pablito unos son considerados buenos y otros malos, entre los primeros están los espíritus del chayote, plátano, maíz, la jícama, mango, papaya, chiles, cacahuete, naranja, piña, caña, café, tomate de hoja, jitomate, frijol de mata, frijol de milpa, el águila de cuatro cabezas, pajarito del monte, pajarito de mono, pájaro de estrella, el Dios de colmena, el Dios de árbol, el Señor del monte. Entre los espíritus malos se encuentran el Señor del relámpago, Señor de noches, del judío

(este se inserta por la influencia de la religión católica que en esas comunidades considera a los judíos como enemigos de la propia Iglesia), de trueno, del arcoiris, del rayo, del diablo, el Señor de Motecuhzoma, la Sirena mala, la Reina de las tierras malas, el Nahual, trompa de toro, trompa de caballo o el Presidente del infierno. Las relaciones entre los espíritus son complejas y se remontan a tiempos antiguos entre las culturas mesoamericanas, se cree que los espíritus del mundo natural, principalmente semillas y plantas cultivadas, se rigen por principios femeninos y masculinos⁶⁸.

EJEMPLOS DE FIGURAS RECORTADAS EN PAPEL AMATE
ELABORADAS EN SAN PABLITO⁶⁹



Señor del árbol

Pajarito de mono

Dios del monte

⁶⁸ *El universo del amate*. México. Museo Nacional de Culturas Populares. García Valadés editores. 3era.ed. 1987. p.17.

⁶⁹ En el tercer capítulo se presenta un mayor número de ejemplos de espíritus de papel con su respectivo análisis formal.



Hombre para curaciones



Mujer para curaciones

Estas figuras recortadas de papel amate con representaciones de hombre y mujer, preceden a la limpia de la persona que ya sanó, éstas no se conservan sino que se arrojan en un lugar apartado.



Espíritu de la maldad

Figura de papel amate que se emplea para causar una “maldad”, se simboliza mediante el colmillo de una víbora y la espina del mahuaquite o cuerno de toro. Ambas picaduras son letales.

De las deidades y los espíritus antes mencionados se hacen representaciones antropomórficas recortadas en papel amate⁷⁰, estas deben ser elaboradas por el brujo para que adquieran significado mágico, el cual puede estar asociado al bien o al mal, por lo general el trabajo del brujo es benéfico; sin embargo, a solicitud de alguien, el brujo también puede recortar la figura para provocar el mal. Estas figuras recortadas, también llamadas “muñecos” se emplean en diversos ritos así como también en curaciones.

⁷⁰ En el tercer capítulo se revisa a detalle el valor religioso y las características de estas figuras.

Lo anterior revela una relación entre los indígenas san pablenses y la naturaleza sumamente estrecha: si todo en ella posee un espíritu y éste ejerce cierta fuerza en la vida de los que cohabitan la región, los pobladores deben buscar la armonía con dichos espíritus para conseguir prosperidad y salud, lo cual a su vez, se sintetiza en un objetivo: buenas cosechas. Dicha armonía se procura mediante ofrendas en determinadas épocas (destacan las ceremonias del bautizo de las semillas que busca propiciar el crecimiento de las plantas y las preciadas buenas cosechas), de no presentarlas es posible que los espíritus se enfaden y existe el riesgo de que los pobladores sean castigados con enfermedades o con “mala suerte”.

A las ceremonias mágico-religiosas se les llama *costumbre*, una parte presente en la mayoría es la llamada “limpia” o “barrida”, es una ceremonia de culto y curación cuya práctica data de tiempos muy antiguos entre los brujos o curanderos⁷¹ del lugar. El *costumbre* puede ser público o privado y se lleva a cabo en cuevas o santuarios donde previamente se ha levantado un altar con ídolos y ofrendas. Cabe señalar que el concepto de enfermedad difiere completamente de la noción occidental que conocemos: entre los pueblos nahuas la idea de enfermedad se refiere a la pérdida del alma, cuya causa no son factores externos como algún virus o problemas internos provenientes del ámbito fisiológico sino que es producida por seres malignos.

Esta revisión general de la concepción de la realidad que reina en San Pablito permite ver las diferencias entre las relaciones interpersonales de sus habitantes como con la propia naturaleza del rito que ahí se sostiene. Es la conservación de la elaboración del papel amate pero sobre todo es la

⁷¹ El curandero siempre realiza ceremonias que persiguen el bien, el brujo es el que puede provocar daño cuando alguien así lo solicita, de este modo puede aplicar “medicamentos” curativos o veneno.

activa práctica de sus usos rituales la que manifiesta la todavía sorprendente resistencia de algunas tradiciones antiquísimas y que vistas en la época presente son prácticas que involucran la muy particular identidad indígena de San Pablito.



Perduración de los códices. Códice de reciente manufactura⁷². Libro de oraciones otomí.

Por otro lado, los pueblos nahuas del Valle de México (y de la región poblano-tlaxcalteca) han heredado una abundante producción de códices históricos, a través de los cuales fue posible definir y legitimar la posición de los señoríos en la época colonial. Estos manuscritos presentan un patrón más o menos general que consiste en el relato del surgimiento del grupo étnico, descripción de un proceso migratorio para arribar al lugar destinado para su asentamiento, indican las relaciones existentes con los demás pueblos y terminan con episodios referentes al establecimiento del régimen colonial.

Una creencia que comparten los diversos pueblos nahuas del centro de México es la afirmación de que su origen tuvo lugar en una “montaña”

⁷² LEÓN-PORTILLA, Miguel. op. cit. Iconografía del capítulo 5, lámina 33.

por intervención de los dioses o poderosos gobernantes antiguos. Tal montaña no alude a ningún lugar real existente e identificable sino que se trata de un arquetipo mítico (común a todos los pueblos chichimecas de los márgenes del área mesoamericana), las migraciones que se describen en dichos códices también contienen sucesos prodigiosos, míticos más que reales, en general son guiadas por los dioses para culminar en el sitio del asentamiento definitivo que es revelado a través de algún acontecimiento o señal de forma simbólica. Conforme avanza el relato los sucesos descritos se vuelven más reales y más cercanos a nuestra actual noción de historia.

Como se mencionó anteriormente que los pueblos de la Cuenca del río Balsas datan de épocas muy antiguas, de acuerdo a datos etnohistóricos⁷³ se puede afirmar que los habitantes de Ahelican, Ameyaltepec y Oacacingo (los tres barrios) emigraron de Oapan (la cabecera) en la época precolombina, la movilidad demográfica existía desde entonces en esa región y fue un fenómeno que continuó sucediendo a lo largo de los siglos, sirva como ejemplo el pueblo de Xalitla (otro semillero de pintores de amate) que se formó en el siglo XVIII principalmente con migrantes de Ameyaltepec.

Ameyaltepec-llamado Amayotepec hasta mediados del siglo XIX- era por tradición una comunidad alfarera, fueron los artesanos de este poblado los que dieron origen a la pintura sobre amate, nueva y relativamente reciente modalidad de arte popular que pronto se convirtió en tradición, misma que los pueblos vecinos de Xalitla, Oapan y Maxela no tardaron en adoptar.

El aprendizaje de pintar amates se produce desde el seno familiar, una madre pintora indígena puede estar trabajando un amate con un hijo

⁷³ ISEULT Paradis, Louse. "La historia precolombina de la Región de Mezcala" en *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*. op. cit. pp. 113-128.

en brazos, de este modo los niños conviven con la práctica pictórica desde que nacen, por lo tanto los conocimientos se transmiten de generación en generación, como ejemplo de ello podemos mencionar al pintor Nicolás de Jesús, hijo de Pablo de Jesús quien fuera el iniciador de la tradición trabajando con Felipe Ehrenberg en la tienda de Kerlow, en la Ciudad de México.

El caso de Ameyaltepec destaca no solo por haber sido el origen de la tradición⁷⁴, sino por que su producción es admirablemente diversa, por ello no es posible englobar en un estilo específico y delimitado al conjunto de amates pintados en ese poblado⁷⁵. La destacada adaptación y flexibilidad de estos pueblos nahuas se manifiesta desde el inicio de la práctica pictórica sobre amate, es esa misma decisión de incursionar en el llamado “arte contemporáneo nahua” la que implica una capacidad de cambio notable: ni Xalitla ni Maxela contaban con una tradición alfarera -menos pictórica- como Ameyaltepec, el paso de la cerámica a la pintura de este pueblo fue sin duda menos drástico que el de Xalitla que era tierra preponderantemente de comerciantes. Quizá debido a esto, fue Ameyaltepec el que más innovó en cuestiones plásticas y formales⁷⁶ y donde es posible observar mayor diversidad estilística.

⁷⁴ Existe cierta controversia sobre quién fue el primer pintor sobre amate, según Felipe Ehrenberg fue Cristino Flores entre los años 1961-1962, otras fuentes dicen que fueron los hermanos Pablo y Pedro de Jesús, los tres oriundos de Ameyaltepec; sin embargo, Aline Hémond menciona que de paralela Francisco Regino desarrolló la pintura sobre amate, siendo el primer pintor de San Juan Tetelcingo y bajo el auspicio de la promotora artística Cora Van Mülinger tuvo una exposición en 1963, el mismo año en que se exhibió la muestra organizada por Kerlow con los pintores de Ameyaltepec. HÉMOND, Aline. op. cit. p.84.

⁷⁵ Las diferencias estilísticas y las características que poseen los amates de acuerdo a cada región serán el tema que se desarrolle en el tercer capítulo.

⁷⁶ Como ejemplo está la aparición del formato denominado *historia*: los primeros amates pintados consistían en representaciones de pájaros y flores, tiempo después apareció el llamado *historia* el cual incorporaba mayor número de motivos. Los estilos, motivos y contenidos son temas del capítulo tercero.

En ambos casos: San Pablito y Ameyaltepec, fue la precaria situación económica la que orilló a los pobladores a proyectar sus tradiciones al ámbito del comercio turístico, las figuras recortadas de San Pablito también se realizan para fines de consumo turístico, solo que las figuras que así se ofrecen no han sido elaboradas por un brujo, por lo que estos “muñecos” no poseen el valor (mágico) que contienen aquellos cuyo uso es ritual. Esto implica dos actitudes distintas frente a un mismo objeto cultural: por un lado de reverencia y respeto si la figura fue recortada por un brujo o utilizada en algún rito⁷⁷ y por otro una actitud absolutamente mercantil ante las figuras para turistas, este término no solo se refiere al turismo nacional o internacional, incluye a toda persona ajena a sus creencias y por lo tanto que no comparte sus usos y costumbres.

En el caso de Ameyaltepec, si bien sus productos de alfarería eran concebidos con fines de comercio, la transición de la cerámica a la pintura sobre amate involucró cambios en el principio comercial: la venta de productos utilitarios cambió a la oferta de objetos de valor estético, lo cual determina diferentes circunstancias en la producción y en la recepción de los mismos. Si antes el principio de la producción de cerámica era que cumpliera las funciones utilitarias para las cuales estaba destinada, la pintura sobre amate debía cumplir con las expectativas de los compradores, lo cual colocó al creador indígena dentro de un panorama más complejo, sobre todo si se considera que -a diferencia de la cerámica- los consumidores de amate son principalmente extranjeros y justamente por esa condición se busca que los amates sean portadores de una identidad étnica, relegando así la expresión individual (capacidad creadora de la que han dado prueba varios pintores indígenas) o la experimentación en beneficio de una estética colectiva.

⁷⁷ Hay ceremonias en las que las figuras deben ser desechadas después del ritual en lugares específicos o bien casos en donde las figuras de papel utilizadas se conservan.

La pronta aceptación de la pintura sobre amate hizo de ésta un medio viable que parecía mejorar la situación económica de los artesanos y por ello los pintores de amate proliferaron: ante la gran demanda vino la inevitable estandarización iconográfica y la incorporación de elementos, personajes y símbolos “occidentales”, ya sea por el contacto que los pintores tuvieron con otras expresiones o por petición de los compradores. Sería difícil negar que existen en el mercado pinturas en amate “mediocres” o de muy baja calidad estética (si se les compara con las creaciones e innovaciones de las que han dado prueba los pintores iniciadores); sin embargo, esa inconsistencia en la calidad de los amates puede ser un acto con pleno conocimiento de causa, es decir, cabe la posibilidad de que la sorprendente capacidad de adaptación de los pintores los haga diferenciar principios de producción: la decisión de realizar un trabajo “comercial” reservando su talento y creatividad para mejores ocasiones, manifestando así la claridad de los intereses del “arte comercial”⁷⁸.

Este uso del amate por los nahuas de Guerrero repercutió en los otomíes de Puebla, reactivando así la producción de papel en forma de hojas como soporte para los motivos pictóricos, para satisfacer la demanda se inició un proceso de experimentación en la elaboración de las hojas, tanto en tamaños estándar como en colores de las mismas. Si bien las innovaciones en el plano plástico-formal que se han producido dentro de la pintura sobre amate han sido por parte de los pintores de Ameyaltepec, también la experimentación en la elaboración de hojas dio lugar a algunas propuestas creativas hechas por los amateros de San Pablito. Un ejemplo es el caso de Doña Camila Hernández, oriunda de San Pablito, quien a fines de 1963, tras la manipulación de fibras en el proceso de elaboración de

⁷⁸ No se pretende presentar una visión idealista de la situación, es cierto que la sobreproducción de amates no presenta el mismo nivel de calidad, tampoco se puede negar que muchas de las pinturas fueron y son hechas por el principio comercial y que los pintores indígenas que las realizan pueden estar muy lejos de una posición de “disfrute” o realización personal en el acto pictórico, sin embargo, lo que interesa a esta investigación es destacar las cualidades propositivas de esta práctica.

hojas generó una nueva manera de manejar el papel: intercalando fragmentos de corteza clara en las fibras oscuras obtuvo hojas con propiedades plásticas propias, esto la llevó a la incorporación de figuras recortadas –semejantes a las que utilizan en las ceremonias- en la hoja de amate, añadidas antes del sacado de la hoja y maceradas para que se incorporan mejor a la superficie, dichas figuras inmersas en el espacio daban como resultado piezas plásticas terminadas, ya no un soporte para ser intervenido por los pintores⁷⁹.

En ambos casos, el comercio creó la necesidad de interactuar con otras comunidades, de entablar relaciones de comunicación más estrechas y organizadas⁸⁰, lo cual más que un requerimiento significa un acercamiento cultural, éste no solo beneficia económicamente a los poblados involucrados en la producción de materia prima⁸¹, sino también a los pintores indígenas, distribuidores y vendedores, representando la oportunidad de encontrar nuevos medios de continuar sus prácticas artesanales y culturales todas ellas unidas bajo el mismo principio de identidad étnica en constante resistencia a la extinción.

⁷⁹ A decir de Samuel Martí, había sido la única innovación por parte de los amateros y se refiere a las piezas de Doña Camila como sus “ya famosos intaglios” denominándolos como una nueva forma de “arte primitivo”. MARTI, Samuel. *Witchcraft and pre-columbian paper*. México. Ediciones Euroamericanas. 4ta. ed. 1988. pp. 80-83.

⁸⁰ Las estrategias comerciales son ejemplo de organización para lograr una mejor distribución del beneficio, una de ellas fue la repartición de los lugares de venta: los pintores de Ameyaltepec venden en Acapulco, los de Xalitla en Taxco y en el bazar del sábado de la Ciudad de México y los de Oapan en Tepoztlán, en el estado de Morelos.

⁸¹ Son muchas las personas involucradas de manera directa o indirecta en la práctica comercial: los amateros (es decir, los que elaboran las hojas), los que extraen la fibra y la ofrecen a los san pablenses, las mujeres que elaboran el papel y los que venden las hojas a los pintores indígenas de Guerrero y artistas visuales en general, llevando las hojas fuera de su comunidad a tiendas de arte.



Pintura sobre amate representando la elaboración de papel en San Pablito.
Pablo Nicolás. Xalitla.

Al igual que la tradición plástica prehispánica persistió en la época colonial gracias a la insistencia de los *tlacuiloque*, quienes continuaron el tratamiento escritural de la imagen, cuya capacidad de adaptar la tradición a las necesidades de un momento histórico específico hizo posible la conservación de los códices hasta el siglo XVIII sin importar los cambios acelerados que demandó la aculturación; el uso ritual del amate en San Pablito y la práctica pictórica en Ameyaltepec son otro ejemplo donde la conservación de tradiciones ancestrales ha sido posible gracias a la firmeza en sus creencias, pero sobre todo a la adaptabilidad que ambas comunidades culturales han demostrado a lo largo de su historia, donde la resistencia no está orientada solo a la subsistencia sino a la permanencia de su propia cultura, dando como resultado prácticas que conserven y manifiesten su identidad indígena a través de un acto creativo como lo revela la pintura sobre amate.

CAPÍTULO 11

**TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN EN
LA ELABORACIÓN DEL PAPEL
AMATE**

2.1 LA TRADICIÓN DE LA ELABORACIÓN DEL PAPEL COMO UN PRODUCTO DE SUPERVIVENCIA ECONÓMICA EN SAN PABLITO, PUEBLA

Sobre el proceso de elaboración de papel en Mesoamérica no se encuentra ninguna referencia en los códices prehispánicos, sino que es a través de la escritura pictográfica y a las características semánticas de los glifos como se puede inferir la importancia concedida al papel amate antes de la Conquista, también es posible deducir la existencia de lugares donde se elaboraba, pero del procedimiento desarrollado por los antiguos pobladores del Valle de México no existe registro antiguo. Cabe recordar que la escritura en la época prehispánica era contenedora de la tradición e historia de las diversas culturas que poblaban el vasto territorio, los documentos pictóricos precolombinos versan sobre temas religiosos, astrológicos, calendáricos, genealógicos, históricos y económicos y que si bien existía la costumbre del registro tributario como empleo “más prosaico” de la escritura⁸², ésta estaba destinada a conservar la memoria y tradición. Al parecer, entre los conocimientos y la información que debían ser conservados no se incluían los procedimientos técnicos de fabricación de papel, probablemente fuera a la oralidad a la que competía la preservación del método y la práctica de elaboración de papel y dada la naturaleza de esta práctica no se cuenta con fuentes que registren la elaboración de *amatl*.

Tampoco por parte de los primeros cronistas se tienen referencias del procedimiento indígena de elaboración del papel, si bien varios de ellos mencionan su existencia y su empleo en los llamados “libros de pinturas”, el método desarrollado por los antiguos pobladores del centro de México antes del arribo de los conquistadores no fue documentado. Pedro Mártir

⁸² Prosaico en el sentido de que esta información no poseía la trascendencia dada a la historia genealógica de un gobernante o a los conocimientos astrológicos heredados por sus antepasados, sin embargo, el tributo significaba reconocimiento de la autoridad y dominio territorial de aquel que lo exigía, por lo tanto su registro era importante.

de Anglería en la obra *Décadas del Nuevo Mundo* fue el primero en hacer referencia a la técnica de fabricación de papel surgida en el continente americano:

“En lo que ellos escriben son unas hojas de cierta delgada corteza interior de los árboles que se cría debajo de la corteza superior, creo que se llama philira conforme lo vemos, no en el sauce u olmo, sino en la de los palmitos que se comen, que hay una tela dura que separa las hojas exteriores a modo de redes con agujeros y mallas estrechas, y las embetunan con unto fuerte. Cuando están blandas, les dan la forma que quieren y las extienden a su arbitrio, se supone que con yeso o con alguna materia parecida”⁸³.

En obras de otros cronistas, se localizan varias menciones que informan sobre las cualidades del papel indígena, por ejemplo Bernal Díaz del Castillo en *La Conquista de la Nueva España* señala la existencia de “librillos de un papel de corteza de árbol que llaman amatl”, sin embargo, sobre el proceso de elaboración sólo se cuenta con la descripción dada por Pedro Mártir de Anglería. Llama la atención que una vez consumada la Conquista no se haga mención de tal conocimiento desarrollado por los mesoamericanos pese a ser de interés para la Corona española pues se trataba de un método alternativo al usado en el Viejo Continente cuya incorporación probablemente hubiese resultado benéfica dada la escasez de trapo en Europa⁸⁴. También resulta sorprendente que pese a la continua y pormenorizada correspondencia que los evangelizadores mantenían con la Corona española para informar sobre las costumbres y creencias de la población del Nuevo Mundo no se haya referido de manera puntual el procedimiento indígena de fabricación de papel. Ni siquiera en la *Historia General de las cosas de la Nueva España* que contiene diversos aspectos de la cultura náhuatl hay referencia al método elaboración de papel⁸⁵.

⁸³ LENZ, Hans. *El papel indígena mexicano*. SEP/Setentas.1973. pp. 71-72.

⁸⁴ Material con que manufacturaban papel en el Viejo Continente, como se mencionó en el apartado 1.6.

⁸⁵ Esta obra de Sahagún aborda la elaboración de trabajos de plumería, orfebrería, fundición, modelado, martillado de oro pero nada referente a la confección de papel.

Ya avanzado el período colonial, en 1570 el doctor naturalista Francisco Hernández dejó registro escrito sobre el procedimiento con que los indígenas elaboraban papel, cabe destacar que la descripción brindada por él fue resultado de la observación directa del proceso:

“Se ve hervir una multitud de artesanos que interrumpen la tranquilidad de aquel lugar fabricando un papel no muy a propósito para escribir o trazar líneas, aunque no deja pasar la tinta a su través, pero adecuado para envolturas y muy propio y útil entre estos indios occidentales para celebrar a sus dioses en sus fiestas sagradas, confeccionar vestuario y adornos funerarios [...] cortan sólo las ramas gruesas, dejando los renuevos. Se hablandan en agua y se dejan remojar durante la noche en los arroyos o corrientes de agua [...] al día siguiente se les arranca la corteza, y después de limpiarla de la cutícula superior, se extiende a golpes con una piedra plana pero surcada de estrías que se sujeta con una vara de sauce doblada en círculo a manera de mango [...] vuélvese flexible aquel material, se corta luego en pequeños trozos que, golpeados de nuevo por diferentes lados con otra piedra más plana, se unen fácilmente entre sí; por último, se alisan y se forman hojas de papel de dos dodrantes (44.36cm) de largo y sesquidodrante (33.27cm) aproximadamente de ancho, que imitan nuestro papel más grueso y corriente, pero son más compactas y blancas, aunque muy inferiores a nuestro papel más terso”⁸⁶.

Sobre la materia prima empleada para la elaboración de papel existen algunas divergencias en el legado de los cronistas, Bernal Díaz del Castillo escribió sobre papel de *amatl*, mientras que Francisco López de Gómara, Motolinia, Clavijero y Humboldt hablan de un papel hecho de *metl*, es decir de maguey. Boturini sostiene que existía un papel de “gusano” y hay otras referencias de un papel hecho de palma *izotl* (yuca). En general, de acuerdo a las fuentes provenientes de los primeros cronistas y a los resultados obtenidos de análisis en el siglo XX de los códices que se conservan, se puede afirmar que los indígenas elaboraban principalmente papel de *amatl* y de *metl*.

⁸⁶ LENZ, Hans. *El papel indígena mexicano*. op. cit. p.76.

Es el papel de amate el que interesa a esta investigación, pese a no contar con datos exactos de sus orígenes, se trata de una práctica que se remonta al México prehispánico, la somera descripción del proceso localizada en la obra Pedro Mártir de Anglería, pero sobre todo el testimonio aportado por Francisco Hernández que data del siglo XVI, sirven como antecedente y son prueba de que la técnica de elaboración de papel amate que sobrevive hasta el actual siglo XXI proviene del saber mesoamericano antiguo. Al leer la cita tomada de la obra de Hernández se encuentran notables semejanzas entre el método observado por él en el año 1570 y el descrito en 1898 por el etnólogo Frederick Starr, quien con su investigación sobre la supervivencia de la elaboración de papel, dirigió la atención de historiadores, antropólogos e investigadores de diversas partes sobre la antigua práctica conservada en San Pablito, misma que había pasado inadvertida durante siglos. En su libro *Notes Upon Ethnography of Southern Mexico* señala:

“El arte de producir papel de corteza sobrevive en muchos de estos pueblos otomíes: San Gregorio en el distrito de Tenango Hidalgo, Xalapa distrito de Zacualtipán Hidalgo, San Pablito municipio de Pahuatlán Puebla; y Ixtoloyan municipio de Pantepec, Puebla. En San Pablito se utilizan dos clases de corteza: la de moral y la de xalama. De preferencia se recoge la corteza cuando el árbol está en savia; pero se la deja secar para guardarla después. Como base para macerar la corteza se utiliza una tabla. Una piedra, más o menos rectangular, con unas ranuras en las esquinas que sirven para empuñarla con facilidad, se emplea como batidor. La corteza se lava cuidadosamente en agua de cal, que toman del maíz que preparan para las tortillas; se la sujeta a un cocimiento hasta que se desmenuza en tiras delgadas. Éstas se colocan sobre una tabla en forma aproximada al contorno de la futura hoja de papel y otras tiras se ponen en el interior del cuadro así formado. Entonces se las golpea con la piedra hasta conseguir que las fibras se entrelacen. Las hojas son secadas al aire libre... Este papel tiene gran demanda y no se le usa ni para envolturas ni para escribir, solamente para brujerías y ceremonias”⁸⁷

⁸⁷ *Ibid.* pp. 85-86.

De igual manera, las observaciones de Starr que datan de fines del siglo XIX parecen corresponder con el proceso que se realiza actualmente en San Pablito, único poblado donde se continúa la antigua práctica de elaborar papel⁸⁸. Hans Lenz apunta que aunque el procedimiento que realizan los amateros de San Pablito en pleno siglo XX puede ser considerado como desarrollo de la antigua práctica mesoamericana, el papel que producen no debe ser llamado “lienzo de corteza” -lo que los mexicas llamaban papel- y que sería mejor llamarlo pseudo-papel por ser el título que más semejanza guarda con el verdadero papel o *amatl*, no obstante, el papel que se elabora en San Pablito es lo que actualmente se denomina como papel de amate.

Ante la insuficiencia de recursos económicos provenientes de la actividad agrícola, los habitantes de San Pablito Pahuatlán fueron privilegiando la elaboración de papel amate como medio de supervivencia; si por tradición eran las mujeres quienes elaboraban el papel como paliativo para la economía familiar, poco a poco también los hombres fueron incorporándose a la tradición, no sólo en la recolección de la corteza sino en su tratamiento y en la elaboración de las hojas de papel.

Tras el “descubrimiento” del papel amate como soporte para la creación pictórica de los nahuas de Guerrero en 1962 y siendo San Pablito el único poblado donde se conservaba la tradición de elaboración de papel de corteza, ésta pronto se convirtió en la actividad más redituable para los otomíes de la Sierra Norte de Puebla, la demanda de papel amate se

⁸⁸ Tras la Conquista, diversos grupos étnicos continuaron con la práctica de elaborar papel (nahuas, otomíes, totonacas y tepehuas), al permanecer aislados en las Huastecas ocuparon zonas colindantes a los estados de Hidalgo, Puebla y Veracruz, regiones que en el pasado eran de difícil acceso, lo que permitió la conservación del uso del papel en prácticas rituales, sin embargo, debido a su empleo para actividades de “brujería” poco a poco las nociones de “pecado” y “condenación” propagadas por la iglesia católica fueron erradicando la tradición de fabricar papel, conservándose hasta nuestros días solo entre los otomíes de Puebla.

incrementó de manera exponencial, pues no sólo debían abastecer a los pintores de Guerrero, también debían cubrir la demanda de hojas para su comercialización en el extranjero. Al inicio, este éxito comercial presentó al papel amate como recurso de supervivencia idóneo para los otomíes; ya que al ser la elaboración de papel un saber adquirido de generación en generación en el hogar y al contar con la materia prima al alcance de la mano parecía ser un medio de posible crecimiento económico para la comunidad de San Pablito, la demanda era tal que todos los amateros del pueblo podían verse beneficiados pues todos habían sido instruidos en el antiguo arte del *amatl*.

El abandono de la actividad agrícola implicó la nula reforestación de árboles de amate lo que al paso de los años traería como consecuencia la inevitable escasez de la materia prima y su posible desaparición. A principio de los años sesenta los pintores de Guerrero se vieron obligados a trabajar sobre cartulina (papel comercial de mala calidad) debido a problemas de abastecimiento, en aquella ocasión la causa en gran parte fue la falta de una red de distribución directa entre los amateros de Pahuatlán, pero a finales de esa década los san pablenses ya organizaban el suministro de amate a los pueblos pintores de Guerrero, resolviendo el problema de abasto.

Los cientos de miles de hojas de amate requeridos por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) para la exportación y los pedidos particulares en ocasiones no menos numerosos que algunos extranjeros solicitaban directamente a los amateros exigían a los otomíes una producción constante, si bien los precios nunca han correspondido al tiempo de trabajo que la elaboración de las hojas demanda, la gran cantidad de pedidos permitía una relativa pero estable remuneración económica.

La celeridad de la extracción de corteza no era acompañada por su consecuente restitución o reforestación a través de la plantación de nuevos árboles, tras el éxito comercial no se consideró que el tiempo de crecimiento de un árbol de amate tarda alrededor de veinticinco años y que el agotamiento de la materia prima -aún con una reforestación paralela a la extracción- no soportaría la demanda de corteza exigida por el mercado. Pese a esto, los amateros de San Pablito continúan sin interrumpir la producción con la tradición de la elaboración de papel y ésta sigue siendo el medio principal de supervivencia.

De acuerdo a la información obtenida en la investigación de Hans Lenz entre los años 1942-45 las condiciones de vida en San Pablito mantienen cierta semejanza con las actuales: el pueblo está asentado en medio de montañas, cuando Lenz realizó su investigación de campo, llegar al pueblo estaba a poco más de un día de distancia de la Ciudad de México, siguiendo la ruta por el estado de Puebla. Actualmente es posible llegar en 3 horas si se toma la nueva autopista, ruta rápida por Tulancingo, es decir, llegando por el estado de Hidalgo, sin embargo un tramo de la carretera no está en buenas condiciones. Recientemente parte del pueblo fue pavimentado en sus accesos principales pero gran número de casas fueron construidas en las partes altas del cerro por lo que el acceso a éstas es a través de estrechas veredas apenas reconocibles como pasos peatonales que suben el cerro. Al observar el poblado desde arriba del monte se aprecia el aislamiento geográfico en el que se ubica, el pueblo más cercano es el de Pahuatlán el cual está aproximadamente a 40 minutos en coche desde San Pablito.



Vista desde la parte alta del pueblo. San Pablito.

En San Pablito no hay hoteles, por lo que el visitante necesita trasladarse a Pahuatlán donde solo hay dos opciones de alojamiento, tampoco existen restaurantes o algún otro servicio que fomente el turismo⁸⁹, todos los pobladores son oriundos. No todas las casas cuentan con servicio de teléfono fijo y no hay red de telefonía portátil por la falta de *rooming* pues la geografía impide la transmisión de las ondas de comunicación. La reactivación del comercio de papel amate permitió una mejor situación económica para algunos de los amateros del pueblo (debido al monopolio del comercio por parte de algunas familias), es posible ver algunas casas que destacan del resto debido a su mejor y más lujosa construcción⁹⁰, sin embargo, la mayoría de las casas son rurales,

⁸⁹ Pese a que los amateros reciben con cierta frecuencia visitantes foráneos interesados en comprar papel o bien en investigar el proceso de elaboración o sus prácticas rituales.

⁹⁰ A modo de dato sociológico, muchas de estas construcciones recientes en San Pablito son parte de un fenómeno que se está dando en muchos estados del país en donde los migrantes que se van a Estados Unidos mandan planos de construcción de grandes casas

algunas con piso de tierra y hechas con cemento o con muros de piedra y techadas con láminas metálicas. La educación que se ofrece en el pueblo llega hasta nivel bachillerato.



Límites de San Pablito

Respecto a la vida cotidiana, llama la atención que Lenz señaló a manera de nota etnográfica “el uso inmoderado de bebidas embriagantes desde las primeras horas del día”⁹¹, en la presente investigación de campo realizada en abril del 2009, también se observó dicho fenómeno: los hombres pueden ingerir gran cantidad de cerveza, permaneciendo sentados bajo algún techo que los proteja del quemante sol durante varias horas; comienzan desde las primeras horas y pueden hacerlo de manera repetida a lo largo del día, cabe apuntar que solo los hombres lo hacen, no las mujeres.

con distintos estilos arquitectónicos, ajenos al de la región donde se construyen, reproduciéndolos casi de manera idéntica solo que con materiales existentes en el lugar.

⁹¹ LENZ, Hans. *El papel indígena mexicano*. op. cit.

Atendiendo a la práctica de la religión católica, los habitantes de San Pablito asisten de manera asidua a la iglesia y organizan fiestas en honor al santo patrono, también se organizan en forma de “mayordomías” donde los diferentes mayordomos preparan y ofrecen de comer a la comunidad y a todo aquel que se acerque a escuchar la música que el mismo anfitrión ha contratado. De manera paralela se continúa la práctica de ceremonias de naturaleza pagana como “el bautizo de las semillas” que se realiza en la víspera del 25 de diciembre.

Lenz afirmaba que gracias a los brujos y a su oficio fue posible la sobrevivencia de la práctica antigua de fabricación de papel, concediéndoles un papel social tan relevante como el que tenían en la época prehispánica. Dicha apreciación parece haber cambiado con el paso del tiempo, a decir de algunos pobladores los brujos actuales “ya no son como los de antes”, hay quienes estando enfermos y tras haber pagado los servicios de algún brujo o curandero no presentan alguna mejoría y optan por trasladarse a la Ciudad de México para a ser atendidos en hospitales por médicos alópatas, lo cual implica no sólo los gastos considerables de transporte y estancia, sino también los posibles contratiempos derivados del limitado dominio del idioma español que todavía predomina entre la población.

Las situaciones antes descritas sirven como marco socio-cultural de los productores de papel de San Pablito, con ello se infiere la falta de oportunidades que tiene los amateros para acceder a una mejor calidad de vida⁹², ejemplo de ello es también el fenómeno creciente de migración hacia Estados Unidos por parte de la población (masculina) más joven. Respecto

⁹² Cabe señalar que en fechas recientes los hijos de los amateros parecen tener más oportunidades de desarrollo profesional (además de la preservación de la tradición del amate), pues existe la posibilidad de acceder a una educación universitaria a condición de trasladarse al pueblo de Pahuatlán o Tulancingo que está relativamente cerca de San Pablito.

a las mujeres, su situación parece aún más difícil, ya que la discriminación de género sigue siendo evidente, pues solo el tiempo que requiere la preparación de los alimentos (las tortillas son hechas a mano) es un ejemplo de la carga laboral que se le exige a la mujer dentro del hogar, además de las jornadas de trabajo en la elaboración de papel (principal sustento económico familiar) y el cuidado de los hijos que suelen ser numerosos. Otra actitud discriminatoria es la prohibición por parte de sus padres o esposos de hablar en español, sobre todo con los foráneos, pese a que muchas lo entienden.

Estos señalamientos muestran una actitud contradictoria característica del comportamiento histórico del otomí, generado desde el choque histórico y cultural de la Conquista española pues los amateros se sienten en desventaja ante aquellos que vienen de la ciudad de México o extranjeros, pero se sienten superiores ante las mujeres de su propia comunidad, con orgullo de saberse conocedores de un legado tan antiguo como lo es la elaboración del papel de amate; esta actitud se matiza con la humildad y al mismo tiempo el recelo con que se relacionan con los forasteros. Incluso dentro de la propia comunidad existe la desconfianza entre unos y otros pobladores dado el recurrente “plagio colectivo”, al igual que los nahuas de Guerrero que rápidamente copiaban las innovaciones de algún pintor y pronto las nuevas soluciones pictóricas o motivos se convertían de dominio público, entre los amateros se produce el mismo fenómeno, los que tratan de experimentar o son punteros en la innovación del producto ven que su trabajo pronto es reproducido por los demás al momento de hacer pública la novedad.

Tales son las condiciones económico-sociales que rodean y condicionan la producción de papel en San Pablito, al dedicarse casi toda la comunidad a la misma actividad parece inevitable que surjan problemas de monopolio de mercado o de asimilación -con aprobación o no- de

innovaciones técnicas de elaboración. Lo importante es señalar que la producción de amate es el medio de sobrevivencia de la mayoría de los san pablenses: mujeres, hombres e incluso los niños desde edad muy temprana aprenden la tradición, al igual que los pintores nahuas, los niños en San Pablito conviven con la tradición en el hogar, pues es ahí donde se acondiciona el “taller”.



Vista desde uno de los talleres acondicionados en el hogar

La estancia y visita a San Pablito queda marcada por el peculiar sonido del golpeteo de las piedras para macerar al momento de aplanar las fibras para la confección de la hojas de papel, dicho sonido inunda el ambiente en todo el pueblo. Resulta sorprendente que un saber tan antiguo como la práctica mesoamericana de hacer papel se haya conservado y continúe hasta el siglo XXI y más aún, que a decir de algunos amateros de San Pablito, esta actividad siga siendo sustentable.

2.2 EL TALLER DE PRODUCCIÓN

Normalmente el taller de producción en San Pablito suele ser el patio de la casa, éste puede estar abierto o techado parcialmente por lo que una vez extraída la corteza, su tratamiento y elaboración del papel se realizan en la vivienda del amatero, se destina un espacio donde se pueda poner un cazo de grandes dimensiones para en él cocer la corteza, este espacio es un patio o un área cercana a la casa al aire libre, pues durante la cocción de las fibras se produce una gran cantidad de humo y cenizas que obligan a trabajar en un espacio abierto. De igual modo, tras el procedimiento de producción o confección de las hojas, éstas también deben permanecer al sol para secarse, por lo que el tratamiento de la corteza, su lavado y la elaboración de hojas requieren un área de trabajo al exterior.

Tradicionalmente cada amatero trabajaba en su hogar y eran los hombres los que iban al bosque a recolectar la corteza y las mujeres las que trabajaban la fibra y elaboraban las hojas en la casa, sin embargo, poco a poco los hombres y los hijos se han ido incorporando al proceso de elaboración, ya que tras el éxito comercial del papel amate la organización del trabajo ha sido modificada, no sólo a nivel familiar sino también comunal: actualmente no sólo toda la familia trabaja sino que un número mayor de familiares se organizan en espacios más amplios donde es posible una distribución de tareas por áreas, lo que se acerca más a una noción de taller con sitios específico de trabajo. La recolección de la corteza es el único paso del procedimiento que no tiene lugar dentro del taller.

2.2.1 La recolección de la corteza

En el pasado, la recolección de corteza se realizaba durante los meses de abril, mayo y junio, período que los otomíes denominan “cuando la luna está tierna”, que coincide con el hecho de que la corteza parece desprenderse más fácilmente. Según la investigación que Hans Lenz realizó durante los años 1942-45 en San Pablito, el papel se elaboraba de las fibras de xalamatl limón, xalamatl bayo y xalamatl grande, hace referencia de que el jonote o *chaca* es otro árbol cuyas fibras son factibles de ser usadas para fabricar papel, pero señala que “Los indios, sin embargo, no gustan de emplear ese material porque, según ellos, es “muy resbaloso”⁹³.

Para el año 1987, en el libro *El universo del amate*⁹⁴ se menciona que en la Sierra de Puebla se trabaja principalmente la corteza del árbol de jonote colorado, existiendo también otras especies; se afirma que debido a la demanda comercial el amate que pertenece al género *ficus* se ha sustituido por el jonote colorado por dos razones: en primer lugar porque en 60 o 70km a la redonda de San Pablito, la población de árboles jóvenes de amate ha decrecido por la excesiva explotación y en segundo lugar porque dicho jonote es susceptible de ser explotado todo el año. No obstante, el jonote tampoco se consigue en las zonas cercanas a San Pablito ya que es una especie de tierra caliente. En este libro se presenta también un cuadro con los nombres en español, otomí, nahua y el nombre científico de las especies que a esa fecha eran utilizadas en San Pablito:

ESPECIES DE ÁRBOLES UTILIZADAS EN SAN PABLITO PARA LA ELABORACIÓN DE PAPEL

⁹³ LENZ, Hans. *El papel indígena mexicano*. op. cit. p.171. Cabe mencionar que posteriormente el mismo Lenz en su obra *Cosas del papel en Mesoamerica* (1984) señala el empleo de fibras de jonote entre los amateros de San Pablito debido al paulatino agotamiento del amate (pp. 308-309).

⁹⁴ *El universo del amate*. op. cit.

ESPAÑOL	OTOMÍ	HUASTECO	NAHUA	NOMBRE CIENTÍFICO
amate	popotza	-----	Xalamatl bayo	<i>Ficus sp.</i>
moral	tsazecuá	-----	Chichicastle	<i>Urera sp.</i>
jonote colorado	Xangaconi	Chacá	-----	<i>heliocarpus</i> ⁹⁵

Si atendemos al cuadro se infiere que dicha sustitución del amate por el jonote no es del todo cierta, más bien se trata de un incremento en el uso del segundo tipo de árbol. Lenz menciona que las fibras del jonote son muy resistentes, pese a la renuencia de los indígenas a su empleo; sin embargo, en 1987 ya se observaba un predominio del jonote dadas las cualidades y quizá sobre todo debido a las ventajas de explotación que dicho jonote brinda en comparación con el amate (sin olvidar el posible agotamiento del *ficus*), entre las cuales podemos mencionar que el primero prospera desde el sureste hasta el noreste de México.

La lejanía de los árboles de jonote de San Pablito mencionada en el mismo libro *El universo del amate* originó cambios en la recolección de la corteza: son fuereños los que la extraen y la llevan a los “amateros” quienes ya no la seleccionan, la compran con lo que surgen alteraciones en la calidad del producto, antes los amateros conocían y seleccionaban el

⁹⁵ En dicha fuente el jonote aún aparece identificado como *Heliocarpus*, pero como de veré en el apartado 2.6 se trata de *Trema micrantha*.

árbol cuya edad influye en el grado de dureza o flexibilidad de la fibra, en el tono y por lo tanto en el color que resultaría una vez elaborada y seca la hoja de papel.

Actualmente, hay casos de amateros que compran la materia prima en el mismo estado de Puebla, pero también la traen de Veracruz o Hidalgo, sin embargo, las personas que realizan la extracción de la corteza no siempre fueron instruidos en la tradición del amate, eso se ve reflejado en la calidad de la misma. Además, para la compra-venta es necesario conocer los diversos nombres con que se conoce a un mismo árbol dependiendo de la región, por ejemplo: el jonote o “palo colorado” de Puebla, es el mismo que el denominado “cuerillo” en el estado de Hidalgo o el “palo de chaca” en Veracruz.

De acuerdo a la presente investigación de campo realizada en San Pablito en abril del 2009, el árbol más empleado para la fabricación de papel amate es el jonote colorado del cual se obtiene papel “moreno”, también se utiliza la mora, que da origen al papel “blanco”. Hacia 1984 Hans Lenz menciona que el jonote es la principal materia prima y que debido a que éste se daba en el estado de Veracruz, un grupo de san pablenses se dedicaban a ir allá a recolectar la fibra y traerla a San Pablito, travesía que requería de ocho días de viaje. Actualmente algunos amateros cuentan con la facilidad de tener jonotes plantados en sus terrenos, como es el caso del señor René Trejo Hernández, quien junto con el señor Genaro Fuentes Trejo, proporcionaron a esta investigación la información y la demostración de la elaboración de papel en San Pablito. La extracción de corteza de los jonotes es posible realizarla durante todo el año, mientras que la mora sólo en los meses de abril y mayo, durante esta investigación se pudo filmar la extracción de ambos tipos de corteza (se anexa copia en DVD); asimismo, se obtuvo el registro fotográfico que ilustra el presente capítulo.

Una vez ubicado el árbol que servirá para la obtención de fibras, el proceso de recolectar la corteza inicia con una serie de cortes que se hacen con ayuda del machete en la parte baja del árbol para delimitar en secciones el contorno del tronco.



Elección del árbol y primeros cortes en la base del tronco.

Dichos cortes permitirán la división en forma de tiras de la corteza, las cuales se obtienen con la acción de jalar desde la parte baja del corte inicial hacia la parte superior del árbol.



Desprendimiento de la corteza.

Es de este modo como se desprende toda la corteza que cubre el árbol, dejando al descubierto el tronco (“el hueso” como lo llaman los amateros). Una vez retirada la corteza del tronco, ésta no vuelve a crecer así que el árbol puede ser aprovechado como madera para construcción o bien puede dejarse en pie como productor de oxígeno, cabe mencionar el poco valor que los otomíes le dan a esta especie de árbol, sin embargo, éste también puede ser cortado dejando la base con un metro de altura lo que permitirá que retoñe y crezca nuevamente un árbol con corteza, del cual será posible obtener pulpa para papel, el caso particular del jonote representa la posibilidad de materia prima continua ya que crece más rápido que otras especies, a los tres años ya alcanza una altura y madurez considerable para su explotación.



Corteza retirada en forma de tiras gracias a los cortes iniciales.

No importa si las tiras salen completas -es decir tan largas como la altura del árbol- o en trozos, la pulpa puede ser extraída y su longitud en nada interfiere para el empleo de la fibra. Dichas tiras contienen la pulpa pero es necesario despegarla de la propia corteza (la “cáscara” como la nombran los amateros); es aquí donde, a decir de René Trejo Hernández, empieza el “trabajo manual de elaboración de papel amate”, ya que se requiere de experiencia para que no queden residuos de la “cáscara” pues es preciso que la pulpa que será cocida esté completamente limpia para que no quede áspera y sirva bien para la elaboración del papel. La experiencia permite una mejor y más rápida extracción de la fibra, la cual debe despegarse empezando por el extremo superior de la tira que corresponde a la parte superior del árbol, este detalle es de gran importancia, ya que de iniciar desde el extremo de la base del árbol la fibra se despedaza, las siguientes imágenes muestran de forma general la manera de desprender la fibra para elaborar el papel amate.



Separación de la pulpa y la corteza.



La mano derecha sujeta la corteza o “cáscara” mientras que con la mano izquierda se retira la pulpa. Nótese que la separación de la pulpa requiere cierta fuerza para lograr su total desprendimiento de la corteza, por ello es precisa la habilidad del amatero.

Desprendimiento de la fibra para la elaboración de papel amate.



PROCESO DE EXTRACCIÓN DE LA MORA



Al igual que el jonote se realizan cortes alrededor del tronco para dividir la corteza en tiras.



Se desprende la corteza de abajo hacia arriba del tronco.



A la izquierda se observa la resina propia de la mora, a la derecha la corteza vista de la cara que contiene la pulpa.



Del mismo modo como se desprende la pulpa del jonote se retira la fibra de la mora, debido a la dureza de la corteza cuesta más trabajo la extracción de la pulpa blanca. modo que las de jonote.



Resina del árbol de la mora.



Corteza extraída de la mora.



A la izquierda la pulpa del jonote, a la derecha la corteza.

Si llegara a quedar algún pequeño residuo de “cáscara” en la pulpa se retira con ayuda del machete y una vez obtenida la fibra, la corteza restante no tiene ningún uso, se desecha. El proceso descrito para obtener la pulpa constituye el inicio de la aplicación de los conocimientos que debe dominar el amatero, ya que la elección del árbol debe hacerse de acuerdo a edad del mismo, además de que en esta primera etapa se requiere destreza para el desprendimiento de la corteza, esta habilidad se obtiene con la práctica de las antiguas enseñanzas, es por ello que cuando los amateros compran la pulpa seca empaquetada la calidad de la fibra no es la mejor, ya que las personas que la han extraído -llamados jonoteros- no son

amateros, por consiguiente no cuentan con los conocimientos necesarios para elegir los árboles idóneos y tampoco han desarrollado la destreza requerida para desprender la fibra y obtener pulpa sin residuos de corteza pues lo primordial es recolectar la mayor cantidad de fibra y no su calidad.

2.2.2 El proceso de ablandar la corteza

Ya en el taller, la pulpa recolectada o comprada se deja en remojo por un día, transcurrido éste, se somete al proceso de cocción, el cual la reblandecerá para su posterior conversión en hojas de papel. En el espacio destinado como área de trabajo (comúnmente al aire libre) se dispone un cazo de grandes dimensiones para poner a hervir la fibra.



El cazo se asienta sobre tres piedras que harán las veces de soporte y al centro de éstas se enciende el fuego para la cocción.



Nótese el cambio de color de la fibra una vez que ha sido removida de la corteza y tras el remojo previo a la cocción.



Colocación de las fibras previamente humedecidas en el cazo.



Se comprimen las fibras llenando por completo el cazo.

Se colocan las largas tiras de fibra dentro del cazo y una vez que han sido acomodadas se agrega agua hasta llenarlo, luego de un tiempo de cocción se le agregan la ceniza y la cal para que la pulpa llegue a cocerse. Anteriormente se agregaba agua de nixtamal, es decir, el agua calcárea en la que previamente se había hervido el maíz para hacer tortillas, todavía en 1975, la investigadora Regina Fitl observó el uso del nixcómel, así lo señala en su tesis doctoral *Die "muñecos" von San Pablito. Ein Beitrag zur Kenntnis der "brujería" in der Sierra de Puebla, México*. Actualmente, el nixtamal ha sido sustituido por la cal, cabe apuntar que la ceniza y la cal colaboran para la completa cocción de la pulpa pues el agua por sí sola no basta para

cocerla⁹⁶. Para el fuego utilizan madera de la región como el encino o incluso del guayabo, cada amatero tiene que disponer de una gran cantidad de madera almacenada en su casa, ya que es un material de uso necesario y continuo en esta etapa del proceso.



Acomodo de los leños al centro del cazo.

Para que la fibra este completamente cocida se requieren de seis a siete horas de permanecer al fuego, como el cazo queda rebosante de fibras se dejan cocer sin moverse durante tres horas aproximadamente, después se remueven para que las fibras que se habían mantenido en la parte superior del cazo (y por consiguiente más lejos del fuego) queden en la parte interna de éste durante las siguientes horas. Transcurridas seis o siete horas⁹⁷ desde el momento en que se encendió el fuego, se verifica el grado de flexibilidad que las fibras van adquiriendo, de acuerdo a lo cual se remueven con ayuda de un palo o tronco para lograr que la totalidad de la pulpa quede completamente blanda, las fibras deben obtener la flexibilidad y la maleabilidad necesarias para su empleo en la elaboración de las hojas de papel.

⁹⁶ En los años recientes y sin decirlo de manera abierta, los amateros han venido sustituyendo la cal por la sosa cáustica, ya que el precio de la primera es más elevado y la sosa -mucho más económica- sirve de igual modo para reblandecer la fibra durante su cocción.

⁹⁷ El tiempo es aproximado pues algunos factores pueden acelerar o demorar la obtención del grado de cocción deseado (la intensidad del fuego o la frecuencia con que se remueven las fibras).



A la izquierda Genaro Fuentes Trejo y a la derecha René Trejo Hernández remueven las fibras durante la cocción.

La fibra ya cocida puede almacenarse en el agua del cazo conservando sus propiedades y cualidades adhesivas por un lapso de una semana o bien, fuera del medio acuoso pero protegida del aire por medio de un plástico por más de un mes.



Fibra almacenada después del proceso de cocción. Es preciso protegerla del aire, esto se logra cubriéndola completamente con un hule o plástico.

2.2.3 Tiempos de remojo de la fibra

Cuando se ha corroborado que las fibras están suficientemente blandas es momento de retirarlas del fuego, esto se comprueba desmenuzando un pedazo de fibra con la mano, el cual debe despedazarse fácilmente, además de observar el evidente color oscuro que adquiere la pulpa. Cocida la fibra se deja enfriar y se saca del cazo. Una vez fuera del agua debe protegerse del aire pues éste la puede secar, lo que la haría inservible

para su manipulación al momento de expandirla. Si no se planea elaborar las hojas enseguida de la cocción es necesario almacenarla completamente cubierta.



Cocida la fibra se deja enfriar en el cazo.

Lavado de la fibra. La pulpa cocida se lava en un recipiente con agua, esta operación se repite de seis a ocho veces, el agua del primer lavado adquiere de manera inmediata un color negro intenso y la pulpa al ser exprimida con las manos desprende un tinte oscuro, los repetidos lavados disminuyen la coloración de las fibras, es hasta el momento en que el agua queda clara cuando la fibra es apta para la elaboración de las hojas de papel.



René Trejo saca la fibra fría del cazo y la lleva a un recipiente con agua limpia para iniciar la sesión de lavados.



Genaro Fuentes exprime la pulpa para lavarla.



Nótese la maleabilidad de las fibras, esto permite que se realice con mayor facilidad el enjuague, el cual consiste en dejar dentro del agua un momento la pulpa y luego, sin tallarla, se exprime para cambiarla a otro recipiente con agua limpia.



Sesión de lavados de la fibra.



Cambio de recipiente con agua limpia.



Último lavado de la fibra, nótese el agua clara a diferencia del lavado inicial que dejó el agua teñida de un color oscuro*

Después de los seis u ocho lavados es notoria la disminución en la pigmentación del agua, así como en la coloración de las fibras que adquieren un color más rojizo. Escurrida la fibra, pero conservando cierta humedad, está lista para ser manipulada con facilidad en el proceso de extensión de la pulpa sobre la mesa destinada para la elaboración de las hojas de papel amate.



Nótese el agua pigmentada sobre el piso.

*AGUA EMPLEADA EN EL PROCESO DE COCCIÓN DE LA FIBRA



Cabe señalar una observación que se originó al momento de mirar el tinte que el agua del cazo dejó en el piso al momento de verterla al drenaje: al notar la consistencia del agua, espesa y resinosa al tacto, me pareció posible e interesante que ésta podría servir como tinta para desarrollar algún proyecto pictórico o dibujístico. Al parecer el agua donde hirvió el jonote durante el proceso de cocción es factible de ser empleada como medio pictórico, pues la coloración natural que desprende la fibra durante las seis o siete horas de cocción tiñe el agua de un color oscuro que al ser aplicado sobre un soporte de papel asemeja la apariencia de tinta y su consistencia aglutinante es un fijador que puede muy bien presentarse como un material pictórico alternativo de origen natural, derivado de la misma fibra.

Esto diversificaría los usos del jonote: en primera instancia su pulpa como materia prima para el papel de amate y el agua del cocimiento de la pulpa como medio pictórico derivado de la misma, aplicaciones prácticas que pueden generarse de la inevitable tala de un árbol.



Empleo del agua de jonote como medio pictórico aplicado con pincel sobre papel amate.

La consistencia es muy líquida, la pigmentación sólo tiñe el agua, no la espesa, por lo que puede ser aplicada a manera de acuarela, trabajada por capas permite una gama de tonalidades semejantes a la sanguina y una aplicación concentrada da un café intenso. El tiempo de secado demora sólo unos minutos y una vez seca es posible distinguir claramente las diversas capas que fueron aplicadas. Utilizada de manera directa -sin diluir- se puede lograr la saturación del soporte con poca cantidad. La resina natural del jonote dota al agua de una fuerte pigmentación cuyo fijado se debe quizá a las propiedades aglutinantes de la propia pulpa, mismas que permiten la estrecha unión de las fibras en la construcción de las hojas de papel amate confiriéndoles notable resistencia.



Empleo del agua de jonote sobre papel de algodón.

2.3 HERRAMIENTAS DE TRABAJO : RECIPIENTES Y SOPORTES PARA APLANAR LA FIBRA Y LOS MAZOS.

En las anteriores etapas del proceso de elaboración de papel solo se requiere de un machete para la extracción de la corteza, el cazo donde se cocerá la fibra, ceniza, cal, leña para el fuego y un tronco o instrumento a manera de remo o cuchara grande para remover la pulpa durante su cocción. Para la elaboración de las hojas de papel también son pocos los utensilios que el amatero requiere, básicamente la única herramienta que utiliza es una piedra a modo de mazo para macerar las fibras.

Dicha “piedra” -nombrada así por los amateros⁹⁸- es asombrosamente semejante a unos batidores de piedra encontrados en la zona arqueológica de Teotihuacan, Pánuco y Tres Zapotes, que según datos estratigráficos datan de los años 500 a 600 d.C., éstos son muy parecidos a las “piedras” que actualmente utilizan los amateros de San Pablito⁹⁹.

Los batidores o *amahuitequini* eran fabricados de madera o piedra, eran dotados de ranuras o estrías que servían para batir o macerar las fibras y obtener su enlazamiento¹⁰⁰, en la zona central de México se han localizado en Teotihuacan, Texcoco (territorios pertenecientes al Estado de México) y en Santiago Ahuixotla, ubicado cerca de Azcapotzalco (dentro del Distrito Federal). El cronista Francisco Hernández hace referencia a ciertos utensilios llamados “pulidores” que servían para alisar las hojas de papel,

⁹⁸ Lenz menciona que a estas piedras se les llama *muni-do* pero en la reciente visita a San Pablito los amateros dijeron no utilizar otro nombre. LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*. op. cit. p. 346.

⁹⁹ De acuerdo a la investigación de Lenz, estos batidores mesoamericanos son idénticos a unos encontrados en las Islas Célebes de Tahití, lo cual ha generado la teoría de que la elaboración de papel haya sido introducida del oriente de la Polinesia o Malanesia a otras partes del mundo. LENZ Hans. *El papel indígena mexicano*. op. cit. pp.81-84.

¹⁰⁰ *Ibid.*

sin embargo, actualmente se emplea la misma piedra para alisar la superficie de la hoja.

En la época mesoamericana estos “batidores” estaban hechos de diversas piedras: basalto, andesita, granito, diorita, clorita o piedra caliza, actualmente, son los mismos amateros los que los tallan en piedra volcánica. Genaro Fuentes Trejo es uno de los “fabricantes” y distribuidores de “piedras” en San Pablito, dice emplear “el mismo tipo de piedra con que se hacen los molcajetes” (recipiente donde se preparan las salsas en México), es decir, un tipo de piedra volcánica.

De acuerdo a la investigación de Lenz, hacia el año de 1984 se utilizaban batidores distintos según el tipo de fibra: para las fibras blandas de las moráceas empleaban un batidor de 155 gramos, mientras que para las fibras más duras del jonote requerían de uno más pesado, de 520 gramos. Actualmente los amateros de San Pablito utilizan la misma piedra-batidor para todo tipo de fibra (jonote o mora), cuidando solamente que la piedra este completamente limpia y libre de cualquier residuo de jonote al momento de trabajar con fibra de la mora, ya que podría ensuciar la futura hoja de papel amate blanco.

Antiguamente la forma de los batidores variaba, había ovoides, rectangulares, con o sin mango y generalmente los bordes eran redondeados; en la actualidad las “piedras” de San Pablito son rectangulares y los bordes también están redondeados, además, al igual que los antiguos batidores, presentan un trabajo de talla alrededor en las caras laterales lo que permite una mejor sujeción de la mano al momento de golpear las fibras¹⁰¹. Las superficies de las piedras actuales miden

¹⁰¹ Este detalle puede ser herencia de la ranura o especie de garganta que se observa en los batidores antiguos, en aquel tiempo esa talla estaba planeada para la posible colocación de una vara alrededor de la piedra que bien sujeta con cordeles serviría a modo de

aproximadamente 12 x 7 cms, al parecer sus dimensiones son semejantes a los antiguos batidores.

El trabajo de talla que se les da a las piedras consiste en el redondeo de los bordes y una incisión continua a manera de canal que rodea la piedra en las caras laterales, la cual permite un mejor control al momento de golpear las fibras, además cada una de las dos bases de la piedra presenta diferente acabado: un lado es más áspero y sirve para el golpeteo inicial de las fibras, el otro es más liso y es el que se utiliza para el golpeteo final y para darle el acabado al papel.



A la izquierda “piedras” utilizadas para la elaboración de hojas de papel en San Pablito. En la fotografía a la derecha se observan las piedras rectangulares aún sin ser trabajadas, “piedras-batidores” terminadas y la herramienta con la que se realiza la talla.

Al igual que el desprendimiento de la pulpa, la fabricación de la herramienta para su conversión en hojas de papel son labores manuales, lo que acentúa el carácter artesanal de la práctica de elaboración de papel, esta característica es evidente en la construcción de las hojas o pliegos donde solo interviene el trabajo de las manos del amatero.

mango para golpear con mayor facilidad las fibras, actualmente ese mismo trabajo de talla facilita el golpeteo el cual se realiza de manera manual, sin la extensión acondicionada en el pasado.

Además de las “piedras”, para la elaboración de las hojas de papel solo se necesita una mesa de trabajo donde se extenderán las fibras para la formación de las hojas y su posterior secado al sol, en realidad, son las manos del amatero las herramientas principales que confeccionan las hojas de papel.

2.4 LA CONSTRUCCIÓN DE LAS HOJAS EN SUS DISTINTAS MEDIDAS

En la época cuando se extendió el uso del papel amate como soporte entre los pintores de Guerrero, se produjo una estandarización en las medidas de las hojas, lo que originó cuatro modalidades de acuerdo a sus dimensiones:

- los pequeños amates llamados *huarachitos* de 5 x 7 cm.
- los medianos de 15 x 20 cm.
- los de *media hoja* de 20 x 30 cm.
- los de gran formato que logran uniendo dos o cuatro hojas de tamaño regular, obteniendo superficies de hasta 2.40 x 1.60 mts.

Posteriormente, durante la investigación de Lenz, se elaboraban hojas de 42 x 62 cm. y 45 x 72cm. y menciona que también se hacían hojas de mayor tamaño -aunque no precisa medidas- para las pinturas de los nahuas de Guerrero. Asimismo, para el consumo interno de la comunidad se elaboraban hojas de 22 x32cm. y ocasionalmente de 22 x 16cm. para las figuras recortadas destinadas a las ceremonias -o *costumbre*¹⁰²-

En la visita a Xalitla, Guerrero, los pintores continúan empleando el formato denominado *huarachito*, principalmente para las pinturas destinadas al comercio turístico “masivo”, las piezas que presentan a

¹⁰² El tema de los usos rituales del papel y las figuras recortadas de San Pablito se aborda en el apartado 3.3.

concurso en su mayoría son pintadas en hojas de mayor tamaño, a veces en formatos especiales como las llamadas “bandas” (de 10 x 240 cm.) y solo algunos pintores optan por trabajar sobre pliegos de gran formato.

Actualmente, las medidas que manejan en San Pablito son de 20 x 30 cm., estas sirven para los “espíritus recortados” ya que al doblar la hoja de manera vertical pueden recortar la mitad de la figura y al desdoblarla obtienen una figura completa. También hacen sus figuras en hojas ligeramente más pequeñas de 15 x 20cm. y de acuerdo al tamaño determinan el precio para su venta turística.



La figura se recorta de perfil en una hoja doblada a la mitad a partir del lado de la unión, conservándola en una o varias partes del cuerpo del personaje, de este modo, terminado el trabajo de recorte, al desdoblar la hoja se obtiene una figura completa frontal.

Respecto a la venta masiva a empresas o distribuidoras de papel los pedidos son de cientos de hojas, la medida más común es de 40 x 60 cm, además del color natural de la fibra (café oscuro), actualmente los pedidos incluyen hojas de papel amate de diversos colores conservando el mismo formato y consistencia. Además, trabajan pliegos de 2.40 x 1.20m éstos son del color natural de la fibra o bien los llamados “pintos” donde al momento de formar la hoja intercalan fibras claras y morenas, en estas

medidas no trabajan pliegos de colores¹⁰³, los pliegos blancos generalmente los compran ya sea artistas plásticos o empresas productoras de lámparas, muebles y objetos decorativos en cuyos diseños se incorpora el papel amate.

Antes de iniciar el trabajo de formación de las hojas se pone a remojar la “piedra-batidor”, bastan cinco minutos, pero si se deja más tiempo no hay problema; es preciso que la piedra esté húmeda para realizar el aplanado de las fibras, de lo contrario se quedarían pegados algunos residuos de éstas a la superficie de la piedra al momento de ser golpeadas.



Sólo se requiere de una piedra por cada amatero para la elaboración de la hoja.

La estandarización de formatos en la comercialización masiva de hojas de papel amate exige que las medidas predeterminadas se conserven, dado que la elaboración de la hoja es manual no se obtiene una precisión muy exacta como la que se puede lograr mediante el recorte de pliegos u hojas hecho con máquinas industriales sin embargo los amateros de San Pablito solucionaron el problema del formato delimitado de manera simple: en la mesa de trabajo que destinan para la construcción de las hojas tienen

¹⁰³ Sin embargo, los amateros están abiertos a trabajar el amate bajo requerimientos específicos, cubriendo necesidades particulares que con frecuencia les demandan artistas o diseñadores.

marcadas las medidas que deben cubrir las fibras una vez que son extendidas, si bien la precisión de los bordes no es milimétrica si se logra un tamaño estándar constante.



En este caso la mesa tiene señalado el registro para tres hojas de 40 x 60 cm.

Previo a la construcción de la hoja, la mesa debe ser enjabonada, esto se logra frotando de manera directa la superficie con la barra de jabón de pasta generalmente y agua ¹⁰⁴, después se deja secar en una zona abierta, con la acción del sol no tarda mucho tiempo. La ligera patina que deja el jabón sirve a modo de lubricante y evita que las fibras se adhieran a la madera con el golpeteo.

Para elaborar pliegos de 2.40 x 1.20 mts. es necesario que dos o cuatro amateros trabajen en la construcción del mismo, ya que el golpeteo

¹⁰⁴ A decir de Genaro Fuentes Trejo también se puede utilizar aceite comestible o cera pasta de uso automotriz, al igual que el jabón de barra o pasta se dejan secar.

debe ser simultáneo en toda la superficie y dadas las dimensiones se requiere de más tiempo, si lo hiciera un solo individuo las fibras se secarían antes lograr su completa extensión.

2.4.1 La selección de la fibra y su entramado

La pulpa debe conservar cierta humedad para la elaboración de las hojas, si las fibras son largas la hoja de papel adquiere mayor firmeza y por consiguiente mayor durabilidad. Dispuesta una buena cantidad de fibras húmedas en la mesa de trabajo se inicia el tramado de la hoja de acuerdo al registro previamente pintado en la misma mesa.



Separación de las primeras fibras.

Primero se delimita la hoja colocando una tira de fibra sobre el perímetro que deberán cubrir las fibras al momento de ser extendidas, este primer paso es el único que todos los amateros realizan de modo semejante; el tramado se construye de acuerdo a la técnica que cada uno de los trabajadores acostumbre, según velocidad, carácter y experiencia, pues hay amateros que son muy rápidos al trabajar la fibra mientras que otros trabajan de manera más pausada y cuidadosa al armar las tramas procurando colocar la cantidad suficiente de fibra de manera regular a lo largo y ancho de la superficie que han de cubrir, esto con la finalidad de no

dejar áreas más delgadas de la hoja final, las variantes en la construcción del entramado en nada afecta sobre el resultado final pues al momento de extender las fibras éstas se unen de igual modo¹⁰⁵.



Delimitación del perímetro de la hoja.

Una vez delimitado el perímetro de la hoja se inicia el tramado colocando tiras de fibra de manera horizontal dentro del espacio establecido, se deja una separación entre cada línea y desde este momento se establece el grosor de la hoja ya que la cantidad de fibra que se emplee determina el grosor del papel final, dicha cantidad puede variar, ya sea en la separación de las líneas del tramado (entre menos separadas mayor cantidad de fibra) o bien en el grosor de cada línea (si las líneas contienen abundante fibra) en ambos casos la cantidad de materia contribuirá al grosor de la hoja.

¹⁰⁵ En San Pablito, la construcción del entramado depende de cada amatero pero todos inician con la delimitación del perímetro de la hoja, pero según documenta Lenz, cuando aún se realizaba papel en poblados del estado de Hidalgo o en Veracruz era costumbre deshebrar las fibras previo a su extensión y en lugar de perfilar el rectángulo de la hoja formaban una bola de pulpa (probablemente colocada al centro) y era sobre ésta que comenzaban el golpeteo para el proceso de extensión. LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*. México. Fabrica de papel Loreto y Peña Pobre, S.A. 1984. p. 341.



Comienzo del entramado, disposición de líneas horizontales.

Cubierto el espacio con líneas horizontales se colocan fibras de manera vertical sobre las primeras, conservando de igual modo una separación entre cada una, lo que dará como resultado una cuadrícula. Al igual que en las líneas horizontales, en las verticales se logra un entramado que puede determinar el grosor de la hoja por medio de la cantidad de fibra que se utilice: a mayor cantidad de fibra mayor grosor de la hoja y éste a su vez incrementará la resistencia del papel final.



Colocación de líneas verticales.

Para obtener la cuadrícula no es necesario que una sola tira de fibra alcance la longitud deseada, la línea puede hacerse con trozos de fibra hasta cubrir el largo de la línea de acuerdo a las dimensiones de la hoja. Si la línea es producto de una sola fibra completa es factible que el papel tenga una mayor firmeza ya que el tramado supone menos porosidad, sin embargo, se utilizan tanto las fibras largas como las cortas e incluso pedazos de pulpa para la elaboración de las hojas¹⁰⁶.



Tramado terminado.

No todas las líneas son resultado de una sola fibra, se pueden observar hebras provenientes del empleo de trozos de fibra.

¹⁰⁶ Vid. supra. p.147. Se mencionó que al momento de desprender la pulpa de la corteza no importaba que las tiras salieran completas o en trozos pues toda la pulpa extraída podía emplearse para la elaboración de papel, en el proceso de construcción del tramado vemos que en efecto todas las fibras sirven pero definitivamente es preferible que sean tan largas como sea posible.

2.4.2 El golpeteo, aplanado y modelado de la fibra

Completado el tramado se comienza el trabajo de expansión a través del aplanado de las fibras por medio del golpeteo con la “piedra-batidor”. Al inicio se emplea la base más áspera de la piedra para macerar las fibras, lo que va uniendo y entrelazando las líneas previamente dispuestas. Conforme avanza el golpeteo y expansión homogénea de las fibras a lo largo de la hoja, éstas se van extendiendo y el tramado inicial desaparece, dando origen a una superficie regular en cuanto a grosor y espacio trabajado.

Extendidas las fibras pueden aparecer agujeros, ya que la materia al ser golpeada de manera manual, no forzosamente, se extiende de modo uniforme, estos vacíos se rellenan añadiendo más fibra húmeda y golpeando nuevamente la zona.



La humedad de las fibras permite que éstas se extiendan fácilmente.



El trabajo de golpear demora poco tiempo si se trata de una hoja de pequeño formato (40 x 60cm.). Como se observa en las imágenes, la extensión de las fibras se logra sólo con la fuerza y peso que el amateo ejerce con la “piedra” sobre el tramado.



La cuadrícula inicial desaparece y la extensión y unión de las fibras dan como resultado una superficie cada vez más uniforme.

Cuando todas las fibras han sido extendidas abarcando el espacio delimitado por el registro y habiendo rellenado los posibles agujeros en la hoja, se observa una superficie relativamente uniforme, con ello se inicia el proceso de acabado de la hoja para lo que se emplea la cara menos áspera

o más lisa de la “piedra-batidor”, nuevamente se golpea toda la superficie de la hoja para darle un terminado más terso.



Superficie completamente uniforme sin la presencia de agujeros.

Dentro del acabado de la hoja se considera la corrección de los bordes, el aplanamiento de las fibras busca su extensión para obtener las medidas predeterminadas pero una vez que se ha conseguido cubrir la medida requerida y que la superficie está suficientemente lisa es necesario rectificar los bordes de acuerdo al registro: el perímetro excedente se dobla hacia la parte interna de la hoja para que ésta conserve las medidas requeridas y nuevamente se golpea sobre el doblez para que se incorpore a la hoja pero esta vez con menos fuerza, vigilando que el borde no rebase la línea dibujada. Al mismo tiempo se rectifica el canto de la hoja de acuerdo a la línea de registro, esto se logra empujando cuidadosamente la fibra con la parte lateral¹⁰⁷ de la “piedra-batidor”.

¹⁰⁷ Esta parte lateral de la piedra corresponde al “redondeado de bordes” antes mencionado. Como puede verse, el trabajo de talla que se le da a estas piedras está basado en requerimientos específicos, por lo que su aparente simplicidad es en realidad una síntesis funcional.



Se observa la línea de registro pintada en la mesa, de acuerdo a ésta se dobla el excedente de la hoja



Rectificación de los márgenes de la hoja.

Una vez rectificadas los cuatro lados de la hoja de papel, se desliza (sin ejercer presión) la cara más lisa de la “piedra-batidor” sobre toda la superficie para darle el acabado final, cuidando no expandir de más la fibra (lo que rebasaría nuevamente los bordes del registro y por consiguiente sería necesario volver a rectificarlos).



Nótese el acabado más terso de la hoja además de la exactitud del registro.

Por último, se frota suavemente la hoja con la palma de la mano para que ésta adquiriera una especie de pátina y con ello se concluye el proceso de elaboración de la hoja, la cual permanecerá al sol sobre esa misma mesa hasta que esté completamente seca.



La pátina final se da con la palma de la mano.

Sólo se elabora una hoja a la vez¹⁰⁸, así que la fibra debe mantenerse húmeda para que el amatero construya la cantidad de hojas planeadas para la jornada de trabajo, en el caso específico observado en la investigación de campo, la mesa de registro permitía la elaboración de tres hojas pero la producción por jornada depende de las posibilidades que cada amatero tenga, tanto económicas para comprar la corteza o pagar el permiso de extraerla en bosques privados, así como del espacio de trabajo del que disponga ya que si se cuenta con más de una mesa es posible continuar la elaboración de más hojas, mientras se secan las primeras, ya que una vez que éstas han sido terminadas no pueden moverse de la mesa durante el secado.



Trabajo simultáneo de los dos amateros.

¹⁰⁸ En caso de que trabaje solo un amatero, si son más miembros de la familia los que participan en la construcción de las hojas la producción puede ser abundante.



Participación del autor en el acabado final de la hoja de amate.



Las hojas durante su secado permanecen sobre la mesa de trabajo donde se construyeron.

El tiempo de secado depende del clima y la intensidad del sol, si el día es caluroso y el sol fuerte basta una hora para que las hojas estén secas. Cuando se termina el proceso de aplanado y la rectificación de bordes, las hojas presentan un color oscuro -casi negro- debido a la humedad de la fibra, sin embargo ese color cambia tras el secado, tornándose en el “color café” más tradicional del amate¹⁰⁹.

Las hojas de papel no pueden retirarse de la mesa hasta que estén completamente secas, de no ser así se corre el riesgo de que se rompan al intentar desprenderlas de la superficie de la mesa ya que se encuentran húmedas y por consiguiente adheridas a la madera. Una vez secas se despegan poco a poco, sosteniendo el extremo de la hoja con una mano y presionando la parte aún fija a la mesa con la otra, se avanza lentamente hasta desprender toda la hoja, unas veces de forma horizontal y otras diagonalmente a manera de salvar los lugares de más presión y así evitar que se resquebraje el papel.



El color negro cambió y la hoja que vemos es de “papel amate moreno” tradicional, es decir, del color natural de la fibra.

¹⁰⁹ Aunque como se verá más adelante los tonos han ido variando conforme a los requerimientos, necesidades comerciales o por la demanda tonal de artistas y artesanos.

Una vez que las hojas han sido despegadas se revisan a contraluz, esto facilita la detección de agujeros o zonas donde la hoja haya quedado demasiado delgada, estas imperfecciones se remiendan¹¹⁰ cuando el papel ha secado, pues al estar sobre la mesa durante el aplanado de la fibra pueden no ser visibles estos vacíos producidos por falta de suficiente fibra al momento de construir el entramado.

2.4.3 El color natural de la fibra, la textura y los tonos añadidos

En la actualidad, la elaboración de las hojas de papel amate no se limita al color natural de la fibra, se han incorporado nuevos tonos e incluso colores muy llamativos en la fabricación de la medida básica de 40 x 60cm, en San Pablito se hace “papel moreno” del color natural de la fibra y variedades tonales derivadas de éste como el llamado “papel pinto”, además del “papel claro” y de diversos colores.

PAPEL MORENO. El llamado papel moreno es resultado del color natural de la fibra, ésta no requiere de ningún tipo de intervención al momento de construir la hoja¹¹¹ y es el color tradicional del papel amate. No obstante, dada la naturaleza de la materia prima, el color natural de la fibra puede variar por diversos factores como pueden ser la edad del árbol, las cualidades propias del mismo, ya que cada espécimen es único, cabe recordar que una vez que se retira la pulpa de la corteza la fibra cambia de color por la acción del ambiente, es por ello que el tiempo que haya transcurrido desde su extracción hasta el proceso de cocción puede ser factor determinante en el color final que adquiera la hoja de papel, en caso de ser comprada, la fibra ha pasado más tiempo bajo diversas condiciones climáticas por lo que ésto también puede modificar la tonalidad original.

¹¹⁰ Vid. infra. pp. 192-195.

¹¹¹ Véase el color de la hoja de papel al final del proceso de elaboración desarrollado en el apartado 2.4.2.

Asimismo, la procedencia de la fibra influye, ya que existen diferencias atmosféricas entre los bosques de Puebla, Hidalgo y Veracruz. Todas estas causas pueden modificar el color de la fibra y por consiguiente el color del papel.

Cuando hablamos del “papel moreno”, nos referimos a un color café que tradicionalmente se conoce como característico del papel amate, sin embargo, éste puede variar presentando una amplia gama de tonalidades, con frecuencia irrepitibles, dada la diversidad de la materia prima y la elaboración artesanal de las hojas.



Papel moreno. Color tradicional del papel de amate.



Tonalidades de la fibra.

Las imágenes anteriores son muestras de “papel moreno”, es decir, de color natural de la fibra, sin ningún tratamiento de decoloración ni pigmentación, es notorio el cambio del color final que presenta el papel, pese a que en ambos casos la fibra proviene del mismo tipo de árbol, las diferencias tonales dan como resultado papeles diferentes, es por ello que cuando se habla del color tradicional del papel de amate no se trata de un color específico sino de una gama de tonalidades.

PAPEL PINTO. Partiendo de las mismas fibras de color natural con que se obtiene el papel moreno se logra otra modalidad de papel amate: el papel pinto, es decir, un papel con diversas tonalidades con frecuencia contrastantes en una misma hoja o pliego. Para modificar o degradar el color natural de la fibra se utiliza cloro, si se desea obtener papel claro¹¹² o bien una hoja de este tipo de papel, puede recurrirse al cloro para desvanecer el color propio de la fibra, incluso es posible decolorarla por completo hasta obtener un tono casi blanco, pero esto no es recomendable cuando el papel será soporte de alguna intervención pictórica o gráfica, ya que el cloro afectará el medio pictórico o la tinta tipográfica aplicada, este recurso de papel “blanqueado” sirve cuando la hoja o pliego de papel amate será utilizada en la construcción de accesorios, por ejemplo para pantallas de lámparas o envolturas de libros y carpetas.

Lo característico del papel pinto es su superficie “bicolor”, la cual presenta de manera irregular la combinación de zonas de color moreno -es decir del color natural- con partes claras, obtenidas por la decoloración de la misma fibra del jonote. El aclarado de la fibra se realiza previo a la construcción del entramado, se sumerge una porción de fibra¹¹³ en cloro y cuando ésta ha perdido el color natural se lava de manera vigorosa para

¹¹² El papel blanco se obtiene de la pulpa de la mora (como más adelante se verá) sin embargo es posible obtener papel claro del mismo jonote por medio de la decoloración de la fibra.

¹¹³ Cocida y limpia tras las sesiones de lavado explicadas en el punto 2.2.3

retirar cualquier residuo de cloro, para luego incorporar la fibra aclarada en la construcción de la hoja, al golpear las fibras morenas y claras éstas se combinan, dando como resultado una superficie bicolor irregular creando texturas visuales.



Papel pinto. Combinación del color moreno natural y fibras decoloradas.

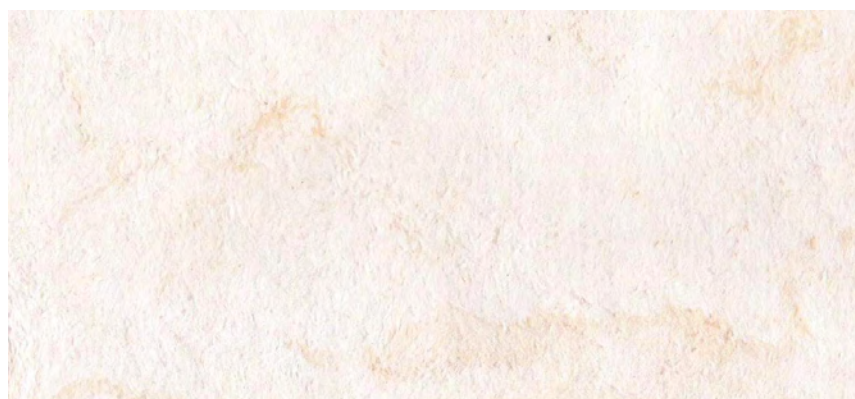
El proceso de elaboración de las hojas de papel pinto es el mismo que se utiliza en las hojas de papel moreno¹¹⁴ la única diferencia es el trabajo de decoloración de una porción de fibras de jonote previo a la construcción de la hoja, ya que en el entramado inicial se intercalan las fibras de color natural y las decoloradas, se disponen de igual manera (horizontales y verticales), se extienden con la piedra-batidor y es a través del golpeteo como las fibras blanqueadas se mezclan con las morenas, creando de este modo una superficie bicolor con la unión azarosa de zonas blancas y oscuras en una misma hoja.

¹¹⁴ Vid. supra. pp. 169-181.



Ejemplo de una hoja del llamado “papel pinto” que se elabora intercalando fibras oscuras y fibras decoloradas de jonote o bien claras naturales de mora.

PAPEL BLANCO. El papel blanco natural se obtiene del árbol de la mora y puede extraerse durante los meses de abril y mayo -a diferencia del jonote que se trabaja todo el año-, la recolección de su fibra es semejante a la extracción del jonote pero el tronco y la corteza de la mora son más duros por lo que el trabajo de desprendimiento de la pulpa es más laborioso.



Papel blanco. El color natural de la mora da un tono marfilado con vetas ocreas.

Hechos los cortes en la base del árbol, como en el caso del jonote, se jala la corteza en tiras desde la parte baja del tronco hacia la parte superior del árbol, al momento de desprender la corteza el tronco segrega una

resina blanquecina pegajosa¹¹⁵, se trata de un aglutinante de origen natural que escurre del tronco y brota de la corteza ya retirada del tronco del árbol¹¹⁶.

El método de cocción es el mismo utilizado en el jonote, pero en el caso de la mora no se añade cal ya que ésta amarillenta las fibras y estropearían el color blanco natural del papel final. La construcción de las hojas se realiza del mismo modo que en el papel moreno¹¹⁷, las fibras de la mora se extienden por medio del golpeteo con la misma piedra batidor que se utiliza en las hojas hechas de jonote sólo que al elaborar papel blanco debe cuidarse que la piedra esté completamente limpia y libre de residuos de fibras de jonote ya que éstos podrían mezclarse con las fibras claras de la mora al momento de extenderlas y ensuciarlas, alterando el color blanco deseado.

El proceso de extensión de las fibras claras sigue los mismos pasos que el empleado en las hojas de fibra de jonote, la única diferencia sería que se debe tener mayor cuidado en mantener limpia el área de trabajo, ya que las fibras claras se ensucian con mayor facilidad que las morenas; por último, como en el caso de las hojas de papel moreno, las hojas blancas de mora se dejan secando al sol sobre la mesa donde se elaboraron.

¹¹⁵ Lenz señala que casi todas las especies de la familia morácea contienen tubos lactíferos y que al momento de incidir en sus hojas, ramas o tronco despiden látex, se trata de la misma resina blanquesina que se observó en la presente investigación de campo en el proceso de recolección de la mora, los amateros con quienes se recolectó la fibra no dieron más información sobre ésta y al parecer tampoco le dan un uso a la misma, pero de acuerdo a la investigación de Lenz a esta resina o látex se le atribuían propiedades medicinales, la savia puede ser blanca o cremada y se le asocia el concepto de sustento-nutrimiento, o bien rojiza lo que lo se relaciona con la idea de que el árbol sangra y era considerada sustituto simbólico de la sangre humana que se ofrendaba a las deidades. LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*, op. cit. p. 279.

¹¹⁶ Véase cuadro pp. 150-152.

¹¹⁷ Vid. supra. pp.169-181.



Ejemplo de una hoja de papel blanco de mora.

El color moreno derivado del jonote (con sus variedades tonales) y el blanco de la mora son los colores naturales con que actualmente elaboran las hojas de papel amate en San Pablito, la decoloración de la fibra del jonote para el papel pinto es un método alternativo para satisfacer la necesidad de fibra clara durante todo el año, pues como se mencionó, la mora sólo se extrae durante dos meses, mientras que el jonote está disponible todo el año.

El tronco de la mora es ligeramente más delgado y fino que el jonote, con la pulpa que se extrae de este árbol apenas se obtienen dos hojas de 40 x 60 cms., mientras que de un jonote pueden salir dos hojas grandes de 2.40 x 1.20cm. La menor cantidad de materia prima que produce un árbol de mora aunado al hecho de que su extracción se limita a sólo dos meses al año incrementa el precio en el mercado del papel blanco en comparación con el moreno de jonote.



Colores naturales del jonote y de la mora.



A la izquierda se observa la fibra obtenida de un jonote colorado, a la derecha la pulpa de un árbol de mora, es evidente la diferencia de cantidad de materia prima que se obtiene de cada uno pese a presentar un tamaño semejante.

PAPELES DE COLORES. Con el éxito comercial del amate se han ido generando innovaciones y experimentaciones en su elaboración, una de ellas fue la fabricación de papel amate de colores, es decir, la oferta de papel artesanal en tonos naturales de la fibra (morena o clara) se incrementó con la presentación de una gama de colores artificiales que el propio mercado fue demandando conforme se fueron abriendo las posibilidades de uso y aplicación del papel amate en muebles, accesorios de decoración y regalos, entre otros ejemplos del empleo del amate como material alternativo y no solo como soporte de intervención pictórica o gráfica.

La diversidad de colores se logra tiñiendo las fibras con anilina, un colorante que comúnmente se utiliza para teñir ropa, actualmente se obtiene papel amate de numerosos colores, con frecuencia conservando cierta gama de matices en una misma hoja, característica del amate tradicional, resultado de las diversas tonalidades de las fibras, ya que aunque éstas hayan sido decoloradas previamente, su consistencia irregular y la retención desigual de la nueva pigmentación producen variedades tonales en su unión azarosa por medio del golpeteo al momento de construir la hoja.



Ejemplos de la gama de colores que aplican al papel.



Los pedidos masivos que deben cubrir los amateros de San Pablito incluyen hojas de color natural pero la mayor parte son hojas de diferentes colores.

Para obtener papel amate de colores se somete a las fibras ya cocidas y limpias a un lavado en cloro para eliminar la coloración natural de las mismas y de este modo lograr una mejor adhesión de la nueva pigmentación, una vez aclaradas se deben enjuagar bien para retirar cualquier posible residuo de cloro, pues al igual que en el aclarado de la fibra para el papel pinto, el cloro afecta los medios pictóricos o gráficos con que se intervenga el papel en caso de ser empleado como soporte. Las fibras decoloradas se ponen en remojo con el pigmento del color deseado, en el momento de construir el entramado sobre la mesa del amatero se utilizan las fibras teñidas de un mismo color, tras el golpeteo las fibras se unen o entrelazan de igual modo que en el papel de color natural o

“moreno” y se obtiene una hoja de papel amate de color, con ligeras variaciones tonales pero de un color predominante.

La elaboración de hojas de color es común entre todos los amateros de San Pablito y los colores son los mismos ya que utilizan el mismo tipo de anilina, sin embargo, algunos amateros siguen experimentando en su práctica milenaria, cubriendo la demanda de hojas con características previamente establecidas pero de manera simultánea ensayando nuevas posibilidades de presentación del papel amate. Ocasionalmente es posible encontrar “experimentos” colorísticos dentro de la oferta de papel amate, sobre todo en la producción que venden directamente los amateros, pero se trata de un número reducido de hojas que si no encuentran gran demanda no vuelven a trabajarse.



Hoja de papel amate de múltiples colores.
En la construcción de la hoja se intercalaron fibras teñidas de diferentes colores, la cuales se mezclaron al momento de extenderlas por medio del golpeteo. La hoja presenta una gama colorística aleatoria.

De este modo se ha conseguido satisfacer la demanda comercial de producir papel amate de colores, pero al mismo tiempo, la introducción de colores artificiales ha demeritando en cierto modo la calidad y utilidad tradicional del producto. Las hojas de papel amate de colores llamativos se destinan principalmente para la fabricación de objetos decorativos y pocas veces para la intervención pictórica o gráfica, pues el número de artistas plásticos que trabajan con éstos es más reducido.

2.5 EL CONTROL DE CALIDAD Y FIN DEL PROCESO

En cada paso del proceso de elaboración de las hojas de papel, el amatero dirige su práctica de acuerdo a principios de calidad que además de permitir la continuidad del método tradicional, garantizan un producto competitivo en el mercado, logrando así que su producción sea reconocida y apreciada mundialmente. Es por ello que el cuidado en el acabado final de cada hoja es parte fundamental en su práctica ancestral.

Las caras de una hoja presentan diferencias visuales y táctiles entre sí: la cara que permaneció adherida a la mesa desde el aplanado de las fibras es la más tersa, la que el artista denomina como el derecho del papel y es también la que comúnmente se elige como soporte para la intervención pictórica o gráfica. La cara sobre la que se llevo a cabo el golpeteo, pese a haber sido sometida a un trabajo de acabado con la parte menos áspera de la “piedra-batidor” y posteriormente ser “alisada” con la palma de la mano presenta una textura ligeramente rugosa, convirtiéndose en el revés de la hoja.

El trabajo de corrección se realiza cuando las hojas están secas, al interior de la habitación-taller o espacio de trabajo que cada amatero disponga. En la investigación de campo que se realizó en abril de 2009, el

señor René Trejo Hernández, nos muestra y comprueba la calidad de cada hoja, empleando el método de observar detenidamente cada pieza a contraluz, si la hoja presenta algún agujero, éste se “tapa” mediante un proceso natural y tradicional a través de un pedazo de papel del mismo color. El parche se pega sobre la cara que los amateros consideran el reverso de la hoja (la que presenta cierta rugosidad, sobre la que se golpeo con la piedra), de este modo el parche no es visible del lado terso de la hoja.



Habitación donde René Trejo Hernández lleva a cabo el control de calidad de su producción de papel, al fondo se observa los alteros de hojas que ya han sido revisadas y remendadas en caso de haberse requerido y preparadas para su venta. Trabaja amate tradicional y de colores, su producción semanal es muy abundante.

Como medio aglutinante para reparar el hoyo o rasgado utilizan un tubérculo, especie endémica de la región, al parecer es un adhesivo natural que los amateros conocen desde tiempos antiguos con el nombre de “caña del cerro” por localizarse en los cerros alrededor de San Pablito, el mismo amatero puede ir a buscarlo o bien comprarlo en el pueblo.



“Caña del cerro”, adhesivo natural.

El tubérculo está recubierto de una cáscara delgada que hay que retirar, ya que es el camote el que contiene la cualidad adhesiva. Se toma la caña con una mano y con la ayuda de un cuchillo se rebanan y descubren los bordes de un extremo, dejando el camote en pico (de manera semejante a la acción de sacar punta a un lápiz con una navaja).



El tamaño de la “caña del cerro” es pequeño pero al parecer rinde bastante como pegamento.

Hechos los cortes, la caña se utiliza del mismo modo que las barras de pegamento comerciales: se frota con la punta pelada el trozo de papel que servirá de parche y se coloca en el lugar del agujero al reverso de la

hoja, enseguida de frota la caña por encima del parche para que los bordes queden bien pegados a la hoja y sea menos evidente el remiendo, se golpea el parche y sobre todo sus bordes con un martillo y una vez que la hoja ha sido remendada se da por terminada y está lista para su venta.



Aunque se utiliza un pedazo del mismo color, el parche es visible al reverso, pero en la cara frontal no se nota ya que las diferentes tonalidades de las fibras dotan a la hoja de una coloración irregular.

Recapitulando, se puede decir que el trabajo de elaboración de papel amate inicia desde el momento en que se selecciona el árbol, todo el proceso de recolección de fibra, en especial la separación de la pulpa de la corteza así como el correspondiente cocimiento, lavado y preparación de la fibra para la construcción de la hoja y un minucioso control de calidad, hacen de esta antigua práctica un trabajo artesanal todavía vivo e importante, donde el saber heredado y la constante experiencia e innovación de la técnica de producción de cada amatero hacen capaz al pueblo de San Pablito de seguir generando una copiosa producción de papel amate de excelente calidad, atendiendo a las necesidades de producción estética de artistas y artesanos de todo el país; cubriendo la demanda cada vez mayor de la distribución comercial masiva, haciendo de esta tradición milenaria de la elaboración *amatl*, un acto de supervivencia y adaptación de una tradición indígena que se niega a desaparecer, pero en riesgo de acabarse, debido al inminente agotamiento de la materia prima.

2.6 BREVE ESTUDIO DE CALIDAD DE LA FIBRA DEL ÁRBOL DE AMATE Y EL PAPEL YA ELABORADO

La idea de una superficie propia para el registro o la transmisión de conocimientos e información como soporte, de fácil transportación y almacenamiento (a diferencia de las primeras tablillas o piedras donde se localizan los orígenes de la escritura¹¹⁸) apareció en tres diferentes latitudes: el *papiro* en el Mediterráneo, utilizado por los egipcios 3 200 años a.C., cuya importancia duró hasta la Edad Media; el *amatl* en la zona cultural de Mesoamérica, cuya fecha exacta de origen se desconoce pero hay vestigios arqueológicos que sugieren su elaboración desde el siglo I a.C.¹¹⁹ y posteriormente el *papel* como se conoce en el Extremo Oriente, cuyo principio técnico fue formulado por el chino Han Hsin entre los años 247-195 a.C. el cual dio origen al primer papel en el año 105 d.C. creado por Tsai-Lun¹²⁰. Tanto el *papiro* como el *amatl* son soportes elaborados a partir de fibras vegetales endémicas de la región, donde dichos procesos fueron creados y el tratamiento de ambos guarda semejanzas entre sí.

En el continente americano, el concepto de papel involucraba mayores y más variados usos que el de ser soporte¹²¹, sin embargo, en este apartado se establecen las cualidades de la materia prima empleada en la confección del papel amate, considerando principalmente sus aportaciones o desventajas referentes a su uso como soporte de intervención pictórica o gráfica.

¹¹⁸ Como las Tablas de Tartaria del siglo V (una de las primeras formas de escritura) donde se aprecian inscripciones simbólicas ordenadas en filas a modo de texto o las tablillas de arcilla sumeria con la escritura cuneiforme que datan del 3300-3200 a.C. Cfr. ROBINSON, Andrew. *Historia de la escritura*. Trad. Jesús Pardo. Barcelona. Destino. 1996.

¹¹⁹ Vid. supra p.16.

¹²⁰ No se menciona el pergamino ya que si bien también se utilizaba como soporte a semejanza del “papel”, este no presenta características o propiedades similares a los tres casos señalados pues la materia prima (piel animal) es de diferente origen y su tratamiento es diferente a los soportes de origen vegetal.

¹²¹ Los usos rituales del papel como material se verán en el tercer capítulo.

De acuerdo a la información aportada por los primeros cronistas, en la época prehispánica se elaboraban tres tipos de papeles: papel de *metl* (maguey), de *amatl* (higuera) y de palma (*izolt*), los códices prehispánicos y los coloniales hechos en *amatl*, que han perdurado hasta nuestros días, son muestra de la resistencia del papel elaborado con el método tradicional indígena gracias a las cualidades de la fibra del amate, siempre y cuando los documentos se hayan mantenido bajo condiciones atmosféricas favorables, si bien en la época prehispánica se empleaba fibra del género *ficus* de higuera y sus propiedades difieren de las que posee la fibra que se emplea en la actualidad (jonote) el método de elaboración que se conserva es presumiblemente semejante al antiguo, por lo que el cambio de fibra representa modificaciones en la superficie y propiedades del papel, pero el proceso es en gran medida el mismo y se presenta como un método aún viable y eficiente en la producción de papel.

El papel amate se elabora con las fibras liberianas que se hallan en el tejido denominado *floema*, el cual se localiza entre el *xilema* (leño) y la corteza más externa. Las moráceas tienen la particularidad de contener tubos lactíferos y es de ahí donde proviene el líquido lechoso o látex que segregan tanto el tronco como la corteza¹²²

¹²² Véase cuadro pp. 150-152.



Después de haber recolectado la fibra se distingue en la base del árbol la corteza externa y en la parte superior el tronco (leño) desnudo, las fibras (en color rojizo) se localizan entre ambos.



Al frente se observa la pulpa fibrosa, adherida a la corteza externa.

El *ficus* y el *morus* fueron muy apreciados en la antigüedad por su fácil manufactura¹²³, sin embargo, en los últimos veinte años y debido al agotamiento de éste tipo de árboles, los otomíes de San Pablito han ido

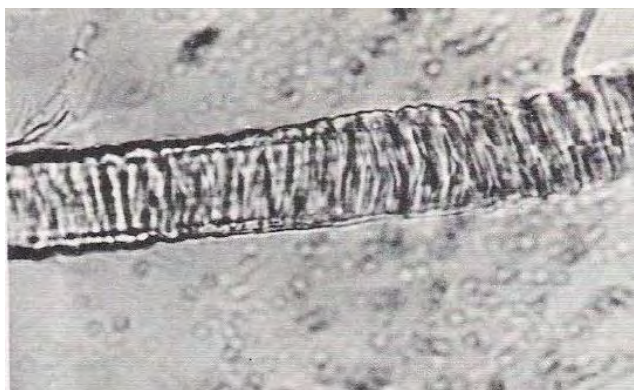
¹²³ Se descartaban las fibras cuyas paredes eran más rígidas, es decir, lignificadas, ya que la lignina es la que provoca el endurecimiento de las paredes de las células. LÓPEZ, C., A. Quintanar-Isaías y M. Vander. "El uso del floema secundario en la elaboración de papel amate" *Contactos*. 69. 2008. pp. 38-42.

identificando nuevas especies (o retomando algunas que ya conocían pero que no eran de su total agrado) que resulten útiles para la producción de papel amate, siendo la *Trema micrantha*¹²⁴ o jonote la que les ha brindado mayores ventajas, principalmente porque puede cosecharse durante todo el año. A diferencia del método antiguo en el cual solo lavaban la fibra antes de su machacamiento, actualmente es necesaria su cocción debido a la constitución celular de las nuevas especies, pues éstas contienen fibras lignificadas -no así las especies del género *ficus*- , razón por la cual el actual papel amate no sea tan duradero como el empleado en los códices (que ha perdurado siglos). Lenz afirmaba que el antiguo *amatl* debía denominarse “lienzo de corteza” y no papel, que el actual papel de amate producido en San Pablito debía llamarse “seudo-papel”, ya que tampoco corresponde a la noción europea de papel; sin embargo, lo que interesa a la presente investigación es la semejanza en el método y origen en común de las fibras que se empleaban en el México Prehispánico y las que se utilizan actualmente en San Pablito, si bien el cambio de especies empleadas motivó algunas modificaciones en el método y sabiendo que el papel actual no tiene la misma calidad o durabilidad del papel antiguo, este que producen los otomíes es sin duda su continuación.

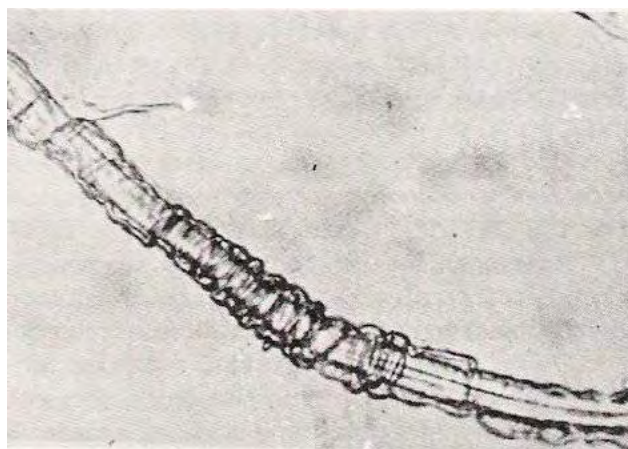
Existen muchas variedades de árboles de la familia de la moráceas, dentro de la cual se ubica el antiguo *amatl*, el moral (*morus celtidifolia*) y además se ha empleado el teo chichicaste (*urera baccifera*¹²⁵), estas tres especies son las que han sido utilizadas principalmente en la elaboración de papel amate y más recientemente el jonote colorado (*Trema micrantha*).

¹²⁴ Estudios más recientes han probado que el jonote colorado identificado como *heliocarpus sp* en la obra de Hans Lenz y autores posteriores, se trata en realidad de la *Trema micrantha*, este es un ejemplo de las discrepancias taxonómicas que pueden encontrarse en las diferentes fuentes que han abordado el tema durante el siglo XX.

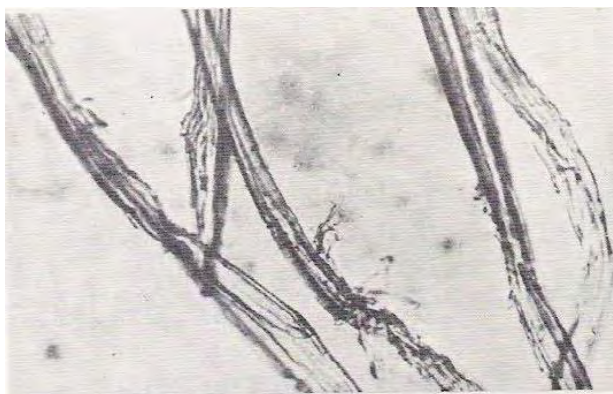
¹²⁵ Anteriormente, el teo-chichicaste había sido identificado como *morus celtidifolia*, tanto en la obra de Lenz como en la de Christensen.



Fibra amatl.



Fibra teo-chichicaste



Fibra jonote

Para la recolección de fibra de los árboles de género *ficus* es preciso esperar a que el árbol crezca y cuente con diez años de edad para empezar a cosecharla; en cambio, para obtener fibras del jonote colorado solo hay que esperar tres años, esta ventaja, además de las antes mencionadas, presentan al jonote como la materia prima más rentable en la actualidad,

sin embargo, al igual que el antiguo *figus*, la *Trema micrantha* ha venido siendo sobreexplotada y los indígenas recolectores no ha reparado en su reforestación¹²⁶.

El cambio de fibra a partir de la década de 1980 –cuando inició el empleo de la *Trema micrantha* o jonote- modificó en poco el método indígena de elaboración de papel, el proceso prehispánico da cuenta de la información sobre las cualidades de la fibra que poseían los antiguos mexicanos, por consiguiente su tratamiento en base a tales conocimientos: en la época precolombina, el lavado de la fibra propiciaba el retiro del látex y servía para hidratarla, el posterior trabajo de golpeteo con las piedras-batidor liberaba los almidones y carbohidratos contenidos en las cavidades de las células, los cuales, al ser solubles en agua, funcionaban como adhesivos (naturales) en la unión de las fibras durante la construcción de la hoja; en la actualidad, el cocimiento de las fibras previo a su manipulación en la formación de las hojas es consecuencia de la adaptación o utilización del jonote dada su dureza como materia principal. Pese a las diferencias a nivel celular entre el *figus* y el jonote, este último ha brindado la posibilidad de continuar el antiguo arte de confeccionar papel amate en pleno siglo XXI.

La unión azarosa de las fibras en el trabajo de golpeteo con la piedra-batidor producen una superficie de entramado natural y aleatorio, lo que dota al papel de una resistencia notable, la cual se incrementa si se elabora una hoja de mayor grosor, al no ser uniforme el tejido fibroso, hace que la hoja presente una firmeza especial, dotándola de características físicas aceptables para ser considerada como una opción de soporte pictórico de gran calidad: es difícil de ser desgarrado y es muy resistente si se somete a una prueba de explosión o tensión, si bien muestra

¹²⁶ Los cuestionamientos desde el aspecto ecológico alrededor de la producción del papel de amate son tema del cuarto capítulo.

dificultades en la prueba de doblez o enrollamiento, esto en algunos casos puede resultar una ventaja. Asimismo, la aplicación de algún medio o materia pictórica aún en grandes cantidades no afecta la firmeza de la hoja, tampoco la estampación de un diseño o imagen gráfica, este procedimiento de impresión es factible si se realiza sin humedecer el papel -primordialmente en la xilografía- siempre que la placa cuente con suficiente tinta para que no quede pegada por la presión a la superficie del papel al momento de imprimir.



Amplificación de la textura superficial del papel elaborado con jonote colorado.

2.6.1 Diferencias cualitativas en material, duración, presentación, etc. entre el papel amate y alguno de algodón existente en el mercado

El método de elaboración del papel amate difiere en algunos pasos del procedimiento desarrollado en China, tres siglos antes de la era cristiana -que representa el origen de lo que hoy llamamos papel-, aunque no mucho en el principio técnico: pues tomar una materia prima dada y

someterla a un medio acuoso para su conversión en hojas de papel es muy similar en ambos casos.

En el papel amate se emplean fibras vegetales que conservan su calidad de filamentos (unos más largos que otros) aún después del cocimiento, ya que éste solo las ablanda y hace que se peguen entre sí. En la elaboración del papel de algodón se emplea el llamado *linters*, es decir, las fibras cortas, ya que las largas se destinan a la industria textil (aunque posteriormente se reciclan de ahí para la industria papelera), los *linters* blanqueados son utilizados en los papeles que requieren celulosa de alta pureza -como aquellos destinados a las artes- dotándolos de mayor durabilidad, suavidad y opacidad, características de un papel de excelente calidad.



Linters de algodón.

El proceso de elaboración de papel amate precolombino es un trabajo manual en su totalidad y aunque el llamado “papel hecho a mano” que proviene del antiguo método chino, que posteriormente se desarrolló en Europa (que aún se practica y se denomina método tradicional), tampoco involucra alta tecnología para su elaboración, sí difiere del proceder prehispánico, fundamentalmente por la naturaleza y presentación

de la materia prima que cada uno emplea: la fibra (tal cual) y la pasta (preparación).

Basta una rápida comparación entre el proceso de elaboración del papel amate y el método tradicional utilizado en Europa en la manufactura del papel de algodón para encontrar ciertas similitudes pero sobre todo las divergencias entre estos procedimientos, algunas de éstas son:

- La exposición de la materia prima a un medio acuoso está presente en ambos casos, mientras que en el método precolombino se da durante el cocimiento de las fibras, en el método tradicional se realiza en una tina donde se prepara la pasta.
- En la formación de la hoja intervienen principios diferentes ya que el amatero indígena la construye, mientras que en el método tradicional la hoja se obtiene por medio de un molde que se sumerge dentro de la tina, por lo tanto el tiempo requerido para la elaboración de una hoja de papel amate es mayor a la obtención de una hoja de papel de algodón. El trabajo de golpeteo del método precolombino es el que genera la hoja de papel.
- El trabajo de prensar las hojas en los sayales del método tradicional europeo no está presente en las hojas del amate, cuando las hojas han sido prensadas sigue el paso conocido como levar, es decir, separar las hojas del sayal. A diferencia de las hojas de amate que una vez que han sido terminas (rectificados los márgenes y tras lograr la pátina con la palma de la mano) no deben moverse, en el método tradicional las hojas se retiran muy húmedas del sayal para ponerlas a secar.

- Las hojas de papel amate secan de manera natural al sol sobre la misma mesa en que fueron construidas, las hojas en el método tradicional europeo se cuelgan para su secado.
- En el procedimiento prehispánico, cuando las hojas están completamente secas se despegan de la mesa, en el tradicional europeo se descuelgan y nuevamente se prensan ahora en seco.

Las diferencias que se presentan en las etapas de ambos procesos influyen en el papel resultante y por consiguiente en las características físicas y cualidades plásticas del mismo: si se compara el acabado de una hoja de papel de algodón con una hoja de papel amate, este último podría considerarse como “papel rústico” dado su acabado natural sin la intervención de la prensa una vez que ha secado. La diferencia en el secado de ambos procesos nos da resultados igualmente distintos: la hoja de amate presenta rugosidades e irregularidades en el entramado de las fibras en su superficie -pese a la pátina final- , en la hoja europea de papel hecho a mano se logra una superficie más lisa y uniforme debido a su paso por la prensa, esto influye de manera directa en las texturas visuales y táctiles de las hojas de papel.



Texturas del papel de algodón (izquierda) y del amate (derecha).

Si observamos las hojas ya secas y listas para ser utilizadas es posible detectar la presencia de pequeñas “barbas” en el perímetro de la hoja de algodón, pues su manufactura le da una terminación imperfecta dada su estructura compositiva (a diferencia del papel industrial cuyos cortes en beneficio de un formato exacto las eliminan), el papel amate carece de dichas “barbas” -pese a su constitución fibrosa- ya que en la construcción de la hoja el primer paso es la delimitación del perímetro de la misma a través de la colocación de fibras largas, ellas permanecen en su lugar durante el golpeteo y tras rectificar los bordes éstas hacen las veces de “marco” el cual fortalece el borde del papel y es ligeramente visible una vez que la hoja seca es retirada de la mesa.

Las cualidades de la fibra del jonote dotan a la hoja de amate de calidades tonales con amplias posibilidades estéticas, a diferencia del papel de algodón que brinda una superficie regular, de mayor lisura y de color blanco o “crema”, una hoja de amate propone elementos de textura visual que afectan o refuerzan el medio pictórico o gráfico; mientras que el papel de algodón se caracteriza por su pureza en el plano-soporte, un amate ostenta su irregularidad como elemento compositivo con el cual debe dialogar la intervención pictórica.

Por otro lado, para conocer las medidas de conservación que se deben tomar en el resguardo de documentos o piezas elaboradas en papel amate se entrevistó al profesor José Manuel García Ramírez, docente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ya que se ha especializado en el estudio del papel hecho a mano y en particular ha estudiado el papel producido en San Pablito durante los últimos años. De acuerdo a su experiencia e investigaciones, comenta que el papel amate requiere como condiciones de almacenamiento favorables para su conservación: una buena ventilación, donde haya una humedad relativa del 40 al 60% y que la temperatura de la habitación oscile entre los 18 y los 24°C.

Al igual que los documentos o piezas artísticas hechas de papel de algodón, el papel amate no debe manipularse innecesariamente, si requieren ser consultados constantemente es recomendable utilizar guantes desacidificados para evitar cualquier posible contaminación. Su iluminación (natural o artificial) no debe ser directa, es conveniente implementar lámparas fluorescentes con filtros polarizantes y difusores, el rango adecuado de luxes es de 50 a 100.

Como en todo tipo de acervos en papel, aquellos que almacenan documentos en papel amate deben contar con un sistema de aire acondicionado o unificadores de aire, éstos controlarán los cambios de humedad y temperatura. Asimismo, es necesaria una limpieza periódica de los papeles para detectar cualquier posible alteración y para propiciar un óptimo estado de los documentos se recomienda utilizar envolturas o estuches desacidificados. Los libros con folios o forros de papel amate nunca deben acomodarse a presión (o “apretados” unos contra otros), esto además de afectar la encuadernación tiende a aplanar la textura natural del papel resultado de su secado al sol, eliminando una de las cualidades plásticas del propio papel. Si se trata de documentos sueltos no deben colocarse de manera vertical, es preferible guardarlos en carpetas desosificadas y colgarlas en archiveros especiales.

Para el montaje de piezas de papel amate se deben tomar en cuenta las mismas consideraciones aplicadas para cualquier tipo de obra sobre papel: no usar materiales adhesivos inadecuados para fijarlos y se debe evitar el contacto directo con el vidrio, colocando una marialuisa (*paspartu*) de papel libre de ácido.

2.7 LA DISTRIBUCIÓN Y VENTA DEL PAPEL AMATE: ESCUELAS DE ARTE, FERIAS Y MERCADOS DE ARTESANÍAS

Desde que surgió la pintura sobre amate a principios de la década de 1960, los amateros de San Pablito organizaron redes de distribución para abastecer de papel a los pintores nahuas de Guerrero, éstas redes se han conservado y actualmente son los propios amateros los que llevan a vender su producción papelera a los pueblos pintores: cada quince días a Xalitla y Maxela y más esporádicamente llegan hasta Ameyaltepec y Oapan.

Todavía en las últimas décadas del siglo XX el consumo interno de papel en San Pablito era profuso, previo a la fiesta de Todos Santos -que es ocasión de grandes y abundantes ofrendas- se realizaba una barata de papel: ante la precaria situación económica general en los poblados circundantes, durante el mes de octubre los vecinos de San Pablito podían adquirir papel a la mitad del precio comercial. Actualmente el consumo interno continúa, las figuras recortadas que se emplean en los *costumbre* siguen requiriendo de hojas de papel amate claro y moreno, sin embargo, éstas figuras otrora de uso restringido al ámbito ritual se recortan con fines comerciales y se ofrecen al turismo a modo de *souvenir*.

Simultáneamente a la demanda interna, los amateros de San Pablito cubren las necesidades de papel de los pintores de Guerrero, pero además deben cubrir la demanda masiva de hojas de papel amate que les solicitan almacenes o tiendas de materiales de arte o grandes distribuidores papeleros ubicados principalmente en la Ciudad de México, estos pedidos a gran escala deben cumplir los requisitos de calidad que los distribuidores exigen¹²⁷, entre los cuales se encuentran la elaboración de hojas de

¹²⁷ Recordemos el control de calidad que cada amatero lleva a cabo en su taller y el remiendo de las hojas en caso de ser necesario. Vid. supra. pp.192-195.

determinados formatos o la diversidad de colores según la demanda comercial.

La variedad de papel amate que los grandes almacenes ofrecen abarca desde el papel moreno tradicional y sus diversas variedades tonales, el papel claro y las hojas de colores, hasta pequeñas innovaciones más recientes. Cabe señalar que el papel claro que venden suele no ser natural - dada la gran cantidad de hojas que requiere la distribución masiva- sino con frecuencia es papel de jonote decolorado pues la extracción de mora es más reducida y la demanda de hojas blancas a gran escala exige una producción constante -además de copiosa-, recordemos que la mora se extrae solo durante dos meses y la cantidad de materia prima que se obtiene de un árbol es significativamente menor que la que se obtienen de un árbol de jonote.

Sobre las innovaciones que se han generado en la elaboración de amate moreno pero sobre todo en el amate claro podemos mencionar: la incorporación de elementos de origen natural como pequeñas flores u hojas (o también trozos de otro tipo de papel) éstas se incorporan al momento de construir las hojas de papel, que con el golpeteo quedan incrustados dando como resultado una hoja de amate en cuya superficie se distribuyen de manera azarosa elementos ajenos a las fibras¹²⁸.

¹²⁸ Hacia 1984, Lenz señalaba que en busca de nuevas posibilidades de consumo, los amateros de San Pablito elaboraban hojas de papel amate en cuya superficie se había añadido una figura recortada -de las mismas figuras que emplean como representación de algún espíritu en sus ceremonias- en el proceso de construcción, ésta se incorporaba a las fibras mediante el golpeteo dando como resultado una hoja que al contrario del uso habitual de las hojas como soporte las convertían en piezas terminadas pues la figura añadida no solo ocupaba gran parte del espacio sino que constituía la intervención formal sobre la hoja. Al parecer esta innovación no continuó en la producción destinada para vender en almacenes. Por el registro fotográfico que aparece en el libro *Cosas del papel en Mesoamerica* se aprecia que estas figuras estaban colocadas al centro de la hoja, abarcando gran parte del espacio por lo que si bien es una innovación en la elaboración de papel amate no se puede considerar una propuesta artística propiamente dicha pues no hay siquiera una intención compositiva, a diferencia del trabajo de doña Camila Hernández (mencionado en el apartado 1.6.3) en cuyo caso añadía figuras recortadas

Actualmente se ofrecen amates con pequeños trozos de ramas de pino o con pedazos de bugambilia.



Hoja de papel amate claro con hojas de pino y detalle de los elementos incrustados

La exigencia de una producción novedosa bajo las leyes del mercado ha generado la elaboración de hojas de papel amate con aplicaciones por completo ajenas a finalidades pictóricas, ejemplo de esto son las hojas de amate de colores perforadas, utilizados como manteles decorativos. Estas hojas han sido planeadas desde la construcción del entramado pues los agujeros que presenta son en realidad resultado de la cuadrícula tradicional del entramado antes del golpeteo sólo que ésta no fue del todo expandida para dejar los espacios vacíos y conservar cierto orden en las perforaciones que abarcan toda la superficie de la hoja.

creadas por ella, además de llevar a cabo un proceso compositivo pues incorporaba diversas figuras en pliegos de gran formato. LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*. op. cit. p. 348.



Hoja de papel amate perforado.

Tanto las hojas con elementos incrustados como las perforadas se ofrecen en la medida estándar de 40 x 60cm, ésta presentación es la más solicitada para la venta masiva de papel amate y por ello es en la cual los amateros experimentan con mayor frecuencia.

Por otro lado, la oferta de papel amate desde hace algunos años ha llegado a las escuelas de arte, el propio amatero lleva a ofrecer sus productos a las aulas o talleres, lo que ha permitido el contacto directo entre fabricante y artista, facilitando la petición y elaboración de papel bajo requerimientos específicos de acuerdo a la necesidad formal y estética de cada artista. Los amateros están abiertos a elaborar hojas o pliegos de formatos especiales o con características previamente señaladas por el cliente, estos pedidos en su mayoría los hacen artistas plásticos quienes ven en el amate un soporte o una materia prima con grandes posibilidades estéticas para la creación de obra bidimensional o tridimensional¹²⁹, dadas las caprichosas texturas visuales que las diferentes tonalidades de las fibras hacen surgir en la superficie de la hoja; las indicaciones de un

¹²⁹ Ejemplos de los múltiples usos del amate en el ámbito de la creación artística se abordan en el capítulo cuarto.

determinado grosor, color, tonalidad y medidas, entre otros detalles, son factores que pueden solicitarse de manera específica a los amateros.

Actualmente el amate no sólo se vende en grandes almacenes papeleros, también es posible encontrar una oferta permanente de hojas de papel amate en mercados de artesanías y ferias (también artesanales). En la Ciudad de México, los lugares permanentes de venta directa artesano-cliente son: el mercado de artesanías de la Ciudadela, el Bazar del sábado en la Plaza San Jacinto de San Ángel o el mercado de Antigüedades de La Lagunilla donde se vende amate “moreno” y “claro”, así como hojas de colores con la medida estándar de 40 x 60cm pero además se ofrecen pliegos de grandes dimensiones, estas piezas no se distribuyen de manera masiva en los almacenes (los amateros que visitan las escuelas de arte llevan rollos abundantes de estos pliegos, pues son los artistas lo que suelen consumirlos constantemente) los mercados representan una buena opción de adquirir papel amate de grandes dimensiones y cantidades sin tener que trasladarse hasta San Pablito.

Ocasionalmente se vende también amate en las ferias artesanales organizadas en la Ciudad de México o las principales ciudades del país y con frecuencia no se vende como papel (o soporte pictórico) sino que se presenta en su modalidad de objeto con cualidades plástico-estéticas: se ofrecen en forma de pantallas para lámparas hechas de amate (moreno o claro, con elementos incrustados o pedazos de papel, entre otras variedades), libretas en cuyo encuadernado se ha empleado a manera de hojas o como forro de la pasta del cuadernillo, así como accesorios decorativos, podemos mencionar hojas de amate de mayor grosor -de rigidez semejante a una tabla de madera delgada- que se cuelgan a modo de tapiz o que se enmarcan como obra pictórica y que han sido decorados con figuras de otro color o relieves creados con las mismas fibras al momento de construir la “hoja” obra.

En el mes de julio de 2009, en el Museo Interactivo de Economía ubicado en la Ciudad de México, tuvo lugar una muestra artesanal del estado de Puebla, destinada principalmente a despertar el interés turístico, ofrecía productos artesanales elaborados en dicho estado, la gastronomía ocupaba el tema principal y entre las artesanías que se ofrecían había papel amate de San Pablito (por ser este estado donde se localiza), no se vendía en su presentación de hojas-soporte sino a modo de piezas artesanales: se trataba de hojas de papel amate con pliegos de figurillas de papel recortado pegados, a diferencia de los amates observados por Lenz donde se pegaba una figura recortada de algún espíritu sobre una hoja de amate (uno claro y la otra morena o viceversa) las piezas de la muestra presentaban diseños más sofisticados, recortados como las figuras pero de mayor complejidad ya que el elemento añadido no era solo una forma sino una superficie (a semejanza de los “manteles picados” realizados para las ofrendas de día de muertos) cuyos cortes daban origen a numerosas figuras zoomorfas o elementos vegetales diferentes a los tradicionales espíritus¹³⁰. Esta reciente modalidad de comercializar el amate es otro ejemplo de las innovaciones y experimentaciones que continuamente trabajan los amateros.

¹³⁰ Por el momento, puesto que el tema que interesa a este apartado es la distribución y venta del papel amate, sólo se hace mención de la oferta de estos amates, el análisis formal de este tipo de piezas se desarrolla en el cuarto capítulo, en el apartado 4.6.3.



Pieza de papel amate en venta.



Amates en venta dentro de la muestra "Vive Puebla en el D.F." en las instalaciones del Museo Interactivo de Economía.

Como vemos, la oferta de papel amate es muy variada y su distribución abarca prácticamente todo el país, en el caso específico de la Ciudad de México es posible adquirirlo en diferentes lugares y además se cuenta con la alternativa de contactar directamente vía telefónica a los amateros, ya que en “el comercio ambulante” que realizan dentro de las escuelas de arte (ahí suelen ir de forma irregular) como también en los mercados, bazares o plazas son ellos los que venden su propia producción, esto brinda la posibilidad de que cada artista o comerciante haga pedidos de papel con características especiales de acuerdo las necesidades estéticas personales, permitiendo su incorporación a discursos plásticos o pictóricos individuales, lo que no sólo enriquece la producción y experimentación del amatero ante peticiones específicas, permite sobre todo la continuación de la tradición de elaborar papel amate y su constante renovación.

La investigación de campo llevada a cabo en abril de 2009 permitió la observación directa del proceso de elaboración de papel amate que actualmente practican los amateros de San Pablito. Para conocer y registrar cada etapa del proceso fue preciso comprar un árbol de jonote y uno de mora, para poder grabar la extracción de la fibra -inicio del proceso de elaboración de papel-. La fecha en que se realizó la visita al poblado favoreció la documentación y registro no sólo de la extracción de la pulpa del jonote sino además de un árbol de mora, por lo que el video que acompaña este documento contiene la filmación no sólo de los dos tipos de fibra, sino de todo el proceso de elaboración del papel amate, así como el registro fotográfico del estudio a lo largo de este capítulo.

La difícil situación económica predominante y las condiciones de vida en general de los amateros no son del todo favorables para hacer de la elaboración de papel un espacio de experimentación plástica, sin embargo, hay casos en los que esta práctica milenaria además de ser un medio de subsistencia brinda un espacio de libertad creativa para los amateros, son

pocos los casos en los que se busca la innovación constante motivada por el interés en la experimentación y no por la exigencia de la “novedad” en el mercado pero lo importante es que los mismos productores continúen la tradición como una práctica artesanal con posibilidades plásticas aún por descubrir.

Dada la naturaleza artesanal del método tanto en la manipulación de la materia prima como en la construcción de las hojas, la elaboración de papel amate permite un sinnúmero de alteraciones y modificaciones que pueden dar como resultado papeles sumamente diversos pero todos con la característica de poseer cualidades formales y estéticas propias que los diferencia de los papeles comerciales, que a través de sus elementos de construcción orgánicos y manuales den otra lectura al resultado del papel como elemento plástico.

El proceso de elaborar papel amate es una práctica que exige conocimientos antiguos, experiencia personal y paciencia por parte del amatero, quien sabe que a pesar de tratarse de su principal medio de subsistencia no olvida que su práctica se trata una tradición milenaria, por ello se muestra orgulloso de ser su continuador.

La variedad en la oferta de papel amate que actualmente se produce si bien es ejemplo de la capacidad de adaptación de la técnica de elaboración del papel de los amateros ante las demandas comerciales, exige su incursión en el mercado masivo (capacidad comparable a la mostrada por los pintores nahuas de Guerrero en su paso de la cerámica a la pintura y en el desarrollo de esta última) también es un factor que puede ir minando el valor histórico y la cualidad estética intrínseca que el *amatl* ha poseído desde tiempos remotos.

La milenaria tradición del *amatl* como contenedor de conocimientos en los códices prehispánicos y como soporte de propuestas pictóricas, como en el caso de la pintura sobre amate de los nahuas de Guerrero y la más reciente incursión de artistas visuales con este medio, presentan al papel amate como elemento plástico de origen indígena con múltiples posibilidades de aplicación que no han sido agotadas. El valor religioso y empleo ritual del llamado “papel moreno” y el “papel claro” que aún se conserva a través de las “figuras recortadas” de San Pablito se presenta al mismo tiempo como una modalidad de valor histórico-artístico independientemente del ámbito sagrado, es decir, como contenedor de características estéticas intrínsecas, propias del antiguo *amatl*, esta carga histórico-cultural y sus cualidades plásticas se conservan en el actual papel amate y al mismo tiempo intervienen en la lectura de las propuestas pictóricas o formales de quien lo emplee. Considerando estas connotaciones culturales como parte constitutiva del papel amate, sobre todo en el tradicional “papel moreno”, parece que las innovaciones colorísticas disminuyen esa posible lectura, más aún si se observan las hojas de amate con fines decorativos, así pues, la concepción histórica del papel es remplazada por la novedad, convirtiendo un elemento cultural en un producto comercial, conservando su calidad artesanal¹³¹ pero relegando de alguna manera su sentido histórico.

¹³¹ Este sentido artesanal también se pone en riesgo, si se piensa en el hecho de que algunos amateros ya no extraen la fibra sino que la compran, además algunas familias en las que son numerosos los miembros que participan en la elaboración de papel han ido distribuyendo las diversas tareas que conforman el proceso (algunos cocen la pulpa, otros se dedican a la construcción de las hojas) lo que origina un fenómeno de “especialización”: solo un amatero conoce todo el proceso y los demás son capacitados para una tarea específica, esto se asemeja al trabajo “maquinal” que se observa en las fábricas de producción masiva, si bien en los talleres de San Pablito no interviene ningún tipo de máquina y todo se hace de manera manual, la organización del trabajo es la misma y en caso de adoptarla el proceso como “un saber heredado” sería propiedad de unos cuantos, convirtiendo a los demás integrantes de la comunidad en empleados sin la posesión de un conocimiento, solo de una habilidad específica.

Por todo lo dicho anteriormente, considero que algunas de las recientes innovaciones en la elaboración del papel amate demeritan o incluso eliminan la carga histórico-cultural propia del *amatl*, pero por otro lado también se observó que los amateros son orillados a realizarlas para cubrir las demandas comerciales por una cuestión de supervivencia económica, sin embargo no todo es negativo en el seguimiento de la tradición, pues es precisamente la continuación de elaboración de “papel moreno” tradicional o el “papel claro” de la mora la que permite la conservación del amate como soporte o elemento plástico con cualidades estéticas y carga histórica intrínsecas, ambos elementos pueden ser integrados en propuesta plásticas actuales y discursos conceptuales personales¹³².

Dejando de lado las propiedades estéticas del papel amate como soporte de intervención pictórica o material plástico, cabe destacar el valor de la elaboración de papel como una manifestación cultural, es decir, la conservación de un proceso basado en conocimientos antiguos transmitidos de generación en generación, hace que la continuación de la tradición sea al mismo tiempo un fenómeno de integración socio-cultural y una práctica de resistencia de la identidad indígena de los otomíes en pleno siglo XXI.

¹³² El empleo del papel amate como soporte y recurso plástico-estético en el campo de las artes y en propuestas personales se aborda en el capítulo cuarto.

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA
SOBRE AMATE: UNA TRADICIÓN
MILENARIA INDÍGENA

3.1 LOS PIGMENTOS, LOS MOTIVOS Y EL PAPEL EN EL INICIO DE LA PRODUCCIÓN DEL AMATE

La elaboración de los códices prehispánicos involucró conocimientos de diversa índole, además de las herramientas conceptuales que dieron origen a la convención plástica de la tradición indígena, en su producción participaron habilidades y conocimientos técnicos que hicieron posible la conservación de tales documentos hasta nuestros días. Parte de dichos conocimientos pertenecen al campo de los materiales pictóricos al alcance del *tlacuilo* en el territorio del México Antiguo.

Entre los pueblos mesoamericanos, los colores no eran conceptos de uso restringido al campo de la representación plástica, tales conceptos y elementos desempeñaban un papel trascendental en la vida artística, religiosa, social y cotidiana. Dentro de la convención plástica mesoamericana, los colores no solo eran componentes (pictóricos) en las representaciones gráficas que constituían su sistema de escritura, sino que su empleo era dirigido por los valores simbólicos atribuidos a éstos, además de un particular uso fonético que poseían dentro de la escritura pictográfica tradicional: no se trataba de materia pictórica para cubrir o rellenar superficies delimitadas por los contornos negros que determinaban cada elemento representado sino que eran elementos del sistema de escritura tradicional de gran importancia.

Como lo señala el doctor Galarza, esta complejidad de contenidos, funciones y valores son cualidades básicas que diferencian las escrituras tradicionales mesoamericanas de los signos alfabéticos. Al ser elementos constitutivos del sistema de registro pictográfico, los colores se escriben, se pronuncian y se leen, lo que los convierte en *colores fonéticos*, su particular sentido dentro de las culturas prehispánicas brinda una gran

variedad de posibilidades fonéticas, plásticas y temáticas al combinar tres niveles: *materia prima*, color y simbolismo¹³³.

En la época prehispánica, los pigmentos que daban origen al material pictórico empleado en la elaboración de los códices se obtenían del medio ambiente circundante. En el pensamiento mesoamericano, el hombre guardaba una estrecha relación con la naturaleza, ya que ésta les proveía todo lo necesario no solo para el sustento alimenticio sino también como medio de conocimiento y desarrollo cultural, por lo que la obtención de materias primas -específicamente pictóricas- también provenía de ella.

El origen de los pigmentos podía ser orgánico como los que se extraían de plantas, o inorgánico cuya materia prima provenía de minerales. El procedimiento para la obtención del color dependía del material, algunas veces se tostaba o se cocía, otras se amasaba o bien se mezclaba con diferentes materiales. Cada color se lograba tras un método de preparación específico: para el blanco el *chimaltízatl* se tostaba y el *tizatllalli* se amasaba; para la obtención del negro solo se guardaba la ceniza que se obtenía del *tlalohxicac*, una especie de arcilla; el verde oscuro resultaba de la mezcla de dos materiales: el *zacatlaxcalli* y el *texotli*, el rojo se obtenía del *achíotl*, el cual se cocía en agua; de los métodos más laboriosos podemos mencionar el utilizado para la obtención del turquesa celeste donde se requería de *matlalxihuitl* o *matlalquahuitl* e *índigo* o *xiquilipitzáhuac*, las hojas se sumergían en agua hirviendo y se revolían hasta que el agua se tiñera del color deseado, después se vaciaba en una vasija de cerámica y se dejaba ahí varios días hasta que el pigmento se sedimentara, luego ese pigmento se recogía y se dejaba secar al sol para posteriormente endurecerlo al fuego. Otro caso es el color púrpura morado donde se tostaba la materia orgánica *nocheztli*, se cocía en agua o

¹³³ Cfr. GALARZA, Joaquín. op. cit.

en vapor de agua, para después secarla al sol y tras un procedimiento desconocido se preparaba en forma de panecillos para su venta y uso general.

MATERIAS PRIMAS PARA LA OBTENCIÓN DE COLORES EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

COLOR	ORGÁNICO	INORGÁNICO
blanco	-----	<p>piedra <i>chimaltízatl</i> (tipo de yeso)</p> <p><i>tizatalli</i> (tiza enriquecida con magnesio)</p>
negro	pino <i>ócotl</i>	<i>tlalohxicac</i> (especie de arcilla)
azul	-----	<i>texotli</i>
turquesa celeste	<p><i>matlaxihuitl</i> o <i>matlalquahuitl</i></p> <p>índigo o <i>xiuquilitzahuac</i></p>	-----
amarillo	<i>zacatlaxcalli</i>	-----
verde oscuro	<i>zacatlaxcalli</i>	<i>texotli</i>
rojo	<i>achíotl</i>	-----
púrpura morado	<i>nocheztli</i> (cochinilla)	-----

A través de los códices es posible observar el simbolismo de los colores en el ámbito de la vestimenta, sobre todo en las representaciones de dioses, sin embargo, la escritura en general denota un uso conceptual de los elementos pictóricos, delimitado de acuerdo a su convención plástica particular. El número restringido de colores empleado en los códices prehispánicos lejos de disminuir la riqueza plástica de los documentos

como “obras artísticas”¹³⁴ ostenta una sobriedad formal que en unión con el tratamiento esquemático de las figuras (tanto personajes como elementos naturales o arquitectónicos) dan como resultado obras conceptuales de gran fuerza visual, cuyas cualidades pictóricas pueden relacionarse con las teorías estéticas posteriores generadas dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX.

En el pensamiento indígena de la época los objetos (tanto los naturales como los objetos producidos por su civilización) y la realidad poseían una dimensión concreta e inmediata, además mantenían de manera paralela una abstracta y continua relación con el mundo espiritual, en esta concepción del mundo ni los colores ni el papel amate competen solo al campo plástico, poseen valores y usos que lo rebasan.

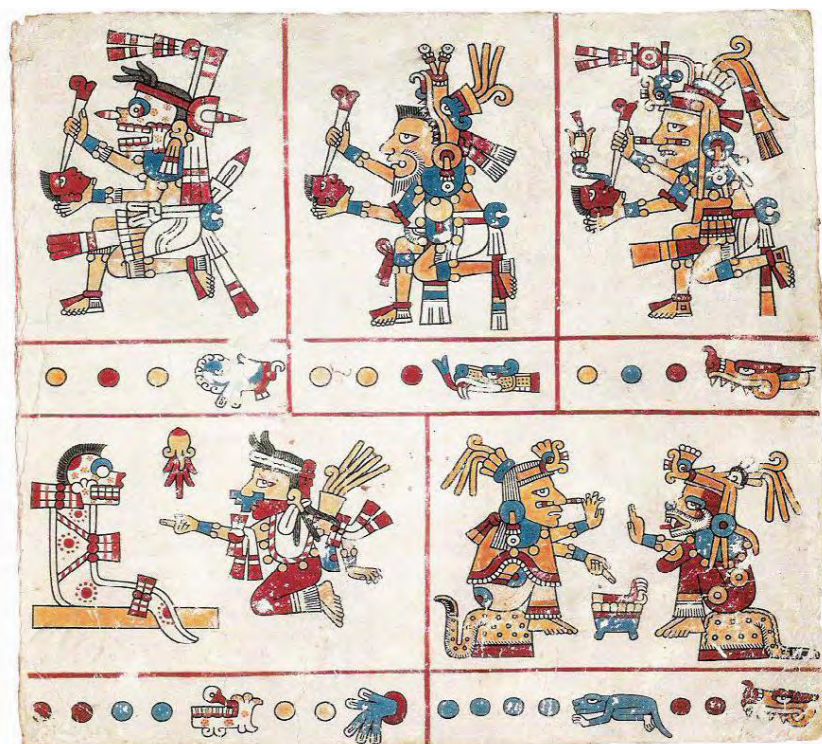
Los colores no solo eran material pictórico, vehículo de las representaciones contenidas en los códices, sino que eran elementos que poseían diversos valores dentro del sistema de escritura indígena, pues el papel tampoco se limitaba a ser soporte de tales representaciones, ambos (color y papel) poseían valores simbólicos que rebasan el plano de la representación pictórica, por lo que sus usos y funciones tenían un lugar de primer orden en la vida cotidiana.

La elaboración de papel en la época prehispánica era abundante y la relevancia que éste tenía en la vida de los mesoamericanos puede advertirse en la herencia lingüística como contenedora de información sobre la producción y las características del papel, así como también de actividades relacionadas al mismo. Solo en el *Códice Mendoza* se halla referencia de 42 centros de elaboración de papel, cuya producción debió

¹³⁴ Vistos con la distancia histórica que nos separa de ellos y sin atender al uso que se les daba en su origen, estos documentos se presentan como producto de una ejecución artística, misma que los propone como posibles objetos de estudio desde el campo de las artes visuales.

ser muy abundante, si bien no se cuenta con datos exactos de ésta, se puede inferir que las cantidades que se producían debían cubrir una gran demanda, baste como ejemplo la anotación de dos poblaciones que pagaban medio millón de hojas anualmente: Amacoztitlan “lugar del papel amarillo” e Itzamatitlan “lugar del papel negro”. Tales cantidades estaban destinadas a la elaboración de códices pero también a otros usos; la presencia del papel en la vida cotidiana se refiere a la función ritual que desempeñaba en diversas ceremonias imprescindibles en la vida de la cultura náhuatl del Centro de México. Cabe precisar que “lo cotidiano” en relación al papel no debe entenderse como “profano” u ordinario sino como *vital* -puesto que la dimensión de dichas ceremonias era muy importante-, su empleo en ritos y celebración de fiestas lo presentan como objeto y material portador de connotaciones sagradas por lo que servía como medio para establecer contacto con el mundo espiritual.

En los códices prehispánicos también puede apreciarse el simbolismo de los colores en la práctica pictórica corporal de los personajes; asimismo, estos documentos pictóricos nos proporcionan ejemplos del uso ritual del papel: en el *Códice Borgia* y en el *Tonalámatl de los Pochtecas* se ha podido observar el uso del papel como material para la fabricación de la vestimenta elaborada con ocasión de ceremonias y ritos.



Tonalámatl de los pochtecas. (Representación de diversas deidades. Fragmento)

En las diversas ceremonias o rituales que se realizaban a lo largo del año con motivo de las numerosas fiestas que celebraban u ofrendaban los mexicas, el uso ritual del papel aparece en tres formas: como vestimenta, como objetos sagrados y como ofrenda. Se empleaba en el atavío de dioses (de los individuos que los representaban en las ceremonias), de los sacerdotes que llevaban a cabo dichas ceremonias y de los sacrificados, además de aparecer como ofrenda.

Entre los artículos sagrados elaborados de papel que se observan en los códices citaremos algunos ejemplos tomados del estudio que realizó la investigadora Emilia Seemann Conzatti¹³⁵:

¹³⁵ SEEMANN Conzatti, Emilia. *Usos del papel en el Calendario Ritual mexica*. México. INAH. Serie Etnohistoria. 1990. pp. 117-127.

AMATETÉUITL: son “papeles recortados”, ofrendas de papel salpicado con gotas de hule. Con frecuencia se les encuentra representados en algún lugar importante como un templo o un cerro donde por lo general se ubica al dios Tláloc, también aparecen en estrecha relación con ritos agrícolas.

BANDERAS: estos objetos presenta muchas variantes formales, algunas son pequeñas, eran llevadas por los sacrificados; otras tienen forma de pancarta o estandarte, siempre aparecen goteadas con hule; otras más son muy largas, pueden contener decoraciones variadas, también se han identificado banderas colocadas en la frente de mujeres o en la cabeza.



Representación de una bandera de papel.
Tonalámatl de los Pochtecas.

BASTONES: son una especie de cono invertido de papel del cual salen tiras del mismo material casi siempre goteadas de hule.

VESTIDO: es frecuente el empleo de prendas de papel, tanto en los sacerdotes como en los sacrificados, tales vestimentas presentan gran variedad formal en su confección, pueden ir desde una pieza relativamente simple y envolvente hasta ropajes muy elaborados y complejos compuestos de varias piezas:

- *Vestido* (Seemann ubica tres casos): 1. El papel que formaba el sambenito, huipil o camisa de los dioses. 2. El vestido usado por los niños sacrificados como tlaloques. 3. La vestimenta de

construcción formal más completa y elaborada que aparecen cubriendo a los dioses de la lluvia o agricultura.

- *Maxtle* o taparrabos o paños menores, en algunas ceremonias se elaboraban de papel.
- *Bandas cruzadas al pecho*, se usaban en conjunto con elmaxtle (atuendo masculino) o con la falda (atuendo femenino).
- *Papeles en las muñecas*, son papeles que aparecen colgados de la muñeca, en la mayoría de los casos en el brazo que sostiene la ofrenda, éstos eran decorados de diversas maneras, a veces con gotas de hule.
- *Papeles en los brazos*, este adorno iba amarrado a los brazos, en ocasiones llevan la misma decoración que el maxtle, el adorno de la cabeza y los papeles en la espalda.
- *Papeles en la cabeza*, se refiere al uso del papel para elaborar parte o todo el tocado, este elemento presenta una gran variedad formal (los españoles nombraron algunos de estos tocados con sus propios términos por encontrar semejanzas entre tales objetos: “gorro”, “mitra”, entre otros).

ENVOLTURA DEL BULTO DEL MUERTO es la suma de todo lo anterior.

VARIOS: con este término Seemann agrupa elementos distintos entre sí que pueden aparecer una o varias veces en las distintas ceremonias, como ejemplo podemos mencionar el “*gran falo de papel*” que aparece en la fiesta de *Ochpaniztli* (la fiesta de la agricultura, símbolo de la fertilidad) los *zurrones* o *talequillas* de algunos sacerdotes, unas *cornetas de papel*, el *papel* que sirve de envoltura para las ofrendas, los *papeles* que colgaban del árbol en una de las fiestas, el *bordón de Yacatecutli* que los pochtecas

llevaban en su recorrido y otros adornos, estructuras o joyas que según los textos estaban hechos de papel.

OFRENDAS: en este caso el papel en sí mismo constituía el objeto ofrendado, los papeles eran llevados al templo para quemarlos¹³⁶.

Los artículos anteriores son ejemplos del empleo ritual del papel y la importancia que éste tenía al ser considerado ofrenda para los dioses. El calendario ritual mexica estaba conformado por numerosas fiestas con sus respectivas ceremonias, éste nos revela la importancia de los objetos, resignificados en la cotidianidad mesoamericana y su constante relación con el mundo espiritual y los antiguos dioses; así como su estrecho vínculo con la naturaleza, cuya fuerza aparece involucrada en diversas ceremonias. A modo de ejemplo, se revisará la fiesta llamada *Cuahuitleua*¹³⁷ (el árbol o los árboles se levantan), nombre aplicado al mes Atlcaualo: “se deja el agua”:

“El primer mes del año se llamaba entre los mexicanos, Atlcaualo, y en otras partes *Cuahuitleua*. Este mes comenzaba en el segundo día del mes de febrero, cuando nosotros celebramos la purificación de Nuestra Señora. En el primer día de este mes celebraban una fiesta a honra (según algunos) de los dioses Tlaloques, que los tenía por dioses de la lluvia, y según otros de su hermana la diosa del agua Chalchiuhtlicue. Y según otros a honra del gran sacerdote o dios de los vientos Quetzalcóatl. Y podemos decir que a honra de todos estos. Este mes con todos los demás que son dieciocho, tienen a cada veinte días.

¹³⁶Muchos de los elementos anteriores se quemaban después de la ceremonia, sin embargo, también habían casos en los que las vestimentas empleadas en las ceremonias se guardaban durante un tiempo determinado para ser quemados después.

¹³⁷ Torquemada en su *Monarquía Indiana* hace algunas aclaraciones sobre el nombre de esta fiesta, señala que Cuahuitleua “quiere decir cuando comienzan a retoñecer las plantas, por que como en aquel tiempo se han pasado los fríos y las heladas, comienza la primavera y el retoño de los árboles y las plantas”. Asimismo, Motolinia en su obra *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España* hace referencia a las ceremonias que se efectuaban en esta fiesta como una petición de lluvias. Se encuentran referencias gráficas de esta fiesta en el *Códice Borbónico*, las cuales constan de tres figuras: el dios Tláloc con su atavío en azul, un *amatetéuitl* y una ofrenda con 4 mazorcas.

En este mes mataban muchos niños: sacrificábanlos en muchos lugares en las cumbres de los montes, sacándoles los corazones a honra de los dioses del agua, para que les diese agua o lluvia.

A los niños que mataban componíanlos con los ricos atavíos para llevarlos a matar y llevábanlos en unas literas sobre los hombros, iban adornados con plumajes y con flores. Iban tañendo cantando y bailando delante de ellos.

Cuando llevaban a los niños a matar: si lloraban y echaban muchas lágrimas, alegrábanse (los que los llevaban) porque tomaban pronóstico, de que habrían de tener muchas aguas ese año.

También en este mes mataban muchos cautivos a honra de los mismos dioses del agua. Acuchillábanlos primero peleando con ellos, atados sobre una piedra como muela de molino y despues los derrotaban a cuchilladas, llevábanlos a sacar el corazón al templo que se llamaba *lopico*.

Cuando mataban a estos cautivos, los dueños de ellos, que los habían cautivado, iban gloriosamente ataviados con plumajes y bailando delante de ellos, mostrando su valentía. Esto pasaba por todos los días del mes. Otras muchas ceremonias se hacían en esta fiesta, las cuales están escritas a la larga en su historia.”

Códice Florentino. Fray Bernardino de Sahagún.

De la fiesta *Cuahuitleua*¹³⁸ antes descrita tomaremos a los *Tlaloques* para revisar el atavío de dioses: estos seres eran concebidos como servidores de Tláloc, habitaban en los cerros y desde su morada enviaban las nubes, la lluvia y las tormentas, al respecto, fray Diego Durán apuntó que no había ningún cerro que no tuviera un nombre y esos mismos nombres los tenían los idolitos que estaban alrededor de Tláloc, se refiere a ellos como los Tecuacuiltin:

“Todos estos ídolos estaban vestidos con sambenitos de papel rayados con hollín, que es un betún que llamamos batel, cosa muy ordinaria en las ofrendas de éstos; también ponían a estos idolitos sus coronas o mitras de papel pintadas y rayadas con el mismo hollín.”*Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*. Fray Diego Durán.

¹³⁸ Se eligió esta fiesta por ser la que guarda similitudes con una ceremonia que actualmente aún se realiza en San Pablito, tema que se desarrolla en el punto 3.3.

Esta representación de los *Tlaloques* era formada por un sacerdote especialista en ello, a solicitud de alguna persona que hubiese estado a punto de morir ahogado o bien que hubiese sanado de gota, tullimiento o alguna otra dolencia cuya causa fuera el frío, los *Tlaloques* tenían el poder de sanar tales males. También a ellos se les pedían las lluvias, siendo éstas su especialidad¹³⁹. El sacerdote elaboraba una figura antropomorfa moldeada en masa de bledos, cuyo cuerpo era pintado con hule derretido, dicha figura portaba un adorno en la nuca que remataba en plumas de quetzal y su atavío consistía en un vestido y un gorro, ambos elaborados de papel; de este modo eran representados diferentes cerros -es decir diferentes dioses- variando en su decoración y color. Referencia a una ceremonia dedicada a los *Tlaloques* la encontramos en la obra Sahagún:

“Después de hechas estas imágenes ofrecíanles papel de lo que ellos hacían, y era que un pliego de papel le hechaban muchas gotas de goma que se llama ulli, derretido; hecho esto, colgaban al cuello de la imagen el papel, de manera que le cubría desde los pechos abajo, y con el remate de abajo arpaban el papel.

También ponían estos papeles goteados con *ulli* y colgados de unos cordeles delante de las mismas imágenes, de manera que los papeles estaban asidos los unos de los otros, y meneábalos el aire porque estaban los cordeles en que estaban los papeles atados a la punta de unos varaes o báculos que estaban hincados en el suelo y de la punta del uno a la del otro estaba atado el cordel o *mecatl*”

A la quinta noche bailaban, cantaban y ofrecían de comer cuatro veces tamales; al día siguiente, los sacerdotes descabezaban las imágenes de los *Tlaloques* y llevaban al Calmecac la masa que les había dado forma:

“... de los papeles y aderezos con los que habían adornado estas imágenes y todas las vasijas que habían sido menester para el convite, tomábanlo todo y llevábanlo a un sumidero que esta en la laguna de México, que se llama *Pantitlan*, y ahí arrojaban todo.”

¹³⁹ SEEMANN Conzatti, Emilia. op. cit. p.24.

La fiesta *Cuahuitleua* y la ceremonia dedicada a los Tlaloques son solo una muestra del empleo ritual del papel, la magnitud de su producción está estrechamente relacionada con la importancia de las ceremonias en la vida mesoamericana. Este material no solo era soporte para la escritura sino también medio para comunicarse con los dioses de la naturaleza, los ritos más destacados están relacionados con el cultivo, por lo que es posible hablar de una asociación entre el empleo ritual del papel y el ciclo agrícola¹⁴⁰, sin olvidar su relación con acontecimientos astrológicos. Al complacer a los dioses a través de estas ceremonias y ofrendas, el pueblo mexica buscaba garantizar la satisfacción de sus necesidades básicas de sustento.

3.2 LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA SOBRE PAPEL AMATE EN LA ÉPOCA DE LA CONQUISTA COMO TESTIMONIO DE ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

Si esta historia no me lo dijera, ni viera la pintura que lo certificara, me hiciera dificultoso que creer, pero como estoy obligado a poner lo que los autores por quien me rijo en esta historia me dicen y escriben y pintan, pongo lo que se halla escrito y pintado.
Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España*. 1579.

La persecución de la que fueron objeto los códices prehispánicos destruyó fuentes valiosas de conocimientos e información histórica, pese a que hubo algunos hispanos que condenaron la quema de “libros indígenas” convencidos de que en ellos era posible conocer y aprender “cosas dignas de consideración”¹⁴¹, su conservación no fue empresa fácil, más aún si su defensa provenía de la población indígena.

¹⁴⁰ “Abundancia relativa del uso del papel tiene un alza muy marcada en las cercanías del equinoccio de otoño, un alza cerca del solistio de invierno y una baja cerca del equinoccio de primavera y un alza en las proximidades del solistio de verano” *Ibid.* p.133

¹⁴¹ Como lo señala el jesuita José de Acosta en su obra *Historia Natural y Moral de los indios*: “...los que han querido con bien modo informarse de ellos (los libros), han hallado muchas cosas dignas de consideración...” citado en LEÓN-PORTILLA, Miguel. op. cit. p.82.

Al hablar de los códices como fuente de conocimiento no sólo se trata de información histórica, también de propuestas plástico-pictóricas diferentes a las producidas en el Viejo Continente. La transformación que sufrió la escritura pictográfica indígena tradicional consistió en modificaciones formales de representación, así como el uso del color y la línea o la inclusión de nociones de perspectiva renacentista, es decir, todos estos cambios repercutieron en la actividad de *registrar* (acontecimientos históricos), misión atribuida en el pasado al sistema de escritura indígena.

De ahí que el amate se concibe como una forma de registro de acontecimientos históricos en su modalidad de soporte pictórico-escritural. Tras la Conquista y durante el período colonial el uso del *amatl* disminuyó debido a la incorporación del papel europeo y a la monopolización del mercado. En general, la dimensión simbólica-ritual del *amatl* quedó rezagada durante la Colonia, no obstante, su empleo religioso debió continuar puesto que hasta hoy sobreviven algunos usos rituales donde se utiliza el papel amate, pero es de su aplicación como soporte del que se conservan algunos ejemplos.

El amate está presente solo en algunos códices coloniales, su elección no se sabe si respondió a demandas por parte de los españoles o a la falta de su equivalente europeo al momento de elaborar los documentos, sin embargo, entre esos documentos destacan dos que manifiestan más claramente los cambios en la representación pictórica y la noción de registro histórico (pictórico-escritural). Por un lado está el *Códice Borbónico*, cuya fecha exacta de realización ha causado polémica por no ser prehispánico sino inmediato a la Conquista, sirve para plantear al amate como documento-testimonio; también se encuentra el *Códice Tlatelolco*, documento colonial que data del año 1562.

EL CÓDICE BORBÓNICO. Es un documento proveniente del Valle de México que data del año 1562 o 1563, fue elaborado en papel amate y doblado a manera de biombo como se acostumbraba en la antigua tradición indígena, básicamente trata de la religión prehispánica¹⁴², está compuesto por cuatro secciones, la primera registra el *tonalpohualli*(calendario adivinatorio), la segunda presenta la asociación de los 9 Señores de la Noche con los días portadores de los años durante un período de 52 años, la tercera contiene la relación de las fiestas calendáricas de los 18 meses de 20 días que constituían el año azteca (junto con 5 días finales considerados de mala suerte) y la cuarta establece las fechas durante un período de 52 años. El formato de origen indígena, el papel empleado, así como el contenido religioso mesoamericano harían de este códice un documento cercano a la convención prehispánica; sin embargo, a pesar de ser inmediato a la Conquista y haber sido elaborado en una etapa muy temprana de la colonia ya presenta grandes influencias europeas y cambios notorios en relación a los *amoxtli* (códices o “libros”) prehispánicos: las láminas de este códice se pasan de izquierda a derecha, de igual modo se leen algunos cuadros del *tonalámatl*, la capa de imprimación fue tan delgada que si el pintor cometía un error y trataba de corregirlo poniendo una capa de pasta blanca, ésta resaltaba sobre el fondo visiblemente “café” característico del amate; hay ocasiones en las que el pintor dejó el dibujo preparatorio sin colorear; estas fallas indican que el pintor no dominaba las técnicas tradicionales (carece de la maestría técnica presente en los *amoxtli* antiguos), todas estas

¹⁴² Según la cosmovisión mexicana el universo estaba conformado por planos verticales: el plano celeste integrado por trece niveles, la tierra donde habitaba el hombre y el inframundo compuesto por nueve niveles. Además se tenía una visión cuatripartita de éste, es decir, el universo estaba delimitado por cuatro rumbos que corresponden a los cuatro puntos cardinales. Para los mexicas, la religión era sumamente importante ya que abarcaba todos los aspectos de la vida -a nivel individual y colectivo- y permeaba todas las esferas del conocimiento, de ahí su estrecha relación con la escritura pictográfica y con el contenido que éste portaba. Estas breves nociones de la religión prehispánica dan una idea de la complejidad de los conceptos de tiempo y espacio, mismos que dieron origen a los diferentes tipos de calendario que presentan diversas mediciones de tiempo y por supuesto al profundo contenido religioso que encierra la representación pictórica escritural en dichos códices, además pone de manifiesto la gran diferencia conceptual entre la religión nativa y la católica traída por los españoles.

características, además del evidente uso de la regla, son factores que lo presenta como un documento del siglo XVI bastante alejado de la tradición indígena prehispánica.

Si se considera la fecha de su realización y las modificaciones formales y compositivas evidentes, es poco probable que este códice de contenido calendárico-religioso haya sido “utilizado” como sus similares antiguos, es más factible que su elaboración haya respondido al interés de los gobernantes y clérigos españoles por conocer las ideas religiosas antiguas y que los propios indígenas hayan accedido a su elaboración con la idea de conservar su tradición por lo menos bajo principios “informativos”: el solo registro de la noción del tiempo prehispánico en el sistema de escritura tradicional aunque con menor calidad artística en comparación con los antiguos *amoxtli*, representa una manera velada de dejar testimonio de la concepción de la cultura indígena por parte del *tlacuilo*.

No obstante, la presencia de particularidades formales europeas dan como resultado una lectura diferente del mismo documento, mostrándolo como registro de un momento histórico específico y como testimonio de un acontecimiento singular: el inicio del proceso de transformación de su escritura pictográfica tradicional inmediato al cisma de la Conquista.

El Códice Borbónico como legado documental registra conocimientos e información del México Antiguo, cuya factura lo propone a la vez como testimonio de un determinado momento histórico; el papel amate aquí se manifiesta como medio de conservación de la memoria y de la convención plástica indígena, pero además como registro histórico colonial.

FRAGMENTOS DEL CÓDICE BORBÓNICO



El documento presenta anotaciones en caracteres latinos añadidos después del trabajo pictórico.



Según el mito de la creación del hombre, fue Quetzalcóatl quien generó el elemento anímico cuando sopló en su caracol y produjo un sonido que tomó la forma del conducto (femenino) que el aire (masculino) atravesó.

EL CÓDICE TLATELOLCO. Fue pintado alrededor del año 1562, como documento ostenta cualidades formales de la tradición indígena, está pintado sobre papel amate en el formato tradicional de tira, es uno de los mejores ejemplos de la *tlacuillo* colonial. Exhibe la creación de nuevos glifos, ya que para ese año era preciso la inclusión de nombres españoles y por consecuencia se requería la transcripción de sonidos que no existían en el náhuatl, esto generó un sistema de registro indohispano, a decir de Xavier Noguez, una combinación de pictogramas, ideogramas y elementos fonéticos de doble origen (indígena e hispano).

Su contenido es histórico, entre los sucesos que registra destacan dos de especial importancia en la historia del virreinato, en los cuales participaron los tlatelolcas: la expedición a Yancuictlalpan de México o Nuevo México y la llamada “Guerra del Mixtón”, es decir la rebelión de los *cazcanes* y otros grupos *chichimecas*. El código registra las principales batallas que sostuvieron las fuerzas españolas al mando del virrey Antonio de Mendoza, quien se unió a don Martín Quauhtzin -sexto gobernante tlatelolca- y sus guerreros contra los grupos *chichimecas*, dicha sublevación tuvo lugar en los territorios limítrofes al norte de Jalisco y sur de Zacatecas. Además este código reseña -a manera de anales- hechos locales vinculados al señorío indígena colonial de Tlatelolco, así como sucesos trascendentes ocurridos en las Indias y en algunos países europeos, como España, por ejemplo la ceremonia de la jura de Felipe II en 1557.

Considerando el período histórico que aborda el código (1542-1560) y la fecha de su elaboración casi inmediata a la historia registrada (1562) hacen del *Código Tlatelolco* un documento que contiene lo que los “*tlacuiloque novohispanos*” que lo pintaron considerarían como historia reciente, más que conservación de memoria, se trata de una noción de historia más cercana a la concepción europea, el número reducido de años

que aborda (si se le compara con algunos códices prehispánicos que abarcan incluso siglos), la elección de sucesos aislados y distanciados temporal y geográficamente unos de otros lo presenta como fuente documental cuyo objetivo fue el registro histórico más cercano a la noción actual, es decir, basado en la mención de sucesos específicos presentados de acuerdo a una concepción lineal del tiempo y seleccionados por la importancia que éstos pudieran tener de acuerdo a los intereses del gobierno o la sociedad que realiza el documento.

La elección de los hechos históricos registrados en el Códice Tlatelolco responde a intereses muy específicos, resulta evidente que éstos no siempre fueron seleccionados en relación a la relevancia que pudieran haber tenido para la historia general de la región, por ejemplo no se mencionan eventos extraordinarios como la gran epidemia ocurrida durante el lapso registrado. Esta “memoria y registro selectivo” era una práctica común en la época prehispánica, incluso en algunos códices prehispánicos donde sólo se mencionan los triunfos de un soberano y no siempre las derrotas sufridas, esto con el fin de preservar una imagen ante todo victoriosa, no sólo del gobernante sino de la cultura social que los dirigía, además de garantizar el reconocimiento de los derechos y privilegios de ese grupo social ante las demás regiones y culturas.



Códice Tlatelolco. Lámina 1.
Francisco Vázquez de Coronado parte de Culhuacan a la conquista del territorio norte. Expedición
en la que participó don Alonso Cuauhnochtli.

En los casos anteriores, el papel amate se presenta como contenedor de diferentes propósitos: es vehículo de conservación de la tradición, memoria, al mismo tiempo es producto y testimonio de un momento histórico específico (*Códice Borbónico*) y registro de acontecimientos históricos (*Códice Tlatelolco*). El empleo del *amatl* como soporte en unión con las presentaciones en que fueron elegidas (biombo y tira) involucran en diferentes grados la presencia del pensamiento indígena no solo como “tema” o contenido de los documentos sino como productor de estos testimonios pictóricos.

En estos documentos coloniales la representación pictórica ostenta diferencias con la que se presenta en los antiguos *amoxtli*, si se observa cada documento en su totalidad, como productos visuales, llama la atención que de los dos documentos sea el *Códice Borbónico* el que más se aleja de la concepción compositiva indígena pese a haber sido elaborado al inicio de la época colonial, además de estar constituido por contenido proveniente de la época prehispánica; mientras que el *Códice Tlatelolco* pareciera conservar de cierta manera la esencia pictórico-escritural del antiguo *tlacuilloli*.

La iconografía del *Borbónico*, probablemente pintada por dos o tres *tlacuiloques*, presenta gran parecido a la que se encuentra en los códices prehispánicos, sin embargo la inclusión de textos en caracteres latinos da otra lectura del documento, sin duda las anotaciones parecen notas explicativas que le restan presencia visual a la escritura pictográfica. Por otro lado el *Códice Tlatelolco*, pese al “aculturamiento” en la representación de los personajes indígenas, a los numerosos elementos cristianos y a la representación de personajes españoles, el documento visto desde el aspecto formal y conceptual parece mantener una relación más estrecha con la antigua escritura pictográfica: los contenidos hispanos (nombres españoles y signos cristianos) han sido resueltos en su mayoría con

soluciones pictóricas-fonéticas, así como la distribución de los elementos y la composición de la tira que fue concebida como un espacio de representación continuo, lo que hace de este documento colonial un testimonio donde lo textual (caracteres latinos) es subordinado a lo pictórico (escritural con valores fonéticos), contrario a lo que ocurre en el *Borbónico*, donde los textos añadidos parecen el motivo de la representación pictórica.

Al ser el *Códice Tlatelolco* posterior al *Borbónico* resulta interesante que la representación pictórica del documento más tardío conserve de manera deliberada principios más antiguos; no se trata de la solución formal del documento sino sobre todo de los parámetros conceptuales que dirigieron dicha solución; mas que combinación de elementos iconográficos provenientes de dos culturas se trata de una interacción de éstos bajo la concepción de registro indígena mesoamericano, dando como resultado un testimonio histórico-pictórico de la capacidad creativa de los pintores-escribanos una vez dominados los dos sistemas de representación en forma y significado.

3.3 EL PAPEL AMATE COMO RECEPTÁCULO DE INFORMACIÓN Y CONOCIMIENTO INDÍGENA: VALOR SOCIAL, RELIGIOSO, RITUAL

Los códices contienen parte del saber alcanzado por las diversas culturas que los produjeron, tanto los códices prehispánicos como los coloniales, son documentos pictóricos que dan testimonio de logros culturales, avances científicos, creencias religiosas, ritos, ceremonias y la historia (aspectos sociales y económicos) de las distintas civilizaciones que poblaron el México Antiguo, así también son muestra del desarrollo de las mismas durante la época colonial. La información registrada en los manuscritos que se generaron en el Centro de México permiten conocer la historia de los diversos grupos étnicos que sobrevivieron al proceso de transición de la Nueva España al México independiente, el caso específico de los nahuas es muestra de la continuidad de creencias, usos y costumbres que datan de siglos atrás y que subsisten en pleno siglo XXI.

VALOR SOCIAL. Dado el carácter primordial de su consulta, los códices prehispánicos poseían gran valor entre la población indígena, no sólo eran apreciados por aquellos que tenían acceso y dominio de la escritura pictográfica (sacerdotes y señores principales) sino también por el pueblo que creía firmemente en la importancia de la memoria contenida en los *amoxtli*. El valor social del *amatl* como soporte en el México Antiguo representa una de las características esenciales de las culturas mesoamericanas, en especial de aquellas que poblaron el Centro de México, ya que fue la región donde tuvo lugar la mayoría de los sucesos históricos que marcaron la transición del México Prehispánico a la Nueva España y con ello la centralización del desarrollo cultural, dentro del cual se originó la transformación en la representación pictórica.

Con la llegada de los españoles, el papel se limitó a ser sólo soporte, negando las antiguas posibilidades simbólicas del *amatl* como elemento mágico-religioso y los diversos usos como materia prima, de manera específica como material simbólico. Tras la Conquista, la producción de documentos (pictórico-escriturales) continuó, se conservan numerosos códices coloniales que tuvieron gran estima y uso en su momento, pero bajo la perspectiva europea.

La consulta de los antiguos *amoxтли* era trascendental para la sociedad indígena prehispánica por ser una suerte de “guía” para la toma de decisiones cotidianas y el desarrollo soberano, *máxime* si se recuerda el carácter adivinatorio y la convicción de que los acontecimientos futuros podían conocerse de manera anticipada¹⁴³, sin embargo, desde la época colonial temprana y hasta el siglo XVIII, el valor social de los documentos pictóricos radicaré en su calidad de pruebas ante el gobierno hispano. Tal característica abarca cualquier tipo de códice, es decir, sin importar la temática. Los manuscritos adquieren otra dimensión al entrar en contacto con la población europea.

En el caso específico de los manuscritos con contenido calendárico-religioso, el valor social se transforma; pues una vez abordado “bajo licencia” del gobierno hispano, disminuye su valor religioso en favor de su valor informativo dirigido a la población europea y en especial a las autoridades hispanas (gobierno o misioneros). Incluso para la propia población indígena el sentido religioso de los códices cambia, ya que conforme avanza la época virreinal, la conversión al catolicismo irá minando a la población creyente de la antigua religión, modificando así los principios que dieron origen a las copias de antiguos documentos cuyo valor radica en su calidad de fuente de información etnográfica.

¹⁴³ Fue por medio de la consulta de un *amoxтли* como se predijo el arribo de los de los españoles. *La visión de los vencidos*. México. UNAM. 1999.

Cuestiones similares a dicho cambio de valor religioso por valor informativo surgieron en torno a los diferentes tipos de códices y modificaron el tratamiento de los diversos contenidos como el histórico, cartográfico, genealógico o jurídico; el valor social de los códices coloniales que abordan estos temas radica en su calidad de “documento probatorio”, ya sea de tenencia de tierras, de servicios prestados, de privilegios exigidos al nuevo régimen o de denuncia de abusos cometidos por el mismo. En general, sin importar la temática, los conocimientos indígenas contenidos en estos documentos pictóricos serán consultados o empleados por las autoridades hispanas en beneficio del establecimiento del nuevo orden político-social, para la reubicación poblacional, así como para el imprescindible control ideológico de la población nativa.

Mientras que los conocimientos indígenas son considerados “información” por el gobierno hispano, para la población nativa representan “el saber” de su cultura, es por ello que los manuscritos que los contienen son testimonios de su historia y tradición. El valor social entre la población indígena es entendido como reafirmación de identidad.

En general, para el gobierno español el valor social del amate como soporte en documentos prehispánicos y coloniales se limitó a ser un medio de información para la organización y garantía del establecimiento del virreinato, la escritura era posesión de la clase dirigente (antes de señores y sacerdotes, luego del virrey y los gobernadores), era ésta la que aseguraba la conservación y el control del poder. En cambio, para la población indígena, el amate seguía conservando cualidades simbólicas *per se*, no sólo era considerado como soporte sino como objeto y materia para crear vínculos con el mundo espiritual.

Reminiscencias del empleo del amate como registro pictórico histórico pueden observarse en la iniciativa de dos indígenas de San Pablito, quienes retomaron el papel amate como receptáculo de conocimientos e información durante la década de 1970: Antonio López con sus libros *Esta es un tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia*, *La historia de la curación antigua* y *Gran Libro de cantos otomíes de la Sierra de Puebla* y Alfonso García Téllez con los títulos *Tratamiento de una ofrenda para pedir lluvia*, *Historia de la curación antigua* y *Para hacer “una curación de antigua”*.

La referencia de estos libros se encuentra en la obra de Emilia Seemann Conzatti, quien señala que si bien “no son investigadores por formación sí son conocedores de su propia cultura”¹⁴⁴, por lo que el contenido de estos “recientes *amoxtli*” se presenta como información etnográfica valiosa sobre los otomíes de San Pablito. Dichos libros (elaborados en papel amate) fueron escritos y realizados para ser vendidos como producto artesanal, por lo que se desconoce el número de ejemplares (si es que hubo una edición) o si fueron piezas únicas, solo se cuenta con los datos mencionados como referencia bibliográfica en el libro de Seemann. Se puede inferir que para ambos autores indígenas otomíes el *amatl* es receptáculo de conocimientos antiguos (la tradición de la curación y la ofrenda para pedir lluvias de San Pablito tienen sus antecedentes en la época precolombina) y contenedor de información etnográfica y social; no solo son registro histórico, son también producto cultural que a través de herramientas plástico-formales dejan testimonio de una comunidad.

Durante la presente investigación –en la entrevista que se le hizo al maestro José Manuel García Ramírez– se tuvo la oportunidad de consultar dos de estos libros: *Historia de la curación de antigua* y *Tratamiento de una*

¹⁴⁴ SEEMANN Conzatti, Emilia. op. cit. p.11.

ofrenda para pedir la lluvia, ambos títulos de Alfonso García Téllez. Se trata de pequeños libros de 18.3 x 14 cm, encuadernados con pastas a la manera europea pero cuyas hojas fueron concebidas a manera de biombo (como los antiguos códices), el contenido fue escrito a mano y en sus páginas aparecen pegadas “figuras recortadas” iguales a las que actualmente se emplean en San Pablito para los rituales pero de menores dimensiones, casi miniaturas. Las hojas son de amate claro y las figuras de amate moreno.



Libros de Alfonso García Téllez, ambos tiene fecha del 10 de agosto de 1975

Libro *Historia de la curación de antigua.*



La narración está escrita en la parte superior de las páginas y los espíritus recortados aparecen en la parte inferior con su respectivo nombre.



Todas las páginas están unidas y extendidas son semejantes a un biombo, antiguo formato indígena presente en algunos códices.

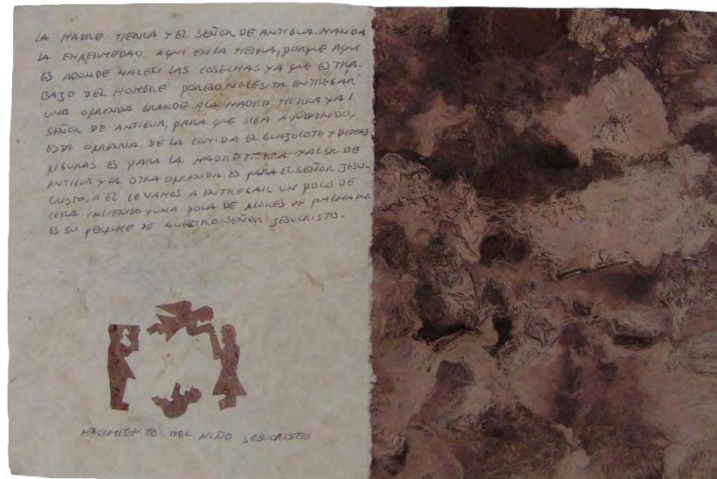
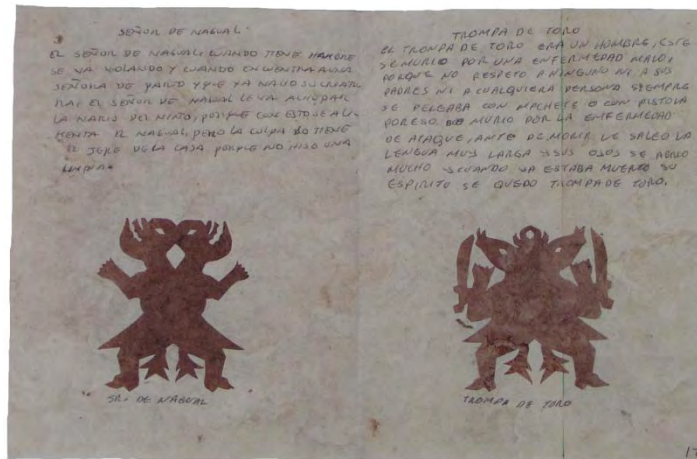
Libro Tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia.



La organización del texto y las imágenes es la misma al anterior libro, las páginas están numeradas y los espíritus identificados con su nombre.



Pese a sus minúsculas dimensiones, el recorte de las figuras fue sumamente cuidado, los detalles de los pies descalzos y los atributos de frutos o semillas que indican el espíritu representado son claramente reconocibles.



Páginas del libro *Historia de la curación de antigua*
Al interior se observan las pastas de amate moreno,
forradas de amate claro en la parte externa.

La redacción en la presentación de los espíritus que aparecen en el libro *Historia de la curación de antigua* y la narración de la ofrenda en *Tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia* son muy concretas, los escritos presentan algunos errores ortográficos -debido al deficiente manejo del español que había entre los otomíes hace más de tres décadas-, pero las figuras recortadas fueron realizadas tan minuciosamente como aquellas empleadas para los rituales, incluso con mayor cuidado dadas las pequeñas dimensiones.

Estos libros son ejemplo de la preservación de usos y costumbres propias de la comunidad otomí de la Sierra de Puebla, tanto en su contenido como en su manufactura; ya que abordan creencias y prácticas religiosas que datan de tiempos antiguos que aún se conservan, por lo que su contenido adquiere un valor social, pero al mismo tiempo, dicho contenido involucra un valor religioso, quizá su somero registro no de cuenta de la complejidad de las creencias o ritos, pues al ser productos concebidos para ser vendidos como artesanías para turistas (en su mayoría no creyentes ni conocedores de su cultura) la descripción es muy general, pero aún así son fuente de información que tradicionalmente es destinada a la oralidad (modalidad de registro practicada desde la época prehispánica) y no al registro escrito, por lo que estos libros representan futuras fuentes de documentación. Su elaboración manual en papel amate, las representaciones de las figuras de acuerdo a valores socio-culturales otomíes y su formato de origen indígena dotan a estos libros de cualidades plástico-estéticas específicas, proponiéndolos como productos culturales con valor social y religioso, probablemente no para los realizadores, pero sí para estudiosos del tema o para los posibles “consumidores”.

VALOR RELIGIOSO Y RITUAL. En la época colonial persistió todavía la creencia de valores rituales atribuidos al *amatl*, aunque con menos frecuencia y de manera más discreta dado el rechazo por parte de los misioneros. Si en los años inmediatos a la conquista la censura de ceremonias de origen prehispánico era severa, conforme avanzó el periodo colonial la persecución y penalización de tales costumbres disminuyó, en parte porque los pobladores indígenas encubrían sus prácticas ante la estricta vigilancia de los misioneros y autoridades, pero también es plausible que la continuidad de éstas haya sido posible gracias a que la población nativa supo adaptarlas a las circunstancias: el cambio de religión demandó nuevas ideas y costumbres en ocasiones completamente contrarias a la tradición antigua, la omisión del sacrificio humano fue quizá el cambio más drástico que tuvieron que afrontar, sin embargo, así como adoptaron los nuevos lineamientos que la fe católica exigía, de manera paralela persistieron algunas de las antiguas creencias y consecuentemente las ceremonias unidas a éstas, en ocasiones con muy pequeñas modificaciones.

Actualmente en San Pablito se realizan ceremonias donde el amate es un elemento simbólico de gran importancia para llevar a cabo rituales que afectan el presente de la vida cotidiana, en ellas es posible apreciar notorias similitudes con ceremonias antiguas descritas por los primeros cronistas, por lo que su origen, sin duda, data de siglos atrás. Un ejemplo son las ceremonias para pedir lluvias que se realizan en este lugar como la fiesta de *Cuahuitleua*, donde se incluyen ceremonias con la misma petición, además las representaciones de los *Tlaloques* otrora hechas en masa de bledos, ahora son recortadas en papel: “hacen una rueda con vara y alrededor amarran algunos muñecos [de papel] con tiras de jonote y de ahí quedan colgando, la rueda a su vez está colgada de un mecate del techo de la casa y la bajan y suben cuatro veces mientras cantan y curan al enfermo; cuando terminan esta “ceremonia de barrida” quitan todo, lo amarran en

un pedazo de jonote, lo ponen sobre el *Tlapexque* y el curandero lo lleva cargando para tirarlo al barranco”¹⁴⁵.

Un *costumbre* o ceremonia de gran importancia en San Pablito es el “Bautizo de las semillas” o *Tebetit*, el cual se lleva a cabo cerca del Cerro del Brujo o bien en la Cueva “el Antiguo”, en ambos sitios la ofrenda que se presenta es la misma: miles de flores de *cempoaxochitl*, de palma, huevos, pollos, guajolotes, gran cantidad de papel amate y algunos espíritus de semillas recortados de papel de china de colores; el elemento más significativo es el “baúl” que contiene los espíritus animados de las plantas y los frutos que denominan con el término general de “semillas”. Dicho baúl es forrado de papel amate y dentro de éste se colocan numerosos y variados elementos y figuras elaborados de *amatl*, entre los cuales podemos mencionar: una serie de “servilletas” recortadas en papel amate, 2 del niño del Monte, 3 del monte, 2 puertas del Monte, 3 cruces del cielo de la mañana, 12 peones de mujer, 12 de hombre que representan a los labradores de la tierra, 12 animalitos por cada labrador con representaciones de cerdos, mulas, vacas y toros, 2 figuras del patrón de la semilla (estas son recortadas en papel de china), 1 espíritu del dios del Antiguo, 2 águilas bicéfalas y cuatricéfalas, de 4 a 10 juegos completos de representaciones de los espíritus de veintiún semillas o plantas cultivadas, una representación del Dios Antiguo y una de la Diosa Sirena, cuyos atavíos corresponden a los empleados en ceremonias relacionadas con la Madre Tierra y para pedir lluvias.

¹⁴⁵ SEEMANN Conzatti, Emilia. op. cit. p.25.



figuras de animalitos (bueyes, toros, mulas y cerdos)



Dios de Antiguo



Diosa Sirena

El dios Viejo reside en la cueva “el Antiguo” y es dualidad de la Madre Tierra, se cree que este dios es el que manda la lluvia. La Diosa Sirena es la deidad del agua terrestre, es decir de los manantiales, ríos, lagunas y pozos.

Una vez que el baúl es colocado en la cueva, encienden las ceras y el incienso, el humo que emana es el medio por el cual el curandero o brujo se comunica con los espíritus. El rito inicia con el degollamiento de uno o varios guajolotes con la finalidad de gotear la sangre para pintar la cama de papel amate del Dios Antiguo, tras haber consagrado los espíritus de las semillas contenidos en el baúl la comitiva regresa al pueblo, el traslado de

la preciada carga se realiza con extremo cuidado, al arribo hacen sonar las campanas (elemento de la iglesia católica y por lo tanto en contraste con la ceremonia de origen prehispánico). Habiendo preparado atole blanco (maíz y leche) éste se ofrece simbólicamente a las criaturas contenidas en el baúl y enseguida es llevado a una laguna cercana del poblado de San Francisco, el cual se localiza a un día de distancia de San Pablito. Allá se levanta una choza para hacer las veces de oratorio y preparan el altar para las deidades de la Laguna: el dios del Agua *Tláloc*, la Diosa Sirena y la Madre Tierra, a los que se les brinda como ofrenda aves, chocolate, pan y sangre de pollo, todo esto es envuelto con papeles blancos que arrojan a la laguna, de donde el curandero mayor toma el agua para llevar a cabo el bautizo de las semillas, es decir de las “criaturas”. De regreso a San Pablito y acompañados de música, el curandero mayor hace entrega de las semillas a las autoridades civiles, quienes deberán custodiarlas en el oratorio del lugar donde permanecerán bajo llave.

Al igual que en la antigua fiesta de *Cuahuitleua*, en San Pablito se emplea el amate como ofrenda; antes eran papeles goteados de *ulli*, ahora son papeles recortados; en ambos casos el *amatl* es tomado como material con valor ritual y su uso actual entre los otomíes de la Sierra Norte de Puebla responde a la misma creencia prehispánica: el amate como vehículo de comunicación con el mundo mágico-espiritual.

La continuidad del uso ritual del *amatl* también está presente en la práctica de ceremonias curativas y brujería, ambas características del poblado de San Pablito. El papel -en especial el amate- es material de uso religioso, su producción responde tanto a necesidades de consumo de la propia comunidad como a su calidad de mercancía y factible medio de supervivencia.

Esta ceremonia del “Bautizo de las Semillas” convive con las prácticas religiosas cristianas impuestas tras la Conquista, el pensamiento de la comunidad de San Pablito implica un sincretismo religioso, posible por la persistencia de los otomíes en sus creencias religiosas como medio de conservación de su identidad cultural; la comunidad ha sabido continuar sus antiguas ceremonias adoptando los conceptos y rituales católicos, que resultan en la fusión de conceptos y costumbres mágico-religiosos que inciden de manera directa en su vida cotidiana, la continuidad en la creencia de una estrecha relación entre el hombre y la naturaleza es la razón principal por la cual han subsistido rituales relacionados con la agricultura y la petición de lluvias.

En San Pablito, el sincretismo se manifiesta de manera evidente en la práctica de los *costumbre* por parte de la comunidad y la creencia del poder ejercido por varios espíritus en sus modalidades de dioses benefactores o dañinos que convive con la inalterable asistencia a misa. No sólo en las actividades de índole religiosa se observa esto, también en el dialogo cotidiano la referencia al Dios católico es recurrente pese a la creencia de otras fuerzas espirituales. Llama la atención que la fecha de la ceremonia del bautizo de las semillas coincide con la víspera del nacimiento de Jesús en la Iglesia católica (24 de diciembre), dicha ceremonia dura toda la noche, el baúl contenedor de los espíritus recortados en papel es llevado hasta una cruz en la parte superior del cerro, donde hay danzas y los pobladores portan vestimentas especiales para la ocasión.

Desde el aspecto plástico-pictórico, el simbolismo del papel amate guarda una estrecha relación con sus cualidades físicas, en particular con el color, donde tienen especial significación los colores blanco y negro, cuyo empleo (simbólico) data de la antigua Mesoamérica: el color negro en el México Antiguo, caracterizaba a los sacerdotes, hechiceros y nigromantes, era el color de la dirección poniente, donde se creía que el sol

moría simbólicamente para convertirse en el sol nocturno y renacer al día siguiente. Se identificaba con *Tezcatlipoca*, dios del frío que representa el cielo nocturno, dios patrono de guerreros y príncipes, ya que su color era igual al de su piedra la obsidiana. Por otro lado, el color blanco era símbolo de pureza, era el color de *Quetzalcóatl*, dios creador de la humanidad¹⁴⁶, deidad asociada con la sabiduría, la ciencia, el humanismo y el arte, era una deidad creadora y civilizadora.

Como puede apreciarse, la lectura simbólica que se le daba a estos colores puede coincidir con el valor dado a los mismos dentro de otras culturas, lo que resulta importante destacar es la continuidad en el empleo de los colores a partir de principios estéticos y convenciones culturales específicas.

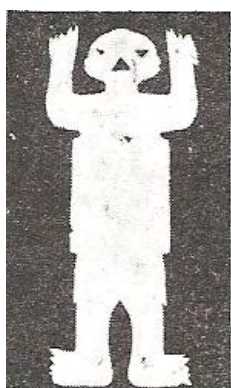
El color de las hojas de papel de corteza depende de la materia prima con la que se elaboran, ambos son requeridos para diferentes ritos y ceremonias, por lo tanto son portadores de distintos valores simbólicos: al papel blanco se le considera “bueno”, es por ello que se utiliza a modo de amuleto, es decir, para invocar protección; por el contrario el papel moreno se destina para la magia negra.

De acuerdo al simbolismo del color se recortan los llamados “muñequitos mágicos”, de las hojas de amate moreno se elaboran las figuras conocidas como “diablos”, es decir, aquellas representaciones de espíritus malos y de las hojas blanquecinas se recortan las figuras representantes de espíritus buenos, así como las figuras que representan a las personas que hacen las promesas.

¹⁴⁶ Ambas deidades son consideradas creadoras del mundo dentro de la cosmovisión náhuatl, son dualidad y antagonismo.

La elección de recortar como procedimiento para la elaboración de las figuras exige una gran habilidad y una visión creativa por parte del brujo, ya que la cantidad de representaciones que participan en las ceremonias es tan variada que la acción de recortar demanda una capacidad de “síntesis formal” y el dominio de una particular iconografía donde es posible observar convenciones simbólicas arraigadas a valores sociales que datan desde la época colonial.

REPRESENTACIONES EN PAPEL AMATE. La distinción entre la representación de la mujer y la del hombre es sugerida por un mechón de cabello que se recorta en la parte superior de la cabeza de las figuras femeninas. Ambas representaciones son muy sintéticas, la diferenciación del sexo se da básicamente como ya se dijo por dos elementos: el recorte a modo de falda y el cabello en la mujer, podría decirse que estas dos figuras son de las más sencillas dentro del repertorio de espíritus y representaciones que se recortan en amate.



Hombre para curaciones



Mujer para curaciones

Estas figuras de papel amate se usan según el sexo, proceden a la limpia de la persona que ya sanó por lo que terminada la curación los muñecos se arrojan en un lugar apartado.

Sobre la estructura corporal de las figuras se observan representaciones simbólicas o fantásticas por lo que algunos muñecos cuentan con mayor número de miembros, existen algunos dotados con cuatro brazos, otros con dos cabezas vistas de perfil o bien algunos espíritus presentan características humanas y animales de manera simultánea, entre estos últimos destaca el caso de los personajes que tienen cabeza de animal, los cuales representan el ánima de la gente considerada mala (de acuerdo a la investigación de Lenz tal consideración incluía a los muertos en riña, en accidentes, ahogados, mujeres en el parto o niños que no habían respetado a sus padres¹⁴⁷).



Trompa de toro



Trompa de caballo

La figura de la izquierda representa a un hombre muerto por enfermedad de “ataque”, por no haber respetado a sus padres o por haber gustado de los pleitos en vida, se cree que antes de morir le salió la lengua y se le abrieron los ojos. La figura de la derecha representa a una mujer que haya muerto por las mismas causas que el primero. El término de “trompa” empleado por los otomíes puede relacionarse con el de “trompeta” que figurativamente significa sujeto despreciable y para poco¹⁴⁸.

Estas figuras son ejemplo de la representación bicéfala y la unión de características antropomórficas y zoomórficas para la construcción de personajes considerados espíritus malignos. Es común la división de sexos en las representaciones no sólo de personas sino también de dioses o seres mágicos, incluso los espíritus de las semillas son regidos por principios

¹⁴⁷ LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*. op. cit. 374.

¹⁴⁸ *Ibid.*

masculinos y femeninos. En las representaciones de Trompa de Toro y Trompa de Caballo la diferencia de una esencia feminidad y otra masculina no es tan evidente, sin embargo la idea de dos tipos de naturaleza atribuibles a todos los elementos de la tierra y a los seres sobrenaturales o dioses es una constante en el pensamiento prehispánico y la solución plástica con la que resuelven el recorte de sus figuras son resultado de una creatividad *sui generis* que origina seres cuyo sentido de lectura con frecuencia está condicionado al conocimiento de las creencias y la pertenencia de grupo de la comunidad.



Señor de Montezuma



Arcoiris



Sirena mala

Motecuhzoma Ilhuicamina, enemigo de los otomíes por el maltrato que recibían en San Pablito, es el que ordena las enfermedades, en particular las que causa Arco Iris (muerte por parto) y por el “golpe” (ahogamiento cuando los ríos están crecidos) que ocasiona Sirena Mala.



Presidente del infierno

Mictlantecutli, Señor de la mansión de los muertos. Tiene jurisdicción sobre los demás señores (del Diablo, de la Noche, del Judío -elemento cristiano incorporado a la tradición- y de Motecuhzoma), el Aire Malo le informa si el muerto guardaba o no respeto por sus amigos o padres, de no ser así debía de pagar sus culpas en el infierno.



Juez del purgatorio

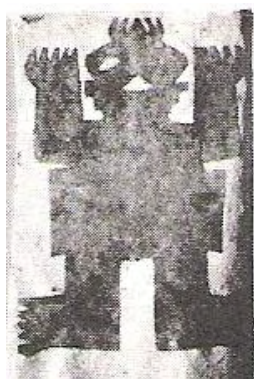
El juez decide si el ánima de un difunto debe penar en el Purgatorio a consecuencia de pecados cometidos en este mundo o si es purificada para poder ir a la gloria. El espíritu de víboras actúa en conexión con el juez.



Espíritu de las víboras

Las seis figuras anteriores son solo algunos ejemplos de la representación de la maldad, sugerida a través de la multiplicación de miembros o la doble cabeza vista de perfil.

Un valor asociado a las convenciones de origen colonial es el simbolismo atribuido al calzado en las representaciones, tanto de personas como de espíritus: las figuras cuyos pies han sido recortados en forma de zapatos representan a la “gente mala”, mientras que aquellas que presentan pies descalzos -evidentes por el recorte que muestran a modo de dedos- son tomados por ánimas de “gente buena” (aquellos que mueren por enfermedad o por vejez).



Mujer otomí



Mujer mala



Hombre otomí



Hombre malo



Espíritu bueno



Espíritu malo

El Espíritu Bueno se utiliza para contrarrestar al espíritu de la “maldad” -término empleado para nombrar la brujería- mientras que el Espíritu Malo interviene en ella. Al igual que las figuras de personas, estos espíritus presentan la característica del calzado como elemento simbólico de la naturaleza de su actuar, en la representación del espíritu malo la ausencia de manos es leída como “manos invisibles”.

La Mujer y el Hombre Malos tienen una especie de alas y pueden estar en todas partes. Ambos portan zapatos, a diferencia de las figuras de la mujer y el hombre otomíes que muestran los pies descalzos a través de cortes que sugieren la presencia de dedos. Es inevitable la lectura de estas figuras de acuerdo a las divisiones étnicas surgidas a partir de la conquista española: los muñecos calzados están asociados a la imagen de los mestizos o peninsulares, éstos a su vez representan a la “gente mala”; por el contrario los muñecos descalzos son representaciones de los indígenas y símbolos de “gente buena”. Esta convención formal es evidentemente de origen indígena y nos presenta una práctica de creación de significado a partir de cuestiones sociales e históricas.

Las representaciones son hechas por el brujo pero éstas han sido heredadas de generación en generación, si bien no hay documentación

sobre cómo se transmiten los conocimientos para las curaciones o registro de la manera en que han logrado conservar los diseños, la continuidad de valores simbólicos y la lectura de las figuras a partir de atributos sugeridos en el recorte son convenciones plásticas que dotan a las figuras recortadas de San Pablito de características formales particulares.



Madre tierra



Reina de las tierras malas

La Madre tierra es concebida como madre-nutridora (ésta guarda semejanzas formales con la representación de la mujer otomí). Una de las presencias femeninas considerada espíritu pernicioso es la Reina de las tierras malas, este espíritu es particularmente temido ya que puede provocar daños a las siembras con la ayuda de serpientes y aves dañinas, estos animales pueden observarse en los cortes realizados a los costados de la figura antropomórfica.

El mismo valor ritual dado a las figuras recortadas condiciona un tratamiento diferente tras su uso: las figuras de papel moreno, es decir los espíritus malos, deben destruirse una vez concluida la ceremonia para la que fueron elaborados; los muñecos de papel blanco, empleados para fines benéficos, son conservados a modo de amuletos, puesto que éstos han sido recortados para invocar protección, ocupan un lugar importante en la vida de la comunidad e incluso después de la muerte, como ejemplo de ello podemos mencionar la costumbre de enterrar a sus muertos con uno de estos muñecos en la mano, pues se cree que éste le protegerá en su viaje.

Además de las ceremonias de curación, existen otras relacionadas con la producción agrícola, es decir, para la obtención de buenas cosechas o para la petición de lluvias, todas estas tienen sus orígenes en antiguos rituales prehispánicos, por ello San Pablito es un lugar de ideas contradictorias en donde conceptos y prácticas religiosas conviven con creencias mágicas, lo que da como resultado una particular identidad cultural.



Señor del árbol para la casa

Muñeco dendro-antropomorfo. Se emplea para edificar las moradas de los cuidadores del dios del Monte, es decir, de todos los miembros de la comunidad. En la construcción de las viviendas se emplea madera y la casa -como habitación del hombre- simboliza la tierra, por lo que en la representación de este espíritu se observan raíces en los talones.

Cabe mencionar que los otomíes de San Pablito no sólo recortan figuras en papel amate, también han incorporado el llamado “papel de china” de colores para la representación de algunos de sus espíritus, sobre todo aquellos que representan a las semillas de diversos productos vegetales. En estas representaciones es posible observar un tratamiento más naturalista de los elementos compositivos de los personajes, el color está determinado por la planta de la semillas que represente, incluso las figuras ostentan formas reconocibles guardando similitudes notorias con la

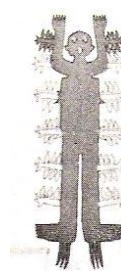
planta o el fruto (el espíritu del plátano es verde y muestra un racimo de plátanos sobre la cabeza y a los lados de la figura; el espíritu del jitomate se recorta de papel rojo y verde).



Dios de la piña



Dios de la mazorca



Dios del chile colorado

Los dioses de la piña y la mazorca se elaboran de papel de china bicolor o de amate, el dios del chile colorado solo se hace de papel de china bicolor. En las dos primeras figuras son reconocibles los frutos que les dan nombre, los cortes sugieren las formas de mazorcas a los costados de la figura, así como el contorno de las piñas en la cabeza y a los lados del dios. Estos son espíritus protectores, encargados del sustento y nutrimento de la comunidad.

Actualmente, los amateros se asumen como indígenas reiterando tal característica en el dialogo cotidiano, en ocasiones lejos de un orgullo étnico esta condición la manifiestan como una “desventaja”, sin embargo con el resto de los habitantes de origen mestizo al hablar de la tradición de la elaboración del papel se afirman con orgullo como portadores o continuadores de un saber heredado desde tiempos remotos (haciendo hincapié en que no son ellos los productores de tal conocimiento sino que les fue enseñado por sus padres o abuelos), por otro lado la falta de conocimientos de otra índole urbana o moderna o la modestia de su discurso la ven como una disculpa de su condición indígena.

Una característica constante en las representaciones de las figuras es la división entre el bien y el mal, esta visión dual encuentra eco en la propia naturaleza del indígena otomí, la desconfianza originada ante los españoles en la colonia parece subsistir solo que hoy se muestra en relación con todo aquel que no pertenezca a la comunidad, *máxime* si no es

indígena. El simbolismo de la multiplicación de miembros o cabezas es de naturaleza fantástica pero el calzado pertenece al orden socio-cultural.

Asimismo, la separación de lo femenino y lo masculino proviene de la cosmovisión mesoamericana pero además responde a principios sociales actuales: la división de actividades y actitudes de acuerdo al sexo es notoria en la vida cotidiana¹⁴⁹, sin embargo, en el ámbito de la representación formal se observa un equilibrio entre las representaciones de personajes femeninos y masculinos considerados malignos o benéficos, esto indica una noción del bien y del mal independientemente de la naturaleza del espíritu.

El uso ritual del amate vigente en San Pablito hacen del poblado un lugar donde las nociones mágicas y religiosas unen prácticas prehispánicas con necesidades actuales, esto último hace que al igual que los nahuas del Río Balsas del estado de Guerrero, los otomíes de la Sierra de Puebla han conservado sus creencias asumidas no sólo como costumbres sino como parte de su identidad cultural.

¹⁴⁹ Más allá de los aspectos formales en la representación de acuerdo al género –el recorte de las figuras femeninas que sugieren la presencia de una falda, prenda que porta la mayoría de las mujeres de la comunidad- tal división parece señalar la tajante separación que los mismos otomíes hacen entre la comunidad, hecho que más que una división por cuestión de organización de trabajo se debe a una actitud discriminatoria de la mujer, sin embargo, ésto correspondería a investigaciones de otra índole, temática.

3.4 PRIMERAS ICONOGRAFÍAS DE LA PINTURA SOBRE AMATE, REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA CULTURA INDÍGENA HASTA EL ARTE OCCIDENTAL

Dado que la pintura popular sobre amate es una práctica relativamente reciente, no puede ser considerada como un legado antiguo, sin embargo, sus antecedentes inmediatos (la alfarería) si se remontan a más de tres mil años. De igual manera, la iconografía de origen que ha estado presente en el desarrollo de los amates pintados a partir de la década de los sesenta no es propiamente de tradición antigua, la representación pictórica conservada en los códices prehispánicos y coloniales mantienen ciertos vínculos entre ambos períodos pero la práctica pictórica reciente sobre amate no es continuación de los códices prehispánicos. No obstante, un análisis comparativo entre la representación pictórica antigua y la reciente sobre amate muestran ciertas soluciones plásticas semejantes a pesar de no tratarse de una continuidad.

La historia de esta modalidad de arte popular indígena (pintura sobre amate) ha sido poco estudiada, a veces su desarrollo histórico es entendido como el traspaso de los elementos “decorativos” que se hacían sobre la cerámica al nuevo soporte (*amatl*). Tal apreciación resulta errónea si se observa con atención y se hace un análisis formal comparativo entre los anteriores productos de cerámica y los amates pintados. Retomaremos cinco amates pintados con los que Jonathan D. Amith esboza esta afirmación en el libro-catálogo *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*, proyecto surgido por el interés de examinar y difundir la cultura del amate y sus pintores, siendo la fuente de consulta mejor documentada para el estudio de los orígenes de la pintura sobre amate.

A partir de los primeros amates pintados en la tienda de Max Kerlow ubicada en la ciudad de México (una pieza de Pedro de Jesús, otra de Pablo y otra de Cristino Flores) es posible observar la capacidad de asimilación y adaptación de los indígenas nahuas, en la sobrevivencia diaria y también en las prácticas artísticas, pues numerosos elementos formales, diseños y características estilísticas presentes en los amates fueron en realidad innovaciones y no copias de la “decoración” de su cerámica.

La revisión de estos cinco amates ejemplifica de forma general el desarrollo de la nueva tradición y da prueba de la rapidez con la que los artistas indígenas comprendieron que el cambio de soporte para pintar sus diseños implicaba modificaciones formales y conceptuales, al mismo tiempo, estos amates son testimonio de la capacidad creadora de los nahuas al visualizar desde el inicio de la nueva tradición que el amate, ya que les ofrecía nuevas posibilidades de desarrollar sus diseños y de crear nuevas iconografías.

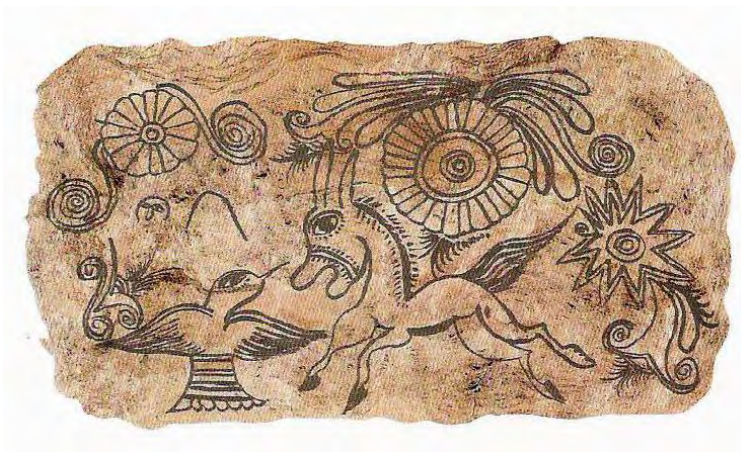


Fig.1. Anónimo. Ameyaltepec. 1962.
12.5 x 23cm.

Este pequeño amate (fig. 1)¹⁵⁰ es uno de los primeros ejercicios de la nueva práctica pictórica. A primera vista parece ser una copia de los

¹⁵⁰ En este apartado se numeran las imágenes para evitar confusión entre el análisis y la pieza a la que se refiere. Cabe señalar que en algunas fichas técnicas no se presentan todos los datos debido a la falta de un registro completo de las pinturas nahuas.

motivos pintados sobre las piezas de cerámica, no hay un trabajo compositivo muy elaborado, la uniformidad del trazo disminuye la capacidad expresiva de la línea; la disposición y elección de los motivos representados sugieren su inclusión por decisiones azarosas, sin pensar en una composición como objetivo de la intervención del soporte.

No obstante, el esbozo de un rostro humano y la representación esquemática de un cerro al lado de éste (ubicados arriba del pájaro) son el inicio de una creciente introducción de elementos formales -en relación a los motivos presentes en la cerámica-, ya que en la práctica pictórica desde el campo de la tradición alfarera no se realizaban representaciones de la figura humana ni de elementos paisajísticos. Su aparición en este amate es el comienzo de una serie de innovaciones en el desarrollo de pintura enfrentada a un nuevo soporte y por lo tanto a nuevos problemas formales.



Fig.2. Pablo de Jesús. Amayaltepec. 1962.
29 x 43 cm.

La representación pictórica en este amate (fig.2) se acerca más al mismo patrón repetitivo proveniente de la alfarería que a la noción de

composición bidimensional, su empleo debió haber propiciado la rápida comprensión entre los pintores pioneros de que el nuevo soporte exigía un acercamiento conceptual distinto al usado en la cerámica, ya que mientras en las piezas tridimensionales la repetición lograba un equilibrio visual, en la superficie bidimensional dicha repetición perdía sentido.

Por otro lado, la incursión en el manejo del color es apenas el inicio de los logros pictóricos que tendrá el nuevo arte nahua, cuya característica principal es justamente la riqueza de color.



Fig. 3. Cristino Flores Medina. Ameyaltepec. 1962.
29 x 43 cm.

En este amate (fig. 3) se observan dos innovaciones importantes: la presencia de un primer plano sugerido a través de los motivos pintados a modo de “suelo” y la representación de la figura humana de cuerpo entero. Si bien los demás motivos aún están relacionados con los empleados en la alfarería, la noción de un plano y la aparición del hombre son elementos claves en el futuro desarrollo creativo de la pintura sobre amate.

El color parece haber sido utilizado de manera más detenida, pensando en la composición como una totalidad y no en los elementos concebidos de manera independiente, las líneas curvas en rojo y amarillo pintadas en el primer plano sugieren el uso del color no solo como material pictórico para rellenar espacios determinados sino como elemento compositivo de la imagen.



Fig. 4. Pedro de Jesús. Ameyaltepec. 1962.
29 x 43 cm.

En esta pieza (fig.4) ya se observan dos planos bien definidos para la creación de un espacio dentro del cual se desarrolla una historia (noción que en sí misma es una innovación ya que en la cerámica no existía), el paisaje exhibe diversidad de formas, elementos y soluciones pictóricas, el tratamiento de la figura humana pierde rigidez y adquiere mayor movimiento, al igual que el cuerpo del animal, hay una intención de crear texturas visuales además del trabajo lineal, se sugiere la idea de diferentes superficies gracias a la aplicación de pintura uniforme, la continuidad de líneas para el pelo del animal y las escamas propias de la piel de los

lagartos, los cuales muestran diferentes perspectivas. La noción de composición parece evidente y planeada, la distribución de los elementos resulta más compleja y alejada del patrón repetitivo, dando como resultado una imagen con ritmo y movimiento.

Este amate de Pedro de Jesús es una pieza que pone de manifiesto la capacidad creativa de los pintores nahuas y la rápida asimilación de conceptos y técnicas nuevas, la línea de dibujo denota una libertad de trazo al momento de intervenir el soporte; la representación de la figura humana deja de lado las posiciones esquemáticas y rígidas que caracterizan los primeros amates pintados (incluso algunos posteriores a esta pieza) y nos muestra unos personajes en movimiento, en posiciones que sugieren que no se trata de la representación de una escena estática sino de una acción, el animal –probablemente un león- también exhibe un estado de agitación; la propositiva composición (no simétrica como era frecuente al inicio de la pintura sobre amate) y la solución pictórica de los elementos paisajísticos, así como de los dos lagartos que observan el ataque dan como resultado un tratamiento festivo de lo que podría ser un contenido temático dramático. Es justamente esta combinación de lo trágico y lo cómico una de las características que con frecuencia se le han atribuido al arte mexicano desde la visión europea, la cual considera que dicho binomio es una constante anclada profundamente en la historia de México (baste como ejemplo la lectura europea de las calaveras de José Guadalupe Posada). Independientemente de compartir o no esta apreciación lo cierto es que esta pieza es un ejemplo de la inventiva y la calidad plástica surgida entre los pintores nahuas del centro de México.

Los anteriores cuatro amates datan justamente del año en que surgió la pintura sobre amate (1962), es notable el proceso de transformación que la práctica pictórica subordinada a la cerámica experimentó una vez incorporada al amate, con ello independizada como una práctica plástica

diferente, con requerimientos y planteamientos conceptuales igualmente nuevos.

Por último, el siguiente amate (fig.5) guarda más semejanzas con la alfarería, los motivos florales y los círculos dibujados en el cuerpo del toro provienen de la práctica pictórica destinada a la decoración de cerámica, sin embargo, se observa otra innovación importante: la aparición de una especie de “marco” que delimita el espacio de intervención pictórica. Este elemento será característico en el desarrollo futuro de la pintura sobre amate, sin duda proviene de la decoración con que adornaban los bordes de las piezas de cerámica y en el papel conserva dicha función decorativa pero además interviene en la lectura de la pintura, funcionando como delimitación del espacio pictórico y de la representación.



Fig. 5. Anónimo.1963-1967.
28 x 36 cm.

Estos cinco amates presentan a grandes rasgos el panorama de modificaciones básicas que tuvieron que afrontar los artistas nahuas ante los problemas plástico-pictóricos que proponía el nuevo soporte: la inclusión de motivos, la noción de composición y perspectiva, el

condicionamiento a un solo punto de vista, el empleo del color y la solución de planos en el soporte bidimensional supuso un cambio radical en la práctica pictórica que los artesanos realizaban sobre la cerámica, el cual fue resuelto gracias a la rápida asimilación de nuevos conocimientos y por supuesto a la capacidad creadora de estos indígenas nahuas del centro de México.

Esta revisión de los primeros amates pintados sirven como una forma de revisión general de los orígenes de la pintura sobre amate. Si bien en un inicio está conformada por los denominados “amates decorativos” – también llamados de *aves y flores*-, es el género de *historia*¹⁵¹ con el que la reciente tradición alcanza un desarrollo más complejo y propositivo, por ello, se eligieron amates de *historia* para el estudio de elementos y aspectos formales específicos, así como para la revisión de estilos y el análisis comparativo entre pinturas nahuas y obras pictóricas del arte occidental.

El “marco” decorativo y el desarrollo de la figura humana generaron la producción de representaciones escénicas, esto vinculó a la pintura popular sobre amate con ciertas características de la pintura del arte occidental¹⁵² y además dio origen a un estilo nuevo: *historia*. Los amates de *flores y pájaros* iniciales (fig. 6) ya no eran la única posibilidad, apareció el formato *historia* y con este surgieron nuevas creaciones compositivas y nuevas iconografías.

¹⁵¹ Los amates decorativos –también llamados “florecitas”- son considerados por los propios pintores nahuas de menor importancia y la *historia* como el máximo género de la tradición, ya que lo que interesa a la presente investigación es el estudio plástico-estético de la pintura nahua y el análisis de posibles paralelismos con la tradición occidental, el género de *aves y flores* no se abordará.

¹⁵² Cabe señalar que otra posible influencia fue sin duda el acercamiento de los pintores indígenas nahuas al propio arte occidental (a través de libros o por el contacto con obras originales observadas en museos) y las demandas de los compradores con frecuencia determinadas bajo parámetros mayoritariamente occidentales.



Fig. 6. Anónimo. Flores y pájaros representativos de las primeras pinturas

FIGURA HUMANA. Al inicio, la representación de la figura humana era resuelta a través de un tratamiento formal semejante a la representación tradicional de pájaros (personajes comunes en la práctica pictórica sobre cerámica) en particular la solución gráfica de los brazos guardaba gran similitud con alas de aves: los brazos eran anchos en la parte superior e iba adelgazándose hasta terminar en dedos muy finos, lo que les daba la apariencia de alas. Además, los personajes se pintaban en “posición flotante”, es decir, éstos parecían estar suspendidos en el aire.



Fig. 7. Atribuida a Pablo de Jesús. Ameyaltepec.
Familia cazando un león asesino.

Se observaba rigidez en las posiciones de los personajes, comúnmente pintados de perfil¹⁵³, era visible la superposición de líneas en el dibujo de las figuras, todos estos detalles fueron poco a poco pulidos hasta llegar a una representación mejor lograda tanto en el aspecto formal de los elementos como en la cuestión compositiva.



Fig. 8. Anónimo. (Tratamiento de las figuras como pájaros)

La figura humana comenzó a presentarse en una amplia variedad de posiciones y adquirió movimiento, dejó de “flotar” para asentarse en la tierra, de esta manera se generaron las nuevas relaciones con el espacio bidimensional, no tridimensional como se venía dando por su relación con la alfarería, lo que a su vez requirió de nuevas soluciones compositivas: los

¹⁵³ Como se vió en el primer capítulo, apartado 1.5, en los códices prehispánicos la figura humana era representada de perfil, la cabeza, las manos y los pies solían ser demasiado grandes en relación con el tronco, esto debido a la observación de reglas de representación bien establecidas que atendían a nociones conceptuales que eran atribuidas tanto a la escritura pictográfica como al contenido que ésta portaba. No se puede decir que exista alguna relación entre la representación humana de los antiguos *amoxtli* y la que se observa en la pintura sobre amate ya que ésta última carece de los principios conceptuales que originaron las características formales específicas de la figura humana en la antigua representación pictórica escritural. En todo caso, quizá sea más viable una posible coincidencia en la representación de los nahuas de Guerrero con el canon de perfil egipcio (compuesto por la representación del rostro, los brazos y las piernas de perfil, contrario al tronco y al ojo dispuesto de frente) pero únicamente en relación a la intención de mostrar todos los aspectos del hombre en una sola representación, de ahí la resolución de pintar el cuerpo desde una vista frontal y la cabeza de perfil, ya que los egipcios -al igual que los mexicas- también atribuían una dimensión conceptual a la representación pictórica, por ejemplo, las posiciones hieráticas eran signo de respeto en razón a la jerarquía del personaje.

motivos iconográficos aumentaron de forma exponencial, remplazando la representación de elementos aislados entre sí por la representación de escenas completas, incluso series de escenas en un mismo amate, esto resignificó la distribución planeada del espacio a modo de viñetas (fig.9)¹⁵⁴.



Fig. 9. Pablo Nicolás. *Historias*. Xalitla.
Tinta sobre amate. 75 x 55cm. 1983. Col. Galería López Quiroga.

La incorporación de la figura humana en la pintura sobre amate es de particular importancia ya que su representación dio origen al género conocido como *historia*, el cual -a decir de los mismos pintores nahuas- es el género de mayor jerarquía en su práctica pictórica, considerado así por

¹⁵⁴ Este amate remite a la estructura compositiva del comic, la separación bien definida de escenas en múltiples espacios o planos y la aparición de algún elemento de enlace para lograr la secuencia -características propias de la narrativa gráfica- han sido esbozadas en este amate, con esto no se pretende sugerir una relación directa con el comic pero si se puede considerar que al igual que otras soluciones pictóricas, la división del soporte en espacios delimitados fue un recurso narrativo que los pintores nahuas encontraron como viable en el desarrollo de su práctica pictórica.

su vitalidad, por la continua renovación de su imaginería y por sus estructuras espaciales complejas.

El aumento en el número de elementos pintados precisaba un orden de lectura estructurado, lo cual fue resuelto de modo parecido a la lectura de ciertos códices prehispánicos: la lectura del amate iniciaba en el extremo inferior izquierdo, continuaba hacia la derecha hasta llegar al borde, subía y avanzaba a la izquierda otra vez hasta el final de la hoja y nuevamente subía para continuar a la derecha y así sucesivamente, dependiendo de la cantidad de “planos” pintados.

PROFUNDIDAD PICTÓRICA. La distancia (o perspectiva) era sugerida por la ubicación de los elementos en la hoja, si se aplica el método de lectura antes descrito al siguiente amate (fig.10) la escena es perfectamente legible: es evidente que la tierra esta ubicada en la parte inferior de la hoja y es ahí donde inicia el recorrido visual, terminando en la parte superior del amate, el cual coincide con la representación de nubes y pájaros, elementos que sugieren la noción de “cielo”. La profundidad en el plano pictórico era indicada por la posición de las figuras y no por el tamaño de éstas (solución semejante a la empleada en los códices donde las figuras tienen las mismas dimensiones pero su distancia depende de la ubicación sobre la hoja). En las primeras pinturas sobre amate hay una falta de perspectiva, sin embargo existe la noción de profundidad pese a la bidimensionalidad¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Si bien, el método de lectura de algunos códices prehispánicos antes mencionado puede aplicarse a algunos amates no se puede afirmar que exista una continuación de la antigua representación puesto que en la perspectiva planográfica de los códices cada elemento debía leerse como “erguido”, es decir, perpendicular a la superficie del papel, generando con esto diferentes planos dentro del espacio pictórico, esta concepción del espacio fue concebida como representación de la tierra, sin incluir la noción de cielo ya que éste se ubicaba detrás del *tlacuilo*, es decir, fuera del espacio de la representación pictórica escritural.



Fig. 10. Telésforo Rodríguez. Ameyaltepec.

Sin embargo, este tratamiento planográfico del espacio pictórico con el propósito de incorporar diversas escenas, para lograr diferentes planos en la representación ha ido evolucionando, el desarrollo de la pintura nahua ha integrado variadas soluciones al problema de la profundidad y la distribución de numerosos planos en el soporte bidimensional: la inicial colocación de los elementos de acuerdo a una lectura que comienza en la parte inferior de la hoja hacia arriba ha evolucionado hasta el tratamiento del soporte a modo de renglones bien definidos, que contienen múltiples personajes y escenas donde el método de lectura es semejante, pero la representación pictórica ostenta un trabajo compositivo más elaborado y complejo. A lo largo del desarrollo de la práctica pictórica, debido a las influencias cada vez más frecuentes¹⁵⁶ con otros modos de representación,

¹⁵⁶ Dentro de la “cultura visual” que precede a la pintura sobre amate, en especial al formato *historia*, podemos mencionar los frescos de los conventos, los exvotos y los códices, no obstante, las nuevas generaciones de pintores han desarrollado un bagaje cultural más amplio que los orilla a alejarse de la convención del amate. Aline Hémond

se ha incorporado la noción renacentista de perspectiva a través del establecimiento de planos y la aparición de la línea de horizonte.

La antropóloga Aline Hémond en su libro *Peindre la Révolte*, propone que el tratamiento de la perspectiva a través de diversos planos y las variaciones en el empleo de la línea de horizonte desarrollados en la pintura sobre amate son elementos plausibles para establecer estilos característicos de cada pueblo. Toma como base un análisis que parte del ámbito social referente a la jerarquización de las poblaciones según su ubicación geográfica¹⁵⁷, la investigadora observa que la misma posición geográfica puede ser factor determinante en la manera abordar el espacio pictórico, lo que deriva en representaciones diferentes entre los pueblos pintores.

De este modo Hémond divide a los cuatro pueblos pintores en “pueblos de las cimas” (Ameyaltepec y Maxela) y “pueblos del valle” (Xalitla y Oapan); señala que el número de perspectivas disminuye en relación a la altura geográfica en que se localice el pueblo. En la pintura de Ameyaltepec la línea de horizonte es casi inexistente o aparece muy alta y los diversos planos están superpuestos; en la pintura de Maxela la línea de horizonte es alta y los planos también están superpuestos; en Xalitla la línea de horizonte es marcada y en Oapan muy marcada con la aparición de un primer plano importante. El número de perspectivas decrece “de Ameyaltepec a Oapan” donde se observa una perspectiva central.

señala que la televisión y los llamados “cuentitos” (especie de historietas) que acostumbran leer los habitantes de los pueblos pintores pueden haber influido en las soluciones plásticas y sobre todo en las maneras de representar el espacio. HÉMOND, Aline. *Peindre la Révolte*. op. cit. pp. 197-200.

¹⁵⁷ La cual consiste en la idea generalizada entre los pueblos pintores de una oposición entre las “tierras altas” asociadas a la condición de “indio” y “tierras bajas” relacionadas con lo civilizado, moderno. *Ibid.*

COMPOSICIÓN. El desarrollo de la figura humana y la creciente preocupación por su ubicación en el plano o la solución del espacio pictórico propiciaron el aumento de motivos representados, lo cual originó una experimentación en formas y temas que contribuyeron a un trabajo compositivo más complejo por parte de los pintores. Es bajo este rubro o parámetros de ubicación compositiva donde se pueden apreciar las diferencias estilísticas entre los cuatro pueblos pintores de amates: Ameyaltepec, Oapan, Xalitla y Maxela.

Ameyaltepec. Hacia el año 1987, se observaba un estilo característico de este pueblo, sus composiciones manifestaban un mayor número de escenas representadas, colocadas en diversas partes de la hoja, el horizonte es menos evidente, ya que se pinta prácticamente todo el espacio, lo que produce pinturas más planas; por lo general se concede la misma importancia a los diversos elementos. El espacio pictórico está dedicado casi por completo a la “tierra” no al firmamento.

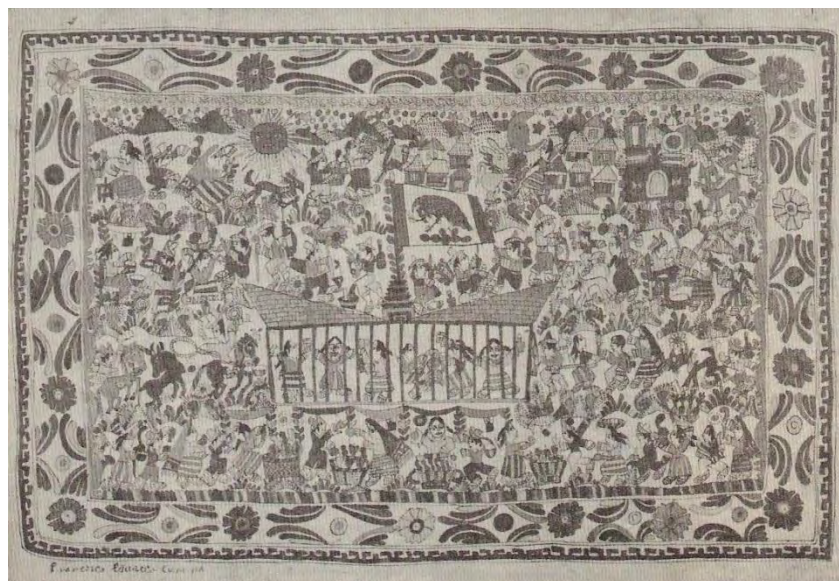


Fig.11. Francisco García Simona. Ameyaltepec.

Sin embargo, las características generales antes mencionadas pueden aplicarse a los primeros amates pero en el subsiguiente desarrollo de la pintura de Ameyaltepec se muestra como un arte sumamente diverso, tanto en contenido como en el tratamiento formal de los elementos de la representación pictórica y compositiva, es por ello que en años posteriores resultará difícil hablar de un estilo regional.

De este pueblo son numerosos los pintores que han destacado por haber desarrollado obra con rasgos personales, la primera generación de pintores -e iniciadores de la tradición- está conformada por Pedro y Pablo de Jesús, Cristino Flores y Eusebio Díaz, también destaca Francisco García Simona¹⁵⁸, de la segunda generación podemos mencionar a Telésforo Rodríguez, Alfonso Lorenzo y Nicolás de Jesús.



Fig. 12. Pablo de Jesús, Ameyaltepec.
El duelo. 29 x 42.5 cm.

¹⁵⁸ De los primeros en pintar *historias*, una de sus primeras obras (de este género) que data de 1973 se localiza en el Musée de l'Homme en París.



Fig. 13. Pablo Cireño. Ameyaltepec.
39.5 x 29.5 cm. Col. Gobi Stromberg.

Xalitla. En un ensayo realizado por Gobi Stromberg en 1987 para el libro *El universo del amate*, se menciona que en las pinturas de Xalitla la composición estaba integrada por elementos relacionados a las escenas representadas, lo que generaría una noción de conjunto más notorio debido al predominio de algún tema central (a diferencia de Ameyaltepec), los espacios eran más amplios, no saturaban la totalidad de la hoja así que el horizonte estaba más definido, al igual que los paisajes, destacando la representación de cerros y montañas. Asimismo, se enfatizaba la importancia de los elementos centrales con el manejo de perspectiva a través del trabajo de composición. No obstante, desde aquel momento a la fecha, la pintura de Xalitla no corresponde del todo a estas características iniciales, el desarrollo de la práctica pictórica en dicho poblado ha devenido en amates saturados de elementos miniaturistas con múltiples escenas. Puede decirse que los amates de Xalitla se caracterizan por la abundancia de elementos pintados sumamente detallados, lo que da como resultado hojas prácticamente saturadas, que cubren por completo la superficie y las tonalidades propias del amate.

De los pintores xalitlecos destacados podemos mencionar a Gregorio Rutilo (quien firma como Gregorio Martínez), su hijo Tito Rutilo, Paulina Alejandro (una de las primeras pintoras reconocidas, quien además fue parte del grupo de pintores-comerciantes fundadores del Bazar del sábado en la Ciudad de México), Luisa López y Ma. del Refugio Román.



Fig. 14. Pablo Pérez. Xalitla. 60 x 20 cm. 2009.

Destaca el caso del pintor Francisco García quien en los años setenta y tras el contacto que tuvo con el grabado chino desarrolló un estilo único : el “estilo friso”, el cual consiste en la división del espacio pictórico a modo de renglones dentro de los cuales representaba hileras de personajes perfectamente delimitadas y escenas de grupos de personajes muy

elaboradas. Fue quizá a partir de la asimilación colectiva¹⁵⁹ de esta propuesta individual que el arte de Xalitla se tornó en la representación que hoy predomina: múltiples escenas y elementos que cubren y saturan la hoja de amate.

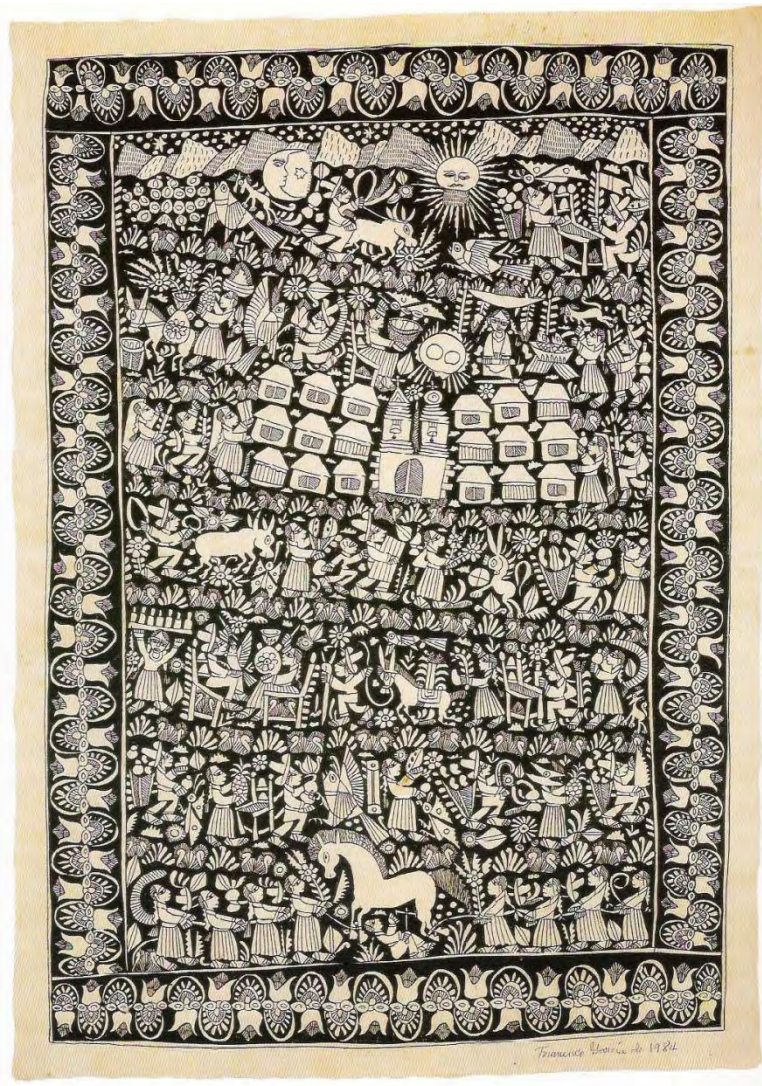


Fig. 15. Francisco García. Xalitla.1984.

¹⁵⁹ Práctica característica entre la comunidad, ya que cuando un pintor aporta alguna innovación a la estructura compositiva casi de manera inmediata los demás pintores la adoptan en sus propias obras.

Oapan. Las pinturas sobre amates de este poblado son más etnográficas y realistas¹⁶⁰, presentan escenas de la vida cotidiana y el entorno contextual. La representación pictórica se acerca más a la concepción del espacio renacentista, el amate se concibe como una ventana, es más notoria la idea de una perspectiva a semejanza de la pintura del arte occidental, los elementos que constituyen la imagen se representan desde un único punto de vista. De los cuatro pueblos pintores quizá sea el que ha desarrollado una pintura de contenido social más evidente, dejando de lado la representación fantástica. La realidad cotidiana de los pintores propone a sus amates como una representación de carácter mayoritariamente social, sin embargo, dada la riqueza cultural de su condición indígena nahua, su cotidianidad abarca desde escenas de actividades comunes hasta ceremonias o rituales, fiestas propias de la comunidad e incluso imágenes de protesta social¹⁶¹. Los personajes son más grandes y menos numerosos y en la composición destaca la línea de horizonte y el empleo de perspectiva lineal.

Aunque inicia tardíamente en el amate -a inicios de 1970- de Oapan han surgido pintores originales, como el “grupo de los seis” : los hermanos Roberto y Abraham Mauricio, Marcial y Félix Camilo e Inocencio y Félix Jiménez.

¹⁶⁰ Cabe señalar que el realismo de estas pinturas ha originado la incorporación de elementos modernos que han venido invadiendo su vida cotidiana (por ejemplo nuevos materiales en las construcciones) y con frecuencia sus piezas se alejan de la visión estereotipada de la “vida rural” que buscan los compradores -en especial los turistas-, quienes insisten en una representación “tradicional” basada en detalles como la vestimenta tradicional de las mujeres, con ello hay un desfase entre la representación y la realidad, lo que pone en entredicho el principio que sostienen los nahuas respecto a su práctica : “nosotros pintamos nuestra vida”.

¹⁶¹ Vid. infra. pp. 319-326.

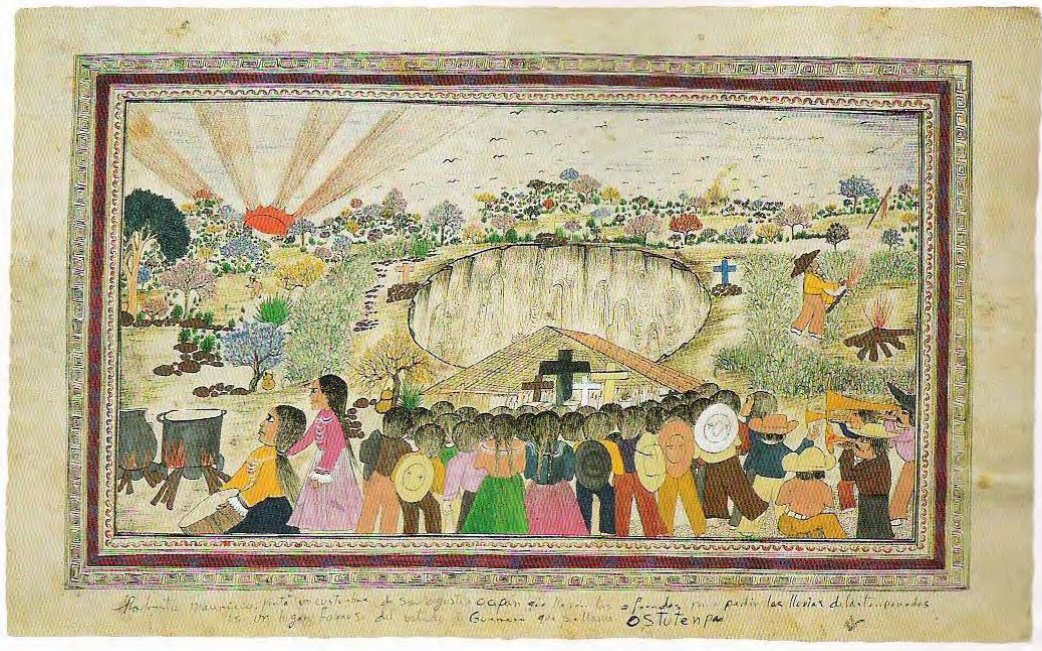


Fig. 16. Roberto Mauricio. Oapan.

(Roberto Mauricio pinta un costumbre de San Agustín Oapan que llevan las ofrendas para pedir las lluvias de las temporadas es un lugar famoso del estado de Guerrero que se llama Ostutenpa)

Maxela. Fue el último de los cuatro pueblos que comenzó a pintar amates y también desarrollo un estilo propio, sus antecedentes como artesanos joyeros fueron quizá los que permitieron su particular pintura de naturaleza miniaturista. Los elementos y personajes representados son abundantes, es común observar caminos zigzagueantes para relacionar los diferentes planos pero no hay la intención de obtener un “conjunto total”. El estilo precisa ser observado a corta distancia dada la importancia concedida al detalle y a las dimensiones de los elementos, sin embargo, vistas a distancia, las pinturas de Maxela presentan un uso interesante del color: la lejanía convierte a las cargadas composiciones en una imagen con carácter “puntillista” donde es posible apreciar combinaciones colorísticas planeadas, lo que hace de las pinturas de dicho poblado piezas pensadas más como imagen pictórica independientemente de la lectura de sus elementos representados.

Se dice que Maxela es un pueblo de mujeres pintoras, de ello da prueba Martina Adame quien fue una de las primeras pintoras en destacar en el género de *historia* al proponer un trabajo con características personales e innovaciones temáticas, también podemos mencionar a Teresa Velázquez Tolentino.



Fig. 17. Martina Adame. Maxela.
Celebraciones en un pueblo campesino. 1985.

TÉCNICA. Tras una detenida observación de la hoja de amate y una vez que el pintor ha decidido la posición en la que colocará el soporte, el trabajo del pintor nahua puede dividirse en dos etapas básicamente: dibujo y aplicación de color, no obstante, cada una involucra mecanismos de memorización de motivos y temas, visualización mental de las figuras y escenas que piensa incorporar, pero sobre todo una habilidad especializada en el trazo “a mano elevada”, método de dibujo que exige un

alto grado de precisión tanto en la idea mental como en su realización por parte del ejecutante. El oficio del pintor nahua con frecuencia es visto como una práctica casi instintiva pero en realidad se desarrolla tras una larga etapa de aprendizaje basado en la observación –sin instrucción verbal de los métodos o procedimientos técnicos- que demanda un trabajo mental y manual complejo, mientras que en las pinturas de *aves y flores* se trata de un dibujo más libre y relajado, en el género de *historia* requiere dominio del trazo, de los colores pero sobre todo la capacidad de yuxtaponer escenas a modo de conformar una historia general, es decir, dominar el arte de la composición¹⁶².

Dicho proceder atiende no sólo a conocimientos técnicos y visuales sino que compete a procesos cognitivos complejos y diferentes a los aplicados en la práctica occidental del dibujo: podemos destacar que la diferencia más significativa es la representación de la profundidad (occidental) en oposición a la representación de la superficie (nahua). En la primera la representación se aborda como un único ojo inmóvil y colocado a una distancia fija del plano, en la segunda se trata de un “punto de vista vertical y giratorio”¹⁶³; la concepción del soporte es por completo distinta pues en la práctica pictórica indígena éste representa el suelo y no la proyección de la vista.

Otro aspecto importante es el dibujo de las figuras a través de un solo trazo, habilidad notable que debe dominar el pintor nahua, a diferencia de la práctica occidental que construye las figuras “de-construyéndolas” en formas y volúmenes, en el trazado indígena no hay diferencia entre algunos elementos, por lo que se trata de “motivos”.

¹⁶² Cfr. HÉMOND, Aline. *Peindre la Révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*. Paris. CNRS Editions. 2003.

¹⁶³ HÉMOND, Aline. op. cit. p.162.

Los primeros pintores utilizaban los mismos instrumentos con que decoraban la cerámica tradicional: los pinceles de pelo de oreja de asno y los colores elaborados a base de tierras, sin embargo rápidamente fueron sustituidos por pinceles comerciales y acrílicos industriales. A mediados de la década de 1960 los pintores pioneros recurrieron al acrílico como material pictórico, este tipo de pintura ofrecía nuevos y llamativos colores, muy diferentes a los obtenidos con la práctica de preparación de pigmentos a base de plantas o minerales naturales; dada su composición se lograba saturar la superficie con mayor facilidad, además de la ventaja que significó el rápido secado.

Una década después se incorporó la tinta china, dando origen a otra modalidad de amates donde el color fue remplazado por el tratamiento de las pinturas en blanco y negro. La elección de este medio con frecuencia se observa en amates cuyo espacio pictórico ha sido concebido a modo de “renglones”¹⁶⁴, dando como resultado imágenes integradas por un gran número de elementos representados, no obstante la gran cantidad de escenas y personajes, pese a sus pequeñas dimensiones -casi miniaturas- este tipo de amates proponen composiciones muy bien organizadas, ya que el espacio de representación es previamente delimitado dividiendo la totalidad de la superficie en “renglones” bien definidos por líneas; una vez que las escenas, elementos y personajes han sido distribuidos en el espacio pueden ser “pintados” bajo la técnica puntillista (fig. 18), lo que brinda una riqueza cromática muy interesante, ya que logran separar cada elemento y las escenas entre sí gracias a la saturación de “puntos” y a la aplicación de tinta no directa sino diluida en agua pues esto produce una gama de grises que sirven a modo de color y textura visual.

¹⁶⁴ Son pocos los amates pintados con tinta china en los que el espacio pictórico ha sido estructurado a modo de ventana renacentista, presentando una vista panorámica, del formato denominado como *pájaros y flores* no se conocen ejemplos ya que éste por lo general exhibe representaciones de gran riqueza colorística.

Actualmente, dicha técnica puntillista se logra con pinceles sumamente delgados que permite la aplicación de puntos semejantes a los logrados con una punta o plumilla para aplicar tinta china o un plumón comercial de punto fino. Considerando el minúsculo tamaño de los elementos es evidente que la técnica demanda un trabajo minucioso en extremo y un largo proceso de elaboración, sobre todo cuando se trata de amates de gran formato.



Fig. 18. Detalle de un amate en proceso.



Como se puede observar primero se delimitan las líneas donde se ubicarán las diversas escenas, se distribuyen los personajes y elementos por medio de un dibujo lineal y posteriormente se inicia el trabajo de “colorear” las figuras a través de la técnica puntillista.



Pinceles empleados para aplican la tinta china. Nótese la punta sumamente delgada gracias a la cual pueden obtener una gran gama de matices a través de puntos pese a las minúsculas dimensiones de los personajes o elementos que cubren cada escena representada.



José Guadalupe Pérez, pintor de Xalitla, muestra un amate en proceso.

REPRESENTACIÓN PICTÓRICA. Como se señaló anteriormente, la pintura sobre amate no es la continuación del antiguo *tlacuillo*, sin embargo existen algunas soluciones plásticas semejantes a las representaciones pictóricas que se aprecian en los códices prehispánicos o coloniales.

La división del espacio pictórico a modo de renglones sugieren un tratamiento de la imagen como objeto de lectura, si bien en los códices prehispánicos y en algunos coloniales, las pictografías poseían características fonéticas, en los amates nahuas de Guerrero la distribución de los elementos representados no genera una lectura fonética (puesto que ya no existe ninguna relación entre la lengua náhuatl y las representaciones), no obstante, el conjunto de éstos y la composición en su totalidad ha sido planeada y organizada bajo un principio de lectura, es decir, indicando un recorrido visual para “facilitar” la apreciación de la superficie total de la hoja por medio de las posiciones de los personajes y las direcciones de los elementos pintados (fig. 20).



Fig. 19. Silvia Martínez Pérez (detalle)



Fig. 20. Silvia Martínez Pérez. Xalitla.
Pieza exhibida en el concurso "Historias Narradas en un Amate" 2009

Asimismo, como ya se ha mencionado, la "perspectiva indígena" presenta ciertas similitudes con la que se observa en los códices, en ambas producciones no se trata de la noción renacentista, por el contrario es

evidente el rechazo a la centralización del ojo, tanto en los códices como en los amates, en una misma escena es posible ver representaciones desde puntos de vista diferentes, elementos frontales y objetos desde una visión aérea conviven en el mismo espacio, por ejemplo, en los códices los personajes aparecen de perfil y las construcciones eran pintadas como vistas de planta, en los amates también se observa una polivalencia de puntos de vista y las figuras pueden ser representadas de perfil mientras que los objetos a su alrededor pueden estar representados desde una vista aérea (fig. 21). Al igual que los mapas, lienzos o planos prehispánicos, en las pinturas sobre amate es frecuente observar en una misma imagen una amplia variedad de dimensiones, posiciones y orientaciones, la gran diferencia sería que en la tradición pictórica-escritural antigua el cielo no tenía cabida en el espacio representado y en la mayoría de los amates nahuas éste ha sido incorporado como parte esencial en la representación del espacio¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Aline Hémond en su ensayo “¿Dónde está el cielo? ¡Atrás! Perspectiva indígena en amates y códices”, presentado en el 46 Congreso Internacional de Americanistas en 1989, hace un análisis comparativo entre un amate nahua y algunas semejanzas con la representación pictórica de los códices antiguos, afirma que el principio de lectura de los elementos pintados concebidos de manera perpendicular proveniente de la antigua escritura pictográfica que continúa presente en el amate, sin embargo, considero que la continuación de la antigua noción perpendicular de los objetos representados no ha sido aplicada a la pintura sobre amate en general, ni siquiera a una mayoría de los amates nahuas, es cierto que hay soluciones pictóricas semejantes entre códices y amates pero no hay una continuidad de los principios conceptuales que regían la pintura escritural antigua. Cabe recordar que la concepción perpendicular de los elementos como principio generador de diversos planos en los documentos pictóricos antiguos fue entendida al realizar una maqueta de una “escena” tomada de un códice, respetando la ubicación y distancias de los elementos pintados, ésta mostró que al estar erguidos los personajes y elementos arquitectónicos era evidente la aparición de diversos planos bien definidos dentro del espacio bidimensional por lo que fue posible afirmar que su distribución aparentemente caótica no era tal, por el contrario, poseía un riguroso orden de acuerdo a los distintos planos considerados en la mente del *tlacuilo* al momento de pintar los códices, este ejercicio de trasladar la representación pictórico-escritural a la tridimensionalidad fue una de las muchas aportaciones de Joaquín Galarza. RECILLAR González, Miguel Angel. “Joaquín Galarza, el científico y el hombre: su legado a México y a la humanidad” en *Desacatos*. Núm. 21. Sep-dic. 2006.



Fig. 21. Isabel Morales Martínez. Maxela. (detalle)
Nótese la vista de planta en la representación del ruedo en contraposición con la vista frontal de la iglesia o del portal.

En general, en la pintura sobre amate la representación de los objetos o personajes no busca el naturalismo, pero a diferencia de la representación esquemática del cuerpo humano dentro de los códices, en los amates la simplificación de las formas humanas no responde a principios conceptuales, más bien a una representación pictórica espontánea sin que por ello sea menos valiosa, simplemente son soluciones pictóricas que responden a diferentes principios estéticos.

Al igual que los antiguos *tlacuiloque*, los pintores nahuas tuvieron que enfrentarse a una nueva concepción de la representación pictórica en su paso de la alfarería al amate, esto implicó un proceso acelerado de experimentación que los condujo a soluciones plásticas dirigidas por los nuevos problemas pictóricos, pero sobre todo por elecciones de índole cultural.

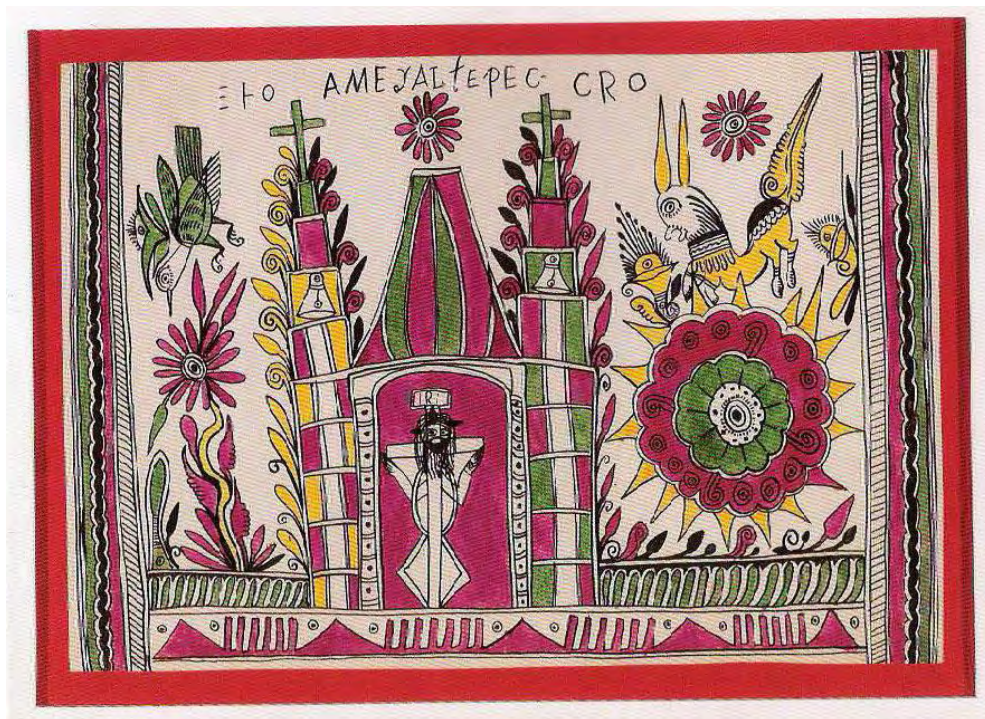


Fig. 22. Anónimo. Ameyaltepec. 32 x 49cm.

Sin embargo, las características determinadas por la visión cultural específica de los nahuas no limita la representación pictórica a asuntos o soluciones plásticas locales, con frecuencia se observan amates pintados cuyo tratamiento formal guarda similitudes con obras que forman parte de la historia del arte occidental universal. Como se señaló en el primer capítulo, en algunos códices coloniales los *tlacuiloque* novohispanos habían llegado a soluciones *puntillistas*, asimismo, en la pintura sobre amate se encuentran piezas donde es posible encontrar semejanzas -ya sea por contenido o formales- con soluciones plásticas presentes en otras latitudes.

Lo anterior es un fenómeno que si bien en algunos casos fue resultado del acercamiento de los pintores nahuas con diferentes manifestaciones artísticas, en otros es consecuencia de la experimentación de cada pintor (sin influencia o conocimiento previo de las soluciones similares europeas), lo cual nos lleva a la reflexión de que la actividad

creadora y la experimentación pictórica pueden ser generadoras de ideas universales de esencia humana, sometidas a la elección personal de los practicantes, entre los que la condición humana subordina a las particularidades culturales, dando como resultado obras e imágenes que se relacionan entre sí en razón de ser reflejo de realidades en común, pero sobre todo de ser resultado de la experimentación de una misma práctica o producto de sueños y pesadillas inherentes al hombre como especie y puede repetirse simultáneamente en cualquier contexto o país del mundo.

En su ensayo “El arte nahua y las antinomias de la estética mexicana”¹⁶⁶, Felipe Ehrenberg señala que a la pintura sobre amate se le ha valorado a partir de criterios (excluyentes) provenientes del arte occidental, tal proceder sólo contribuye a una visión empobrecedora del arte nahua, sugiere que habría que añadir a los parámetros de arte contemporáneo las proposiciones nahuas, para de este modo abordar los amates pintados como propuestas pictóricas, dejando de lado su origen indígena. Es cierto que el calificativo de *naïf* dado a los amates pintados en el centro de México es entendido a partir de la visión y criterio occidental -es decir de un arte producido en condiciones empíricas sin instrucción técnica ni conceptual previa y sin fines profesionales-, por lo tanto tal noción puede estar completamente equivocada si se toma en cuenta que los pintores nahuas están plenamente conscientes de su talento, vocación y habilidades. O si bien, lo *naïf* se asocia a lo exótico también es una visión occidental, ya que los rituales o ceremonias pintadas son escenas cotidianas, así como los motivos arquitectónicos o geográficos, los objetos o vestimenta que se observan en los amates también son elementos específicos de su cultura y pertenecen a la realidad cotidiana de los pintores. La propuesta de Felipe Ehrenberg por estudiar la pintura sobre amate desde conceptos estéticos propios de la cultura que los produce y no en relación a nociones artísticas

¹⁶⁶ *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*. op. cit. pp. 17-22.

occidentales resultaría provechosa en el sentido de añadir a tales nociones preceptos plástico-estéticos de origen nahua pero de interés y alcance universal en tanto propuestas y soluciones desde el campo de la representación¹⁶⁷.

¹⁶⁷ A principios del siglo XX, Adolfo Best Maugard había sugerido una posible relación entre las artes populares de aquella época (1923) y el arte prehispánico, afirmaba que en el arte antiguo de todos los pueblos eran reconocibles siete elementos básicos con los que se elaboraba toda representación o figuración de la realidad y que de éstos se derivaban igual número de elementos primarios propios del arte mexicano provenientes del arte prehispánico (espiral, círculo o circunferencia, combinación de medios círculos, línea en forma de S, línea ondulada, línea quebrada y línea recta) y que posteriormente debido a la influencia española y oriental a partir de dichos elementos habían surgido *formas características* del arte popular mexicano. Además, proponía un método de enseñanza de dibujo basado en el empleo de los “elementos primarios mexicanos” y sostenía que su uso garantizaba la manifestación del verdadero arte nacional. Su conjunto de *formas características* del arte popular mexicano estaba constituido por objetos y elementos demasiado generales y dispersos, sin embargo podemos mencionar algunos que continúan apareciendo con regularidad en la pintura sobre amate: flores, tallos, agua y pescados, plantas o hiervas, montañas, casas e iglesias, cuadrúpedos y figura humana. Como puede verse, las *formas* señaladas por Best Maugard son más bien elementos u objetos comunes en la representación pictórica de muchas culturas, no son privativas del arte popular mexicano, la idea de basar las características nacionales de un arte en la elección de motivos puramente formales carece de una visión más compleja de la noción misma del arte, ignorando la dimensión conceptual de la cultura que lo originó. Con la distancia histórica que nos separa (considerando que en la época en que realizó su método imperaba la idea nacionalista de producir un arte “genuinamente mexicano” y libre de influencias ajenas) y apoyados en el creciente desarrollo en los estudios sobre el arte prehispánico desde esa época a la fecha, los principios de su propuesta parecen endebles para ser considerados como “la esencia del arte mexicano”. No obstante, la posible relación formal entre las soluciones plásticas del arte de los antiguos mexicanos y algunos elementos formales empleados en el arte popular sugerida por él resulta importante mencionarla como uno de los primeros acercamientos al estudio del arte popular mexicano. BEST Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México. Ediciones la Rana. 2002.

3.4.1 Breve análisis comparativo entre pinturas nahuas y algunas obras de arte universal

A continuación propongo un breve análisis comparativo entre algunos ejemplos de pintura sobre amate nahua y obras del arte occidental o provenientes de diferentes culturas donde se observan semejanzas en los resultados formales y en ocasiones es posible inferir similitudes en los principios conceptuales que generaron la coincidencia en los resultados pictóricos pese al hecho de provenir de diferentes contextos geográficos y culturales.

El siguiente amate de Eusebio Díaz (fig. 23), pintor oriundo de Ameyaltepec, es una muestra de un trabajo meticulosos, las tramas que cubren por completo la superficie de la hoja de amate logran una riqueza lineal y una gama de grises que dotan a la “pintura” (aunque carente de color) de una complejidad visual que obliga a la observación detallada de los elementos de manera independiente, pero sin dejar de ser una imagen concebida como una totalidad. Este amate nahua recuerda a la elegancia y ordenamiento formal del estilo bizantino, las posiciones hieráticas de los personajes representados en el mosaico de la emperatriz Teodora (fig. 24) así como el ordenamiento de los elementos cuidadosamente planeado dentro del espacio exhiben una elegancia formal pese a la abundancia de elementos compositivos (como sucede en la pintura nahua). La repetición de motivos en el fondo del amate crean un ritmo en la composición y dotan a la imagen de texturas visuales y calidades tonales, cualidades también presentes en el mosaico bizantino pero en su caso logradas por el empleo de teselas de numerosos colores.

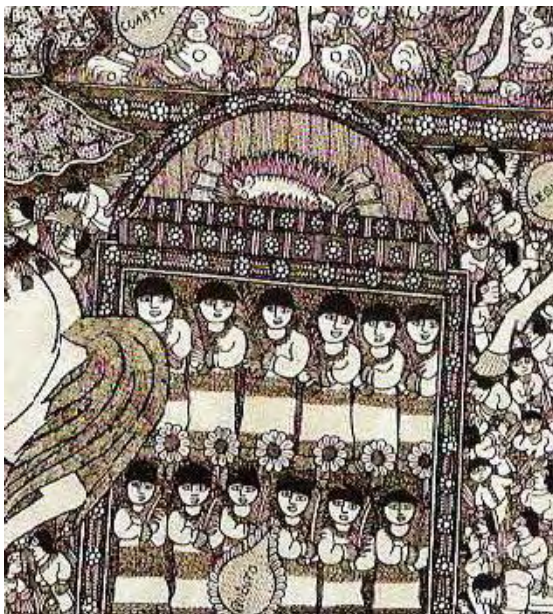


Fig. 23. Eusebio Díaz Alejandro. Ameyaltepec. 1991.
 (... y el fin apocalíptico del mundo.)



Fig. 24. La emperatriz Teodora, esposa del emperador de Oriente Justiniano I.
 Iglesia de San Vital, Ravena. (anterior a 547 d.C.)

En ambos casos, la combinación de un orden estructurado del espacio y una técnica depurada son los factores que dirigen la práctica pictórica (las dos piezas involucran el manejo de formas y color), mientras que en el amate la repetición de los pequeños personajes del fondo en la parte inferior y el extremo superior derecho o los cráneos al centro y al extremo superior izquierdo son las “partículas” compositivas, en el mosaico son las teselas los elementos con los que se construye la representación, este proceder de construir la imagen a través de la manipulación de pequeños componentes proponen a estas obras como ejemplo de una práctica pictórica-conceptual refinada.



(detalle de fig. 23)

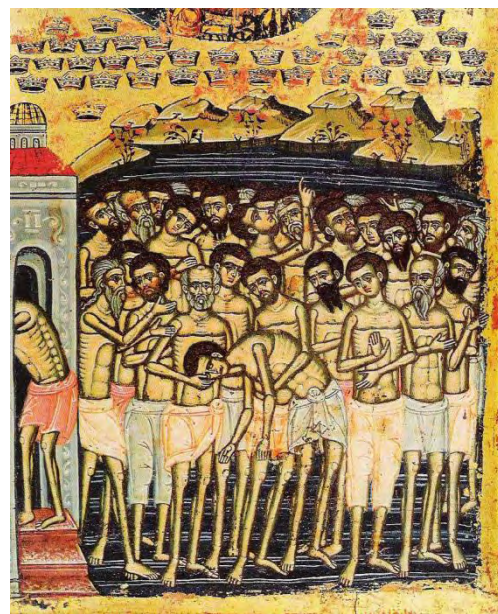


Fig. 25 *Los cuarenta mártires de Sebastea*. (171?)
Icono procedente de Bulgaria.
(detalle)

Si observamos un fragmento del mismo amate nahua encontramos la representación de un conjunto de personajes dentro de una estructura arquitectónica resuelta de manera muy parecida a la escena de un grupo de mártires pintados en el icono búlgaro. Mientras que en el amate la falta de

volumen de las figuras responde al tratamiento planográfico del espacio pictórico, en el icono el desplazamiento de la representación naturalista responde a intereses conceptuales, ya que propone el tratamiento esquemático de la figura en beneficio de una expresividad lograda a través de su simbolismo (pese a la rigidez en el trazo). Si bien cada pieza parte de principios de representación diferentes, en ambos casos el resultado pictórico mantiene ciertas semejanzas a pesar de provenir de distintas épocas y haber sido producidos bajo diferentes valores pictórico-culturales.

El siguiente ejemplo relaciona una pieza del pintor nahua Alfonso Lorenzo (fig. 26) con una obra de Juan Gris (fig. 27), en ambas representaciones pictóricas no se trata de una realidad científica sino de una ordenación estética, las formas no son sugeridas, se presentan objetos reales cuya perspectiva polivalente da como resultado imágenes donde la descomposición formal atiende al principio fundamental de la construcción plástica. En ambos casos los objetos representados provienen de la vida cotidiana (en las dos pinturas se tomaron como motivos formales una mesa y piezas de losa), pero su elección no responde a la presentación de una realidad específica, sino a la práctica pictórica a partir de elementos que permitan una construcción también pictórica en un espacio (bidimensional) dado.

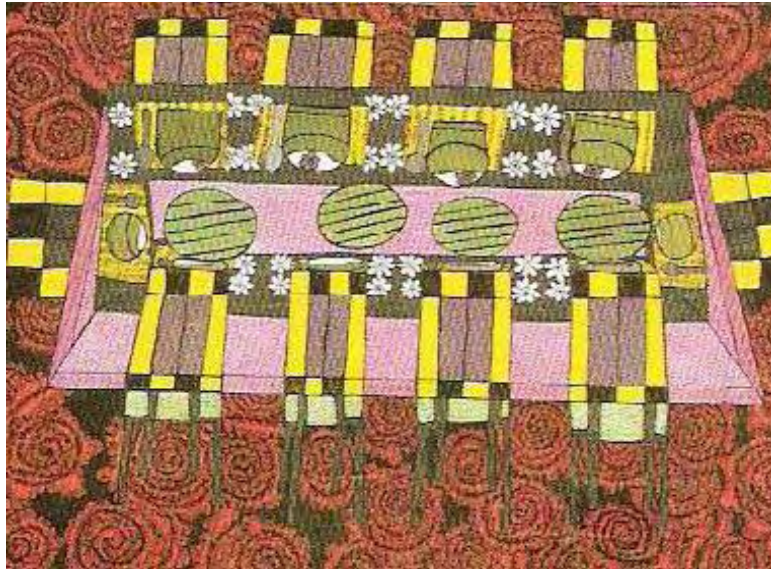


Fig. 26. Alfonso Lorenzo. Ameyaltepec.
Mesa puesta entre flores (detalle). 1991.

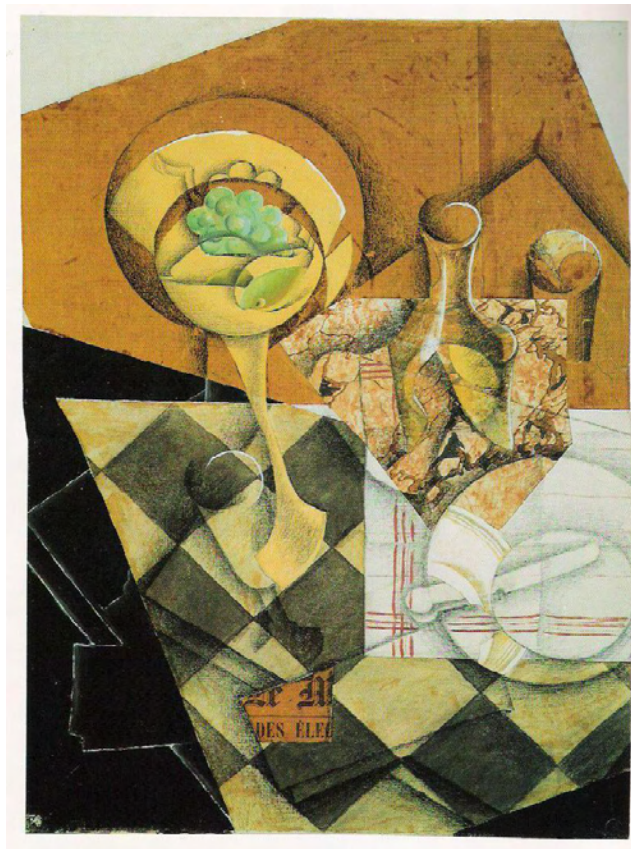


Fig. 27. Juan Gris. *Frutero y garrafón*. 1914

Si Gris trabajó bajo nociones cubistas, Lorenzo –con conocimiento del movimiento cubista o no- parece buscar el mismo fin: la pintura como composición estética estructurada. La perspectiva aérea y la representación pictórica desde diversos puntos de vista propia del cubismo son una solución plástica presente en los códigos prehispánicos, reminiscencia de ello se aprecia en este amate nahua, los principios conceptuales de perspectiva múltiple empleados en el México antiguo aparecen en la vanguardia del siglo XX¹⁶⁸, lo que nos sugiere que los métodos cognitivos y las concepciones estéticas del hombre parecen dar origen a ideas, en específico a soluciones pictóricas similares pese a la distancia espacio-temporal que separe a los practicantes de la representación pictórica .

Otro caso de semejanza en la solución pictórica se observa en la distribución de los elementos representados a manera de renglones antes mencionada, la composición de hileras de personajes o escenas que actualmente se observa en muchos amates nahuas –principalmente en los producidos en Xalitla- no sólo se encuentra presente en los códigos testerianos, sino también fue una solución compositiva que se presenta en ciertos iconos rusos. Veamos el Ave María proveniente del *corpus* de los códigos coloniales testerianos (fig. 28), un amate de Francisco García (fig. 29) y un icono ruso proveniente de la región de Novgorod (fig. 30) : las tres imágenes atienden a un principio de lectura indicado por los mismos personajes, los cuales han sido colocados con la intención de dirigir el recorrido visual de la imagen, pasando por cada uno de los “renglones” y abarcando cada escena dispuesta en ellos, si bien la pictografía

¹⁶⁸ Hay que recordar que el cubismo surge a raíz del acercamiento con el arte proveniente de diversas culturas (en especial la africana), antes relegadas al ámbito de lo etnográfico. Las culturas mesoamericanas también fueron redescubiertas como propuestas artísticas siglos después, por lo que no resulta descabellado inferir que algunos de los principios formales o conceptuales propuestos por las vanguardias del siglo XX tienen sus antecedentes –de manera consciente o no- en el arte de las culturas antiguas originadas en diversas partes del mundo.

novohispana incluye texto de manera más explícita que el icono (mientras que el amate nahua no lo contiene) los tres espacios pictóricos fueron resueltos bajo principios semejantes.

El Ave María es la transcripción pictográfica de una oración católica proveniente del lenguaje oral, un Menologio es la compilación de textos cantados o leídos en la iglesia cada día del año litúrgico (ambos son de origen fonético) y el amate de Francisco García (al igual que la mayoría los amates nahuas) es una narración pictórica; por lo que las tres imágenes son ante todo “objetos de lectura”, más que de contemplación, dicha lectura está determinada por el orden de los elementos. El principio rector compositivo es la noción de la imagen con características o funciones textuales y está presente en las tres producciones.

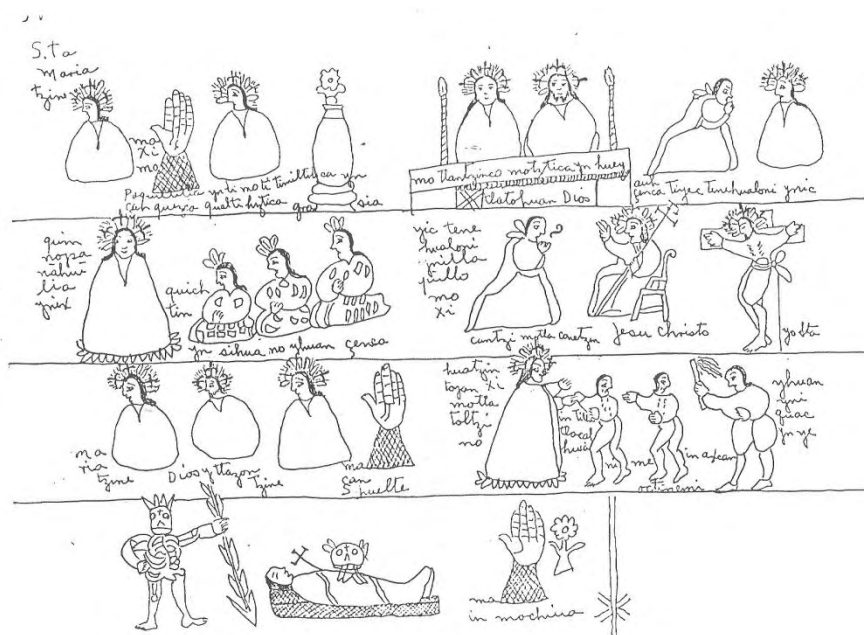


Fig. 28. Ave María. Códice Testeriano. Siglo XVI.

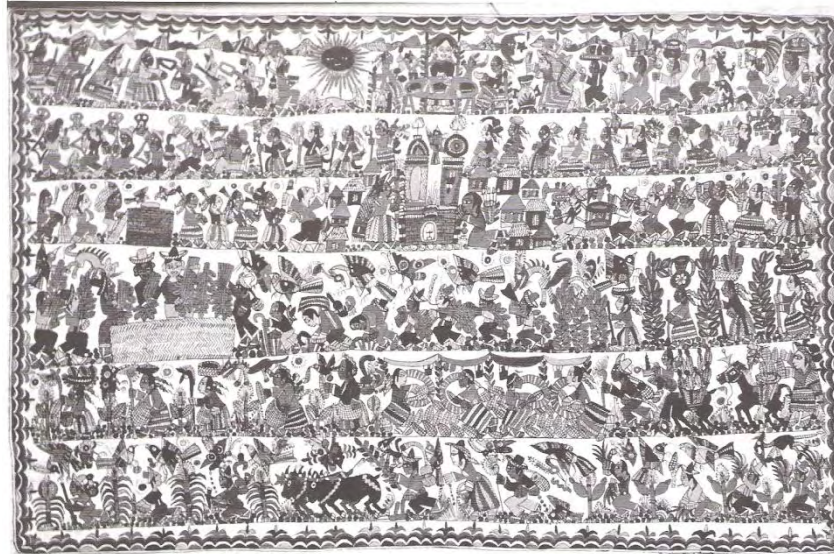


Fig. 29. Francisco García. *Códice*. 1982.



Fig. 30 *Menologio de agosto*. Novgorod. s. XVIII

En los casos anteriores es posible decir que la práctica pictórica fue dirigida por principios conceptuales semejantes y quizá por ello las soluciones compositivas de las imágenes mantienen relación entre sí, independientemente de la instrucción teórica o técnica aprendida de manera autodidacta en la misma práctica o por formación dentro de una institución.

Desde el aspecto meramente visual, veamos un dibujo de Kasimir Malevich de principios del siglo XX (fig. 31) y un amate de Carlos Tolentino de 1987 (fig. 32): en ambas representaciones se logra una sensación similar de movimiento lograda por la distribución de los personajes, los cuales más que dirigir una posible lectura de la imagen fueron colocados como elementos compositivos pensados no para ser vistos en detalle sino que han sido ordenados considerando un punto de vista diferente, donde la observación a distancia de la imagen es lo que genera una aprehensión de la misma como construcción y movimiento de formas y colores.

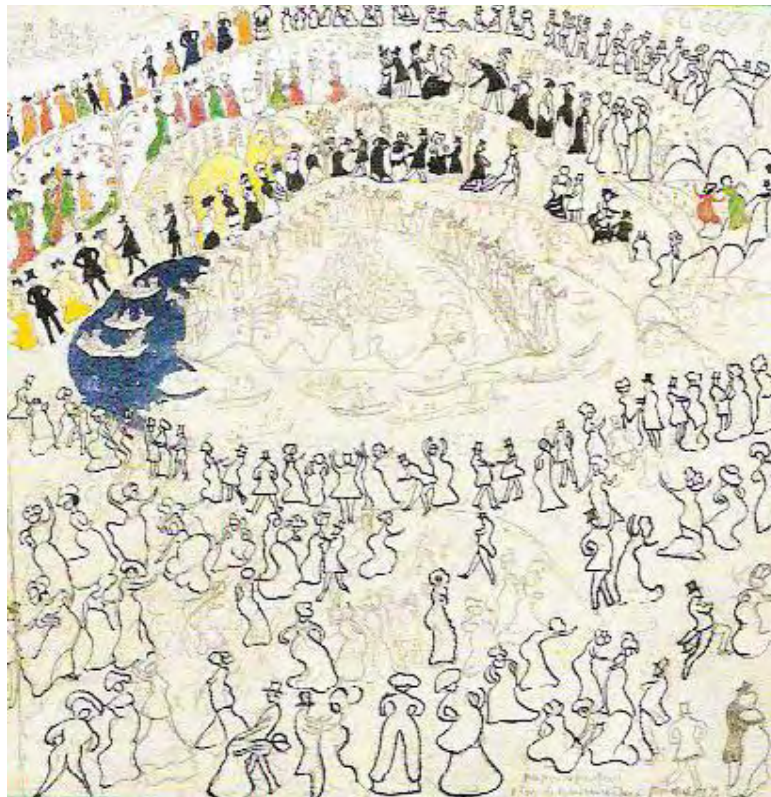


Fig. 31. Kasimir Malevich. *Sociedad con sombreros de copa*. 1907.



Fig. 32. Carlos Tolentino. Maxela.
Ángeles y la muerte sobre un pueblo. 1987.

Podría decirse que en estas dos piezas más que representación pictórica se trata del ejercicio de la práctica pictórica como representación de sensaciones visuales donde los personajes son motivo o pretexto, no hay un propósito narrativo sino un despliegue de elementos formales para obtener un producto de prioridades colorísticas y visuales, donde la planeación compositiva del espacio parece ser resuelta en el momento de la intervención del soporte y no de manera previa -y meticulosamente ordenada- como en los casos anteriores.

Respecto a la noción de *naïf*, comparemos una obra de Henry Rousseau que data de principios del siglo XX (fig. 33) y una pieza de Marcial Camilo (fig. 34), pintor indígena de Oapan¹⁶⁹. Tal calificativo se interpreta bajo la noción romántica occidental de una armonía del hombre con la naturaleza y un desconocimiento –o desinterés– teórico por parte del pintor, cuya producción pictórica sería resultado de un ejercicio azaroso y sin mayores pretensiones, pero esto no podría aplicarse a los pintores nahuas, cierto es que su cultura mantiene una estrecha relación con la naturaleza y busca una convivencia en armonía con el entorno pero su práctica pictórica no responde al azar. La solución plástica propuesta por Marcial Camilo mantiene cierta semejanza con la obra de Rousseau: la naturaleza pintada con un tratamiento fantástico donde el color y el ordenamiento –riguroso– de los elementos son ajenos al naturalismo en beneficio de una representación que competa de manera exclusiva al ámbito pictórico.

Desde la noción occidental de lo *naïf*, la pieza de Marcial Camilo podría ser catalogada como tal, pero sólo considerando el aspecto formal de la representación, pues si el mismo término quisiera calificar al autor (es decir a la actitud de éste y a su proceder en la práctica pictórica) no sería posible, ya que los pintores nahuas del centro de México son conscientes de su práctica ejercida por ser poseedores de una habilidad y talento que les permite continuar la tradición.

¹⁶⁹ Esta pintura no es sobre amate sino sobre fibracel, sin embargo, lo que motivó su análisis es la representación pictórica y el tratamiento de la temática, además su autor ha sido uno de los más destacados pintores de amate.



Fig. 33. Henry Rousseau. *Le rêve*. 1910.

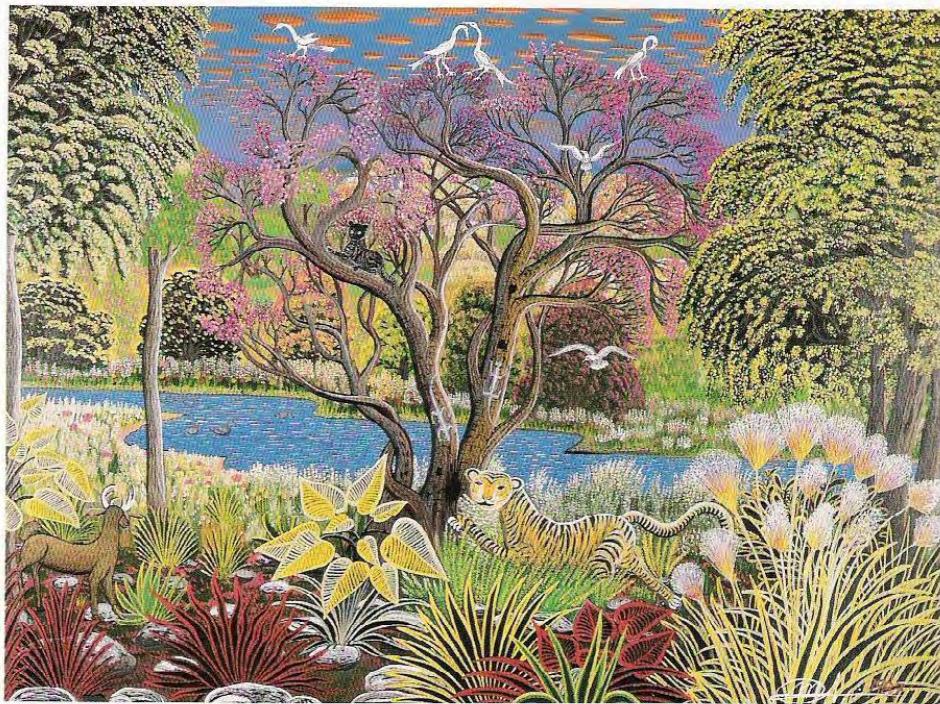


Fig. 34. Marcial Camilo. Oapan. *La selva*. 1987.

Considero pues que las semejanzas formales observadas entre algunos amates pintados y obras de arte occidental deben abordarse desde el campo formal, compositivo y conceptual de la pintura en general, sin que su procedencia cultural y geográfica sean condicionantes para su lectura, en todo caso, la importancia de su origen solo puede ser relevante si se considera que la práctica pictórica puede conducir a soluciones plásticas de representación semejantes y también independientes del lugar donde se produzcan, lo que sería posible en razón de que la experimentación técnica y estética responde a las capacidades creativas y cognitivas inherentes al hombre y por lo tanto son universales.

CONTENIDO. Sin importar el poblado donde se produzca la pintura, la temática de los amates es predominantemente autobiográfica, abundan las representaciones de escenas cotidianas: trabajo en el campo, pesca, arados tirados por yuntas de bueyes o caballos, mujeres recolectando fruta, acarreando agua o leña, haciendo objetos de cerámica o escenas con representaciones de actividades como pintar amates o elaborar papel de amate¹⁷⁰, escenas de rituales o ceremonias (como fiestas del santo patrono).

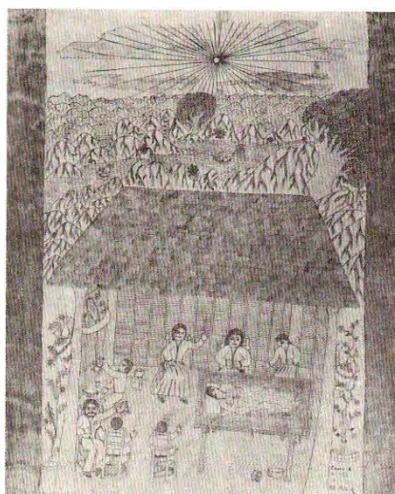


Fig. 35. Tito Rutilo, Xalitla.
Ceremonia de curación de la esposa del pintor.

¹⁷⁰ Véase amates. pp. 114 y 116.



Fig. 36. Abraham Mauricio Salazar
La vida de un pueblo que se llama San Agustín Oapan.

Es ese carácter autobiográfico lo que dota a la pintura sobre amate de una naturaleza popular, misma que es relacionada con contenidos socio-culturales e identificada como una modalidad de “arte étnico”, es decir, la cuestión de origen e identidad indígena (nahuas) es leída y valorada por los compradores como cualidad esencial de la reciente tradición. La representación de la vida cotidiana de la comunidad hace de esta práctica pictórica el reflejo de una realidad social, económica y cultural, por lo que los amates adquieren un valor etnográfico además del estético o artístico.

Por otro lado se observan amates con contenido fantástico o sobrenatural (representaciones de las fuerzas del bien y del mal¹⁷¹), o bien temas imaginarios. Desde la visión occidental, la fantasía y lo sobrenatural escapan del espacio de la realidad y se ubican en el campo de la invención,

¹⁷¹ Véase el amate de Mario García p.113.

sin embargo, en la pintura nahua la noción de invención no está relacionada forzosamente con la representación fantástica. En ocasiones, los propios pintores dicen inventar las representaciones que se observan en sus amates, sin embargo las escenas pintadas –en formato *historia*– están compuestas con elementos tomados de su entorno geográfico o bien con actividades que pertenecen a su vida cotidiana, por lo que el “inventar” se refiere más bien al hecho de dibujar sus amates sin un modelo real (enfrente) al momento de pintar, es decir, a partir de los motivos iconográficos aprendidos –consciente o inconscientemente– provenientes de la memoria visual tras la observación de su realidad y del desarrollo de la misma pintura sobre amate con la que han convivido desde la niñez.

Llama la atención que en el ensayo antes citado de Gobi Stromberg, se señalen dentro de la temática fantástica amates pintados con escenas de mujeres bebiendo tranquilamente delante de sus esposos, desde la visión hegemónica occidental una escena así no pertenecería a lo fantástico o imaginario, por ello produce cierto asombroso que tal representación sea considerada dentro de dicha categoría. Esto nos habla de los usos y costumbres que sobreviven y rigen aún la vida cotidiana de algunas comunidades indígenas del centro de México, comportamientos que definen una particular visión y un pensamiento en ocasiones asentado en hábitos de convivencia que datan de años o incluso siglos atrás. La representación pictórica de actividades o actitudes diferenciadas según el sexo es resultado de los referentes socio-culturales vigentes, los papeles sociales reales determinados de acuerdo al género no sólo se toman como motivo pictórico desde una intención autobiográfica o retratista de la vida cotidiana sino que también son susceptibles de ser vinculados con la representación imaginaria o fantástica, como es el caso de la representación de la mujer bebiendo sin reparo ante la mirada masculina, de manera específica la de su cónyuge.

La combinación entre lo real comunitario y las fantasías personales hacen de la pintura sobre amate una práctica donde la identidad cultural no somete del todo al individuo que pinta, hombres o mujeres, los pintores nahuas hacen de su actividad artística una herramienta de resistencia en busca del reconocimiento de su particular realidad, al mismo tiempo es una manifestación de sus mundos personales.

Como ejemplo de dichos universos individuales veamos un amate catalogado como probable obra de Pablo de Jesús (fig. 37): los elementos que forman la composición son pocos (en comparación a la abundancia que caracteriza la mayoría de los amates pintados), en este amate se observa una sola escena: la representación de una pareja en pleno acto sexual repetida dos veces con un ligero cambio en la posición de las figuras con lo que se sugiere cierto movimiento pero se trata de una misma acción. La escena está enmarcada por aves y la tradicional cenefa decorativa.



Fig. 37. Anónimo. (prob. Pablo de Jesús) Ameyaltepec.
1963-65

La representación de lo privado es poco frecuente¹⁷² en la pintura sobre amate, por lo general se pintan escenas de actividades públicas, aún cuando éstas se realicen dentro de la casa (por ejemplo pintar cerámica¹⁷³, elaborar papel amate o ceremonias curativas), la vida privada no es motivo de representación pictórica, es por ello que esta pieza cobra relevancia, la escena no solo compete a la esfera privada sino que presenta una iconografía completamente diferente a la desarrollada desde los inicios de la pintura nahua y conservada hasta hoy.

Si bien el contenido responde a la elección personal del pintor, es al mismo tiempo de alcance universal, ya sea como representación de pesadilla o sueño individual, la escena hace alusión a una de las diversas facetas de la dimensión humana: el erotismo -propuesto por Georges Bataille- quizá la más personal, pero al mismo tiempo la más universal e independientemente de la representación pictórica determinada por parámetros culturales específicos, la imagen se manifiesta como resultado de la práctica pictórica realizada de manera libre y sin prejuicios, por consecuencia presenta al campo de la representación como espacio de libertad del individuo creador.

Por otro lado, el tema de la sexualidad ha sido abordado en prácticamente todas las culturas, sin importar su ubicación geográfico-temporal. Nuevamente se trata de la práctica pictórica a servicio de los deseos o angustias, sueños o esperanzas propias del hombre como entidad universal.

¹⁷² Por no decir que nula, puesto que no hay registro de la totalidad de piezas elaboradas en la historia de la pintura sobre amate desde 1962 hasta hoy.

¹⁷³ Véase el amate de Pedro de Jesús. p.109.



Fig. 38. Anónimo. *Jóvenes amantes*. 1640.

Dicho amate nahua nos recuerda de manera inmediata a los llamados *shunga-e* japoneses (fig. 38) , ilustraciones que formaban parte del *corpus* de los Ukiyo-e, xilografías del periodo Edo (1600-1868) que reflejaban la vida terrenal conocidas como “imágenes del mundo flotante”, los temas eróticos tuvieron especial aceptación entre el público y se produjeron en gran cantidad en aquella época.

Al igual que la escena anterior, el siguiente amate de Miguel Ángel Casarrubias (fig. 39) nos revela una representación pictórica de naturaleza diferente a la tradicional, a simple vista parece ser una escena cotidiana, pero si se observa a detalle asistimos a la representación de la violencia en un panorama pictórico donde la representación de lo idílico parecía ser la regla general: hay dos personajes colgados, varias escenas de riña o de franca pelea entre habitantes del pueblo y personajes uniformados quienes destruyen las propiedades o amenazan a los habitantes, también se ven personajes sangrando en el primer plano y al igual que los zapatos en las figuras recortadas de San Pablito la vestimenta es indicadora de pertenencia a diferentes grupos culturales.



Fig. 39. Miguel Ángel Casarrubias. Maxela. 1981.
Etnocidio en Guatemala

En el campo de la representación pictórica nahua el tema de la violencia explícita resulta inédito, al igual que la elección de una realidad externa como motivo de la representación, solo hasta ver el título, en el cual se nota que la pintura fue elaborada a partir de un hecho real pero ocurrido en Guatemala, lo que difiere del contenido autobiográfico tradicional.

La escena pintada puede relacionarse con la realidad nahua, pues si bien el hecho tuvo lugar en otra región geográfica alejada de Guerrero, el contenido pareciera ser familiar para las comunidades nahuas: las vejaciones e imposiciones sufridas durante siglos son experiencias compartidas entre muchas comunidades -no sólo de algunas en México-. Lo que es importante señalar es la vinculación de la realidad (nahua) del pintor con otras realidades a través de la práctica pictórica, la decisión de abordar el etnocidio ocurrido en Guatemala implica alejarse de la autorrepresentación que ha marcado el desarrollo de la pintura sobre

amate y significa un cambio en la actividad creadora como espacio de reflexión a partir de la observación de un panorama más amplio que el regional.

3.5 LA ACTUAL PINTURA POPULAR SOBRE AMATE:UNA REPRESENTACIÓN DE LA COTIDIANIDAD INDÍGENA

Tras el auge comercial que alcanzó la pintura sobre amate y la constante innovación que caracterizó esta nueva modalidad de arte popular vino una sobreproducción, con ello la estandarización en las representaciones y la disminución de calidad artística en las imágenes finales. Sin embargo, hacia el año 1990 se originó una nueva visión de la práctica pictórica por parte de los pintores nahuas.

Como ya se vio, la iconografía presente en la mayoría de los amates pintados era esencialmente autobiográfica, las representaciones pictóricas de la vida cotidiana de los pintores nahuas podían ser leídas como “imágenes pintorescas” por los espectadores y compradores generalmente ajenos a aquella realidad, no obstante, tal apreciación parece resultado de una mirada superficial de las pinturas, ya que al ser una autorrepresentación involucra valores y significados de mayor trascendencia que un simple principio decorativo. La noción de realidad está latente en la representación pictórica de muchos amates y la misma elección de los motivos pintados involucra decisiones plásticas basadas en principios culturales.

La representación autobiográfica en la pintura nahua dota a las imágenes de un sentido cultural que trasciende el aspecto formal pues “cuando una iconografía es presentada por sus productores como

representación oficial de la vida de la comunidad, ésta se convierte en una legitimación y escaparate de su modo de vida”¹⁷⁴, legitimación no solo ante la mirada exterior sino también dentro de las mismas comunidades, lo que confiere una función social –e incluso normativa- a las pinturas, ya que a través de éstas se pretende “educar” con el ejemplo y su multiplicación (presencia continua de ciertas temáticas) contribuirá al mantenimiento del orden moral, noción de suma importancia en el pensamiento nahua¹⁷⁵.

La representación de la cotidianidad indígena nahua que en un inicio abordó las costumbres, actividades y elementos característicos de la región tuvo un giro en su concepción en el año de 1990 cuando el gobierno mexicano propuso el proyecto de una presa hidroeléctrica cuya construcción estaba planeada cerca del poblado de San Juan Tetelcingo, una de la comunidades asentadas en la Cuenca del Río Balsas, dicho proyecto implicaría la destrucción de veinticuatro comunidades y la reubicación de 40 000 habitantes.

La amenaza de ser despojados de las tierras que les pertenecen desde tiempos inmemoriales –conservadas pese a las adversidades que se han presentado desde la época colonial- obligó a las comunidades nahuas de la Cuenca a organizarse y en conjunto oponerse al proyecto, por lo que en 1990 se fundó el Consejo de Pueblos Nahuas del Alto Balsas (CPNAB) con el propósito de poner resistencia a la construcción de la presa.

Las comunidades exigían la cancelación del proyecto, se enviaron delegaciones ante gobiernos locales, pero debido a la falta de soluciones comprendieron que era preciso salir de la región, llevar su queja al mayor

¹⁷⁴ HÉMOND, Aline, op. cit. p. 359.

¹⁷⁵ Aline Hémond menciona que existe una prohibición tácita entre los pintores de representar la “fealdad”, cabe señalar que esta noción está relacionada no con aspectos formales sino morales, un pintor nahua dio como ejemplo de ello la representación de una mujer ebria, esto nos sugiere el valor que se le confiere a la imagen y el papel instructivo que la pintura juega entre la comunidad. *Ibid.* 355-356.

número posible de autoridades y a la sociedad en general, por lo que realizaron manifestaciones en la Ciudad de México. El investigador americano Jonathan D. Amith propuso a pintores de Oapan, Ameyaltepec y Xalitla realizar imágenes referentes al problema y al levantamiento de las comunidades nahuas para que a través de su distribución la sociedad tuviera conocimiento de la situación por medio del lenguaje propio de los afectados: la pintura sobre amate de los nahuas. Las imágenes que los pintores entregaron a Amith, rebasaron sus expectativas (figs. 40-44), pues aunque conocía el talento de sus colaboradores, las obras que le presentaron rompían con la representación tradicional. Fueron estas piezas las que originaron un cambio en la tradicional representación de la cotidianidad: si antes la pintura sobre amate era un retrato social de la comunidad ahora era también un medio de comunicación y vehículo de mensajes políticos.

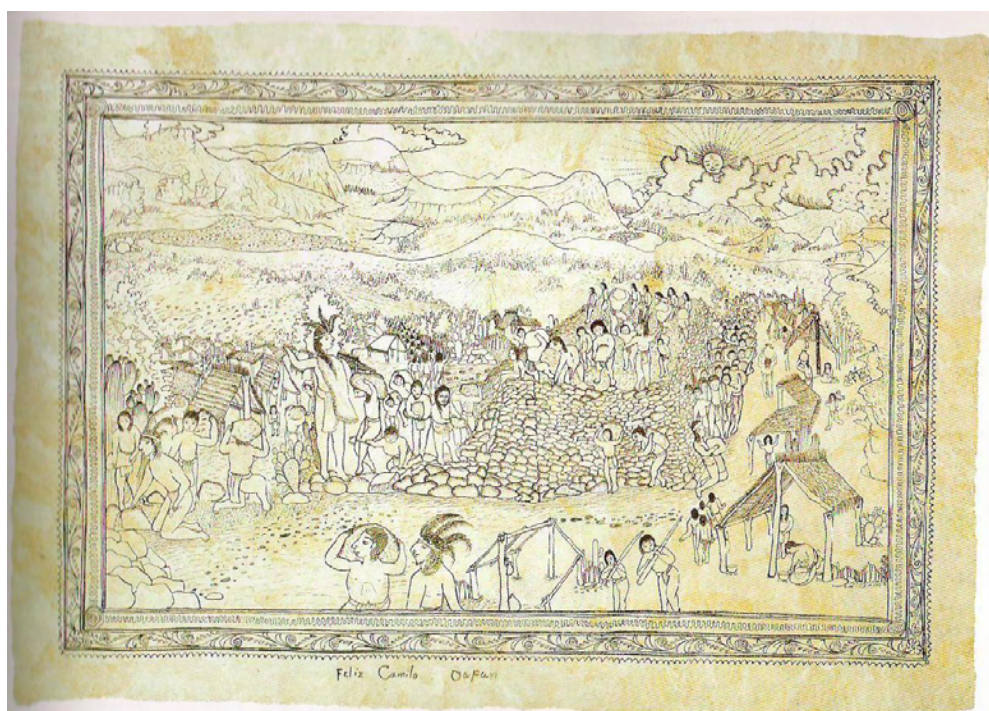


Fig. 40. Felix Camilo.
(Llegada de un pueblo a un paraje sin nombre a la orilla de un río)



Fig. 41. Inocencio Jimenez. Oapan.
(Inconformidad de los ribereños del Balsas por la presa)



Fig. 42. Pablo Nicolás. Xalitla.
(El rechazo rebaso la zona de la Cuenca: manifestación en la carretera a Acapulco)



Fig. 43. Feliz Jiménez. Oapan.
(Si se levanta la presa, dejará una estela de destrucción...)

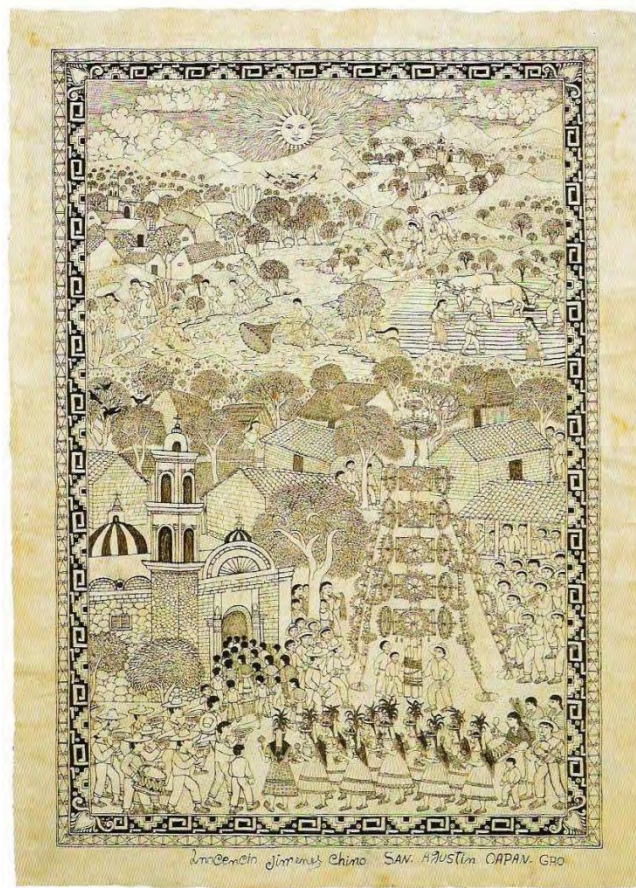


Fig. 44. Inocencio Jiménez. Oapan.
(Triunfo de los habitantes de la Cuenca del Balsas)

La organización de las comunidades indígenas del Balsas logró la cancelación del proyecto gubernamental en 1993, hecho trascendental como movimiento social. Pero además, desde el ámbito artístico, las imágenes de protesta política producidas bajo el principio de denuncia y exigencia de derechos fueron el inicio del ya mencionado cambio de la iconografía indígena, si bien seguía siendo autobiográfica ahora tal carácter involucraba una visión pragmática no de la pintura sino de la práctica pictórica: antes los amates (en su calidad de mercancías) eran principalmente medio de subsistencia¹⁷⁶, pero a partir de este movimiento de protesta la pintura sobre amate es entendida ya como práctica de cohesión social, lo que orilló a los pintores a pensar la imagen más como un medio de comunicación intercomunitaria y con el resto de la sociedad.

Al ser considerada medio de comunicación, la pintura sobre amate diversificó los motivos pintados, es decir en las imágenes de protesta, ya no se piensa la imagen a partir de formatos tradicionales (*pájaros y flores o historia*) sino que se considera primero el mensaje y éste es resuelto con soluciones plásticas propias de la tradición. Es común la representación de hileras de personajes, la presencia de elementos geográficos de la región o las procesiones como indicadores del sentido de lectura de la imagen, estos recursos pictóricos pertenecen a la tradición, pero es ahora el mensaje la parte integrante que destaca y organiza la composición además de condicionar la iconografía.

¹⁷⁶ Independientemente del posible desarrollo personal que pudiera significar la práctica pictórica para algunos pintores.

Un elemento gráfico que aparece con dicho cambio fue la inclusión de texto en español¹⁷⁷, quizá para garantizar la total comprensión del mensaje. Las leyendas consisten en la puntualización de las demandas del cese al proyecto de la presa y aparecen a manera de pancartas o estandartes cargados por los personajes, llama la atención que el tratamiento que se da al texto atiende a principios de representación tradicionales, no se puede hablar de estos amates como propaganda política, ya que a pesar de las leyendas explícitas su aparición continúa en el plano de la representación.

Aquellos quince amates que sirvieron como frente opositor alternativo ampliaron la visión de la representación: lo cotidiano personal o local se extendió a lo cotidiano regional, dando cabida a la concepción de la práctica pictórica como comunicación intercultural, con intereses y principios socio-políticos que diversificaron los usos de la pintura y enriquecieron la iconografía indígena, sin que por ello pierda su esencia nahua¹⁷⁸. Cabe señalar que este conjunto de amates se presentaron en la exposición *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano* organizada por el propio Amithy aparecen en el libro-catálogo.

¹⁷⁷ La inclusión de texto en algunos códices coloniales es un caso diferente, excluyendo aquellos en los que sólo se trata de anotaciones de nombres provenientes del náhuatl y que fueron escritos en español por los europeos para memorizar lo registrado con pictografías, algunos códices, sobre todo los testerianos, por ejemplo la *Doctrina Christiana* o el *Catecismo de Gómez de Orozco*, (véanse las imágenes en el primer capítulo) presentan breves textos que si bien sirven para reforzar el contenido de la imagen –como en estos amates de protesta- la presencia del texto en sí mismo era importante, ya que se buscaba su memorización y subsecuente repetición oral, es decir, los textos contenían conocimientos o información que debía ser registrada por escrito pero también estaba destinada a la transmisión oral. El propósito de las leyendas en español que aparecen en los amates es por completo distinto, pues su inclusión busca la rápida y clara comprensión de mensajes específicos contenidos en la imagen.

¹⁷⁸ Aline Hémond destaca que con la lucha de los pueblos indígenas contra el proyecto de construcción de la presa se revalorizó la utilidad práctica de la lengua náhuatl ya que fue la herramienta de comunicación entre las diversas poblaciones indígenas afectadas contra la posible presencia de espías enviados por el gobierno, asumiendo que el porcentaje de nahuatlacos entre la población mestiza del país es mínimo. HÉMOND, Aline. op. cit. pp. 343-345.

La narración de la serie de imágenes de protesta contra la presa es semejante a la desarrollada en algunos códices, como los genealógicos o los histórico-genealógicos de la época prehispánica, donde relataban los orígenes y sucesiones dinásticas, que fueron concebidos como registro histórico pero además como documentos para reclamar derechos sobre tierras y privilegios; posteriormente los *Techialoyan* (coloniales) que contenían el registro histórico de distintas épocas así como la descripción detallada de los límites de tierras con la finalidad de establecer derechos ancestrales de la propiedad de tierras comunales¹⁷⁹. Los recientes amates de protesta fueron pintados siguiendo el mismo hilo conductor y concebidos bajo el mismo propósito: exigir derechos de posesión de tierra en base a derechos ancestrales, cuya aceptación se pretendía impulsar a través de la imagen. Las primeras imágenes de los 15 amates narran los orígenes de San Agustín Oapan representando el primer asentamiento y fundación del pueblo, después se hace una breve mención de la época colonial siguiendo el recorrido histórico hasta la denuncia y protesta contra el proyecto de la presa.

De manera paralela a los alcances políticos que puede tener la pintura sobre amate se continúa la producción de amates bajo los cánones tradicionales, es decir, bajo los formatos y con la iconografía desarrollada a lo largo de su historia. Desde fines de la década de los años sesenta, la práctica pictórica de los nahuas de la región de la Cuenca del Balsas se vio impulsada por la iniciativa del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) al adquirir cientos de miles de amates para exportarlos al mundo a través de mecanismos de distribución y comercio a nivel nacional e internacional, más tarde los mismos pintores organizaron sus propias redes comerciales para continuar la distribución. Actualmente

¹⁷⁹ Vid. supra. pp. 50-53.

los otomíes de Puebla llevan hasta las comunidades nahuas de Guerrero el papel amate requerido para la producción pictórica.

Recientemente, a fines de abril de 2009, se llevó a cabo el Concurso Anual de Pintura Artesanal: Los Pintores Nahuas del Alto Balsas “Historias Narradas en un Amate”, la invitación estaba abierta a pintores de las comunidades de Xalitla, Maxela, Ameyaltepec y San Agustín Oapan. Entre las cláusulas de la convocatoria destaca la delimitación de la temática, pues se invita a aquellos que “pinten escenas populares, fiestas tradicionales, danzas, escenas de campo y aves”, tales indicaciones reflejan la visión que las autoridades convocantes¹⁸⁰ tienen de la pintura sobre amate, esencialmente como conservación de historia y tradición, olvidando su capacidad de expresión social de la realidad actual.

Las categorías para participar se dividieron en tres: amates con dibujo a color, amates con dibujo en blanco y negro y amates con aves (reminiscencia del formato *flores y pájaros*), se entregaron cinco premios en las dos primeras categorías y tres en la de “aves”. Además se otorgaron dos premios especiales a pintores mayores de sesenta años (una mujer y un hombre) en reconocimiento por su trayectoria y aportaciones a la conservación de la tradición.

Desde el campo de lo artístico, este evento representa para los pintores la posibilidad de trabajar la práctica pictórica con prioridades estéticas, ya que si bien la temática ha sido delimitada, la capacidad creadora de los pintores está presente en la cuestión compositiva y la representación pictórica de los temas dados. Los mismos autores diferencian su trabajo pictórico de acuerdo a los principios bajo los cuales elaboran sus pinturas:

¹⁸⁰ La Secretaría de Desarrollo Social, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y el Gobierno del Estado de Guerrero por conducto de la Secretaría de Desarrollo Económico.

si son para comercializar o si son piezas planeadas para participar en concursos a nivel regional o nacional.

La práctica de la tradición pictórica continúa siendo ampliamente difundida -la convocatoria mencionada reunió 369 piezas provenientes de los cuatro poblados, en su mayoría de Xalitla (214 piezas)- y puesto que su enseñanza se transmite de generación en generación aún hoy es común que miembros de una misma familia obtengan varios de los premios.



Concurso “Historias Narradas en un Amate” 2009
Piezas en exhibición durante la ceremonia de premiación.



Jurado y autoridades regionales y estatales presentes en la premiación.



Pintores nahuas y público en general presentes en la ceremonia.



Vista de las gradas con pintores indígenas.

Como es común en los poblados pequeños, en Xalitla toda la comunidad se conoce entre sí, incluso el día de la premiación prácticamente todos los asistentes reconocían a los autores de los amates exhibidos, sin embargo, como es natural también, existen ciertos conflictos entre los mismos pintores, por ejemplo a causa de la reiteración de premios concedidos a una misma familia; al igual que en San Pablito, al dedicarse toda la comunidad a la misma actividad es inevitable que surjan problemas, ya que esto repercute directamente en la situación económica de los miembros.

3.6 LOS ARTISTAS INDÍGENAS QUE TRASCIENDEN EL ÁMBITO ARTESANAL CON EL PAPEL AMATE

Desde el primer contacto que tuvieron Pedro de Jesús, Pablo de Jesús y Cristino Flores con Felipe Ehrenberg, estos pintores indígenas empezaron a desarrollar dos visiones de la práctica pictórica: la artesanal y la artística. Es cierto que la mayoría de los pintores nahuas se dedica a la tradición como medio de subsistencia, pero en algunos casos la pintura sobre amate se ha convertido en una propuesta plástica personal, su circulación y promoción se ha insertado dentro del sistema de galerías e instituciones culturales.

Al hablar de artistas indígenas que trascienden el ámbito artesanal, nos referimos a aquellos pintores que en algún momento han colocado su trabajo en el mercado del arte, pero sobre todo a aquellos cuya práctica pictórica es dirigida por intereses artísticos personales (los cuales pueden estar en ámbitos sociales o políticos, cuya elección responde a la decisión del pintor) concediendo particular atención a las cuestiones plástico-estéticas de la pieza.

La primera exposición de amates pintados fue en 1963 en la Galería del Centro de Arte y Artesanía ubicada en la Ciudad de México, (perteneciente a Kerlow), si bien la muestra estuvo constituida por obras elaboradas sobre tela, cuero, papel o madera, fueron los amates las piezas que más atrajeron la atención del público. Se cuenta con el registro de otra exposición, esta vez dedicada de manera específica al amate: *El universo del amate*, organizada por el Museo Nacional de Culturas Populares en la Ciudad de México en el año 1987, el catálogo permite ver algunas obras pictóricas de los nahuas de Guerrero y presenta algunos trabajos de papel recortado de San Pablito, presentando una visión general de los amateros y

de la elaboración de papel, además de un ensayo de Gobi Stromberg que aborda la pintura sobre amate desde una perspectiva plástica¹⁸¹. Hay referencias de otra exposición, *El amate*, en la Galería López Quiroga, ubicada en la Ciudad de México, ésta última y la realizada en el Museo Nacional de Culturas Populares se mencionan como antecedentes de la muestra *Los artistas y el amate*, exposición que tuvo lugar en 1985 en el Museo de Monterrey.

Más recientemente, en el año 2003, el Museo de Arte Popular ofreció la muestra *Amate y papiro...un diálogo histórico*, en cuya organización participó la Embajada de Egipto en México. Conformada por piezas de papel recortado elaboradas por otomíes de San Pablito, amates pintados de los nahuas de Guerrero y papiros realizados y pintados por artesanos egipcios, el objetivo de la muestra era destacar la continuidad de las antiguas tradiciones de elaborar amate y papiro (procesos que guardan ciertas semejanzas) común en ambas culturas, si bien se incluía la pintura sobre amate como parte importante de la exhibición ésta no era el objetivo del discurso museístico, no obstante, creo que es preciso mencionar esta exposición, ya que se trata de un acercamiento a la “reciente tradición” popular mexicana desde una visión etnográfica y cultural relacionándola con la actual producción artesanal -y popular- proveniente de otro continente.

Se cuenta con registro fotográfico de los primeros amates en el libro-catálogo *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*, elaborado posteriormente (1995) por iniciativa de Jonathan D. Amith; este libro junto con los catálogos *El universo del amate* y *Los artistas y el amate*

¹⁸¹ Dicho ensayo junto con el de Felipe Ehrenberg “El arte nahua y las antinomias de la estética mexicana” y el de Aline Hémond “¿Dónde está el cielo? ¡Atrás! Perspectiva indígena en amates y códices”, además del libro *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique* de la misma Aline Hémond son de los pocos acercamientos a la pintura sobre amate nahua realizados desde una perspectiva plástico-formal.

son las fuentes disponibles donde se encuentra información referente a la pintura sobre amate y donde es posible ver imágenes de la producción pictórica nahua durante las primeras tres décadas de su desarrollo.

La introducción de la pintura sobre amate a los museos y galerías parece condicionada por su calidad de producción cultural específica, en *El universo del amate* las piezas que se presentan son ejemplos de ese carácter autorreferencial de la práctica pictórica nahua, al ser el Museo Nacional de Culturas Populares el que organiza, es evidente la tendencia de la lectura etnográfica de la pinturas, si bien el catálogo presenta el ensayo de Stromberg orientado a la revisión de las pinturas como propuestas plástico-artísticas, en general se da preferencia a los aspectos socio-históricos que rodean a los amates pintados.

En *Los artistas y el amate* la muestra se dividió en tres secciones: en la primera se ubicaron a los pintores indígenas cuyas obras reflejan la iconografía tradicional, la cual es leída desde parámetros provenientes del “Arte” (occidental), en el catálogo se anota que estas piezas tienen “una veta “ingenuista” o popular del arte”¹⁸², además de señalar que no se detienen en consideraciones teóricas ni técnicas. La segunda sección reunió trabajos de artistas plásticos nacionales y extranjeros que han empleado el amate como soporte para sus propuestas, estas no contienen iconografía compartida sino que son piezas que se construyen de acuerdo al estilo del pintor y que son realistas, informalistas o abstractas. Por último, en la tercera sección se presentan artistas que han utilizado el amate no como soporte gráfico-pictórico sino como materia plástico-conceptual con cualidades propias, destacando su maleabilidad, textura, color o volumen.

¹⁸² *Los artistas y el amate*. México. Museo de Monterrey. 1985.

En ambos catálogos se observa el mismo fenómeno: la pintura sobre amate como producto cultural, no como obra pictórica, tal tratamiento puede deberse al carácter “intuitivo” atribuido a la práctica pictórica desarrollada por los autores indígenas, sin embargo, si se considera que la enseñanza se transmite de generación en generación y que ésta implica conocimientos técnicos e iconográficos, además de soluciones de representación propias de la tradición nahua, no se puede hablar propiamente de intuición, más bien se trata de concepciones diferentes acerca del plano pictórico y de la noción de representación. Tampoco puede hablarse de un arte *naïf* pues tal categoría proviene de la visión occidental y al relacionársele a la pintura nahua -ya sea asociada a una supuesta imperfección en la representación o bien a la temática- se confiere un origen azaroso de la producción pictórica, esto es completamente erróneo, ya que muchos de los pintores de amates del centro de México son plenamente conscientes de su posición de pintores, no como oficio sino como continuadores de la tradición, con ello su práctica pictórica es dirigida por principios bien definidos: bajo parámetros iconográficos preestablecidos en las pinturas elaboradas para comercio o por el contrario con aspiraciones pictórico-estéticas más reflexionadas y mejor logradas para piezas que se presentarán en concursos o para colecciones de arte de empresas o instituciones bancarias e inclusive museos en el extranjero.

Pese a esta lectura de carácter étnico, algunos pintores indígenas han entrado al mercado del arte y sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas. Destaca el caso de Nicolás de Jesús, hijo de Pablo de Jesús, uno de los pioneros de la tradición, que se inició en la tienda de Kerlow, a quien ya desde 1995 en el libro-catálogo *La tradición del amate* Felipe Ehrenberg lo califica como “consumado estampador gráfico”.

Nicolás de Jesús fue iniciado en las artes gráficas por el propio Ehrenberg, sin embargo, fue la tradición pictórica nahua la que le abrió las puertas al medio artístico. Cabe mencionar que su historia personal ejemplifica de cierta manera la historia de la cultura de los nahuas del centro de México: ante la difícil situación económica tuvo la necesidad de emigrar, cruzó la frontera hacia Estados Unidos de manera ilegal y el medio por el cual pretendía subsistir era la pintura sobre amate. Una vez escuchó sobre un Museo Mexicano en Chicago, ahí presentó su trabajo y le propusieron una exposición con motivo del día de muertos, apartir de entonces, su obra ha venido presentándose en diversos países (Estados Unidos, Europa o Indonesia).

Al igual que la mayoría de las pinturas elaboradas a lo largo de la historia de la “reciente” tradición pictórica nahua, su obra es más autobiográfica, sin embargo, la iconografía que se observa en muchas de sus piezas -tanto pictóricas como gráficas- proviene de una realidad distinta (sociedad estadounidense) a la que rodea la producción pictórica que se realiza en el estado de Guerrero en México; se puede hablar de “representación de la cotidianidad” en su trabajo, pero evidentemente la cotidianidad de los indígenas ilegales en Estados Unidos difiere de la que viven los nahuas en el Centro de México.

No se puede separar el aspecto artístico del contenido socio-político en la obra de Nicolás de Jesús, la iconografía es el factor esencial en la construcción de su discurso, al combinar elementos de la cultura mexicana (por ejemplo la Virgen de Guadalupe o las características calaveras de los grabados de José Guadalupe Posada) con motivos y situaciones de la realidad estadounidense con el migrante (el cruce ilegal de la frontera por ejemplo) logra imágenes de compromiso y crítica social, autobiográficas pero que al mismo tiempo reflejan la realidad de muchos más. Si lo *naïf* se refiere a la ausencia de complejidad técnica o bien a la nula consideración

teórica de las piezas¹⁸³ tal calificativo no es aplicable a la obra gráfica de este artista pues no solo está consciente de los alcances políticos de la imagen sino que son la prioridad en su trabajo.



Fig. 45. *Los voladores*. 2001

En su obra, la manifestación de lo cotidiano involucra imágenes globales interpretadas con iconografías locales, como se observa en el grabado que realizó a propósito del 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos (fig. 45) donde combina elementos de la tragedia norteamericana con la representación de “los voladores de Papantla” -práctica ritual que

¹⁸³ Como se señala en el catálogo de la exposición *Los artistas y el amate* al referirse a las obras de los pintores indígenas ahí presentados.

aún hoy se realiza en México¹⁸⁴-, dando como resultado una imagen con alcances de lectura global pero con cierto sentido cultural específico.

En general aborda temas sociales con fuerte carga política como la migración (figs. 46 y 47) o la presencia multicultural en Estados Unidos, entre otros, estos contenidos hacen que sus imágenes sean interpretaciones de una realidad actual: realidad que afecta no solo a muchos de sus compatriotas sino también a gran número de individuos de diversas nacionalidades, por lo que el impacto de sus imágenes de “creación y concepción nahua” logra alcances de lectura globales.



Fig. 46. *Despierta América*.
Grabado sobre papel amate



Fig. 47. *Migración*. 2003.
Grabado sobre amate.

¹⁸⁴ En el pasado, a este ritual de los voladores de Papantla se le atribuía una dimensión sagrada pues estaba relacionado con el inicio de un tiempo nuevo, su práctica ha sobrevivido hasta el siglo XXI, pero hoy es contemplada como una suerte de “ceremonia-espectáculo” por los turistas (nacionales o extranjeros), sin embargo, para los ejecutantes conserva su naturaleza ritual y valor simbólico. Al igual que la elaboración del papel amate o la pintura sobre amate, su práctica es una tradición que se inculca en el hogar, los niños son instruidos y ejercitados para poder llegar a ser *voladores*.



Fig. 48. *Fiesta de los muertos*. Grabado sobre papel amate.

No obstante los alcances o avances artísticos que las pinturas y grabados de Nicolás de Jesús puedan tener, a nivel institucional y al interior del mercado del arte se sigue privilegiando su condición de indígena nahua para la valoración de sus obras, incluso podría decirse que al conservar las calaveras como personajes constantes se sigue manifestando la visión del arte mexicano de principios del siglo XX generalizada, que va desde la recuperación del legado gráfico de José Guadalupe Posada hasta el muralismo de los tres grandes (Orozco, Rivera y Siqueiros): la idea de una visión social (de forma figurativa) como característica de las propuestas pictóricas que se han producido en México.

Existen también casos de pintores nahuas que han ido destacando en concursos locales y nacionales, si bien no han entrado al mercado del arte como Nicolás de Jesús, pero sus obras han sido premiadas, exhibidas y adquiridas por instituciones nacionales, lo que los ubica como pintores indígenas que han ido trascendiendo el ámbito artesanal.

Diferenciando de manera tajante (como lo señalan los mismos pintores) el trabajo que realizan para el comercio masificado como medio de sobrevivencia económica, con la obra que producen de manera paralela concebida con intenciones artísticas bajo principios creativos y propositivos, además de utilizar una técnica más depurada en su realización, esto lo hacen con la finalidad de presentar sus piezas en concursos, lo cual les brinda reconocimiento y mejores retribuciones económicas, lo que les brinda la sensación de alcanzar logros artísticos con su práctica pictórica y disfrutar del subsecuente prestigio entre la comunidad.

Como ejemplo está el pintor José Guadalupe Pérez, oriundo de Xalitla, quien ha obtenido el primer lugar en varias ocasiones y que en el reciente concurso “Historias Narradas en un Amate” 2009 obtuvo el segundo lugar en la categoría amates con dibujo a color (fig. 49)¹⁸⁵. Él al igual que su esposa Silvia Martínez (fig. 20) y su hermano Pablo Pérez fueron premiados (fig. 14). Su familia ha desarrollado la tradición desde tiempo atrás, él y su hermano son pintores que han ganado premios en diversas ocasiones, sus esposas (Silvia y Marina Martínez (fig. 52), hermanas entre sí) también fueron instruidas en la tradición pictórica nahua por su padre, también pintor quien obtuvo el premio especial al pintor varón mayor de edad destacado por su trayectoria. Ambos matrimonios han sido premiados en concursos a nivel regional y nacional.

¹⁸⁵ Vid. infra p.432.

Piezas exhibidas en la ceremonia de premiación del Concurso
“Historias Narradas en un Amate” 2009



Fig. 49. José Guadalupe Pérez. Xalitla.
(pieza ganadora del 2do. lugar en la categoría Amate con dibujo a color)



(Detalle de Fig. 49)



Fig. 50. Julio César Ortiz Román. Xalitla.
Categoría Amates con Aves (antes denominado formato *pájaros y flores*)

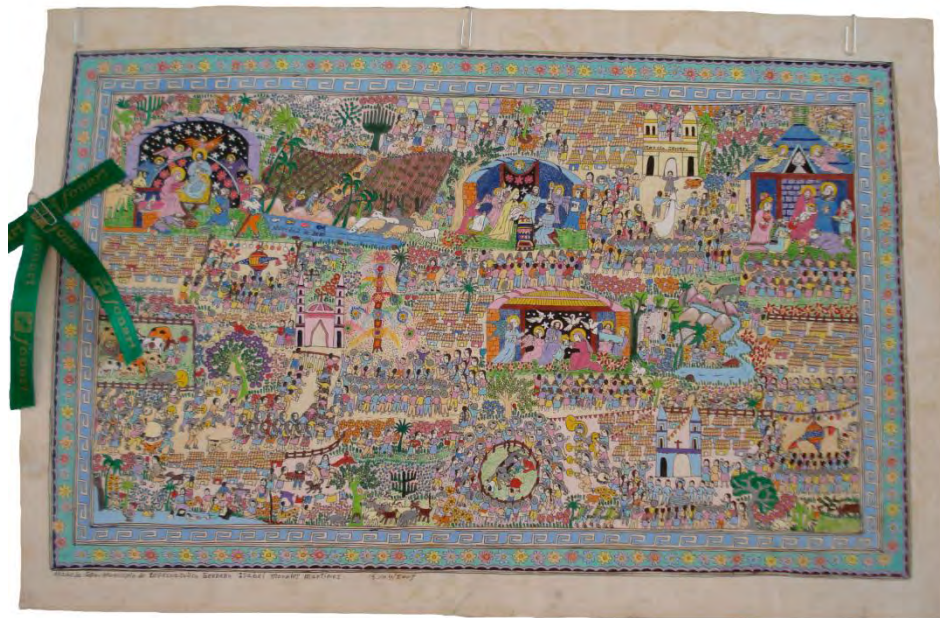


Fig. 51. Isabel Morales Martínez. Maxela.
Categoría Amates con dibujo a color.



Fig. 52. Marina Martínez
Categoría Amates con dibujo en blanco y negro.

La participación y el reconocimiento de la pintura sobre amate a través de concursos representa una visión diferente de esta práctica por parte de los mismos pintores y del público: no como mercancía artesanal sino como piezas poseedoras de valores estéticos y artísticos, convirtiéndolos en objetos de contemplación y análisis como productos pictórico-visuales.



Fig. 53. Pedro Martínez Pedro. Xalitla.



(detalle fig. 53)

Es verdad que la práctica pictórica surgida en el centro de México a mediados del siglo XX no es continuación de la antigua *tlacuilolli*, sin embargo, podemos afirmar que en la pintura sobre amate de los indígenas nahuas de Guerrero reaparecen dichas aptitudes otrora de los *tlacuiloque*, como la asimilación de nuevos conceptos ante el cambio de soporte de su anterior práctica pictórica sobre cerámica, la integración de motivos y técnicas son ejemplo de la capacidad creadora de los actuales pintores nahuas, quienes a través de la representación autobiográfica también proponen a la pintura sobre amate como vehículo de resistencia cultural ante los nuevos tiempos económicos, políticos y sociales.

La iconografía pintada en los amates nahuas nos ofrece recursos plásticos con características propias, determinadas por cuestiones culturales, pero válidas como cualquier otra propuesta generada desde el campo de lo pictórico, independientemente de su origen indígena; con reminiscencias formales de la representación antigua pero con cualidades específicas desarrolladas a lo largo de su historia (que abarca solo 40 años).

La aplicación de valores propios basados en cuestiones culturales para la creación de significados presentan al amate como elemento cultural continuador de una tradición milenaria; su aplicación como soporte y su persistencia como material con valor religioso y empleo ritual proponen al actual *amatl* como otro ejemplo de permanencia cultural.

El sincretismo que se observa en San Pablito es análogo a la combinación de formas, motivos y preceptos estructurales presentes en la representación pictórica sobre amate. La capacidad de adaptar principios ajenos a su cultura en la vida cotidiana se refleja en su práctica pictórica. No obstante, destaca la persistencia de signos culturales particulares, tanto en las pinturas como en las figuras recortadas se distinguen rasgos

formales derivados del origen indígena de los realizadores, sin embargo, esto debe considerarse como una cualidad, pero no como el valor primordial de sus producciones, la reducción a su procedencia obstaculiza su estudio como propuestas plástico-pictóricas.

Al igual que encontramos semejanzas en el tratamiento formal entre códices antiguos y recientes amates pintados o coincidencias en soluciones pictóricas entre pintores nahuas y artistas plásticos de otras latitudes y periodos históricos, también existen temas análogos que manifiestan intereses comunes entre los pintores, independientemente de la época, este fenómeno sugiere la idea de que la práctica pictórica ofrece al individuo un espacio de experimentación tanto plástica como conceptual y con frecuencia su ejercicio deviene en resultados similares quizá debido fundamentalmente a dos factores: por un lado equivalencias en la representación pictórica como desarrollo de una misma práctica y por otro afinidad en el contenido como productos derivados de preocupaciones o anhelos inherentes al ser humano.

CAPÍTULO IV

**ADAPTACIÓN DEL AMATE AL
LENGUAJE DEL ARTE PLÁSTICO
MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO**

4.1 LA UTILIZACIÓN DEL PAPEL AMATE COMO ALTERNATIVA DE SOPORTE PARA PINTORES MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

La elaboración del papel amate involucra antiguos conocimientos constituyendo así una práctica cultural que ha sobrevivido hasta el siglo XXI, el saber ancestral en unión con la praxis indígena le confieren a este papel un carácter histórico-cultural, práctica originada desde su uso simbólico en ceremonias religiosas continuada en los antiguos códices prehispánicos y después en algunos documentos coloniales y ahora reinterpretada en los amates pintados por los nahuas de Guerrero, esto hace que dicho valor histórico se vuelva cualidad intrínseca del papel amate (sobre todo en el caso del papel moreno o el claro) por lo que su incorporación como soporte en propuestas pictóricas contemporáneas lo activa como un factor más que intervendrá en la lectura de la obra.

Fue a principios del XX, cuando el etnólogo norteamericano Frederick Starr en 1901 “descubrió” la existencia (o persistencia) de la antigua práctica indígena de elaborar papel a partir de fibras naturales conservada en San Pablito; la primera lectura que se hizo del papel amate fue de naturaleza antropológica, destacando su sentido socio-histórico, por lo que fue preciso que pasaran algunos años para que se divulgara la “noticia” del material y se multiplicaran los acercamientos a éste desde diversas áreas del conocimiento, hasta llegar al campo artístico, lo que originó que el amate fuera abordado como soporte pictórico. En los años posteriores a la Revolución Mexicana y en comunión con el espíritu nacionalista de la época¹⁸⁶, artistas de los años 1920-1930 se sintieron atraídos por la riqueza plástica y estética del amate por lo que una pequeña producción de papel

¹⁸⁶ Época en la que se buscaba definir la identidad del México moderno, en el campo del arte se proponía destacar el pasado prehispánico como parte fundamental, alejándose de las nociones europeas de representación (recordemos las ideas de Best-Maugard referidas en el tercer capítulo), lo que dirigió la atención hacia las artes populares, cuya iconografía podía servir para crear un vínculo entre el pasado y las ideas nacionalistas de aquel momento.

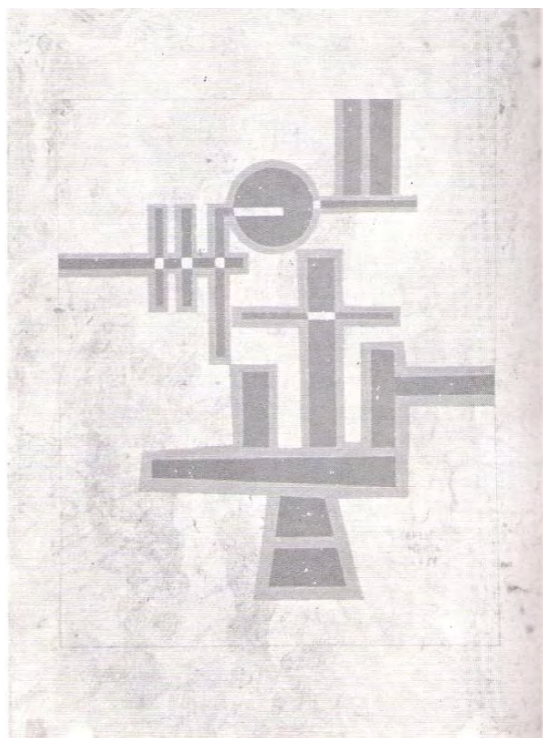
salía del dominio del ritual para ser utilizada por los pintores de la ciudad, uno de ellos fue Carlos Mérida. Ese “desvío” de producción de amate persistió de manera moderada durante las décadas siguientes y permitió el surgimiento de la pintura de los nahuas de Guerrero hacia 1960, pues como se vio en el primer capítulo, la idea de Felipe Ehrenberg de proponerlo como soporte para la práctica pictórica de los artesanos de Ameyaltepec se debió a la incipiente oferta de amate en el mercado, considerando sin duda sus cualidades estéticas intrínsecas, así como su sentido histórico, siendo quizá éste último el factor principal que propició la rápida transformación de lo que era una nueva práctica de los alfareros nahuas en la actual modalidad de arte popular mexicano reconocida ya a nivel mundial.

La relación que mantienen los pintores nahuas de Guerrero con el amate es muy diferente a la que mantienen los pintores modernos y contemporáneos, ya que los nahuas -al igual que los amateros otomíes- ven en el papel amate una tradición de origen indígena, convirtiéndolo en el soporte idóneo para su práctica pictórica, mayoritariamente de carácter autobiográfico, siendo ambos elementos parte de una identidad cultural específica. Mientras el pintor nahua es *pintor* por herencia y pertenencia a su comunidad (lo que lo convierte en un continuador de la tradición), el *pintor* o artista plástico (cuya formación fue dentro del ámbito institucional y académico) es un generador de discursos, con frecuencia de índole personal, cuyas propuestas formales y conceptuales deben dialogar con el sentido histórico-cultural latente en el soporte.

En ocasiones, es esa carga histórica-cultural el motivo por el cual algunos pintores modernos recurren al papel amate para sus propuestas, pero también hay casos en los que son sólo sus cualidades plásticas *sui generis* las que provocan su empleo como soporte de intervención pictórica, no obstante, ambos acercamientos suponen una lectura del

amate desde el propio material; ya sea por su sentido cultural de origen indígena o por sus características formales de tonos y texturas que lo dotan de propiedades estéticas particulares.

A manera de una breve revisión histórica del empleo del amate como soporte veamos una pieza del pintor Carlos Mérida(1891-1984) de origen guatemalteco, pero nacionalizado mexicano y orgulloso de su ascendencia maya-quiché, este artista llegó a México en 1919 y participó de manera activa en la renovación del muralismo mexicano con una propuesta abstracta en lo formal, pero con raíces indígenas en el tema: con fecha anterior al surgimiento de la pintura sobre amate de los nahuas, esta pieza *Conjunción del círculo y la recta* de 1959, es un ejemplo de la adaptación del amate a una propuesta personal previamente elaborada y desarrollada, la intervención, los motivos y recursos compositivos están relacionados a sus obras anteriores. En primera instancia, pareciera que el amate fue solo un soporte nuevo para la aplicación de un discurso ya establecido, pues no se abordó de modo diferente, sin embargo, pese a ser un soporte más de color y dibujo su empleo supone la conciencia de una lectura cultural del mismo material, habiendo sido uno de los primeros pintores en adoptarlo como soporte, la síntesis formal de naturaleza abstracta rememora de alguna forma al lenguaje concreto de la escritura pictográfica antigua.



Carlos Mérida. *Conjunción del círculo y la recta*. Mixta sobre amate. 38 x 27 cm. 1959.

El interés en el papel amate comenzó a extenderse y quizá la lectura socio-cultural producida por la reciente práctica pictórica del estado de Guerrero fue un factor que influyó en la decisión de varios pintores para tomarlo como soporte, no forzosamente en busca de un elemento o soporte referente de origen mexicano sino como material con múltiples propiedades estéticas aplicables tanto a un discurso personal como a uno comprometido socialmente, además de utilizarse como contenedor de representaciones tanto figurativas o abstractas.

Desde mediados del siglo XX, la experimentación pictórica sobre amate se dio de manera aislada, varios pintores lo incorporaron en algunas de sus obras, pero no hay referencias de que alguno lo hubiese tomado como eje fundamental de su producción.

De la exposición *Los artistas y el amate*, muestra que se realizó en el Museo de Monterrey en 1985¹⁸⁷, tomaremos algunos ejemplos para desarrollar los diversos acercamientos que los pintores modernos proponen con el amate como soporte, si bien el registro fotográfico de algunas de las piezas que conformaron la muestra y que aparecen en el catálogo no es de buena calidad, al menos permite tener una referencia visual de las propuestas que aquellos artistas produjeron a partir del amate.



Alberto Gironella. *Copilli*. Tinta y óleo sobre amate. 40 x 30 cm. 1981.

En dicha exposición, Alberto Gironella (1929-1999), pintor mexicano considerado uno de los exponentes de la *Ruptura*¹⁸⁸, quien se destacó en el panorama artístico nacional e internacional ganando en 1959 el primer

¹⁸⁷ Vid. supra. p. 332.

¹⁸⁸ Nombre con el que se denominó a un grupo de artistas mexicanos o extranjeros que trabajaban en México en la década de 1950, que se manifestaron contra los principios plásticos e ideológicos defendidos por la Escuela Mexicana de Pintura, cuyos máximos exponentes eran los muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

premio en la Bienal de Jóvenes de París, Francia, así como en la Bienal de Sao Paulo, Brasil. Desarrolló el *collage* de manera prolífica adoptando el uso de latas (por ejemplo de mejillones o sardinas) como parte compositiva de sus obras, además de incorporar “corcholatas” clavadas o pegadas en sus marcos, ambas intervenciones se volvieron elementos característicos en su trabajo, presentó la pieza *Copilli* : se trata de una intervención pictórica de naturaleza gestual, el título sugiere la relación con referentes asociados a la cultura nahua pero la representación pertenece a una propuesta personal, dada la fecha se infiere que la adopción del amate surgió por un interés personal(no bajo parámetros propuestos para dicha exposición), las variaciones en la superficie del amate se interrelacionan con los trazos y en ambos surge la noción de arbitrariedad y plasticidad de naturaleza espontánea. El sentido histórico-cultural en esta obra ha sido considerado por el contenido representado pero bajo una propuesta o mirada personal.



Remigio Valdés de Hoyos. *Los problemas de la pintura*. Mixta sobre amate. 76 x 55cm (díptico).

La pieza *Los problemas de la pintura* de Valdés de Hoyos (1958), artista mexicano que ha desarrollado su trabajo plástico principalmente en

Francia, presenta al amate como elemento participante en los problemas que plantea la ejecución pictórica (no como soporte con un sentido cultural dado), las cualidades de la superficie del amate no son sometidas del todo, se aprecia una armonía entre las propiedades estéticas contenidas en el papel y las calidades dibujísticas de la intervención pictórica

En todos los casos anteriores, el amate colabora con el resultado pictórico-visual final, sin embargo el papel ha sido tomado principalmente como soporte y no como elemento cuyas características tonales o de textura sean parte de la acción compositiva, dado que tales propiedades son intrínsecas al amate evidentemente éstas participan en la obra pero la prioridad de los pintores no ha sido destacarlas como protagonistas en el resultado pictórico, sino como parte de ello.

Mención especial merece Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1940), artista mexicano de origen zapoteco que ha destacado dentro del campo de la pintura, escultura, gráfica, cerámica (contando también con incursiones en la fotografía) y que es reconocido en el panorama internacional como uno de los artistas más relevantes del México contemporáneo, además de ser un incansable promotor cultural. Su vasta producción es sumamente diversa y compleja, sin embargo, puede afirmarse que una de las constantes en sus múltiples propuestas es la importancia concedida a los materiales que conforman una obra, la textura es un factor plástico destacado en sus piezas y la arena o el papel amate han sido elementos protagónicos a lo largo de su trayectoria.

Veamos la pieza *Aviones*, que Toledo presentó dentro de la misma muestra *Los artistas y el amate*, en ella la representación es pretexto para la manipulación del papel amate, la riqueza cromática y calidades de textura son los protagonistas de la obra, la noción de construcción que sugiere la composición remite a la construcción-conformación de la propia

hoja en el proceso de elaboración del papel, poniendo de manifiesto un sentido lúdico como proceso de construcción de las imágenes.

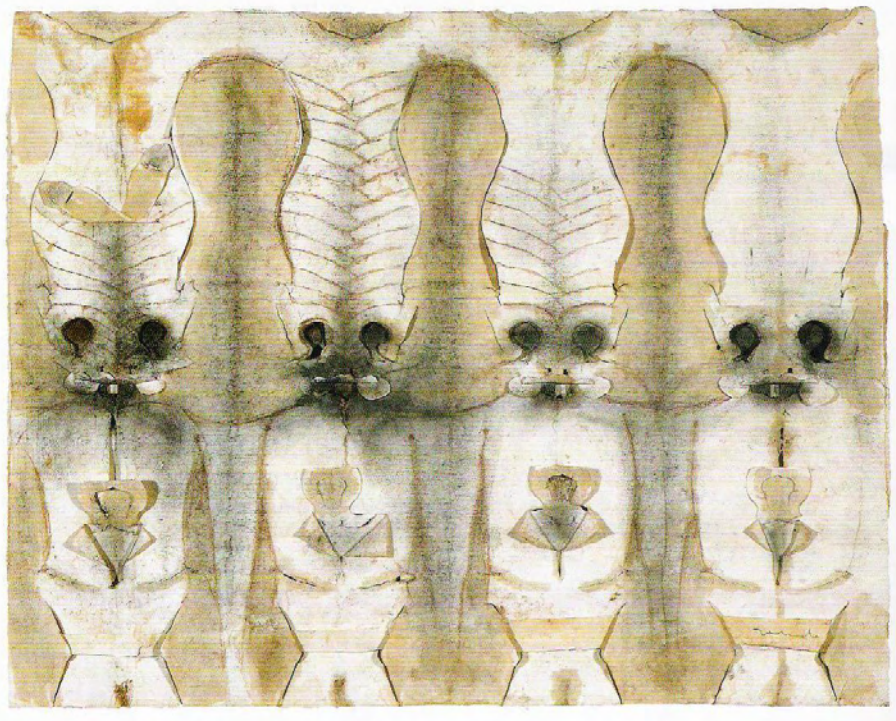


Francisco Toledo. *Aviones*. Mixta sobre amate. 40 x 80 cm. 1984.

Destaca el tratamiento que Toledo le da al papel amate, ya que ha sido un elemento plástico constante a lo largo de su trayectoria, es por ello que se propone el análisis de un conjunto de obras sobre este soporte (y no sólo la exhibida en dicha muestra) para exponer los valores estéticos y conceptuales que este creador ofrece en el manejo del *amatl*.

En la obra de Francisco Toledo, el papel amate aparece en numerosas ocasiones como soporte de intervención pictórico-gráfica, sin embargo, en su trabajo la relación entre el amate y lo representado manifiesta una simbiosis más profunda, no se trata del puro aprovechamiento de las cualidades estéticas propias del papel sino que éstas adquieren una jerarquía mayor, no solo en presencia visual sino en sentido mágico-mítico. El amate entabla un diálogo orgánico con el contenido y la forma, el sentido histórico-cultural atribuido al papel evidentemente está presente, pero además un estado de pertenencia y al mismo tiempo la lectura como referente cultural surgen como elementos constitutivos de sus piezas, sin embargo, la posible vinculación de sus seres antropomorfos con la transformación chamánica del mundo indígena mesoamericano o la

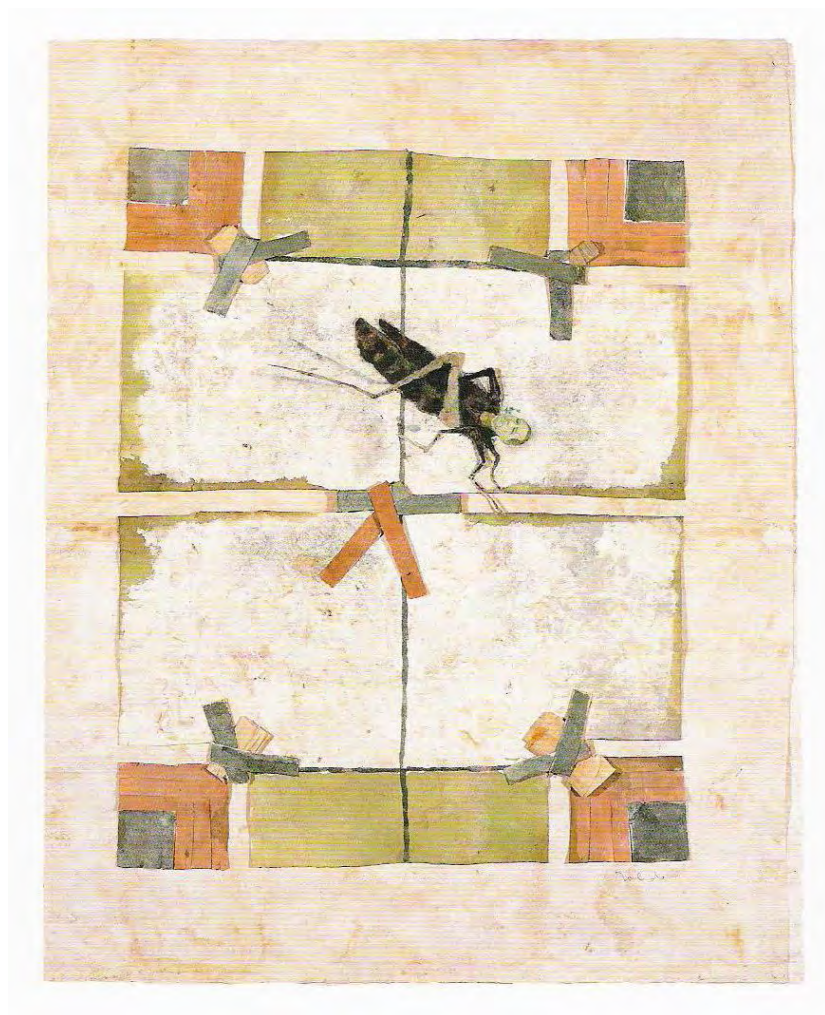
mención de su origen indígena son factores que lejos de enriquecer limitarían la interpretación de su producción, por ello considero que al abordar su obra en este apartado la prioridad es destacar las cualidades plástico-conceptuales en su empleo del amate y la interacción entre el papel y lo representado.



Francisco Toledo. *Cuatro figuras*. Técnica mixta sobre amate. 46.5 x 55 cm. 1984.

En la pieza *Cuatro figuras* (1984) el amate es parte integral de la representación, no puede considerarse solo soporte, la forma y la materia se unen en el resultado final cuyo principal motor ha sido una de las prácticas creativas ampliamente desarrolladas por el artista: la unión entre lo humano y lo animal, aquí el amate es otro elemento no compositivo sino constitutivo de la pieza. En *Juárez embrujado* (1986), pieza de la serie “Lo que el viento a Juárez”, el papel amate sirve esencialmente como soporte activo para la intervención, ofreciendo sus características estéticas en beneficio del resultado visual pero sin suspender su sentido histórico cultural ya que este aspecto contribuye a la lectura de lo representado: la

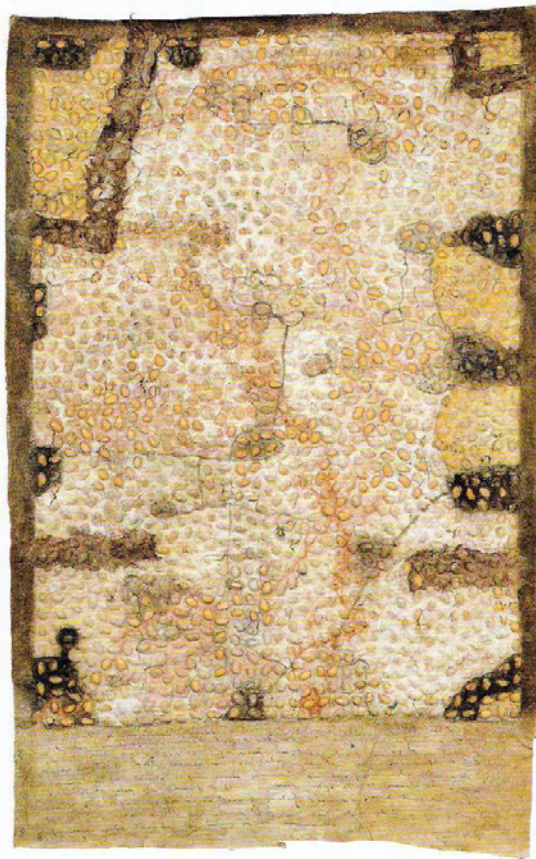
desmitificación del héroe nacional por parte del juchiteco¹⁸⁹ a través de sus propios recursos plásticos, como la amalgama del personaje con el insecto y el amate. En ambos casos el amate participa del contenido, en mayor o menor medida, tanto sus cualidades como su dimensión cultural logran una integración con lo representado más significativa en el aspecto sensitivo y conceptual.



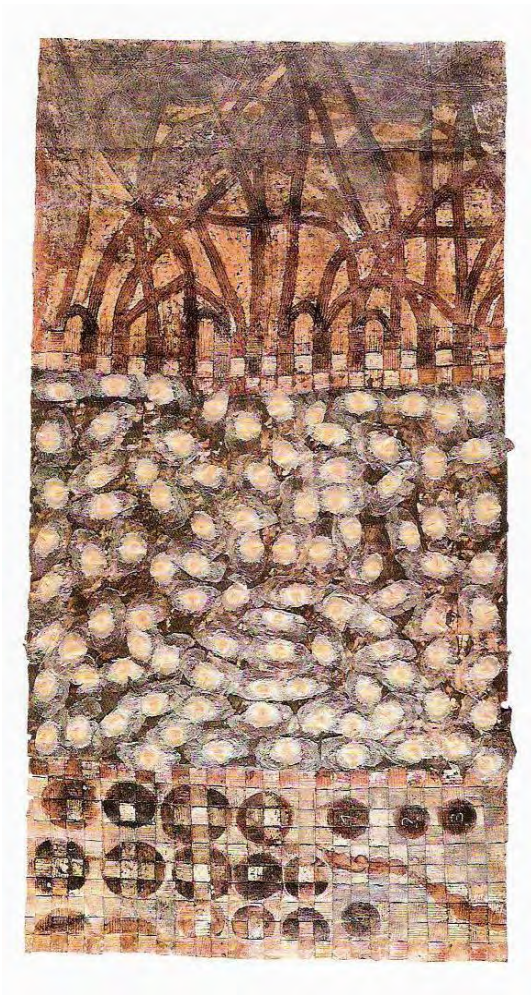
Francisco Toledo. *Juárez embrujado*. Técnica mixta sobre amate. 80 x 59 cm. 1986.
Galería López Quiroga

¹⁸⁹ Cabe apuntar que para los juchitecos (es decir los oriundos de Juchitán, estado de Oaxaca) Benito Juárez, presidente de México de 1868 a 1872, fue un opresor debido al despojo de tierras y a la represión contra los zapotecos en Oaxaca, imagen contraria a la presentada por la historia oficial donde se le considera héroe nacional.

En las piezas *Títulos primordiales* y *Plano de Juchitán* la representación tiene antecedentes con algunos documentos pictográficos del México Antiguo, los denominados “mapas” y planos, también con los propios “Títulos Primordiales” surgidos en la Colonia para la demostración de propiedad de tierras comunales. La indicación de elementos referenciales reconocibles presente en los códices ha sido transformada por elementos compositivos abstractos cuya lectura es más sensorial que sígnica, los documentos precolombinos y coloniales son testimonios geográficos, históricos y genealógicos al igual que las piezas de Toledo “pese” a la representación contemporánea que el artista propone el resultado final manifiesta una connotación cultural arraigada en el inconsciente colectivo de los hechos y personajes históricos tanto en el contenido como en el propio amate.



Francisco Toledo. *Títulos primordiales*. Técnica mixta sobre amate. 117 x 68 cm. 1988.
Galería López Quiroga



Francisco Toledo. *Plano de Juchitán*. Papel amate, cera y encausto. 92 x 64 cm. 1990.
Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca

En las cuatro piezas de Toledo, la forma participa del relato, sin embargo, la estrecha relación entre lo representado y los materiales pictóricos, el color, los elementos gráficos y el propio amate logran una presencia visual –y táctil en algunos casos- que elimina cualquier narrativa, lo que ubica al contenido de la representación como presencia latente, inseparable pero no determinante, lo que brinda obras cuya riqueza estético-conceptual presentan al amate como vehículo de significado en propuestas contemporáneas, las cuales participan de una tradición pero al mismo tiempo rompen con ella o la reinterpretan.

4.2 LA FIBRA DEL AMATE MANIPULADA POR ARTISTAS Y DISEÑADORES EN LA ACTUALIDAD

La distancia histórica que nos separa de los antiguos usos rituales del papel y el hecho de no pertenecer a las comunidades que aún los profesan, no han impedido que el amate sea abordado como material con significados y valores intrínsecos, derivados de su elaboración artesanal y de las propiedades de la fibra, el sentido sacro ha mutado a un sentido plástico-estético que los artistas contemporáneos e incluso los diseñadores han venido explorando, no sólo como soporte sino como elemento constitutivo en propuestas visuales o como principal motivo o detonante de creación artística.

Al hablar del amate como material significativa nos referimos a los potenciales discursos estéticos y conceptuales, de los cuales puede ser vehículo gracias a las propiedades intrínsecas de la fibra y cualidades del papel como producto final: maleabilidad, textura visual, color y gradaciones tonales, entre otras. La elección que hace el artista por destacar las características físicas peculiares que brinda este papel puede considerar o no el sentido histórico-cultural mencionado como materia o contenido de la pieza, manteniéndolo en cierto modo “suspendido” si se privilegia el aspecto matérico del amate, lo cual no elimina su valor cultural.

De la misma muestra *Los artistas y el amate*, especial atención merece la obra de Vicente Rojo (1932) nacido en Barcelona pero nacionalizado mexicano, este creador se ha destacado en el campo de la pintura, el diseño y más recientemente ha incursionado en la escultura, fue parte de la llamada generación de la *Ruptura* y es considerado uno de los artistas más importantes del abstraccionismo en México, su pieza *Lluvia de amate para Francisco Toledo*, en la cual el amate es medio y contenido,

(significado y significante), las cualidades matéricas y el sentido cultural se manifiestan como principio de creación artística de manera sugerente, más que representación de formas se trata de presentación de conceptos a través de medios plásticos cuya síntesis formal y austeridad de elementos dotan a esta pieza de una fuerza visual proveniente exclusivamente del propio *amatl*.



Vicente Rojo. *Lluvia de amate para Francisco Toledo*. Mixta/amate. 62 x 62 cm. 1984.

La pieza de Eloy Tarcisio (Ciudad de México, 1955) *Vista del Valle de México* de 1984, sugiere un diálogo con las cualidades matéricas del soporte, la intervención pictórica con acrílico y la aplicación de pulpa de tuna se interrelacionan simbólicamente con la fibra del amate, dándole una presencia visual diferente y acentuando las cualidades táctiles del papel amate, mismas que no se someten a la intervención pictórica sino que se unen en beneficio de una obra que privilegia lo visual sobre lo representado, pero intencionada, a forma de contra posición entre las virtudes plásticas y los valores técnicos del soporte. A lo largo de su trayectoria, la obra de Tarcisio se ha caracterizado por la búsqueda de

medios con raíz en la cultura mexicana, catalogado por algunos críticos como neo-mexicanista, este principio lo ha llevado a la constante experimentación con materiales no convencionales pues para este artista la técnica está estrechamente relacionada al tema por lo que el carácter de la pieza (el concepto) es el factor que determina el medio para su elaboración.



Eloy Tarcisio. De la serie *Vista del Valle de México*. Pulpa de tuna y acrílico sobre amate.
209 x 84 cm. 1984. Col Galería O.M.

Dentro de las propuestas más recientes originadas a partir del papel amate podemos mencionar el trabajo de Alejandro Villabazo (Ciudad de México, 1970), artista que ha participado en numerosas exposiciones realizadas en México, Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Argentina, Costa

Rica, Italia, Brasil y Alemania, quien además de ser fundador del Taller de Producción e Investigación Gráfica “La Pintadera”, se desempeña como docente e investigador, este creador no utiliza al amate como soporte sino como elemento compositivo y constitutivo de la obra.

La peculiar manera de Villalbazo de incorporar el amate a su lenguaje pictórico consiste en añadir trozos “desgarrados” de hoja aplicándolos a manera de “pegote” sobre el soporte de madera, sin embargo, la integración de los pedazos de papel amate con la intervención pictórica logra tal cohesión formal y visual que sus piezas no pueden ser catalogadas como *collage* sino como pinturas. En entrevista, Villalbazo explicó que utiliza “el amate como mancha hacia la interpretación formal, a partir del proceso pictórico”, este tratamiento convierte al *amatl* en parte constitutiva de la acción misma de pintar, atribuyéndole funciones tales como ser color, pincelada, empaste o veladura.



Alejandro Villalbazo. De la serie Mictlan. *Sin título*.
Acrílico y óleo sobre amate y madera. 150 x 150 cm. 1998.



Alejandro Villalazo. De la serie Mictlan. *Sin título*.
Acrílico y óleo sobre amate y madera. 120 x 94 cm. 1998.



Alejandro Villalazo. De la serie Mictlan. *Sin título*.
Acrílico y óleo sobre amate y madera. 150 x 150 cm. 1998.

En los casos anteriores el amate ha sido abordado como material plástico-estético básicamente en obras bidimensionales, no obstante y justamente por esas cualidades físicas del mismo papel amate, es factible su empleo en una gran variedad de modalidades formales, esto es: como recorte de piezas, como recubrimiento de objetos tridimensionales o bien como base para construir piezas con volumen. Como ejemplo de su aplicación en obra no bidimensional dentro de la misma muestra de Monterrey, está la propuesta de Mario Martín del Campo (Guadalajara, Jalisco, 1947), artista que se ha destacado en el campo de la escultura, su pieza titulada *Chaneque* consiste en máscaras tridimensionales construidas en papel amate, en ellas el autor no solo destaca las cualidades estéticas del papel, sino que también alude al sentido histórico-cultural de la esencia chamánica, pues la representación está asociada a elementos y características de origen indígena activadas mágicamente con aspectos de tradición totémica que los prehispánicos conocían a la perfección.

La creación de máscaras es una práctica ancestral presente dentro de las producciones culturales de muchas civilizaciones milenarias y en el caso de México, se ha convertido en una manifestación de arte popular de origen indígena, con frecuencia la elaboración de estos objetos tiene fines rituales entre sus productores, aunque también se fabrican como productos artesanales destinados al comercio. En la propuesta de Martín del Campo se reúnen las nociones de una práctica popular, una propuesta personal, donde la visión artesanal y la mirada artística se interrelacionan e intercambian usos y apreciaciones de un mismo objeto: para los indígenas una máscara adquiere un “valor”, “un aura” -en términos occidentales- por el hecho de haber sido portada en una danza o ceremonia reales, no es su antigüedad ni la originalidad de sus materiales¹⁹⁰ lo que le da valor, por el

¹⁹⁰ Entiéndase por originalidad la insistencia en la utilización de materiales ya sea naturales o de uso tradicional -y por lo tanto ancestral- que con frecuencia se le exige a los productores artesanales, pues al momento en que deciden incorporar materiales

contrario, dentro del ámbito -o mercado- artístico, la propuesta de una máscara como objeto de contemplación supone una “no-funcionalidad” práctica, siendo su cualidad de ser vehículo-formal productor de reflexiones conceptuales y evocaciones visuales lo que le da su valía.



Mario Martín del Campo. *Chaneque*. Mixta/amate. 35 x 29 cm. 1984.
Col. Galería López Quiroga.

Otro ejemplo tomado de la misma exposición en Monterrey es la obra de Julio Galán (1959-2006), pintor contemporáneo que renovó el panorama de la plástica mexicana en la década de 1980 retomando un nacionalismo pero exento de una idealización en su tratamiento formal, proponiendo una representación subversiva con toques de drama, humor y sarcasmo, con acentos narcisistas donde el cuerpo es campo de conflicto y emancipación sexual, en su pieza *El adiós del niño Caguama* el papel ha sido utilizado como material para la construcción o recubrimiento de un ataúd -pieza instalación- donde el amate pone sus cualidades físicas al servicio de la imagen de un objeto dado, el cual cobra un sentido distinto al tomar los valores estéticos atribuidos a la obra por medio de la

nuevos, generalmente de origen industrial y uso masificado, los compradores presentan cierta resistencia ante los productos.

resignificación objetual: en varias comunidades indígenas el *amatl* está vinculado con las prácticas funerarias y se acostumbra enterrar a los muertos con figuras recortadas—en algunos casos representaciones de perros— para que éstos los acompañen o guíen en su camino hacia lo desconocido. Aquella dimensión mística del *amatl* envuelve a este moderno contenedor de cadáver, el cual no ostenta imágenes, relieves o tallas alusivas a algún tipo de creencias religiosas, sino que presenta elementos formales tomados de la iconografía personal del artista, acción por la cual el objeto adquiere una dimensión diferente; la original “protección de algo” (del cadáver) se convierte en afirmación de la “identidad de alguien”.



Julio Galán. *El adiós del niño Caguama*. Mixta/amate. 200 x 140 cm.
Col. Galería del Arte Actual Mexicano.

Otro ejemplo del empleo del amate como materia en sí de construcción de formas artísticas se observa en algunas piezas de José Manuel García (1955), quien además de especializarse en la elaboración del papel amate, en los últimos años ha experimentado con materiales alternativos para la elaboración de papel bajo principios técnicos derivados del método tradicional europeo. Asimismo, de manera paralela a la investigación sobre cuestiones técnicas, ha experimentado con la fibra blanda del amate como obra donde aplica o añade la fibra de amate al momento de elaborar la hoja de papel y como elemento compositivo o constructivo de personajes o elementos formales de la propia hoja¹⁹¹, en este caso el amate no sirve como material para la construcción del soporte sino que conserva su presentación original de fibra, la cual es manipulada como recurso dibujístico, dando forma (figurativa o abstracta) a los elementos que han de componer la imagen, proponiendo así a la fibra de amate como un recurso visual propio aportando valores texturales (incluso relieves) y cualidades colorísticas a la pieza bidimensional.



José Manuel García. De la serie *Barcos de papel*. Pastel, óleo y fibras. 28.5 x 35 cm. 2008

¹⁹¹ En entrevista, García explicó que agrega la fibra en el momento de colar la pasta en el bastidor, una vez drenada la hoja de papel pega la fibra, “acomodándola” y formando las figuras o formas que desea.



José Manuel García. *Sin título*. Fibra de amate, óleo y pastel. 40 x 39 cm. 2008.

Por otro lado, en el campo del diseño industrial, el amate ha sido aplicado principalmente con fines decorativos, sin embargo su empleo responde en cierto modo a la misma carga cultural que se ha venido mencionando, pero en el fondo su incorporación como parte del acabado en muebles o en la fabricación de diversos objetos de uso cotidiano (como pantallas de lámpara, de mesa o sala, forros de objetos decorativos, etc.) sin duda se debe más a las cualidades físicas del papel (gamas tonales y textura tanto visual como física) que al sentido cultural que ostenta, pese a esto, al ser parte constitutiva del diseño dota a los objetos de un carácter artesanal.

Fuera del ámbito artístico y ya en el área del diseño gráfico, otros usos frecuentes del amate como soporte se observan en tarjetas de presentación o invitaciones de eventos sociales, en estos casos puede inferirse que su elección también se basa en las cualidades plásticas que ofrece este papel como soporte de escritura pues la irregularidad tonal de la hoja sirve de fondo (no común y por lo tanto más atractivo al ojo del consumidor) para la impresión de tipografía.

La riqueza visual que una hoja de amate ofrece la hace susceptible de ser utilizada bajo principios comerciales sin reparo en el marco histórico-conceptual que encierra, es cierto que la creciente difusión de éste ha permitido que el trabajo tradicional del amatero se conozca -y reconozca- pero también ha originado el uso desmedido del papel, cuyo carácter histórico y valor estético demandarían-a mi parecer- un empleo más comprometido. Es pues en el campo del arte plástico donde el amate puede ser abordado como elemento discursivo y aún en aquellas propuestas donde se dé prioridad a sus cualidades estéticas, éstas son presentadas de una manera más reflexionada y acorde al proyecto que plantea el artista, considerando la propia dimensión cultural del *amatl* y no bajo principios llanamente decorativos.

4.3 ARTISTAS EXTRANJEROS QUE SE APROPIAN DEL MATERIAL PARA SUS FINES PICTÓRICOS

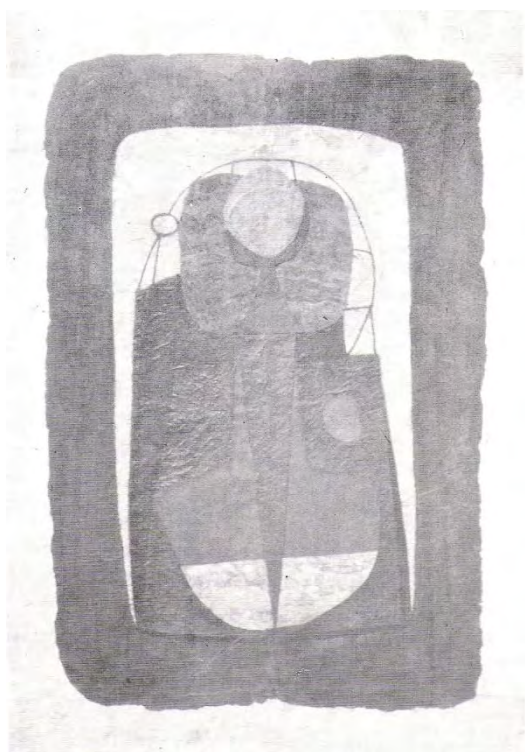
No sólo artistas mexicanos se han sentido motivados a incorporar el amate en sus propuestas personales, también algunos extranjeros han visto en este papel múltiples posibilidades de experimentación para su actividad creadora, tanto por sus cualidades plástico-estéticas como por el sentido histórico-cultural, sin embargo, este último es abordado de diferente modo, ya que justamente su condición de extranjeros modifica el posible “sentido de pertenencia cultural” que los artistas de origen mexicano -no forzosamente de origen indígena¹⁹²- ven en el amate, su origen condiciona una mirada de alteridad donde la pertenencia se transforma en “referente cultural”.

A medida que la información sobre la antigua práctica indígena de elaboración de papel conservada en la Sierra de Puebla por los otomíes se fue extendiendo-ya sea a través de extranjeros que iban a San Pablito para adquirir papel amate para llevarlo a sus países de origen o a través de las pinturas nahuas que se exportan a diversos museos de todo el mundo-, el papel amate es reconocido como elemento cultural mexicano, poseedor de cualidades plásticas peculiares que lo diferencian de los demás papeles hechos a mano¹⁹³ además es y ha sido contenedor de una carga histórica dada su relación con los antiguos códices prehispánicos.

¹⁹² Los otomíes, al ser los productores, mantiene una relación más estrecha con el papel, no por fabricarlo sino por ser continuadores de una antigua tradición transmitida de manera oral de generación en generación, lo que involucra un sentido de pertenencia a la comunidad, del mismo modo los pintores nahuas de Guerrero se sienten identificados con este soporte por compartir el origen indígena del *amatl*, por su parte, los artistas “mestizos” (es decir, aquellos que no son de origen indígena) que deciden incorporarlo a su trabajo creativo pese a no pertenecer a la comunidad otomí o a alguna otra de las muchas étnias en México que han sobrevivido hasta nuestros días, también encuentran un sentido de pertenencia latente en el material, quizá por la misma razón que los extranjeros ven en él un referente a la cultura mexicana.

¹⁹³ Como el llamado papel de arroz o los papeles de algodón.

Al igual que los artistas mexicanos que deciden privilegiar sus cualidades estéticas intrínsecas sobre el sentido histórico, algunos extranjeros toman al amate como vehículo para sus propuestas donde la presencia del material (textura, color) sea el protagonista.



Wolfgang Paalen
Príncipe de la noche.
Óleo sobre amate. 25 x 13,5 cm.



José Feher.
Abstracto.
Mixta sobre amate. 84 x 60 cm.

Dentro de la muestra *Los artistas y el amate* se exhibieron piezas del austriaco Wolfgang Paalen (1905-1959), nacido en Austria pero nacionalizado mexicano en 1947 y el húngaro José Feher, también nacionalizado, ambos artistas (nacidos a principios del siglo XX) residieron en México varios años¹⁹⁴, su estancia en el país -así como las piezas que se presentan-fueron anteriores al *boom* de la pintura nahua sobre amate, por

¹⁹⁴ Feher vivió en Texcoco, Estado de México desde 1940, Paalen llegó al país en 1939 y murió en la Ciudad de México en 1959.

lo que sirven muy bien de ejemplo sobre el interés que despertó el papel indígena en pintores europeos y que tuvieron ocasión de conocerlo antes de su difusión internacional, ambos artistas crearon estrechas relaciones con la cultura mexicana y quizá debido a ello se originó la incorporación del amate a su trabajo, cabe destacar que su empleo se dio a partir de una búsqueda personal en un momento en el que el uso del amate era aún mayoritariamente ritual (hecho que permitió su subsistencia entre los otomíes) y no artístico.

En la misma exposición participó el suizo Roger Von Gunten(1933), quien desde 1957 radica en México, aquí continuó su formación artística y se inició en el grabado en metal, como vemos, en su pieza el amate ha servido como llano soporte y da la impresión que la intervención con tinta y acrílico somete a las propiedades tonales del papel.



Roger Von Gunten. *La niña ida*. Acrílico y tinta sobre amate. 35 x 34 cm. 1984.
Col. Galería López Quiroga.

En los casos anteriores se observa un factor común: una estancia larga y muchas veces prolongada hasta el momento de su muerte en México, la cual quizá generó un estrecho vínculo entre el artista y el país

receptor, no obstante, ésta no debe interpretarse como un condicionante para que los creadores de otras latitudes encuentren en el amate un recurso plástico útil para sus búsquedas personales relacionadas con el aspecto estético-cultural indígena, aunque probablemente influya en la posibilidad de una mayor experimentación y un manejo del material con un mejor conocimiento de su trascendencia cultural.

Dentro de las propuestas más recientes, cabe destacar la obra de Irene Dubrovsky (1972), argentina que reside en México desde hace seis años, ha incursionado en la pintura, la instalación y el video, cuenta con varias exhibiciones individuales así como colectivas en diversos países de Latinoamérica, participando activamente en el panorama artístico actual en México, Argentina y Cuba. Esta artista ha tomado al papel amate como parte fundamental en la justificación conceptual de sus propuestas pictóricas. En sus piezas el amate no sirve como soporte para la imagen sino que constituye el elemento plástico que construye la representación: a través de una técnica *sui generis* de tejido, el propio papel cumple con funciones de pigmentación, textura y relieve para elaborar la “imagen”, la cual ofrece diferentes resultados visuales dependiendo de la distancia de la que se vea, a lo lejos la imagen es reconocible en su totalidad, mientras que vista acorta distancia ésta se fragmenta debido a la misma técnica de tejido. La representación de la Tierra -motivo recurrente en sus últimas series- es abordada como si se tratase de una mirada satelital, idea que queda manifiesta en las variaciones de los puntos de observación de las imágenes, el aspecto formal repercute en el plano conceptual de la propuesta y sus piezas ostentan la combinación de distintos lenguajes -la fotografía satelital o la imagen digital- ambas prácticas de visualidad que involucran una noción de la imagen como *construcción* a partir de múltiples piezas y cuya característica fraccionaria es parte de su naturaleza.



Irene Dubrovsky *The Milk Way*

“Vincular dos maneras de relacionarse con el mundo. La primera es mediante la mirada y sus prótesis, la observación a través de una tecnología en tiempo real y la distancia como condición de conocimiento. La segunda es la relación con el mundo sin mediación, la re incorporación del territorio en un tejido físico y una forma de devolverle existencia a la imagen del mundo”.

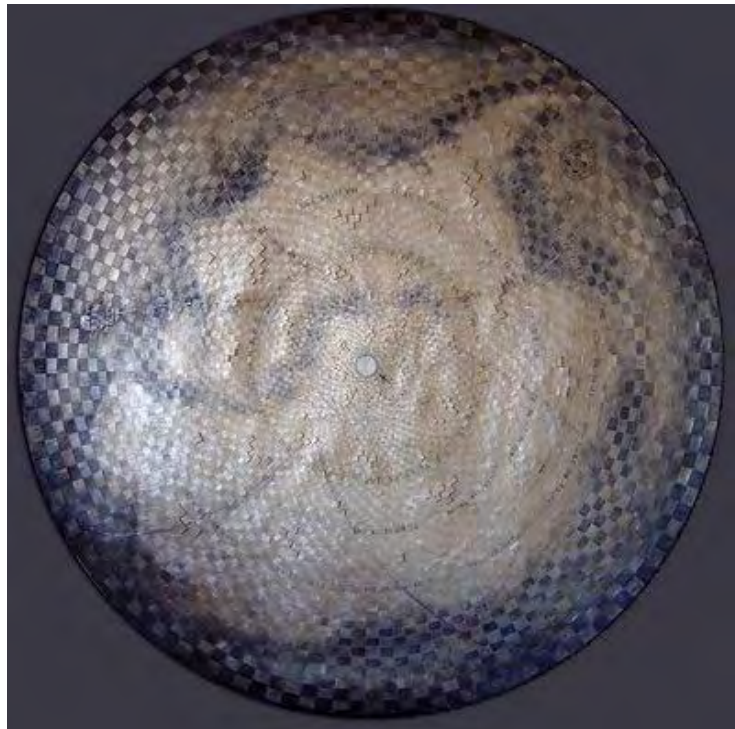
Irene Dubrovsky.¹⁹⁵

Tal proceder no concierne de manera exclusiva al espacio de la mirada, también incide en el modo de relacionarnos con el mundo y en la manera de concebir la realidad, modificando los conocimientos y las ideas que de ésta se tengan, es por ello que las “representaciones-construcciones” de Dubrovsky conjuntan una riqueza plástica con la sobriedad de las formas logrando proponer un discurso contemporáneo donde el *amatl* es vehículo de significados de alcance global a través de una manipulación en cierto modo artesanal (tejido), dando como resultado piezas contenedoras de lenguajes tecnológicos sofisticados.

¹⁹⁵ irenedubrovsky.blogspot.com



Irene Dubrovsky. *North Pole*. 2008



Irene Dubrovsky. *Satélites sobre el Polo Sur.*



Irene Dubrovsky. *El ojo del satélite.* 2008



Bienal de la Habana. 2009

4.4 LA ACTIVACIÓN DEL AMATE EN LA PRODUCCIÓN GRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO

En México, no solo la pintura adoptó al papel amate como soporte, también el antiguo arte del grabado lo visualizó como un soporte con cualidades plásticas propias que podían enriquecer el resultado final de una estampa tras la impresión de una matriz, tratándose de una placa de madera, de metal, una piedra litográfica, un linóleo, un recurso de transfer o la serigrafía, el producto visual final es por completo distinto a la impresión de esa misma matriz sobre algún otro papel de impresión o alguno hecho a mano.

La combinación de las calidades tonales de una placa -originadas mediante el trabajo de talla, el lápiz graso o la acción del ácido- y las variantes tonales de la hoja logran un resultado visual diferente al obtenido en las impresiones sobre papeles de algodón cuya superficie mantiene un color uniforme, la irregularidad tonal y textural característica del papel amate interviene en la imagen impresa por lo que cada impresión -aún de una misma placa- dará una estampa relativamente diferente -en mayor o menor medida- de acuerdo a las tonalidades y variaciones del entramado de las fibras que hacen única a cada hoja¹⁹⁶. Las posibilidades plásticas que propone el amate en el campo de la gráfica con frecuencia se basan principalmente en la diversidad tonal (irregular) que aporta al producto gráfico final (es decir a la estampa), sin embargo, el sentido histórico-cultural de este papel sigue latente en los artistas gráficos al momento de utilizarlo (al igual que en su incursión en el campo de lo pictórico) ellos pueden considerarlo o no de acuerdo a sus discursos personales.

¹⁹⁶ Incluso podría decirse que el tiraje de una placa daría de alguna manera piezas diferentes pese a ser entintada del mismo modo e impresa con la misma presión ya que las diferencias tonales de cada hoja de amate impediría que las estampas fueran idénticas en soporte, más no en diseño de matriz.

Como ejemplo observemos la pieza exhibida en *Los artistas y el amate* de José Luis Cuevas (Ciudad de México,1934), dibujante, grabador, escultor e ilustrador reconocido en el panorama internacional, que también fuera parte del movimiento de *Ruptura*, que es considerado uno de los representantes más destacados de la neo-figuración: vemos que se trata de una intervención que corresponde a la iconografía desarrollada anteriormente en su trabajo gráfico, el soporte no fue abordado de modo diferente, las cualidades tonales enriquecen la estampa pero su empleo al parecer no responde a la connotación histórica-cultural antes mencionada ni a un tratamiento particular, el papel amate ha sido un soporte diferente pero no determinante de la representación de esta obra.



José Luis Cuevas. *Intolerancia (tres figuras)*. Mixta sobre amate. 59 x 79 cm. 1983.
Col. Galería López Quiroga.

Por el contrario, muchos artistas gráficos que han recurrido al amate como soporte lo han hecho dirigidos por cuestiones conceptuales determinadas a partir del propio papel y no solo como superficie con cualidades estéticas atractivas como se verá a continuación.

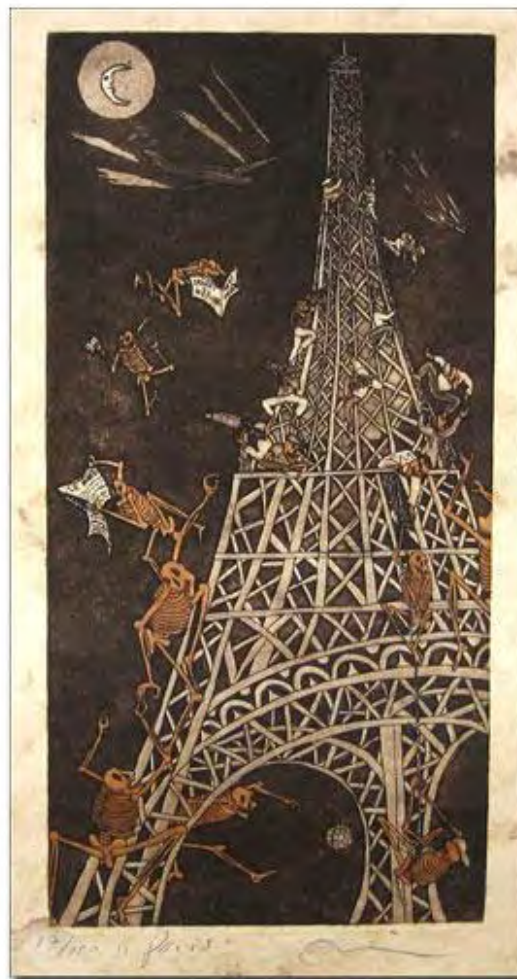
El pintor nahua Nicolás de Jesús (Ameyaltepec, Guerrero, 1960) que ha incursionado en el grabado, ha desarrollado su obra en Estados Unidos y México (algunas de sus estampas se encuentran en diversos países¹⁹⁷), fue iniciado en el arte del grabado por Felipe Ehrenberg hacia la década de 1980 y vio en este antiguo arte la posibilidad de reproducir sus imágenes casi ilimitadamente¹⁹⁸, ventaja que lo motivó a sustituir la práctica pictórica por la producción gráfica. La elección del papel amate como soporte para sus impresiones sin duda responde a la estrecha relación que tiene con este papel, al compartir el origen indígena de su práctica pictórica y la manufactura del mismo. Es evidente que la carga histórica que el amate posee y su lectura cultural han sido considerados de forma importante por él, pero aún así en algunas de sus estampas se atreve a dejar en segundo término las cualidades plásticas del papel ya que las impresiones con frecuencia ocultan la mayor parte de la superficie de la hoja, en su trabajo gráfico -al igual que en el pictórico- el contenido de naturaleza socio-política es el que determina la representación. Su entusiasmo por el grabado lo llevó a montar en 2007 un taller en su natal Ameyaltepec con la finalidad de iniciar a los jóvenes de su comunidad.

¹⁹⁷ Su obra pictórica y desarrollo artístico se abordaron en el tercer capítulo, punto 3.6, ahí se analizaron aspectos formales y de contenido.

¹⁹⁸ Si vemos el tiraje que hace de sus placas es posible inferir que la cualidad reproductora de la técnica fue un factor importante para su elección, muchas de sus estampas rebasan el centenar de ejemplares .



Nicolás de Jesús. *Instrumentos de la muerte.*



Nicolás de Jesús. *Paris.* (17/150)

Caso destacado es el de Pedro Ascencio (Ciudad de México, 1951), este grabador mexicano ha recibido diversos premios y distinciones y su obra forma parte de varias colecciones de museos e instituciones de México, Suecia y España, además su labor como docente ha contribuido a la formación de numerosas generaciones de grabadores. Su lenguaje formal distintivo ha tomado como soporte al *amatl* en repetidas ocasiones a lo largo de su trayectoria gráfica, sin embargo, su empleo no se limita al deleite visual de las cualidades del papel ni al valor cultural del *amatl* sino que es un elemento constitutivo de la propia obra. La técnica predilecta de Ascencio -la xilografía- guarda cierto paralelismo con la elaboración del soporte, es decir: el trabajo “rudimentario” que supone la talla en madera se asemeja a la construcción de la hoja, no obstante, el aparente principio elemental atribuido a ambos aspectos encuentra un sentido más profundo en el resultado final del trabajo visual y su construcción a través de personajes siempre en actitud mística.

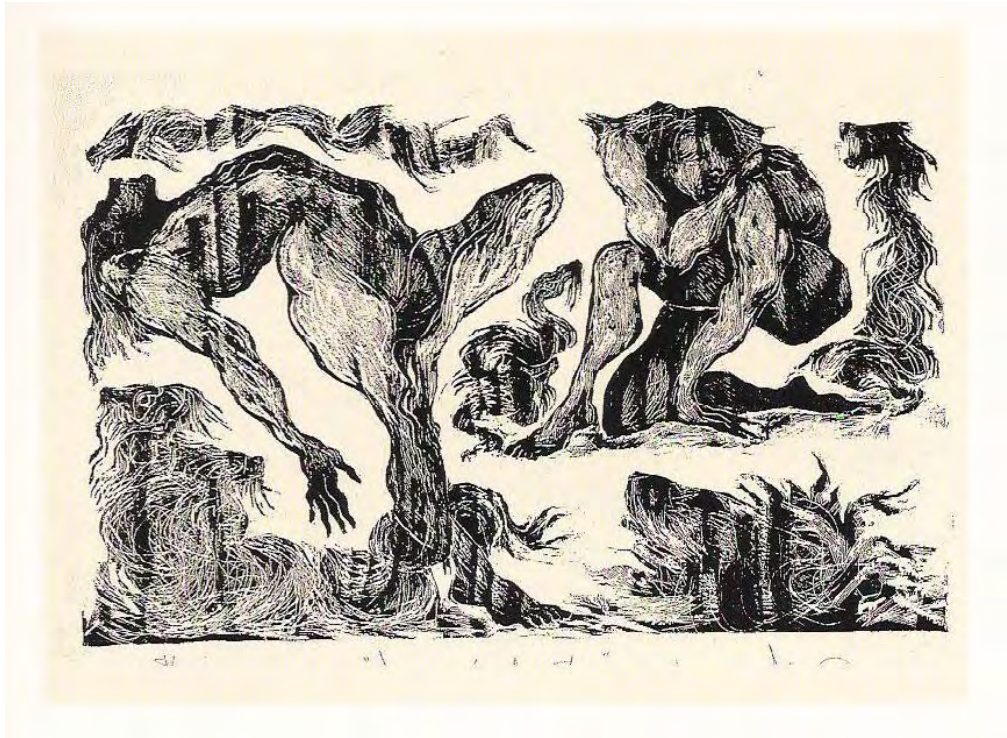
La veta de la madera es considerada un recurso plástico en la representación, al igual que el entramado de la fibra propio de la hoja y tanto la matriz como el soporte aportan impresiones visuales que colaboran en la dimensión emotiva y sensitiva de las estampas de este grabador. La intervención gráfica de naturaleza gestual responde a intereses temáticos y formales de índole personal, pero al mismo tiempo participa del sentido histórico del *amatl*, la noción de tradición como origen y atributo del papel amate ha sido un factor decisivo para este artista, quien señaló que busca “sublimar una tradición”, además de darle continuidad. El arte del grabado practicado de manera ortodoxa como lo realiza Pedro Ascencio involucra también la pertenencia -y permanencia- a una tradición, sin embargo, ésta no somete la particular mirada del practicante y continuador, la identidad cultural que está latente en el papel

se personaliza en la representación, de ahí la sentencia de Ascencio: “dejar que la identidad se estampe¹⁹⁹”.

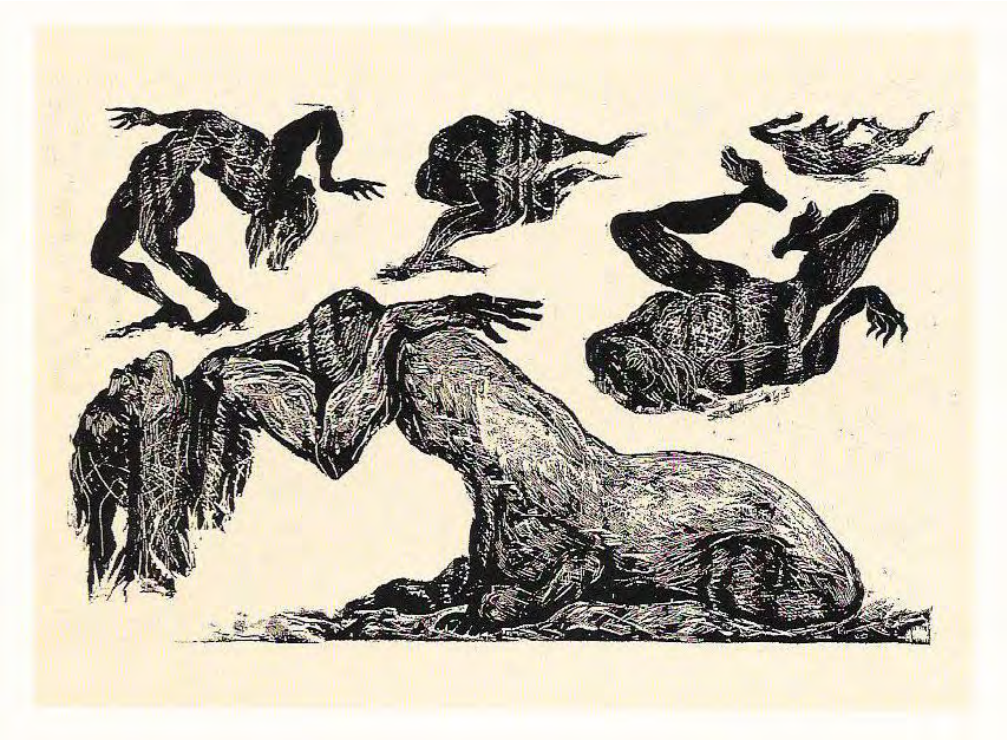


Pedro Ascencio. *Fiel obsesión*.
Xilografía sobre amate. 119.5 x 151.5 cm (soporte) 94 x 121.5 cm (mancha) 1999.

¹⁹⁹ Así lo puntualizó Ascencio en entrevista, cabe señalar que prefiere utilizar los papeles de color café (moreno), los que tienen una tonalidad verdosa natural (no artificial) resultado de la fibra y el blanco de mora (no el decolorado), también comentó que en ocasiones imprime una misma matriz en los tres diferentes soportes. La elección de papeles de fibras naturales sin alteraciones ni colores artificiales por parte de este grabador sugiere que la disminución del sentido histórico del amate que había mencionado anteriormente respecto a los amates de múltiples colores no es una apreciación personal, esta impresión es compartida por muchos artistas que recurren al amate como elemento plástico-conceptual.



Pedro Ascencio. *Invocación de secretos*.
Xilografía sobre amate. 120 x 150 cm (soporte) 100 x 120 cm (mancha) 1999.



Pedro Ascencio. *La magnífica soñadora*.
Xilografía sobre amate. 119.5 x 145.3 cm (soporte) 80 x 120 cm (mancha) 1999.



Pedro Ascencio. *De esas andanzas*.
Xilografía sobre amate. 120 x 150 cm (soporte) 94.3 x 122.5 cm (mancha) 1999.



Pedro Ascencio. Del libro *Rondar de los tiempos muertos*.
Libro xilográfico compuesto por 12 estampas sobre papel amate. 1999.

Hay casos en los que el amate sugiere una representación o contenido diferente en relación a la obra desarrollada por el artista, convirtiéndose en un factor plástico que propone un tratamiento singular en base a sus cualidades físicas o debido a la carga de sentido que se le atribuye. Los usos y contenidos observados en el antiguo *amatl* son retomados por discursos contemporáneos y en el campo específico de la gráfica, la diversidad de técnicas en unión con este papel dan origen a múltiples y variadas propuesta visuales.

Tal es el caso de Alejandro Pérez Cruz (Estado de México, 1966) artista que se ha destacado por su constante experimentación en medios y técnicas de impresión, así como en el empleo de nuevos soportes y presentación de sus propuestas gráficas, ha participado en numerosas exposiciones nacionales e internacionales, obtuvo la Medalla Goya de Plata; algunas de sus obras forman parte de las colecciones de museos e instituciones en México, España, Alemania y Costa Rica, actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional Autónoma de México. En sus imágenes, los elementos iconográficos con frecuencia son referentes de la Ciudad de México, al ser impresos sobre papel amate las estampas adquieren un carácter de documento gráfico-histórico destacando la relación entre lo representado perteneciente a la época actual y la asociación del amate con la antigua Tenochtitlan y el pasado prehispánico de la capital de México. La noción de lo urbano con alcance general se ha individualizado a lo largo de su trayectoria, hasta llegar a ser autorreferencial.

En su obra se aborda de distinto modo el soporte, de acuerdo a las representaciones que éste vaya a contener: en algunas ocasiones el manejo del alto contraste sobre las tonalidades del amate dan como resultado una imagen con gran fuerza visual donde las tonalidades irregulares del amate se unen a la impresión, en otras, la intervención de elementos lineales deja que la riqueza estética propia del papel se destaque como un elemento más en la composición, generando imágenes más sutiles. La combinación de ambos resultados dan origen a sus polípticos, contruidos a partir de la iconografía urbana presente en cada pieza y su relación con otras, el trabajo compositivo es parte esencial en su proceso creativo y el discurso alcanza su sentido en la interrelación de imágenes de naturaleza diversa (elementos arquitectónicos de la Ciudad de México, imágenes religiosas, biográficas o referentes de la historia del grabado) unidas por la carga histórica-cultural del soporte.

En entrevista, Pérez Cruz señaló que utiliza el papel amate “en homenaje a ese material ancestral para la representación del cotidiano a través de un recurso histórico y en función a la parte pictográfica del códice”. En su trabajo gráfico, el empleo del amate no responde simplemente a las cualidades estéticas del soporte sino a un sentido más profundo relacionado al origen prehispánico del amate como producto cultural contenedor de historia; conservando en el pasado relatos pictográficos sobre una civilización que aún hoy muestra vestigios de identidad y que en su obra actual almacena crónicas gráficas personales.



Alejandro Pérez Cruz
De la serie *Utopías*
dibujo, electrografía, xilografía y resina poliéster sobre papel amate.40 x 30cm.2004.



Alejandro Pérez Cruz
De la serie *Utopías*
Electrografías y xilografías sobre papel amate.
Polípticos. 20 x 160 cm.2004

La peculiar manufactura de este soporte lo dota de una dimensión social que no se observa en otros papeles, pues además de tratarse de una tradición, es inevitable considerar el hecho de que cada hoja ha sido construida de manera individual, representando así un producto del trabajo artesanal del amatero y un testimonio de conocimientos ancestrales conservados por él, esta dimensión es destacada por Blanca Rivero Rio (Aguascalientes, 1960), artista independiente quien afirma que el papel amate contiene cierto misticismo, el cual inicia “desde el momento

de hacer las transacciones”, ya que se establece “una relación con quienes lo fabrican, los cuales muchos de ellos siguen hablando en su lengua natal, dialectos ya casi en extinción y de los cuales no todos tenemos conocimiento, que nos evidencian que nosotros somos los analfabetas y no ellos, desde aquí empieza su enigma²⁰⁰”. Al igual que otros artistas que han adoptado el papel amate como soporte para sus estampas, la autora ve en las cualidades estéticas propias del amate (irregularidades o rugosidades) un “valor agregado al resultado”.

De acuerdo a lo manifestado por la autora, ha tomado como referencia temática la cultura africana y señala que encuentra “una homologación con el aparente primitivismo de esa cultura y este material de impresión”, lo que en apariencia se trata de aspectos formales, puede ser abordado bajo una lectura de sentido más amplio, pues la aplicación de elementos iconográficos de una cultura ajena sobre un soporte contenedor de carga histórica de la propia propone un paralelismo entre dos pensamientos provenientes de diferentes latitudes, -a decir de la autora- encuentra una analogía entre el “aparente primitivismo” de las representaciones y la elaboración manual del papel.



Blanca Rivero Rio. *Mujeres en Ébano*. Litografía sobre amate. 47 x 130 cm. 2009.

²⁰⁰ Fragmento de la entrevista que se realizó a Blanca Rivero Rio.



Blanca Rivero Rio. *La luz del sol*. Litografía sobre amate. 47 x 195 cm. 2009.



Blanca Rivero Rio. *Si el amor hubiese ocupado el entendimiento*. Litografía sobre amate. 65 x 188 cm. 2009.



Blanca Rivero Rio. *Asómbrate de mi amor y mi locura*. Litografía sobre amate. 65 x 188 cm. 2009.

Se observan ciertos paralelismo entre la apreciación y tratamiento del amate de la anterior artista y Fernando Alba Aldave (Ciudad de México, 1945) arquitecto y diseñador industrial de formación pero que se ha desempeñado como docente en el campo de las artes, de manera paralela ha desarrollado una trayectoria como pintor y grabador, su obra ha sido expuesta en México, Estados Unidos, Argentina, Kenia, Uganda, Noruega e Israel, ha participado en bienales y salones nacionales e internacionales en

los cuales ha obtenido diversos premios y menciones honoríficas, este artista adoptó el amate como soporte de su obra hacia mediados de la década de 1990. En un inicio se trató de obra gráfica, más tarde fue interviniendo el amate con dibujo y recientemente sus piezas son elaboradas con técnicas mixtas. En entrevista, Alba señaló que la característica que más le atrae del amate es “su presencia inconfundible de obra artesanal” y destacó sus cualidades plástico-estéticas como un factor determinante para su elección. Gran parte de su obra gira en torno a la temática de las tradiciones y mitologías de los orígenes de diversas culturas, lo que provoca el encuentro de las raíces indígenas del *amatl* con representaciones y mitos igualmente ancestrales pero procedentes de otras latitudes, la unión de referentes geográficos y convenciones culturales diferentes hace posible encontrar correspondencias en prácticas artesanales y afinidades ideológicas, mismas que han sido un factor determinante en el desarrollo artístico de este autor, ejemplo de ello es el empleo de un soporte de origen africano llamado *lubugo* -especie de tela de corteza producida artesanalmente en Uganda- que Alba ha utilizado -de manera paralela al amate- para la construcción de sus obras. La importancia dada a sus soportes -con frecuencia de dimensiones monumentales- atiende al principio de que éste enriquece plástica y conceptualmente la obra, formando una unidad con las imágenes compuestas sobre él²⁰¹.

²⁰¹ El interés de este apartado es presentar la lectura que varios artistas hacen del amate bajo principios estéticos y conceptuales, sin embargo, a manera de dato cabe mencionar una observación que hizo Alba durante la entrevista: comentó que de manera adicional a los motivos plásticos y valores culturales que le atribuye al amate, resultaba atractivo el hecho de que en México su costo es comparativamente inferior al de cualquier papel hecho a mano, local o importado, este comentario sirve para hacer una breve mención de que la riqueza plástica del amate y su calidad -pese a no ser inferior a la de los demás “papeles artísticos”- no han sido valorados en la justa medida al momento de asignarles un valor mercantil pues el precio resulta irrisorio si se considera el trabajo derivado de un saber ancestral y la materia prima de origen natural que intervienen en la elaboración de cada hoja de amate.



Fernando Alba. *La ceremonia*. Xilografía sobre amate. 180 x 300 cm. 1996



Fernando Alba. *Maya (Imágenes encontradas)*. Pastel sobre amate. 120 x 240 cm. 2006



Fernando Alba. *Metamorfosis*. Xilografía sobre amate. 40 x 40 cm. 1998.



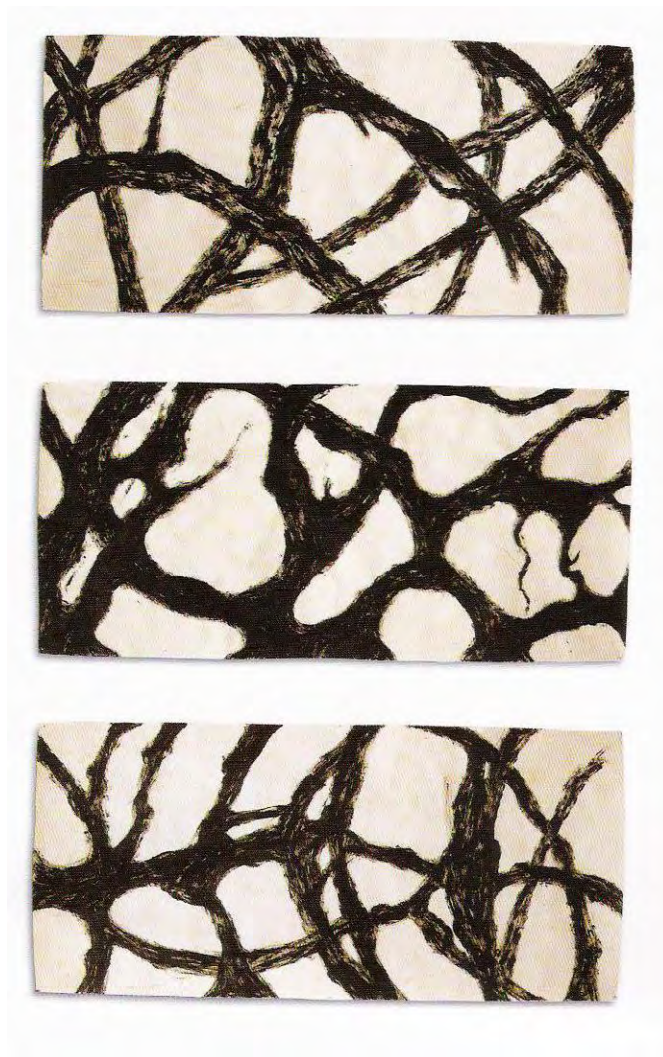
Fernando Alba /Louise Heller *Pasión y misterio de Pasifae*.
Madera recortada, aguafuerte, acrílico, papel amate. 90 x 200cm. 2008

Otro tratamiento plástico y conceptual del amate con carácter más contemporáneo se observa en la obra de Patricia Henríquez (Ciudad de México, 1967), artista que cuenta con numerosas exposiciones nacionales e internacionales, ha obtenido diversos premios nacionales, su obra forma parte de colecciones públicas y museos en Estados Unidos, China y México; ella emplea este papel artesanal como soporte de obras pictóricas o dibujos, alejándose de una intervención de naturaleza “folclórica” (con frecuencia atribuida al amate) y proponiendo una nueva identidad de éste en referencia directa con ella misma.

Esta artista interviene el amate mediante el dibujo y con ello propone un acercamiento diferente ante el mismo soporte: la acción directa de la mano -sin la mediación de una matriz- sobre el amate representa una extensión de la propia autora: “trabajo con las manos, es decir, no hay nada entre mí y la superficie²⁰²”, se convierte en parte de ella pues el resultado gráfico de los pensamientos o las sensaciones que dirigen su mano son manifestados de manera inmediata.

Las cualidades plásticas del amate antes mencionadas como elementos “cromáticos”, Henríquez las propone como atmósferas de donde surgen sus figuras o paisajes -ambos de naturaleza expresionista-, la ausencia del color en la mayoría de sus piezas propone a la intervención monocromática como factor determinante de fuerza visual semejante a la que proyecta su mano a través del dibujo sobre el soporte.

²⁰² Así lo afirmó en la entrevista que se realizó para esta investigación el 24 de agosto de 2009.



Patricia Henríquez. *Mangle I, Mangle III, Mangle II*
Acrílico sobre papel amate. 120 x 240 cms. (cada pieza) 2007.

Respecto al contenido de sus formas, un tópico trabajado por esta autora de manera recurrente ha sido la frontera, las piezas que se presentan a continuación fueron parte de una muestra individual exhibida en el 2006 en el Paso Texas, Estados Unidos; en ellas lo monocromático está relacionado al binomio luz-oscuridad y éste a su vez mantiene una estrecha relación entre la noción de frontera como línea divisoria cuyo

cruce comúnmente ilegal²⁰³ obliga a los “mojados”²⁰⁴ a mantenerse en la sombra ante la falta de documentos.

Para Henríquez , el amate es un elemento básico para todo: dibujo, pintura e incluso para la animación. En su trabajo *A vuelo de pájaro* propone al amate y a sus propiedades plásticas como escenario para el dibujo en movimiento, las cuales en unión con el sonido adquieren un sentido diferente a la observación de una obra bidimensional, mientras que en sus dibujos o pinturas el papel es percibido en su totalidad como una imagen inalterable, en la animación el empleo de un único “telón de fondo” es el creador de diversas atmósferas de acuerdo a la intervención gráfica que aparezca, creando la ilusión visual de acercamientos o desplazamientos a partir de una sola hoja de amate y como generadora de diversas imágenes, con esto, la propia constitución del papel se presenta como elemento visual contenedor de sentido lúdico y conceptual, capaz de evocar y provocar sensaciones o ideas en el propio espectador.

²⁰³ La migración ilegal de mexicanos hacia Estados Unidos es un problema ampliamente conocido a nivel internacional.

²⁰⁴ Término con el que se nombra a los mexicanos que han cruzado la frontera de Estados Unidos con frecuencia de manera ilegal.



Patricia Henríquez *Tiempo de comer II*.
Acrílico sobre papel amate.
120 x 113cms. 2006



Patricia Henríquez *Bajo el Sol II*.
Acrílico sobre papel amate.
120 x 120 cms. 2006



Patricia Henríquez *Bajo el Sol III*. Acrílico sobre papel amate. 120 x 147 cms. 2006



Patricia Henríquez. *Bajo el Sol*. Acrílico sobre papel amate. 310 x 120 cms (díptico). 2006

Tan diversos son los resultados de la incorporación del amate al lenguaje gráfico como complejas son las lecturas que los artistas hacen de este papel, atribuyéndole valores plásticos, estéticos, socio-históricos y culturales siempre determinados por una visión personal que caracteriza su obra, que de manera sorprendente individualiza al propio *amatl*. De modo que éste se convierte en ocasiones en parte constitutiva del creador, fenómeno presente en varios artistas y que pone de manifiesto la “ductilidad” del amate no sólo como elemento material sino como principio conceptual contemporáneo.

4.5 UNA REFLEXIÓN PLÁSTICO-CONCEPTUAL DE LA UTILIZACIÓN DEL AMATE EN MI OBRA PERSONAL DESDE HACE MÁS DE 10 AÑOS

La idea del amate como parte constitutiva de un proceso creativo personal está presente en mi propio desarrollo artístico, el *amatl* como contenedor y generador de búsquedas formales y teóricas en la experimentación plástica ha marcado mi obra de manera significativa desde hace más de una década de trabajo, es uno de los motivos de interés y fundamentos principales que generaron la presente investigación.

A lo largo de mi trayectoria, ha sido una constante la búsqueda de propuestas teórico-reflexivas en torno a las necesidades espirituales del ser humano, tanto en la producción como en la investigación que de manera paralela demanda la práctica profesional de las artes visuales. Para abordar tales cuestiones he elegido la aplicación de recursos sígnicos y personajes simbólicos sobre el papel amate a manera de entidades demandantes de conocimiento, de modo que sirvan como detonante en la proyección del espectador asiduo de la misma solicitud cognitiva. Las características propias del amate le confieren al papel la cualidad de ser depositario del saber de un pueblo y receptáculo de su identidad espiritual, esto último me indujo a elegirlo como soporte, elección que pretende conservar la conciencia de su valor histórico-cultural y al mismo tiempo integrarlo en un contexto contemporáneo.

El aspecto temático de las diversas series pictórico-gráficas que he realizado desde hace más de diez años transitan en el campo del análisis psicológico y filosófico: pues al abordar cuestiones de ideología positivista, a través de acciones confrontantes se activan canales de discernimiento que propician que la reflexión plástica y el conocimiento técnico puedan relacionarse y cohabitar -de manera coherente- en una propuesta visual.



Rubén Maya. *Lazos de Sombra*. Pastel sobre amate y papel. Tríptico. 120 x 240 cm. 1997.

La noción de confrontación (reflexiva) presente en la producción de la propuesta también está latente en el aspecto material de la obra, ya que la intervención del papel amate mediante pasteles (ambos elementos de naturaleza orgánica) contrasta con la resina sintética (de carácter industrial) que aplico para proteger la superficie de la pieza, con ello, los propios materiales proponen un enfrentamiento entre una técnica artesanal que ha sobrevivido prácticamente sin cambios a través de los siglos y un material más moderno.

Al utilizar el papel amate como herramienta activa de análisis visual y al mismo tiempo como contenedor de conocimiento (saber ancestral), pretendo generar un diálogo entre el soporte, los personajes y los símbolos que encierran el argumento discursivo de la reflexión general de las piezas, para ello realizo un análisis previo a la disposición de los elementos formales sobre el plano compositivo, con el fin de construir una correlación entre ellos, pues considero de suma importancia la interconexión y respaldo entre estos. Además, busco que la textura de la fibra y su posición en el plano esté vinculada con los mismos elementos

representados para que la composición pictórica resultante dialogue a través de la cualidad textural del personaje y los símbolos pintados, y de esta forma generar una reflexión senso-imaginaria entre el sujeto que mira y la posibilidad de un conocimiento latente depositado en la propia obra, dicho conocimiento sería de naturaleza inmaterial derivada del diálogo interno entre artista-obra y su continuidad hacia el espectador.

La intención al utilizar el papel amate es presentarlo en calidad de símbolo, como representación de la identidad indígena y como una suerte de “sinónimo” material -palpable- de la noción de conocimiento ancestral y cuya presencia textural funja como recordatorio plástico del origen de la esencia arquetípica indígena.

Opté por el pastel como herramienta para la intervención pictórica sobre amate, pues se trata de un pigmento natural (mineral o vegetal), que además de adaptarse de manera satisfactoria a la composición de la fibra del amate -ya que se adhiere de forma compacta al soporte- brinda un amplio margen de manipulación de acuerdo a las necesidades expresivas y conceptuales de las series.



Rubén Maya. *Los Enviados*. Pastel sobre amate. Políptico. 480 x 120 cm. 1996.

Así pues, la pintura sobre amate que he venido desarrollando durante más de una década ha evolucionado hacia el aspecto más simbólico, ya que si en un inicio el empleo del amate se debió básicamente a la cualidad de textura y color como características particulares de este soporte, las cuales podían adaptarse a la composición, con el tiempo su uso se sustentó más en cuestiones teóricas y conceptuales en forma de reflexión, lo mismo ocurrió con la aplicación del pastel y la incorporación de pintura acrílica²⁰⁵.

Una de las cualidades en la evolución del uso de materiales de esta propuesta pictórica, es la búsqueda de una unidad plástica, que al mismo tiempo proteja la obra de los posibles daños derivados por la exposición a condiciones climatológicas adversas o por consecuencia del paso del tiempo, cohesión (entre los materiales) resuelta a través de los defectos y virtudes de cada material utilizado. Este principio de carácter técnico propició la subsecuente reflexión sobre su incidencia en el discurso conceptual y visual. Por lo que en las últimas series se decidió que una vez terminada la intervención pictórica se aplicase una capa uniforme de resina a la superficie de la obra, fue preciso montarla en un soporte que le diera firmeza al papel, fijándola en bastidores de madera, con esta presentación y dadas las características y elementos formales, las piezas adquirieron un “aire de antigüedad”, emparentadas con algunas obras de siglos pasados, asimismo, el gesto pictórico-dibujístico manifiesto en la estructura de los personajes remitía a las vidrieras medievales, pues la veladura de resina proporciona a la superficie de la obra un efecto de barniz oscurecido, mismo que semeja al desgaste derivado por la acción del tiempo y la luz sobre la obra antigua, esto buscaba cumplir con el objetivo de provocar una evocación visual y una sucesiva reflexión sobre la proyección metafóricadel conocimiento ancestral.

²⁰⁵ Solo aplico pintura acrílica en los fondos (dorados), para enmarcar a los personajes, esto confiere un cariz más antiguo a la obra.

Por otro lado, a lo largo de estos diez años de producción y conforme avanzaba el proceso teórico-conceptual de la obra, los formatos de las piezas han ido cambiando de acuerdo a las necesidades de expresión de cada época o serie realizada, los propios personajes fueron requiriendo formatos individuales dando lugar a dípticos, trípticos y polípticos -por lo general de grandes dimensiones-, con ello de alguna forma el trabajo compositivo se volvió más complejo.

Los colores se aplican de manera plana y directa sobre la superficie del amate, esta aplicación pretende emular el papel que desempeña la luz en las vidrieras medievales, convirtiendo así al color en una evocación lumínica al momento de observar las piezas, es decir, la intención es proponer a la luz como representación del fin último de la proyección de vida.

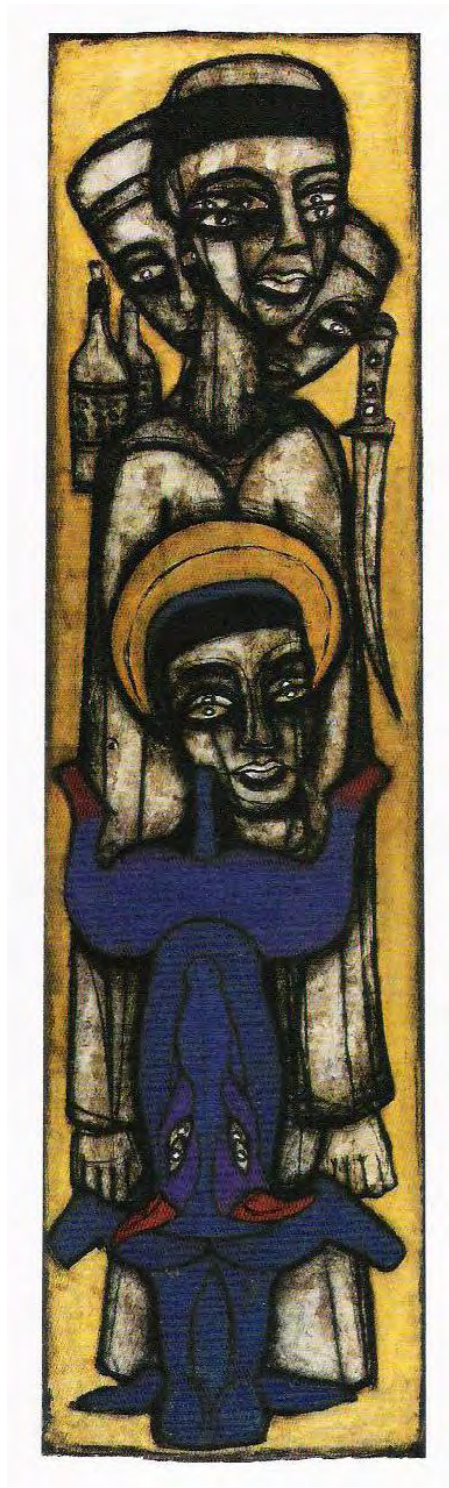
Es importante mencionar que el desarrollo formal de la obra siempre está ligado al tema o reflexión plástica de la época de su producción, por ejemplo, en la primera serie “Mutaciones”, se abordó el tema en la zoología fantástica desde la época medieval hasta las reflexiones de Jorge Luis Borges, en esa época el pretexto figurativo -así como el formato- era tradicional, derivando en una construcción sincrética de animales y personajes con influencia prehispánica (específicamente náhuatl) y de animalias fantásticas medievales provenientes del norte de Europa.

De 1996 a 1998 trabajé la serie “El Apocalipsis sobre un paisaje metafísico” con temática de naturaleza “catastrofista”, dadas las circunstancias provocadas con el fin de milenio, se realizó ésta a manera de una reinterpretación del Apocalipsis, incorporando elementos simbólicos de origen cristiano y personajes tales como ángeles o santos. De acuerdo al momento histórico en que se produjo, la obra buscaba una reflexión sobre la inminente renovación del concepto *fin de los tiempos* de

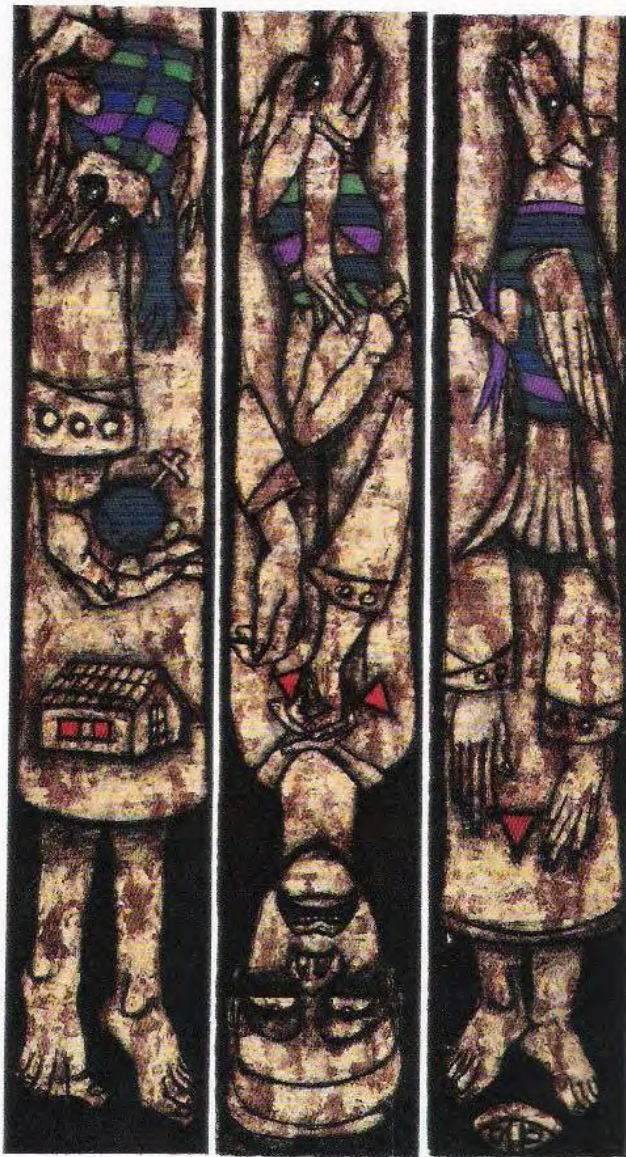
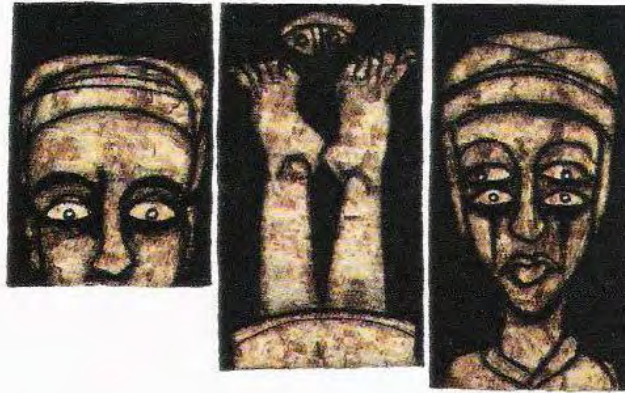
algunas corrientes religiosas, reflexiones a mi parecer obligadas al ser testigos del término de una era calendárica y por lo tanto partícipes de lo que ello implicaba. La línea catastrofista que se implantó a esta serie pictórica tendría una continuidad en las subsiguientes series, a veces de manera más intensa que otras pero seguirá latente, matizada hacia aspectos de la angustia colectiva.



Rubén Maya. *Los Blasfemos*. Pastel sobre amate. 240 x 60 cm. 1996



Rubén Maya. *Sombras Dobles*. Pastel sobre amate. 240 x 60 cm. 1996



Rubén Maya. *Constancia Desmembro*. Pastel sobre amate. Políptico. 320 x 120 cm. 199

En esta serie sobre el Apocalipsis se buscaba romper con los formatos tradicionales que venía yo utilizando, al igual que el Greco pretendía representar un mayor acercamiento con dios o a lo divino a través del alargamiento de sus figuras, la serie proponía la representación de la verticalidad de lo sagrado por medio de formatos altos y angostos en combinación con la estilización de los personajes y la presencia de algunos símbolos alusivos a este concepto. Fue con esta serie con la que empecé a utilizar la pintura acrílica dorada para enmarcar algunos elementos como la aureolas de los santos, además de dotar de fuerza visual a los personajes en actitud confrontante hacia el espectador, con ello se lograba destacar su naturaleza hierática.

En la solución plástica, se aplicaron “toques de color” a manera de acento lumínico, se remarcó el rasgo gráfico de las obras, lo que les confirió una apariencia más cercana al vitral (vidriera). La construcción de los personajes (de aspecto cristiano europeo) sobre amate sugería la noción de sincretismo religioso en la propuesta, confrontando la mirada y la reflexión desde dos ángulos: el prehispánico (identidad indígena) derivado del soporte del papel amate y el europeo (específicamente español) presente en esta iconografía, por otro lado se proponía una interpretación de las piezas desde el punto de vista contemporáneo ante símbolos y materiales disímiles propuestos en un momento histórico específico.

En la obra más reciente, el análisis plástico-conceptual del empleo del amate responde a una concepción diferente del mismo, más que soporte, el *amatl* se convierte en contenedor de imágenes, experiencias e ideas de conocimiento simbólico, por lo que los personajes, signos y símbolos son proyectados (no representados) en el plano pictórico, cuya prioridad es la reinterpretación del cuerpo espiritual.



Rubén Maya. De la serie *Regresiones de lo aparente*. Pastel y acrílico sobre amate. 240 x 60 cm. 2006



Rubén Maya. De la serie *Regresiones de lo aparente*. Pastel y acrílico sobre amate. 240 x 60 cm. 2006



Rubén Maya. De la serie *Regresiones de lo aparente*. Pastel y acrílico sobre amate. 240 x 60 cm. 2006

En la última serie, “Guardianes de lo No Posible”, se reutilizan las propiedades estéticas y plásticas del amate solo que ahora formulando relaciones numerológicas y simbólicas; por un lado entre los formatos y sus dimensiones, por otro entre los personajes construidos dentro del espacio, con esto se propone la interrelación formal entre el “adentro” y “fuera” del soporte, no sólo de una pieza tomada de manera independiente sino que se crean relaciones entre los símbolos objetuales (dentro de cada pieza) y la actividad numérica de la estructura dimensional de la serie.



De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008.



Rubén Maya. De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008.



Rubén Maya. De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008

En esta serie la estructura compositiva activa la simplificación de los personajes y elementos signícos del plano, así como la transformación de la visualidad espiritual que adquieren los actores de la historia representada en el interior del formato, los objetos ahí significados se convierten en conectores de identidad e intuición corpórea, organizándose a través de la multiplicación del signo, esto es, que algunos ojos o construcciones de edificios antiguos sobre barcos de sueño que navegan sobre o alrededor del cuerpo ahí representado, buscan generar un diálogo de conocimiento invisible entre los pases corpóreos del espejo intuitivo ahí organizado.

Por último, comento que el haber encontrado hace más de diez años este soporte que se ha adaptado espléndidamente a mis requerimientos de expresión y diálogo estético con el mundo que me rodeaba, provocó un crecimiento en mi obra pictórica, lo que me lleva a afirmar que el papel amate ha sido un factor importante en mi desarrollo artístico, convirtiéndose incluso en parte fundamental de mi identidad plástica, siendo generador no sólo de producción pictórica sino sobre todo de reflexiones y discursos teórico-conceptuales²⁰⁶. Sin embargo, cabe mencionar en este apartado que mi actividad artística no se restringe a la producción derivada del *amate*, sino que de manera paralela he venido desarrollando proyectos con técnicas gráficas y más recientemente instalaciones-ambientaciones donde se intervienen espacios museísticos con personajes tridimensionales re significados en ambientes de penumbra apoyados con recursos sonoros para lograr una experiencia estética desde distintos aspectos del saber plástico, si bien en dichas propuestas no está presente el amate como parte constitutiva de las piezas, las reflexiones derivadas a partir de su empleo y las ideas desarrolladas durante los últimos años (en los cuales fue factor primordial) lo hacen en cierto modo partícipe de mi actual práctica artística.

²⁰⁶ Además de ser proveedor de recursos económicos que han contribuido de manera significativa al desarrollo de mi carrera como artista visual.



De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008.



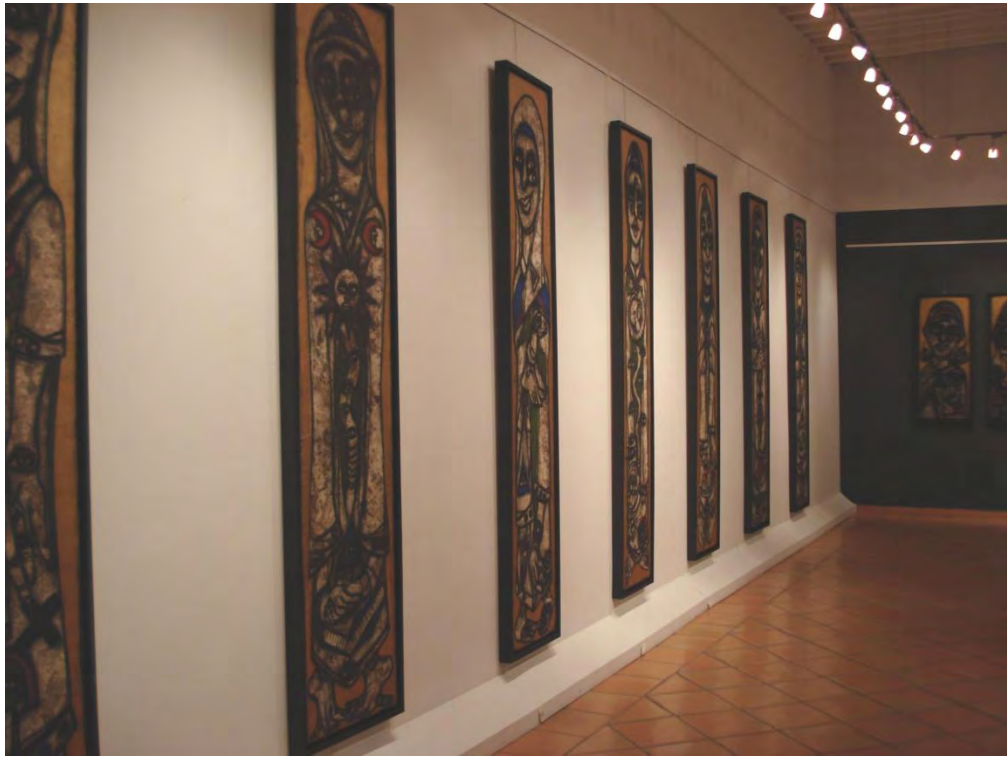
De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008.



De la serie *Guardianes de lo No Posible*. Pastel y acrílico sobre amate. 2008.

Vista panorámica de la exposición *Guardianes de lo No Posible* exhibida en la Galería DRT, Querétaro, México.2008.





4.6 FUTURO DE LA PRODUCCIÓN DEL PAPEL AMATE EN MÉXICO

La revisión de las diversas propuestas artísticas que han surgido a partir de la apropiación del antiguo *amatl* dentro del campo de la creación plástico-estética, dan prueba de su condición de recurso plástico con cualidades de adaptación a discursos personales, sin perder su atributo de ser portador de un sentido histórico-cultural específico, esta característica *sui generis* propia del papel amate, lo propone como un elemento conceptual contemporáneo en las producciones de sentido en las prácticas de visualidad actuales, así como un generador de experimentación artesanal y artística, es por ello que su posible desaparición significaría el cese de una veta de prácticas creativas que sin duda aún pueden enriquecerlas producciones pictórico-visuales y las manifestaciones culturales tanto en México como en cualquier parte del mundo donde se busque experimentar con este papel. De ahí que la siguiente reflexión sobre el futuro de la producción del papel amate, sirve como un recordatorio para buscar la conservación y concientización de su importancia en la historia y futuro (de una buena parte) del desarrollo artístico y estético del arte en México.

La persistencia o sobrevivencia del papel amate depende del abastecimiento de la materia prima, si se logró conservar el empleo del mismo tipo de fibra utilizado desde la época precolombina (género *Ficus*) hasta mediados del siglo XX, fue debido a que su elaboración atendía sólo las necesidades de uso ritual de los otomíes de la Sierra Norte de Puebla y de algunas comunidades aledañas, sin embargo, con el surgimiento de la pintura sobre amate de los nahuas de Guerrero, la nueva modalidad de arte popular redituó beneficios a los amateros y prestigio al papel indígena pero al mismo tiempo desencadenó un fenómeno de sobreexplotación de los bosques (no sólo los cercanos a San Pablito sino también los ubicados en otros estados circundantes a Puebla), con ello el peligro de la extinción

de esta fibra para la elaboración ancestral del papel amate durante los próximos años.

La indiferencia que han mostrado los otomíes de San Pablito en el cuidado y protección de sus recursos forestales resulta contraria a la actitud que los antiguos pobladores del Altiplano Central mostraban al respecto, los informantes nahuas que colaboraron con fray Bernardino de Sahagún en el *Códice Florentino* dejaron constancia de amplios conocimientos sobre el medio natural obtenidos a partir de la observación, experiencia y prácticas de numerosas generaciones indígenas anteriores a la llegada de los europeos al continente. En dicho documento, las descripciones en náhuatl son notoriamente más extensas que sus “traducciones” en castellano²⁰⁷ e incluso alcanzan una precisión casi científica, el libro XI contiene información sobre el medio ambiente y proporciona datos físico-geográficos sumamente detallados y completos, dando referencias de la situación topográfica, material original, color, textura, consistencia, olor, contenido orgánico o químico, avenamiento, reacción a precipitaciones, aprovechamiento agrícola potencial, uso real y valor comercial. Cabe destacar que tales descripciones de naturaleza científica respondían al interés indígena sobre el medio natural como recurso económico, es decir, su valor en relación a los beneficios que pudiera aportar a la sociedad y no al conocimiento con fines “enciclopédicos”.

Lo anterior indica una estrecha relación entre los pobladores y el medio que los rodea, que se basaba en el conocimiento y entendimiento del comportamiento natural de los fenómenos atmosféricos y las condiciones geográficas a las cuales estaba sujeto el destino de la comunidad, en el

²⁰⁷ Recordemos que en el primer capítulo se mencionó la diversidad de información que podía contener la escritura pictográfica, por lo que resultaba más amplia que la que proporcionaban los caracteres latinos.

libro XI no se hace mención a aspectos atmosféricos como el clima o el tiempo, esto se debe a que la visión indígena difiere de la europea, pues para los antiguos mexicanos los factores atmosféricos no pertenecían a la geografía física sino a la cosmología, es por ello que los datos sobre las precipitaciones (temporada de lluvias y sequía), las manifestaciones naturales como el viento, las heladas o nubes²⁰⁸, aparecen en el libro VII, ya que estaban relacionados a fenómenos celestes y al comportamiento del sol, la luna y las estrellas, determinando el destino y permitiendo la cuenta de los años.

Actualmente, los otomíes dicen conservar una estrecha relación con el medio ambiente, sin embargo, dicha relación difiere de la que se practicaba en el pasado; algunos de los espíritus que recortan en papel amate son representaciones de seres o fuerzas naturales a las cuales deben ofrendar y respetar para obtener buenas cosechas o para pedir lluvias, ya que-a semejanza de los antiguos mexicanos- su bienestar depende del equilibrio que la comunidad mantenga con el entorno(o mejor dicho con las fuerzas naturales que la rodea), sin embargo, esta relación es más cercana a una noción “animista” de la naturaleza, no de conocimiento más profundo e interés en la conservación de sus recursos naturales como en el pasado.

El cuidado o atención hacia la naturaleza inmediata (bosques y en particular los árboles de los cuales obtienen la corteza para elaborar el papel) ha perdido importancia entre los amateros, el respeto que en el pasado se reflejaba en acciones de protección hacia el entorno natural (dado su valor como recurso económico) se ha olvidado e incluso se aprecia un manifiesto desinterés por cuidar los recursos forestales, ignorando la compleja visión que se tenía en el pasado respecto al entorno

²⁰⁸ La lluvia y las nubes estaban subordinadas a Tlatocatecutli y a los Tlaloques que se mencionaron en el tercer capítulo en la fiesta de *Cuahuitleua*.

natural, así como la -aún limitada- dimensión ecologista que actualmente permea prácticamente todas las esferas de la actividad humana.

Tal indiferencia ha provocado el inminente agotamiento del *Ficus*, orillando a los amateros a una búsqueda de nuevas especies que sean material factible para la elaboración de papel, si bien estas nuevas fibras han permitido la continuación de la tradición, al no considerar necesaria la reforestación (como ocurrió con el *Ficus*) es latente su futuro agotamiento, poniendo en riesgo la continuación del antiguo arte de hacer papel.

4.6.1 Deterioro de los bosques de amate en las sierra del norte de Veracruz y Puebla

A partir de la década de 1960 -cuando se produjo una demanda sin precedentes de papel amate con el surgimiento de la pintura nahua- se ha practicado un inadecuado manejo de los recursos forestales en áreas cercanas a San Pablito, inclusive, ese mal uso se ha extendido hacia los bosques de otros estados, llegando a la sobreexplotación e inminente agotamiento del *Ficus*, lo que ha producido la necesidad de buscar nuevas especies para la elaboración del papel amate.

En el pasado, los árboles de los cuales se obtenían las fibras para elaborar el *amatl* tenían una vida productiva más larga, pues la recolección de corteza se limitaba a las ramas gruesas, permitiendo la permanencia del árbol, para así continuar con su desarrollo, generando materia prima de manera constante de acuerdo al crecimiento y reciclamiento del mismo. De este modo, un árbol de amate podía llegar a su desarrollo completo después de 25 años, tiempo durante el cual habría producido suficientes frutos para dar origen a nuevos árboles.

Una de las modificaciones entre el método antiguo y el actual proceso de recolección de fibra es el descortezamiento de todo el árbol, lo que no sólo interrumpe el crecimiento de éste sino que lo agota de una sola vez y en caso de tratarse de un ejemplar joven ni siquiera se permite la producción de frutos para plantar futuros árboles.

Los bosques de la Sierra Norte de Puebla, han sido sobre explotados, los árboles de amate en las cercanías de San Pablito se han agotado, el jonote, principal materia prima en la producción actual de papel, también se está agotando debido a la falta de reforestación observada en el caso del *Ficus*, además de su inmoderado descortezamiento durante todo el año, aunado a un mal aprovechamiento del recurso, ya que al retirar la corteza del jonote no se aprovecha la copa y se desperdicia un 20% aproximadamente de pulpa²⁰⁹, si a este desperdicio se añade el agotamiento de un árbol en una sola extracción es muy probable que la *Trema micrantha* que sustituyó al original *Ficus* pronto tenga que ser sustituida por alguna otra especie.

El jonote es una especie endémica de México y Centroamérica, aunque su distribución es amplia, pues crece en altitudes variables que van desde los 1500m al nivel del mar, no se consigue en los alrededores de San Pablito, ya que es de tierra caliente, es preciso buscarlo en otros estados, por lo que los “jonoteros” o recolectores de fibra lo obtienen en varios pueblos de la Sierra Norte de Puebla, en los bosques de Veracruz e Hidalgo, por ello la extracción de corteza se realiza en un área cercana a San Pablito que abarca alrededor de 1500km²²¹⁰.

²⁰⁹ URBINA Guzmán, Teodula. “Impacto socioeconómico de la producción de papel amate en la comunidad de San Pablito-Pahuatlán, Puebla” Tesis de Licenciatura en Ingeniería Agrícola. UNAM. FES Cuautitlán. 1990.

²¹⁰ Cabe señalar que actualmente algunos amateros cuentan con ejemplares de jonote en sus casas, al parecer plantados por ellos mismos, si bien es una especie de clima caliente, hay que considerar que su cultivo doméstico quizá tenga éxito debido al hecho de no se

El manejo irracional en el empleo del *Ficus* y repetido en la *Trema micrantha* sugiere o evidencia un desinterés por parte de los amateros en cuidar y administrar los recursos naturales que les proveen recursos económicos, la falta de planeación a futuro del abastecimiento de materia prima es la causa principal del agotamiento de las especies; el proceder de los amateros ha sido peculiar: cambiar de fibra en lugar de reforestar²¹¹.

El empleo de varias fibras conforme se agotan conlleva diversos problemas²¹², siendo el de mayor envergadura el impacto sobre el equilibrio ecológico que puede provocar la latente desaparición de especies en los bosques, sin embargo, del uso inadecuado de los recursos forestales no sólo son responsables los amateros, si bien son ellos quienes deberían seleccionar los árboles en base a su edad²¹³, también las autoridades o propietarios privados de los bosques son partícipes del daño ecológico, ya que con frecuencia dan permisos o venden ejemplares de manera arbitraria ante la falta de un programa de protección forestal que los regule.

El cambio de fibra ha llevado los peligros de la sobreexplotación o agotamiento de especies hacia diversos puntos de la Sierra de Puebla extendiéndose hasta a los estados de Veracruz e Hidalgo, con ello los claros efectos nocivos sobre el ecosistema se multiplican, abarcando la devastación forestal de cada vez más territorio de la biodiversidad mexicana.

permite el desarrollo completo del árbol, sólo se deja crecer lo suficiente para que sea útil como productor de corteza.

²¹¹ En los últimos treinta años se han ido adoptando diversas especies no sólo de la familia de las moráceas: ojite (*Brosimum alicastrum*), tortocal (*Ulmus mexicana*), palo brujo (*Sapium oligoneuron* y *Sapium aucuparium*), jonote (*Trema micrantha*), chichicaxtle (*Urera caracasana*) y hortiga (*Myriocarpa cordifolia*), las dos últimas se utilizan en periodos de extrema escasez de corteza.

²¹² Además de lo referente a la calidad del papel hay que considerar el incremento en el costo debido a la lejanía de los árboles (costo del transporte de fibra) y su obtención en otros estados.

²¹³ Sin mencionar que cuando no logran negociar con los propietarios privados o no obtienen los permisos recurren al descortezamiento clandestino.

La producción de papel amate en el futuro exige un mejor manejo de los bosques, es primordial la reforestación para garantizar el abastecimiento de fibra, la experimentación de nuevas materias primas debe responder a un mejor aprovechamiento de los recursos naturales y no a la imperiosa necesidad de material para hacer papel, esto permitirá no sólo el uso racional y administrado de los árboles sino también el empleo de diferentes materiales alternativos para la creación de papel o de otro tipo de manifestaciones artesanales derivadas de éste.

En los últimos ocho años se ha incorporado el uso de tallos de tule recolectados en el estado de Hidalgo (*Typha sp.*), las “hojas” que se elaboran de este material requieren de un trabajo de diseño bajo parámetros plásticos con fines comerciales, ya que a diferencia del papel de corteza no se venden sin decorar, este producto no es papel propiamente dicho es más un artículo artesanal -especie de cartoncillo de mayor dureza y rigidez que una hoja de amate tradicional- elaborado con recursos naturales de modo semejante a la manipulación de la fibra de jonote. Bajo estos principios, algunos amateros han experimentado con materiales alternativos para elaborar papel: hojas y pencas de plátano, yuca, “corona” de piña, etc., esta experimentación además de permitir la manufactura de nuevos artículos dirigidos más a la decoración que a su incorporación al arte contemporáneo, representa sobre todo una práctica que permite un mejor aprovechamiento de los recursos de acuerdo al sitio donde se produzcan²¹⁴.

²¹⁴ Algunos de los amateros que han tenido la oportunidad de dar cursos sobre elaboración de papel amate en otros estados del país han aprovechado los recursos naturales presentes que se encuentran en el sitio donde los imparten, ejemplo de esto es el empleo de corteza de palma en la Paz, Baja California Sur.

El empleo de diferentes fibras²¹⁵ para elaborar papel originó la experimentación con otros materiales y su consecuente uso en artículos decorativos diferentes al original papel amate (como los cuadros o pliegos a manera de tapiz decorados), cuya manufactura está relacionada y condicionada por los principios y conocimientos de los amateros, esto ha diversificado su producción artesanal, permitiéndoles un mayor aprovechamiento de los múltiples recursos naturales que tienen al alcance de la mano, lo cual puede abrir un panorama más amplio de opciones para continuar la tradición de manipular fibras para elaborar papel de corteza.

En los últimos años se ha experimentado con diversos materiales de origen natural para fabricar papel de modo artesanal, ya sea por amateros de San Pablito como investigadores interesados en la práctica cada vez más frecuente del papel hecho a mano, tal es el caso del profesor José Manuel García, quien ha utilizado diversas materias primas para confeccionar papel: fibras blandas como apio, zanahoria, vainas de chícharo, alcachofa, poro, jamaica, manzanilla, nopal, pelo de elote, betabel y alcatraz o bien, fibras duras que requieren más tiempo de cocción pero que sirven de igual manera para producir papel como la yuca, avena, paja, palma, tallos de arroz, hojas de piña, zacate, henequén, caña, las hojas y pencas del plátano, pino, eucalipto o bambú.

Además de la explotación irracional de los recursos forestales derivada de la producción de papel, existen otros factores que contribuyen al grave deterioro de los bosques de la Sierra Norte de Puebla, tales como el manejo inadecuado de los residuos sólidos por parte de las localidades de la región, basta mencionar la existencia de un tiradero al aire libre en las

²¹⁵ Como se mencionó en el segundo capítulo, el uso de diferentes materias primas para elaborar papel ya se practicaba en la época prehispánica, pues no sólo se empleaba *amatl*, también *metl* (maguey) o *izotl* (yuca), pero aquella adaptación de varios tipos de fibra no era consecuencia del agotamiento de un recurso, como lo fue el cambio del *amatl* por la *Trema micrantha* durante el siglo XX.

cercanías de un río que abastece agua a las diversas comunidades y el consecuente impacto al medio ambiente que provocan los lixiviados.

La incorporación de recientes materiales de consumo entre las comunidades provoca la generación de residuos sólidos no degradables y su inadecuado manejo son causantes de un deterioro ambiental que podría poner en riesgo no sólo la salud de la población, sino incluso su permanencia en la zona pues afectaría sensiblemente las condiciones de vida-actualmente difíciles- de los habitantes de las 30 localidades aledañas a Pahuatlán.

Revertir el deterioro actual de los bosques, lograr un aprovechamiento racional de los recursos y plantear alternativas a largo plazo en beneficio de un medio ambiente menos contaminado, son el reto para la permanencia de las comunidades de la zona, la implantación de un programa de educación ambiental permitiría la concientización de los pobladores (pues al parecer no se muestran demasiado preocupados por el daño que ellos mismos están provocando sobre su entorno), no basta la propuesta de programas²¹⁶ municipales, estatales o federales, son también los propios habitantes quienes deben tomar medidas para disminuir el daño a su ecosistema, la responsabilidad es compartida entre autoridades y comunidades, la solución debe ser integral.

Respecto a los efectos del daño ambiental por la antigua práctica de hacer papel, se puede concluir que la incursión de materiales alternativos en la elaboración de éste es una opción para evitar el agotamiento de una sola especie -previa investigación práctica de sus propiedades y cualidades

²¹⁶ Recientemente el Instituto Politécnico Nacional realizó una investigación de campo con el fin de identificar la problemática ambiental de la zona en relación al manejo de los residuos sólidos municipales, una aportación del proyecto fue la elaboración de pequeños manuales informativos sobre separación de residuos y elaboración de composta, además de la impartición de talleres orientados a la concientización de la población.

plásticas que se adapten al medio artístico actual-, pero sin duda es condición indispensable la implantación de programas de reforestación para permitir que la tradición continúe no sólo como práctica cultural ancestral que ha sobrevivido hasta el siglo XXI (cualidad que ella propone como posible patrimonio cultural), sino también como actividad artesanal comprometida con los principios ecológicos globales, lo que probablemente la convertiría en una actividad autosustentable.

4.6.2 Un ejercicio de supervivencia: la pintura popular sobre papel amate de los indígenas nahuas

La importancia de la producción de papel amate de los otomíes de la Sierra Norte de Puebla consiste en la generación de recursos económicos en San Pablito, comunidad marginada que si bien ha visto mejorías en su vida cotidiana a raíz de la aparición de un mercado de papel amate fuera de la región, los beneficios no han sido equitativos y el fenómeno de “concentración de riqueza”²¹⁷ ha creado desigualdades sociales, no obstante, el papel amate es el principal motor económico de los san pablenses y la difusión de su producto ha generado empleos indirectos en varias comunidades en condiciones marginales semejantes.

El empleo de este papel por parte de los nahuas del estado de Guerrero ha significado la fuente de ingresos de prácticamente toda la población de algunos pueblos de la región (Xalitla, Ameyaltepec, Oapan y Maxela), sin embargo, las condiciones de vida de las comunidades nahuas no son muy diferentes a la difícil situación de los otomíes, varios factores

²¹⁷ Con esto me refiero a la marcada diferencia de recursos económicos entre los habitantes de San Pablito, ya que se puede hablar de amateros-productores cuya producción de papel apenas les da lo suficiente para vivir y de amateros-comerciantes quienes pueden comprar la producción de los anteriores o bien pagar su mano de obra para concentrar grandes cantidades de papel y revenderlas al mayoreo, estos últimos cuentan con mejores condiciones de vida (vivienda, alimentación, educación y salud).

(entre estos la Reforma Agraria) han contribuido a su marginación por lo que el comercio de la pintura sobre amate ha constituido el medio principal de obtención de recursos económicos y su ejercicio ha abierto nuevos panoramas a los pintores nahuas.

La tradición comercial entre las comunidades aledañas al Río Balsas²¹⁸ es el antecedente del actual comercio ambulante que estos pintores indígenas realizan²¹⁹, la oferta itinerante que practicaban para su cerámica se adaptó a la comercialización de su pintura, sin duda sus experiencias anteriores en empleos que exigían una migración temporal los prepararon para sus viajes en busca de posibles mercados interesados en sus amates pintados, durante estos recorridos tuvieron ocasión de mejorar sus aptitudes comerciales y adquirir nuevas habilidades para su práctica mercantil. Asimismo, el comercio de su pintura fue posible gracias a una larga historia de relaciones sociales y económicas entre los pueblos de la región, lo cual sin duda facilitó la organización en la producción y distribución artesanal fuera de las comunidades.

Al ser una fuente de ingresos para los indígenas nahuas, la pintura sobre amate ha exigido la adaptación de nuevas estrategias económicas, pues si en un principio la práctica pictórica resultaba bastante lucrativa, conforme avanzó el siglo, el mercado decreció y la sobreproducción mermó los precios, con ello las ganancias se redujeron, al grado de convertir a la actividad pictórica en un medio que apenas permite la sobrevivencia de los pintores, quienes ahora se han visto orillados a buscar nuevos espacios para obtener recursos económicos, emigrando a otros estados del país e incluso hacia Estados Unidos y en algunos casos tomando empleos ajenos

²¹⁸ Vid. supra. pp. 109-127.

²¹⁹ A semejanza del comercio de papel amate en escuelas de arte que realizan los amateros de San Pablito.

a la práctica pictórica²²⁰ y en otros adaptándola a las necesidades o posibilidades que el nuevo lugar de residencia les permita.

Ejemplo de lo anterior es el caso de los nahuas de San Juan Tetelcingo, quienes ante la precaria situación económica se han visto forzados a migrar en repetidas ocasiones durante el siglo XX; a partir de 1987 adoptaron una nueva estrategia de comercialización y producción artesanal; establecidos en Playa del Carmen (cerca de Cancún) en el estado de Quintana Roo, además de vender sus artesanías imparten clases de pintura sobre barro a turistas nacionales y extranjeros. Aquí, la enseñanza de la pintura (y no su producto) es el medio de sobrevivencia pero al igual que la venta de amates o cerámica pintada no representa grandes ganancias económicas pues deben instalarse en hoteles donde pagan cuotas para ofrecer sus productos y servicios²²¹.

Otro producto artesanal derivado de la pintura sobre amate es la práctica pictórica de los mismos pintores de Xalitla sobre pescados de madera²²², tallados por artesanos de Ahuehuepan (uno más de los pueblos nahuas asentados en la región del Balsas), además de las piezas de cerámica que por tradición ellos mismos elaboran y decoran con motivos pictóricos semejantes a los que trabajan sobre papel amate, recientemente han adoptado estos pescados y demás objetos como soporte para pintar

²²⁰ En el pasado era frecuente que los hombres se trasladaran a las ciudades a trabajar en la industria de la construcción y las mujeres como trabajadoras domésticas.

²²¹ Cabe recordar que el proyecto de protesta contra la construcción de la presa hidroeléctrica que amenazaba la permanencia de comunidades nahuas en la región se originó en San Juan Tetelcingo, el arraigo a su tierra y la protesta contra el inminente despojo de su patrimonio comunal fueron el motor principal para la organización de los diferentes pueblos, el fenómeno de migración de estos mismos nahuas que defendieron su estancia en las tierras que les pertenecían desde tiempos ancestrales es lamentable, no sólo por el profundo significado de pertenencia (no posesión) que los nahuas atribuyen a la tierra sino porque su abandono es sinónimo de la precaria situación en la región y además representa en cierta medida un ultraje a sus creencias y valores.

²²² En el tercer capítulo (p. 292), en la parte referente a la técnica de la pintura sobre amate, aparece una fotografía del área de trabajo del pintor oriundo de Xalitla José Guadalupe Pérez, al fondo se observan estos pescados de madera en color natural, aún sin pintar.

sus diseños, las piezas que se observaron en la visita de investigación de campo a Xalitla fueron en blanco y negro -a diferencia de la cerámica que la pintan con colores llamativos-, también han tomado algunas máscaras y cráneos de madera cuya superficie es cubierta con elementos semejantes a las representaciones sobre amate.



La cabeza del pescado se decora simulando escamas y señalando los ojos pero sobre el cuerpo se pintan escenas con múltiples personajes y elementos compositivos como en los amates denominados *historia*.



A la izquierda se observa la parte posterior del cráneo, a la derecha un detalle del cuerpo del pescado. Al igual que en los amates, las escenas se pintan con pinceles de punta muy fina pero con técnica puntillista como lo hacen sobre papel sino con dibujo lineal y en algunas zonas se pinta el fondo.

La pintura sobre amate como medio de obtención de recursos económicos para la sobrevivencia de los nahuas encuentra otros canales de distribución además de su venta: los concursos. A nivel regional, estatal, nacional e incluso internacional, los pintores nahuas ven en los concursos una posible fuente de ingresos, los premios son considerados por los pintores e incluso por los propios organizadores y autoridades participantes como “apoyos económicos”, en el Concurso Anual de Pintura Artesanal “Los pintores Nahuas del Alto Balsas” realizado en abril de 2009²²³ se entregaron reconocimientos y premios económicos a los primeros cinco lugares de las categorías “amates con dibujo a color” y “amates con dibujo en blanco y negro” y a los tres primeros lugares de la categoría “amates con dibujo de aves”, el monto de estos últimos era menor que las otras categorías²²⁴; además se entregaron dos premios especiales a un pintor y una pintora mayores de 60 años en reconocimiento a su trayectoria. También se otorgaron quince menciones honoríficas con una suma de dinero inferior a las anteriores. Los premios en efecto son apenas

²²³ Este concurso se mencionó en el tercer capítulo, apartados 3.5 y 3.6, ahí se abordó la pintura desde una perspectiva plástico-estética.

²²⁴ La diferencia en los apoyos económicos otorgados a los “amates con dibujo de aves” remite a la idea difundida entre los mismos pintores quienes consideran de menor esfuerzo pintar *aves y flores* que *historia*, la decisión de designar un monto inferior en esta categoría por parte las autoridades convocantes parece una resolución apegada a la tabla de valores creada y practicada por las propias comunidades.

“un apoyo”, no representan un respaldo económico siquiera a corto plazo pues la cantidad de dinero –aún la mayor- es modesta. La entrega de dichos premios se hace el día de la ceremonia de premiación, concluido el acto, los organizadores regresan las piezas concursantes a los pintores.



Martina Adame recibe uno de los premios en el reciente concurso. Es una de las mujeres que han destacado a nivel nacional por desarrollar un estilo personal, en el libro *La tradición del amate. Innovación y protesta* (1995) es la única pintora de la cual se incluye obra en el catálogo. Para analizar el proceso de trabajo de un pintor de *historia* (máximo género de la pintura sobre amate) Aline Hémond abordó su obra y registró el desarrollo de una de sus pinturas.



José Guadalupe Pérez recibiendo su reconocimiento.

La difusión del papel amate otomí y la pintura sobre amate nahua ha propiciado la producción de nuevas modalidades artesanales como medio de subsistencia entre comunidades indígenas ubicadas en diversos estados de la República Mexicana, ejemplo de ello es el empleo del papel amate por artesanos en Chiapas para elaborar cubiertas de libros o para decorar muebles o también el caso de los artesanos de Yucatán quienes han adoptado el papel amate como soporte para estampar reproducciones de glifos mayas o bien para pintar con gobes (es decir, con tierra de color) aspectos de su cultura -a semejanza de los nahuas-²²⁵.

La pintura sobre amate de los indígenas nahuas y sus derivados artesanales en otras comunidades marcadas por condiciones marginales son un ejercicio de sobrevivencia para sus realizadores, pues su producción en muchas ocasiones es la única fuente de ingresos; la práctica del comercio interno (sin intermediarios externos) ha creado nuevas producciones que permiten la integración de todas las comunidades, incluso aquellas que no se incorporaron a la tradición pictórica: revendedores de Ahuehuepan ofrecen los pescados tallados en madera a pintores de Xalitla, los pintores de Xalitla compran figuras de arcilla a Oapan²²⁶, por mencionar algunos ejemplos.

El ejercicio pictórico de los nahuas se ha convertido en *modus vivendi* para muchas comunidades indígenas, sin embargo, la retribución económica que se obtiene de la venta de ello parece pasar a segundo

²²⁵ En la exposición *Amate y Papiro. Un diálogo histórico* (mencionada en el tercer capítulo, apartado 3.6) se presentaron papiros realizados por artesanos egipcios sobre los cuales pintan antiguos dioses o faraones -semejantes a las representaciones que se han encontrado en las zonas arqueológicas- o bien escenas cotidianas, llama la atención el paralelismo entre esta manifestación artesanal que actualmente se practica en Egipto y la pintura sobre amate nahua, la práctica pictórica de naturaleza autobiográfica o la apropiación de símbolos y signos del pasado (los glifos mayas y dioses o faraones egipcios) aplicados sobre soportes históricos de tradición cultural.

²²⁶ Lo mismo ocurre entre las comunidades de la Sierra de Puebla, en Pahuatlán los artículos artesanales que se ofrecen no se producen ahí, la bisutería de “chaquiras” (pequeñas cuentas de colores) la compran a comunidades aledañas.

término si se considera que la práctica comercial es en el realidad una práctica de resistencia cultural.

4.6.3 Reflexión general sobre los efectos de la desaparición del papel amate como producto contenedor de historia e identidad en México

Como se vio en este capítulo, el carácter ritual que en un principio delimitaba el uso del papel amate poco a poco ha sido sustituido por su empleo en el ámbito artístico, convirtiéndose en un elemento cultural de tradición ancestral en constante renovación; sus cualidades físicas y su propia carga histórica lo presentan como origen o vehículo de diversas propuestas plásticas para la creación artística y artesanal, dotándolo de significados personales que enriquecen y actualizan el antiguo *amatl*.

El peligro de desaparición de la materia prima para elaborar este papel indígena mexicano, supone o representa activar daños irreversibles a esta práctica cultural que constituye en sí misma una tradición de carácter patrimonial, así como del producto, pues su elaboración reúne conocimientos y significados ancestrales aplicables a discursos contemporáneos en el campo de las artes visuales; sus cualidades y significados específicos no limitan su adaptación a principios teóricos y conceptuales actuales, pues si bien permanece latente un sentido socio-histórico preciso, éste da cabida a lecturas personales con alcances globales.

Su permanencia representa una fuente de constante experimentación plástica, no sólo por parte de artistas o diseñadores sino también en la práctica de los propios productores: previniendo esta situación, en las últimas décadas algunos amateros además de buscar nuevas materias

primas han incursionado en la elaboración de nuevos objetos a partir del amate, lo que ha generado la aparición de una producción artesanal alternativa donde intervienen los conocimientos y la creatividad del amatero.



En la reciente visita a San Pablito se observó el empleo de la yuca para la elaboración de papel.

Bajo estas circunstancias, el trabajo del “productor de papel” deja de ser considerado “mano de obra” en la fabricación de un soporte para futuras intervenciones (pictóricas o gráficas) y se convierte en una forma de práctica experimental generadora de piezas terminadas, esta iniciativa confronta a los otomíes de la Sierra de Puebla a problemas plásticos de representación, composición y color que anteriormente no eran considerados en su quehacer, con ello, los amateros han buscado o producido soluciones plásticas propias, cuyo desarrollo ha originado nuevas propuestas formales determinadas para la subsistencia y permanencia de sus tradiciones y costumbres.



Amates decorativos con diseños elaborados al momento de construir la hoja.

Al igual que la iconografía pintada por los nahuas de Guerrero, el amate también se ha comenzado a utilizar a manera de estandarte de identidad para sus productores, los espíritus recortados de San Pablito han servido de antecedente de los jóvenes artesanos en sus propuestas de representación y los han incorporado en las nuevas modalidades artesanales. Ya desde mediados del siglo XX, Hans Lenz mencionó la elaboración de hojas de amate sobre las cuales se añadía alguna figura recortada, sin embargo, aquella tímida intervención de los amateros se ha seguido desarrollando hasta llegar a las actuales propuestas: la inicial colocación de una sola figura pegada al centro de la hoja ha devenido en composiciones muchos más complejas donde aparecen numerosos espíritus o personajes recortados acompañados por elementos vegetales decorativos –semejantes a las cenefas que enmarcan las pinturas sobre amate-, en algunos casos, los espíritus han sido reemplazados por animales o figuras nuevas pero derivadas del tratamiento formal de la tradición²²⁷.

²²⁷ Cabe notar que estos diseños presentan cierta semejanza con los decorados árabes presentes en las mezquitas, en ambos casos la combinación de motivos vegetales y geométricos logra un conjunto visual de gran riqueza plástica.

Un ejemplo del empleo de los tradicionales espíritus recortados de San Pablito, extraídos del ámbito ritual al espacio de las producciones plásticas, se observa en el trabajo del artesano Samuel Correa Muñoz quien propone las mismas figuras recortadas como representación formal aplicada a un soporte, ambos elementos son hechos de amate diferenciándose sólo por el color de la fibra; otro tratamiento formal se aprecia en las llamadas “camas” -piezas de papel también con fines rituales, pues sirven de base para los espíritus en las ceremonias o ritos-, es en esta última pieza donde puede apreciarse una intervención un poco más creativa por parte del artesano, activada en el momento de elaborar el diseño a través de cortes y dobleces de la hoja.

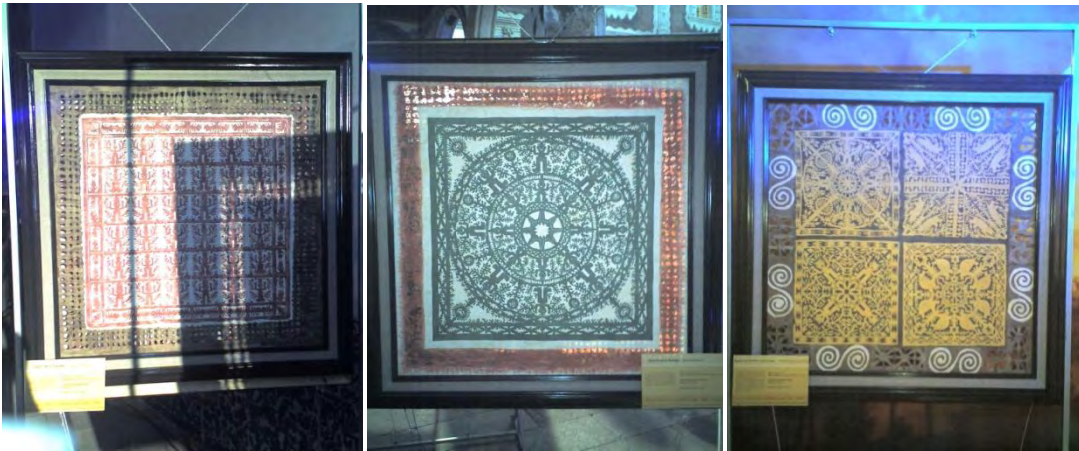


Samuel Correa Muñoz. San Pablito.

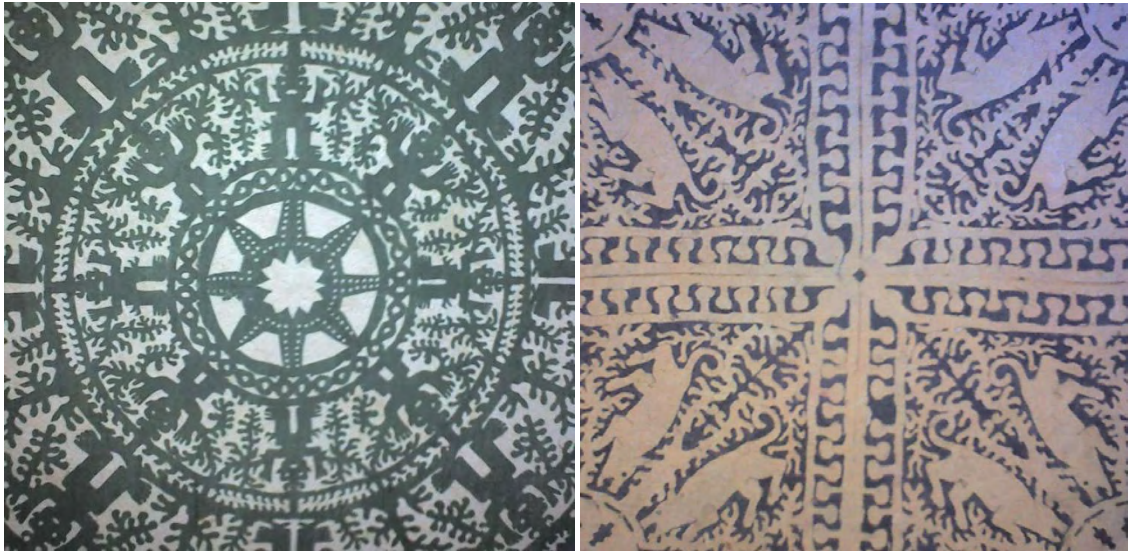
Tanto el papel amate como las propias figuras recortadas han ido consolidándose como “embajadores artesanales” de los otomíes de Puebla quienes ya se han organizado para proteger su patrimonio cultural. Algunos de los creadores del papel recientemente registraron la Marca Colectiva Artesanía de papel P’ETE-I San Pablito Pahuatlán, esta asociación además de promover el amate tiene como propósito proteger los derechos de los amateros.



Fausto Santos Rojas
Espíritu del cacahuate. Ajuä metí Jühmai.
Papel recortado. San Pablito Pahuatlán.
Marca Colectiva: Artesanías de Papel Amate P'ETE-I



Piezas exhibidas en la muestra artesanal “Vive Puebla en el D.F.” Museo Interactivo de Economía.



Detalles de algunas piezas exhibidas en el MIDE. Del lado izquierdo se observan los tradicionales espíritus unidos por elementos vegetales y formando una composición. A la derecha se ve la incorporación de representaciones de animales.

Las obras anteriores son de Fausto Santos Rojas -amatero de San Pablito-, fueron parte de la muestra artesanal “Vive Puebla en el D.F.” realizada en el mes de julio de 2009, bajo el título *Exposición Papel Amate*, en la cual se mostró un conjunto de alrededor de 20 piezas de este autor quien a la hora de presentar su trabajo adoptó los parámetros de exhibición de obra dentro del ámbito artístico tradicional, éstas se presentaron enmarcadas y dispuestas a lo largo de uno de los pasillos del Museo Interactivo de Economía. Lo que quiero destacar es el cambio de actitud que se observa en los amateros más jóvenes, quienes además de experimentar nuevas representaciones y formas -sin abandonar del todo las tradicionales- han ido depurando la técnica del recorte hasta obtener composiciones bastante complejas, lo que probablemente los ha llevado a considerar al “papel recortado” como una práctica creativa y a sus producciones como obras con valores plásticos y estéticos que las propone como objetos dispuestos para un mirada contemplativa y reflexiva, ya con tintes artísticos y no únicamente artesanales como se ha venido haciendo durante décadas.

Estos amates recortados –algunas veces pegados sobre otra hoja- son productos plástico-visuales creados a partir de convenciones de representación de origen indígena, los motivos, el tratamiento de las figuras y la técnica son recursos derivados determinados a partir de la tradición del *amatl*, como ejemplo de la aplicación de la técnica otomí del recorte en el trabajo compositivo véase los detalles de las piezas de Santos Rojas donde aparecen los animales duplicados. Esta particular propuesta de representación en combinación con los nuevos formatos (amates agujerados utilizados como soporte para la hoja recortada) y tratamientos de la fibra del amate (remate de las piezas a modo de marco mediante un tejido diferente de la fibra) dan como resultado una producción estética propia de los otomíes de Puebla.

Por todo lo anterior, no cabe duda de que la posible desaparición del papel amate no solo implicaría un cambio de soporte o material para la producción artística sino que significaría el fin de una tradición y con ello el agotamiento de un material con un sentido cultural profundo, especie de *halo* que aumenta su valor como parte conceptual de propuestas plásticas recientes, que ha dado muestra de ser un recurso urgente de sobrevivencia para sus productores y un vehículo de resistencia de sus valores y tradiciones.

Los casos antes mencionados sirven como muestra de la constante renovación de la tradición del *amatl*, siendo los propios productores los que la reinterpretan, pero también artistas ajenos a la comunidad otomí (entre los que me incluyo) se han apropiado del amate como portador de significados, con frecuencia a partir de lecturas personales, pero siempre conscientes de la carga cultural latente que representa este *sui generis* material, misma que hace del amate un testimonio activo de la historia y tradición de México, que es de origen indígena pero forma parte de la

cultura plástica mestiza y contemporánea de México, que está en permanente evolución.

El pasado cultural de un pueblo no solo es un elemento presente en las manifestaciones artísticas sino que es un factor fundamental en su desarrollo, en el caso de México esta afirmación es evidente tanto en diversas formas y prácticas artesanales como en propuestas plástico-visuales, logrando la interrelación entre visiones y concepciones divergentes en producciones estético-conceptuales, donde la creación de sentido da cabida a lecturas individuales, evocaciones personales y al mismo tiempo a propuestas con características grupales de alcance global.

La capacidad creativa que se observa tanto en la pintura sobre amate nahua como en las producciones recientes de papel picado de San Pablito, al congregar técnicas y materiales ancestrales de origen ritual con prácticas y necesidades de carácter “mundano” o plástico-estético, activa una imperiosa necesidad de proyección hacia ámbitos o estrategias más efectivas para la obtención de recursos económicos para estas comunidades indígenas, es decir, que este cambio o actitud de integración de visiones paralelas ostenta cualidades estéticas notables, es casi una característica privativa de aquellos pueblos con tradiciones artísticas milenarias, cuya conservación ha sido posible justamente por la permanencia en la memoria colectiva de parámetros estéticos y mecanismos cognitivos de las formas de representación presentes en diversos ámbitos de la vida diaria, nociones tales como “iconografía” o “estilo” permean los objetos y actividades de manera constante en la vida de los pueblos indígenas: motivos específicos en los bordados de la vestimenta de cada etnia, diseños particulares dispuestos en cerámica o sobre cuadros pintados o contruidos a partir de “chaquira” o con hilo, joyería, etc. son ejemplos de una práctica cotidiana de creación de sentido a partir de formas, colores y modos de representación.

Al igual que los artesanos indígenas, la población mestiza y en especial los generadores de propuestas visuales, están familiarizados con el pasado plástico prehispánico y la interrelación cada vez más frecuente de estos tres modos de visualidad (creaciones del México antiguo, producciones artesanales y propuestas artísticas actuales) dan como resultado una práctica creativa continua, donde la constante experimentación en métodos, técnicas y recursos plásticos abre la posibilidad de producciones estéticas contenedoras de identidad.

La elaboración del papel amate o de una pintura nahua sugiere que no solo los productos sino que también las prácticas en sí mismas, adquieren un valor cultural, que encierran conocimientos de diversa naturaleza. Además, al igual que la práctica pictórica occidental, se trata de la manipulación de recursos plásticos específicos, de un manejo de sistemas de representación compartidos y la toma de decisiones personales, siendo estos factores los que propician una iniciativa de experimentación constante así como una actividad intelectual y *praxis* productora de manifestaciones culturales.

Todo lo anterior pone de manifiesto que las cuestiones plásticas formales de estas actividades específicas de representación indígena no son sólo eso, sino que involucran aspectos sociales, religiosos, cognitivos y culturales que hacen de toda esta práctica pictórica y de este sistema de representación una confrontación conceptual y visual donde lo personal y lo colectivo se funden; tanto en la pintura sobre amate nahua del centro de México como en las propuestas artísticas individuales presentadas en esta investigación, es decir, es la combinación de lo formal (de naturaleza individual o local) con un recurso plástico dado (el amate) la que genera una diversidad de conceptos, imágenes u objetos estéticos que pese a estar conformados alrededor de un referente cultural específico (mexicano) brindan propuestas contemporáneas de sentido plástico.

CONCLUSIONES

La revisión de los documentos pictográficos prehispánicos y coloniales elaborados sobre el llamado “papel indígena” sirvieron para comprender el carácter histórico y el valor cultural latente en el actual papel amate, su empleo como soporte de la antigua pintura escritural propone a los códices como antecedente visual de la reciente pintura sobre amate de los nahuas de Guerrero, si bien no se trata de una continuación ni por contenido ni por principios formales, si podemos afirmar que se observan ciertas analogías entre ambas producciones, que al considerar las múltiples propuestas plásticas elaboradas a lo largo de la historia de México son los antiguos *amoxtli* la producción primigenia de una práctica pictórica y un método de representación gráfico-conceptual con características particulares, cuyos alcances semánticos aún hoy se presentan como objeto de estudio para futuras generaciones desde diversos campos del conocimiento.

La pintura sobre amate de los nahuas del Alto Balsas propone una iconografía singular, elaborada a partir de las herramientas plástico-conceptuales que los propios pintores manejan, que se mide por valores y creencias que rigen sus comunidades. Los temas de naturaleza autobiográfica se manifiestan como reflejo de la identidad indígena, lo que propone a la reciente tradición como una práctica cultural generadora no sólo de productos pictóricos, sino restauradora del orden interno de las comunidades, promotora de sus valores y presentación de su cultura ante la mirada externa.

Las características anteriores ponen de manifiesto la complejidad de sus representaciones y las dificultades que implica el oficio del pintor

nahua, que a semejanza del *tlacuilo* debe conocer y fusionar dos formas diferentes -incluso opuestas- de concebir el espacio pictórico y abordar el problema de la representación. Si los *tlacuiloque* aprendieron y asimilaron la perspectiva europea logrando su unión con la perspectiva planográfica indígena, los pintores nahuas tienen que conciliar las nociones plásticas propias (el uso de múltiples puntos de vista en un solo espacio, el tratamiento de motivos y no de figuras construidas, la planitud del color, la perspectiva variable, entre otros) con la visión ajena de los compradores; con ello, la pintura nahua al igual que la práctica pictórica “artística” contemporánea (de tradición occidental) supone en ambos casos una *confrontación*.

Confrontación entre el pintor y la superficie a intervenir, pero además, propone o genera un enfrentamiento entre nociones culturales opuestas que interfieren en la solución formal, que pese a estar “regulada” por principios nahuas presenta rasgos de mestizaje, poniendo en evidencia su cualidad actual de práctica de sobrevivencia en un país pluricultural, de cuyas influencias no puede mantenerse por completo al margen.

Tanto en los códices como en las pinturas nahuas y en las figuras recortadas de San Pablito, el amate se presenta como vehículo y contenedor de una concepción particular de la realidad, de la cual derivan modos de visualidad diferentes en relación a la tradición occidental pero igualmente propositivos y válidos como herramientas plástico-conceptuales, pertenecientes a una tradición cuya característica más notable es la permanencia a través de su continua evolución.

La cualidad de adaptación ha sido un elemento clave para la sobrevivencia de prácticas culturales en México; como ejemplo baste mencionar la asimilación de nuevos conceptos plásticos por parte de los *tlacuiloque* en la época colonial, permitiendo la continuidad de los

documentos pictográficos hasta el siglo XVII, la persistencia de prácticas rituales entre los otomíes en comunión con la religión católica impuesta, el cambio de la práctica alfarera por la pictórica sobre amate que los nahuas experimentaron a mediados del siglo XX y las modificaciones o nuevas modalidades artesanales que han surgido recientemente como las figuras de madera pintadas “estilo amate”, la innovación en joyería originada en Maxela con los diseños característicos de la misma pintura sobre amate o las propuestas plásticas derivadas de la elaboración del papel amate por parte de los otomíes, todos estos son muestra de la notable capacidad de adaptación de los indígenas del centro de México para recurrir a sus costumbres y tradiciones como medio de sobrevivencia, al mismo tiempo de manera sorprendente manifiestan su capacidad creadora. El denominado “aculturamiento” de los documentos coloniales, es en realidad, la solución plástica del encuentro de dos modos de representación, exigencia que reaparece en la pintura sobre amate. En ambos casos, el momento histórico y las condiciones sociales fueron factores externos que repercutieron en la producción artístico-cultural de las comunidades indígenas, las cuales se precian de conservar sus tradiciones (valores y creencias) pese a la amenaza de desaparición que supone la necesidad económica de incorporarse al mundo globalizado.

Es através del empleo de recursos estéticos propios como sus propuestas encuentran cabida en la oferta plástico-visual actual, pues las peculiaridades técnicas y formales se presentan como portadoras de una identidad cultural específica, con esto no me refiero a su origen indígena como elemento primordial en tanto su valor étnico, sino que pretendo destacar su mérito plástico-creativo de características particulares, manifestando que la mejor manera de conservar sus tradiciones es por medio de la *adaptación*, misma que deviene en práctica de resistencia cultural por medio no sólo de producciones (papel amate o pintura) sino de

la continuidad de la actividad -del *saber*- misma que es donde radica la permanencia de su visión.

La práctica pictórica constituye un proceso orientado por intereses teóricos individuales y soluciones formales elegidas a partir de decisiones personales (individualismo más acentuado en el pintor “profesional del arte” pero también presente en algunos pintores nahuas), la apropiación del amate por parte de artistas nahuas, mestizos y extranjeros pone de manifiesto que pese a su origen y carga cultural específicos, este material es un recurso plástico actual, que revitaliza la naturaleza solemne que supone una tradición ancestral y la propone como elemento formal y conceptual en las prácticas artísticas contemporáneas.

Al analizar la historia del arte mexicano pareciera que la noción de continuación-que supone un desarrollo lineal consecutivo de formas- es sustituida por la idea de *persistencia* de principios, que son los que originan las representaciones, en torno al amate los ejemplos son diversos: es posible observar reminiscencias de los códices prehispánicos en algunas soluciones formales de los amates nahuas del siglo XX, al igual que en algunos de los espíritus recortados de los otomíes de San Pablito, estas analogías rebasan el campo de la representación pues se trata de procesos cognitivos desarrollados bajo circunstancias históricas diferentes que han coincidido en algunas soluciones plásticas, dando como resultado modos de visualidad relacionados por los principios culturales compartidos.

Otro ejemplo de *persistencia* relacionada con la historia del amate es la relación imagen-escritura que ha mutado a un binomio imagen-narración, presente en los *Testerianos* (donde la narración es la oración), también en los *Techialoyan* o en los *Títulos Primordiales* de la Colonia, cuya

representación es el relato de fundación e historia de una comunidad²²⁸, actualmente en las pinturas nahuas donde las escenas son elaboradas a partir de un hilo conductor anecdótico que permiten al pintor “inventar” las diversas escenas que conforman una imagen. El relato que en el pasado prehispánico contenía la cosmovisión de una cultura, en la Colonia se ciñe a las ideas religiosas de una visión del origen del universo y del hombre, en los documentos coloniales se avoca al origen y la creación de una comunidad en específico; en los tres casos el amate ha servido como soporte de convenciones plásticas para la conservación de historias y derechos particulares, cuya representación y preservación se mantienen en estrecha relación con el vehículo de transmisión: el amate.

Esa función narrativa atribuida a la imagen parece estar presente en la actual pintura nahua, no solo en la “historia mental” que el pintor construye al momento de trabajar una pieza con la finalidad de dar sentido lógico al conjunto de escenas sino en la noción de *recorrido* como “método compositivo”; la indicación del sentido de lectura de una imagen nahua se basa en indicadores espaciales, por lo general abarca los diversos ámbitos que conforman el entorno del pintor (casa, pueblo, milpa, monte, río, colinas), esto alude a la práctica real del *recorrido* en la vida cotidiana, acto de especial importancia en diversas comunidades indígenas (ejemplo de ello son las “peregrinaciones”, costumbre aún practicaba por múltiples comunidades). El *recorrido* es un ejemplo de que las convenciones y

²²⁸ Relato de carácter mítico cuya estructura narrativa reaparece en la serie de amates que conformaron el proyecto de protesta contra la construcción de la presa hidráulica en San Juan Tetelcingo y también en los relatos sobre la “aparición de la pintura sobre amate” que refieren los mismos pintores, Aline Hémond distinguió 3 elementos recurrentes en los relatos aportados por diversos pintores de los diferentes pueblos: en primer lugar el “inventor” comparte la innovación técnica con sus “paisanos” por conmiseración, después, una vez que aquellos logran dominar los nuevos conocimientos el inventor solo recibe su ingratitud y por último siempre es un elemento extranjero el que sugiere las innovaciones a los inventores. Resulta interesante que por “elemento extranjero” se refieren a alguien ajeno a la comunidad, por lo tanto la responsabilidad de la introducción de la novedad -factor latente de perturbación del orden dentro de la comunidad- no es exclusiva del “inventor” sino que se considera compartida con el artista o promotor extranjero.

costumbres sociales y culturales, son factores determinantes en las producciones plásticas de las comunidades que las elaboran, además éste se presenta como parte integrante en la composición con una función ordenadora al momento de construir la imagen, que es activada al ser “leída” por los espectadores.

Los ejemplo anteriores muestran la presencia de usos y recursos (teóricos y plásticos) en torno al amate de manera constante a lo largo de su historia, cuya constancia proviene no de un proceso de imitación sino de evolución, quizá no de modo plenamente consciente por parte de los productores pero en cierto modo latente en la memoria histórica-visual de éstos e “impresa” en el *amatl* como recordatorio plástico de identidad nacional, generando convenciones plásticas análogas como resultado de procesos mentales semejantes de sustracción e interpretación de la imagen en relación a su representación y a su realidad.

La característica más notable de este papel es su capacidad de combinar la pertenencia a una cultura (la mexicana) y la presencia individual del creador(sin importar su origen)que lo adopta en sus propuestas, cualidad de adaptación entre el elemento indígena y la visión mestiza o extranjera que ninguna otra manifestación del arte popular ha conseguido. La tradición que hace del amate una práctica cultural milenaria ha podido adaptarse a las búsquedas estéticas de diversos artistas visuales desde el siglo XX hasta la actualidad, abordándolo bajo principios conceptuales contemporáneos, pero sin someter su sentido ancestral como portador de conocimiento ni su valor ritual que parece conservarse en algunas propuestas actuales.

La apropiación plástico-artística del *amatl* solo es uno de los posibles acercamientos hacia este material, pues las lecturas derivadas de éste dependen del área del conocimiento desde el que se aborde, sin embargo,

el campo del arte permite su aprehensión conceptual desde un punto de vista más complejo, considerándolo no sólo como un producto sino como una práctica de resistencia y permanencia cultural, tanto de los otomíes que lo elaboran, como de los nahuas que lo pintan y al mismo tiempo lo abordan como elemento fundamental en la identidad artística de algunos creadores que lo han adoptado como parte de sus propuestas.

Aline Hémond propone que la iconografía representada en la pintura nahua no es un elemento aislado sino que su aplicación en diversos soportes (pescados, máscaras, cráneos de madera, cerámica y amates) lo presenta como una convención -plástica- que rebasa al campo de la representación incluso lo denomina como “el fenómeno amate”, tal apreciación parece proponer a la iconografía en sí misma como práctica cultural, independientemente de ser aplicada a una superficie de amate, me parece que esta idea se asemeja a mi visión del amate como portador de un *halo* que le infiere un carácter y una presencia propios, independientemente de contener o no una intervención gráfica o pictórica.

Dicho *halo* parecer ser el elemento constitutivo que dota al amate de un cariz de misticismo, al igual que las pinturas no son ilustraciones de convenciones culturales, sino que son convenciones en sí mismas; el papel amate actual -pese a los cambios en la materia prima y las modificaciones plásticas que ello implica- se manifiesta como vehículo plástico de búsqueda, tratamiento y afirmación de identidad personal a través de un proceso creativo vigente en las prácticas de producción pictórica y gráfica artísticas con sentido moderno y contemporáneo de México actual.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALVA Ixtlilxóchitl, Fernando de. *Historia de la Nación Mexicana*. España. Ed. Dastin. 2002.

Anales de Tlatelolco. México. CONACULTA. 2004.

ANZIEU, Didier. *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. Tr. Antonio Marquet. México. Siglo XXI. 1993.

ASUNCIÓN Pastor, Josep. *El papel. Técnicas y Métodos tradicionales de elaboración*. España. Parramón Ediciones. 3era.ed. 2006.

BENAVENTE, Fray Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. España. Ed. Dastin. Crónicas de América. 2001.

CHRISTENSEN Bodil, MARTÍ Samuel. *Witchcraft and pre-colombian paper*. México. Ediciones Euroamericanas. 4ta. Ed. 1988.

Códices y documentos sobre México: Primer Simposio. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1994.

CHEVALIER, Jean; con la colaboración de Gheerbrant, Alain. *Diccionarios de los símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona. Herder. 1995.

De tlacuilos y escribanos. Estudios sobre documentos indígenas coloniales del Centro de México. Coordinadores Xavier Noguez y Stephanie Wood. México. Colegio Mexiquense y Colegio de Michoacán. 1998.

DIAZ del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México. Editorial del Valle de México. 2004.

DOLTO, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Tr. Irene Agoff. Barcelona. Paidós. 1986.

El universo del amate. México. Museo Nacional de Culturas Populares. García Valadés editores. 3era edición. 1987.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo. *Los códices*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1era. reimpresión. 1999.

El universo del amate. México. García Valadés editores. 3era ed. Museo Nacional de Culturas Populares. 1987.

GALARZA, Joaquín. *Amatl, amoxtli: el papel, el libro: los códices mesoamericanos, guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, México. Tava. 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Tr. Gabriel Ferrater. Barcelona. Gustavo Gilli. 1979.

HAGEN, Victor Wolfgang Von. *The aztecs and Maya papermakers*. New York. J.J. Agustin. 1944.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Tr. Wenseslao Roces y Ricardo Guerra. México. Fondo de Cultura Económica. 2006.

HÉMOND, Aline. *Peindre la Révolte. Esthétique et resistanse culturelle au Mexique*. París. CNRS. Editions. 2003.

HUNTER, Hans. *Papermaking Through eighteen centuries*. New York. 1930.

JUNG, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. México. Fondo de Cultura Económica. 1998.

La tradición del amate: innovación y protesta en el arte mexicano. México. Chicago Mexican Fine Arts Center Museum y La Casa de las Imágenes. 1995.

LENZ, Hans. *Cosas del papel en Mesoamerica*. México. Fabrica de papel Loreto y Peña Pobre, S.A. 1984.

----- *El papel indígena mexicano*. México. SEP/Setentas. 1973.

----- *Historia del Papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. México. Porrúa. 2da.edición. 2001.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices: los antiguos libros del Nuevo Mundo*. México. Aguilar. 2003.

LÉVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, trascendencia y altura*. Tr. Antonio Domínguez Leiva. Madrid. Minima Trotta. 2001.

----- *Fuera del sujeto*. Tr. de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillot Rodal. Madrid. Caparrós. 1997.

Libros y escritura de tradición indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México. México.Zinacantepec. Estado de México. Colegio Mexiquense, A.C. Universidad Católica de Eichstat. 2002.

LOCKHART, James. *Los nahuas después de la Conquista: historia social y cultural de los indios del México Central del siglo XVI al XVII*. Tr. Roberto Reyes Mazzoni. México. Fondo de Cultura Económica. 1999.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. México. Océano. 2003.

MIRANDA, Faustino. *Algunos comentarios históricos acerca de la fabricación de papel por los aztecas*. México. Cuadernos americanos. V.5 sept-oct.

PASO y Troncoso, Francisco del. *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*. México. Siglo XXI. 1979.

RELLA, Franco. *El silencio y las palabras: El pensamiento en tiempo de crisis*. Tr. Andrea Fuentes Marcel. Barcelona. Paidós. 1992.

REYES García, Luis, et al. *Documentos nahuas de la ciudad de México del siglo XVI*. México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Archivo General de la Nación. 1996.

SEEMAN Conzatti, Emilia. *Usos del papel en el Calendario ritual mexicana*. México. INAH. 1990.

SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Tr. Juan Valmar. Buenos Aires. Losada. 2004.

Segundo y Tercer Coloquios de documentos pictográficos de tradición náhuatl. Compiladores Jesús Monjarás-Ruíz, Emma Pérez-Rocha, Perla Valle

Pérez. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Serie Arqueología. 1996.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Traducción de Flora Botton Burlá. México. Siglo XXI. 14.edición. 2005.

46 Congreso Internacional de Americanistas. Descifre de las Escrituras Mesoamericanas. Códices, pinturas, estatuas, cerámica. Editado por Joaquín Galarza. Gran Bretaña. BAR. 1989.

CATÁLOGOS

Los artistas y el amate. México. Museo de Monterrey. 1985.

Francisco Toledo. Exposición organizada por Whitechapel Art Galley, Londres, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Turner Libros, S.A./ DGE Ediciones. 2000.

REVISTAS

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. Códices Prehispánicos. México. Editorial Raíces. CONACULTA-INAH. Enero-Febrero. 1997. VOL. IV - NÚM. 23.1era. reimpresión. 2002.

ARQUEOLOGÍA MEXICANA. Códices Coloniales. México. Editorial Raíces. CONACULTA-INAH. Julio-Agosto. 1999. VOL. VII - NÚM.38.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

Patrice Giasson, “Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l’artiste Nicolás de Jesús”. *IMAGES re-vues*. No. 5 . 2008.

www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=38

López, C., A. Quintanar-Isaías y M.Vander. “Papel Amate”. CONABIO. *Biodiversitas*. 82. 2009. pp.11-15

López, C., A. Quintanar-Isaías y M. Vander. “El uso del floema secundario en la elaboración de papel amate” *Contactos*. 69. 2008. pp. 38-42.

Regiones. Suplemento de Antropología. No. 30. 10 de julio 2007.

TESIS

URBINA Guzmán, Teodula. “Impacto socioeconómico de la producción de papel amate en la comunidad de San Pablito-Pahutlán, Puebla”. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán. 1990.