

El espacio-tierra

El medio ambiente y su representación en las artes étnicas

Aline Hemond*

Las artes de los “primitivos” o “nativos” (cuando aún no se llamaban “artes étnicas”) no fueron apreciadas en su justo valor por las sociedades occidentales sino hasta el momento en que los surrealistas y los primeros etnólogos modernos (M. Mauss, E. Durckheim, etc.) las “redescubrieran”.

A partir de esa época, las artes étnicas constituyen un paso necesario, no sólo para el entendimiento de la cultura que las produjo, sino para cualquier estudio etnológico acerca de las sociedades tradicionales. A la vez, mediante el juego de las analogías y comparaciones, nos hacen reflexionar sobre nuestra propia concepción del arte. La pregunta que surge es: ¿Cómo reflejamos y representamos el espacio que nos rodea?

Cada cultura ha elaborado un lenguaje plástico propio. Por ejemplo, en lo que respecta a una manifestación del arte étnico, a los amates (pinturas sobre papel de corteza), su gran difusión ante los turistas hizo que no se tomara en cuenta el hecho de que en esos cuadros de papel de corteza se manejaba una representación muy peculiar del medio ambiente, ya que los pintores son campesinos de cultura nahua.

Las pinturas sobre papel amate

La introducción del papel amate¹ en los pueblos nahuas de la cuenca media del río Balsas (estado de Guerrero, México)² a fines de los años 50, dio lugar a una nueva artesanía-arte, la que a su vez generó un florecimiento espontáneo y muy diversificado de obras³ (véase el mapa), en donde surgieron representaciones e individualidades muy notorias.

Las diferentes perspectivas y maneras de considerar el mundo

Para un pintor, las formas, el grafismo, el diseño, el tratamiento que va a dar al tema, son elementos que permiten la re-creación del mundo. De hecho, surge un combate de vanguardia, un combate plástico, que hace muy interesante la obra de los pintores de esos pueblos nahuas.

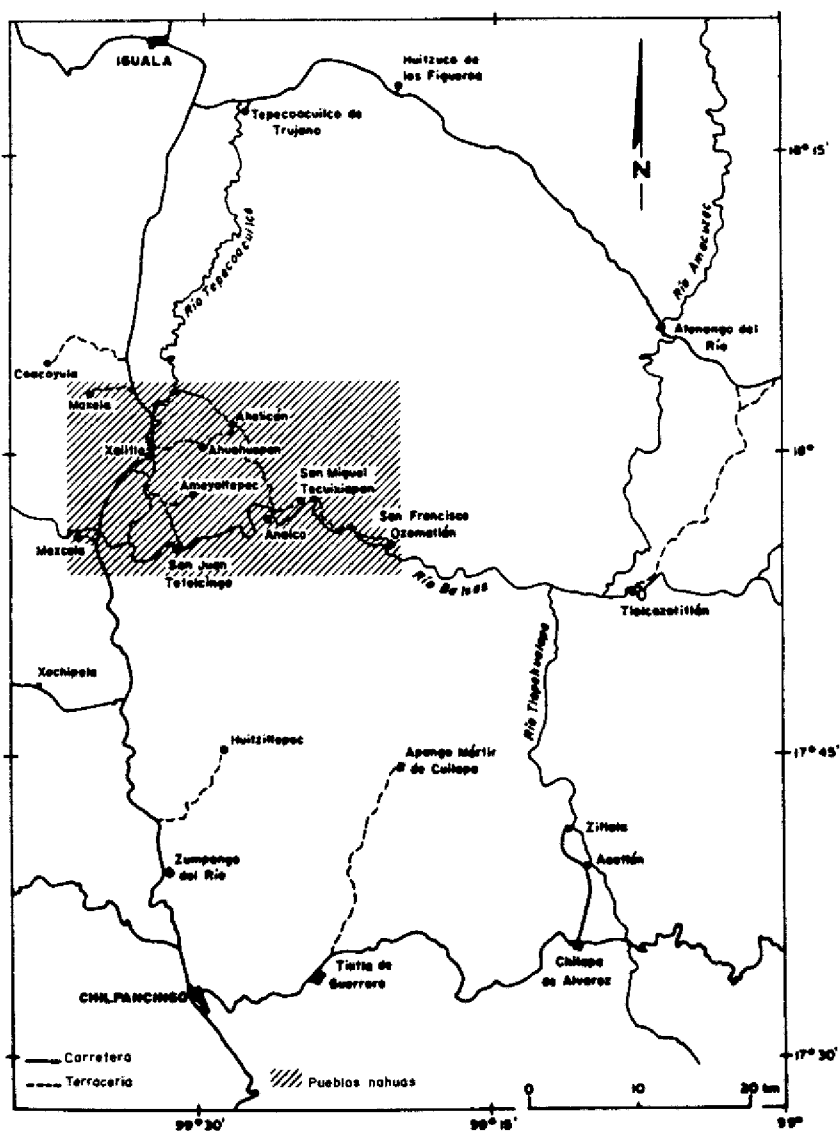
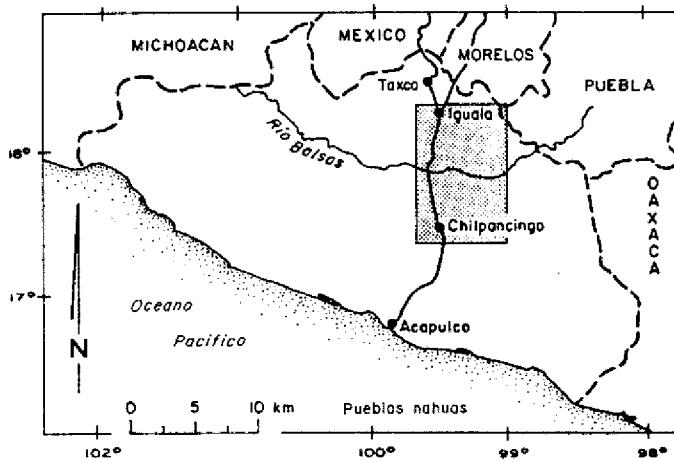
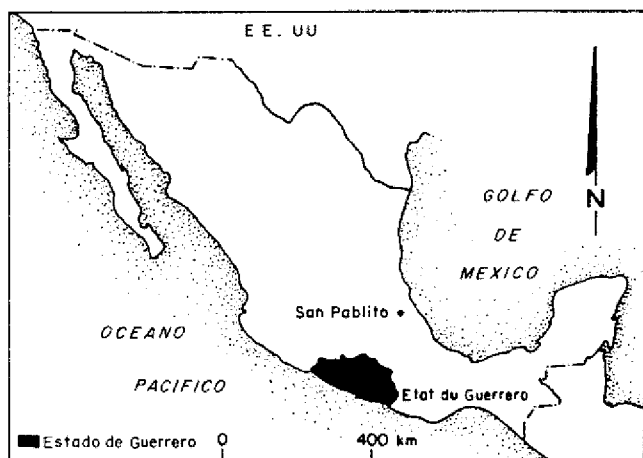
Como cada espacio plástico es determinado culturalmente, es preciso examinar la especificidad del espacio pictórico de los amates. En ellos existen una tensión y una distancia nacidas de la confrontación de dos sistemas de representación que simbolizan la presencia de la cultura mestiza *versus* la cultura nativa. Por un lado lo occidental: la representación perspectiva clásica del Renacimiento; y por el otro lo vernacular: la perspectiva indígena. Todo manejo plástico significa una organización del mundo, del espacio y del tiempo según modalidades muy precisas. Se representa al espacio, a sí mismo o a la figura humana —o a su ausencia que también es un hecho revelador— según las ideas que fundamentan nuestra percepción del mundo con las leyes relativas que le aplicamos para entenderlo y organizarlo. Un combate plástico se vuelve entonces un combate filosófico y político. Así, la perspectiva europea (teorizada en el Renacimiento) no se puede dissociar del desarrollo de las ciencias exactas y de la nueva definición de la naturaleza. Se desprende de esa nueva concepción la homogeneidad del espacio y la universalidad del movimiento a cuyas leyes ningún hombre, o ser individual, puede escapar y cuya meta es construir, concentrar los espacios singulares en una unidad, en un solo espacio.

La perspectiva indígena

Aquí se tratará de establecer las bases para una comprensión de la perspectiva indígena tomando en cuenta las categorías del pensamiento, los niveles fundamentales del conocimiento y la organización del espacio de las comunidades nahuas productoras.

El amate se contempla, entonces, como el campo de un enfrentamiento donde cada sistema intenta opacar y des-

* Estudiante de doctorado de la Universidad de París X Nanterre.



Mapa - Pueblos amateros de la cuenca alta del río Balsas (estado de Guerrero).

viar al otro con el fin de imponer sus reglas en toda la composición.⁴

La metodología se basó en un análisis plástico. Al catalogar y analizar las aplicaciones ya conocidas del espacio renacentista, se demostró que lo que a primera vista parecían torpezas del pintor, no eran sino otra manera de ver las cosas y de representarlas.⁵ De hecho, existía un conjunto lógico cuyos principales puntos resumimos a continuación:

LA PERSPECTIVA RENACENTISTA se basa en un punto de vista fijo. Es decir que el ojo del espectador se coloca a cierta distancia fija del plano figurativo. La superficie vertical del soporte se vuelve una pantalla en la cual se proyecta una imagen, fragmento del espacio en reducción. Para representar esa imagen, el pintor sigue determinadas reglas de composición, como por ejemplo el escalonamiento de las dimensiones de los objetos que están subordinados a una línea de horizonte que corresponde al ojo del espectador. De manera opuesta, el espacio indígena se estructura en torno a la noción de un punto de vista vertical y giratorio. La línea del horizonte, que es el elemento organizador del espacio en la perspectiva renacentista, ha desaparecido. Aquí, el ojo se dirige hacia abajo, es decir que el horizonte óptico se transforma en suelo táctil. Para captar el sentido de los amates deben imaginarlos en un plano sobre el suelo (y no colgados verticalmente en la pared) y pensar que están rodeados de un círculo de interventores sentados en el suelo en torno a la pintura. Estos deberán descubrir la historia por pequeñas secuencias gráficas que les hacen "pasear" de un lado al otro de la hoja.

En la técnica del diseño se emplean iconos,⁶ es decir que una pequeña superficie de la hoja está delimitada por un contorno negro de tinta china y rellena con colores acrílicos (préstamo inteligente de la técnica moderna) en colores lisos, sin matices. El resultado es que las figuras (los "muñecos") se paran a la vertical frente a los observantes por ilusión óptica. El soporte es la tierra, el suelo. Así, cada figura se pone en relieve en tercera dimensión perpendicularmente a la superficie, como en una maqueta.

EL EFECTO DE LA VISTA VERTICAL y girante permite representar, entre otros efectos, puntos de vista múltiples de ciertos elementos importantes. Así, los suelos, los caminos, los ríos, las barreras de las casas suelen ser representados bajo varios puntos de vista al mismo tiempo (en lugar del punto de vista fijo y centralizador del espacio occidental renacentista).

Vemos en la figura 1 lo que parece ser una torpeza del pintor: el río aparece en perspectiva vertical y, de manera extraña, se ven peces dentro de las aguas. De hecho, lo que el pintor hace es multiplicar los puntos de vista. Al mismo tiempo que contempla el río desde arriba, su ojo viaja por adentro del agua y así puede ver y representar los peces. Esas "torpezas" tienen en realidad su lógica para representar varios espacios que coexisten en la superficie de la hoja.

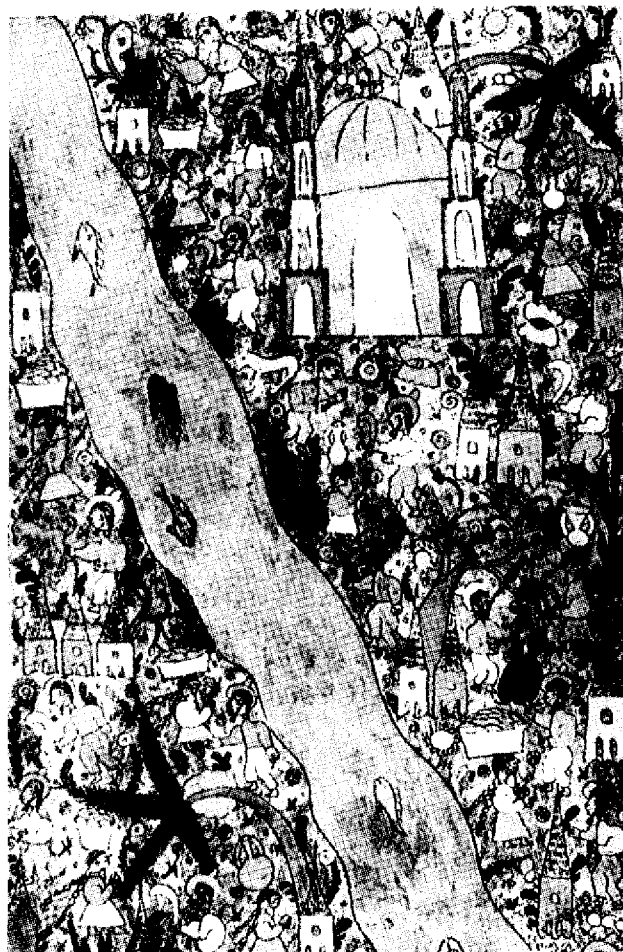


Figura 1 - Este amate presenta un ejemplo de la perspectiva vertical y de los puntos de vista múltiples (40 x 60 cm). Tinta china y acrílica sobre papel amate.

Anónimo. Provenencia probable: Xaltila. Principio de los años ochenta.

A la pregunta: "¿Cómo es la Tierra; ¿cómo se la imagina usted?", contestan varias personas del pueblo: "La Tierra es plana ...estamos viviendo en algo plano y abajo, lejos, es vacío..." No es una casualidad la representación del espacio en los amates con tal concepción de la tercera dimensión.

Los ejemplos de conciliación entre el espacio geométrico central de la perspectiva europea clásica y el espacio indígena "abierto", "polivalente", constituyen un punto espinoso. En la concepción indígena, se logra una gran ubicuidad del ojo por sus puntos de vista múltiples y su capacidad de representación de al menos dos espacios diferentes integrados en un espacio más grande.

En la mayoría de los amates que tratan temas de historia, el enlace entre dibujo europeo y concepción indígena es muy complejo y se necesita analizar cada obra por separado pues cada pintor resuelve a su manera el "dilema"

de estas dos técnicas. Por una parte, conoce la perspectiva tradicional indígena, ya que ha dibujado sobre la cerámica que se usa para el consumo doméstico desde los tiempos pasados. Por otra parte, profesores del INI (Instituto Nacional Indigenista) han ido a los pueblos para enseñarles los rudimentos del dibujo de la construcción del espacio (la perspectiva europea clásica).

Como consecuencia, una pintura de amate no es la globalización de una sola imagen (concepción mimética occidental de la realidad). Más bien se trata de una combinación de pequeños elementos —iconos—, entre ellos: “muñecos” (personajes humanos), elementos animales, vegetales, elementos arquitectónicos, etcétera.

El pintor amatero puede manejar de varias maneras esas dos técnicas; éstas pueden:

COMBINARSE, para aumentar la importancia temática de un elemento. Por ejemplo, una iglesia, en una escena de una boda, se colocará en el primer plano (perspectiva europea) pero sin abertura al interior de la estructura (perspectiva indígena), para que no haya equívoco en la importancia de dicha construcción, símbolo del centro cristiano del pueblo y, al mismo tiempo, lugar hacia el cual se dirige la procesión de la boda. Esto no impide que los personajes del primer plano sean proporcionalmente más importantes que la iglesia (perspectiva indígena). De hecho, la figura humana siempre tiene más importancia que cualquier edificio. El “muñeco” es el actor sin el cual esta escena no tendría objeto.

UTILIZARSE DE FORMA DISTINTA, si coloca su iglesia en otro lugar de la pintura (perspectiva indígena) y, a la vez, dibuja un camino que une el primer plano con la parte superior de la hoja, moldeando la perspectiva europea a su importancia temática.

CONTRAPONERSE, según la capacidad del pintor para manejar y hacer que concuerden o no estos dos medios de expresión. La elección de una u otra perspectiva, o de ambas, será una respuesta personal del pintor.

Esos “conflictos” entre las dos concepciones del espacio nos hacen recordar las primeras dificultades que tuvieron los *tlacuilos*⁷ cuando se introdujo el dibujo europeo con la Conquista, y las múltiples soluciones que encontraron para adaptar esa nueva técnica a su lógica del espacio.⁸ A mediados del siglo XX, aunque no haya una continuación histórica directa entre códices y amates (si se buscara una relación, estaría más bien en la pintura de barro y en la importancia de la imagen todavía en la educación), se repite la historia de pintores que se ven confrontados a otra visión del mundo.

Estas soluciones gráficas que emplea el artista para representar el mundo y pensarlo son vitales. Nos permiten ver de manera diferente el fenómeno del choque entre culturas; entre la cultura mestiza mexicana urbana y la sociedad indígena rural y artesanal con modelos comunitarios.

Con éste se logra la comprensión del dilema de la complejidad que entraña una elección personal.

Los individuos-pintores

Aunque la producción de las pinturas se hace a nivel comunitario (en talleres familiares) y alcanza una convención plástica y códigos de representación, se da también el caso de pintores a nivel individual. Producen obras interesantes tanto en el sentido tradicional como en el innovador de la palabra: es decir, crean en la “ruptura”, a partir de los elementos de los dos lenguajes gráficos.

Son muy complejas las relaciones que un pintor establece con su propia cultura. Su creatividad surge de un proceso de interacción prolongado con su medio ambiente que aguja la visión de su mundo personal y del mundo que lo rodea.



Figura 2 - Este amate presenta la visión personal de Alfonso Lorenzo alimentada de las visiones de apocalipsis bíblica y de la cosmovisión nahua (40 x 60 cm). Tinta china sobre papel amate. Ameyaltepec. Principios de los años ochenta. Reproducido con la amable autorización de M. Bourgeois-Lechartier (conservation des Musées du Jura).

Citaré sólo dos ejemplos de pintores: Alfonso Lorenzo de Ameyaltepec y Marcial Camilo de San Agustín Oapan. Ambos provienen de pueblos considerados como los más "tradicionales", donde se habla el náhuatl mejor que el español. Cada uno de ellos presenta una visión antitética de su cultura, con una libertad de representación casi desconocida en los pueblos más "aculturados" (Xalitla, Maxela), donde los pintores se apegan más a un modelo. ¿Será que la identidad del grupo está plasmada en esas representaciones colectivas del pueblo y de las actividades laborales? Al contrario, en Ameyaltepec y en San Agustín Oapan, esos dos pintores hablan en su nombre propio.

Según las normas de la comunidad, Alfonso Lorenzo está "trastornado" (ataques de violencia, comportamiento "enfermo", desde el punto de vista clínico, pero sobre todo desviado de las normas sociales). Su obra presenta una visión religiosa personal muy amplia con obsesiones "apo-

calípticas" (serpientes enormes, castigo de los humanos torturados por criaturas de pesadilla) que pudieran asemejarse en cierta medida a las que aparecen en los dinteles *a exempla* de las catedrales góticas. Su visión del juicio final y de la moral se alimentó tanto de las visiones de la apocalipsis bíblica (conoce las Escrituras) como del sentido implacable del código moral nahua, donde toda desviación del comportamiento significa una fractura en el orden de la sociedad.

Así, algunas de las pinturas de Alfonso Lorenzo combinan cultura nahua y pensamiento europeo pre-renacentista pues se trata de dos mundos "teológicos" donde el hombre es una "criatura" determinada por las divinidades, al contrario de la cultura occidental moderna, donde el hombre es el alfa y omega del mundo nuevo (figura 2).

Marcial Camilo, por su lado, rompe con las reglas de representación del dibujo amate "tradicional". Por ejemplo, a las mujeres las pinta como van vestidas ahora, con vestido y mandil y no con enaguas, con camisa y descalsas. De esta manera llena el vacío que existía entre las pinturas "clásicas" de amates y el discurso colectivo: "nosotros, pintamos como vivimos, como trabajamos".

Considera a su medio ambiente en movimiento y observa y adapta sus temas en su obra. Por ejemplo, hace el retrato de su hija sola, vestida con un mandil, adentro de una casa nueva de tabiques rojos; introduce cambios. En este retrato la persona tiene rasgos individualizados y mira de frente, lo cual contrasta con las pinturas donde aparecen comunidades trabajando, donde todos están representados de manera uniforme (en los amates "tradicionales"). Así, Marcial Camilo capta y representa una situación social nueva: el interés por el individuo.⁹ Su inclinación por los retratos nos transporta a los principios del Renacimiento florentino y flamenco, donde el hombre se define por él mismo y por su riqueza en la sociedad (importancia del mecenazgo burgués) sin referencia a Dios (Bonfil 1982, ilustración 57A).

Alfonso Lorenzo por su parte hace retratos al "estilo cubista", donde "distorsiona" los ángulos de la vista y los componentes de la realidad material (figura 3).¹⁰

El espacio-tierra, global y "saturado"

El espacio y la imagen

Otro rasgo característico del dibujo de amate es el empleo diferente de la imagen (o icono). Podríamos parafrasear a un dibujante de mangas (unas historietas japonesas) que decía con respecto a su trabajo: "no tengo consciencia de dibujar sino de "contar" una historia con ideogramas personales". Del mismo modo, las imágenes de los amates no son ilustraciones en el sentido occidental de la palabra, donde el texto y la imagen-ilustración forman dos mundos separados, sino imágenes sintéticas, analíticas y conceptuales.¹¹ Una primera conclusión que se puede sacar de eso es que la imagen actúa como una nube de sen-



Figura 3 - Este retrato de una madre con su hijo al estilo "cubista" viene enmarcado en las grecas del dibujo típico de amate. De la misma manera, la maceta de flores es una olla de cerámica al estilo (40 x 60 cm). Tinta china y acrílica sobre papel amate. Ameyaltepec, 1991. Col. A. H.

tidos y da origen a una narración, a una historia (que es también el nombre genérico que se da a este tipo de pintura).

Así, al describir un amate, la gente relata varias historias. *Grosso modo*, hay dos tipos de discursos:

UN DISCURSO TÉCNICO: un pintor juzga el trabajo de otro pintor en lo que se refiere a "si le salieron bien los muñecos o la greca". Según los criterios del hablante, juzga si el trabajo es fino, lo que se resume en un concepto: "¡Él sí puede!" (*yewa weli*, en náhuatl), que globaliza la destreza, la imaginación del pintor, si "Le puso sentido a su trabajo", etcétera.

A partir de eso, uno puede reflexionar sobre la distancia que existe entre el hecho de pintar y lo que está representado: se plantea aquí el problema del significado real de la representación.

Nosotros, al ver dibujado un reloj, pensamos "es un reloj". Hacemos la síntesis semántica y consideramos que la cosa concreta y la imagen de este objeto son una y sola cosa. Hemos registrado sin embargo dos elementos: la percepción de un espacio y su representación (esto es más evidente todavía si nos referimos a una foto. Parece que esa distancia entre el mundo y su representación, es muy clara para los pintores amateros. Cuando describen los amates, dicen: "el muñeco pasa al lado de un corralón y ahí va para su milpa". Con la palabra de "muñeco" juegan con la identidad de lo que está representado y niegan lo que afirman por otra parte ("lo que estamos pintando es la vida de nosotros"). Para identificar un personaje dibujado como ellos mismos es necesario que pase por el filtro de la identidad global y el nivel comunitario.

Una pintura es una imagen del mundo en que vivimos y la percepción de la realidad es fragmentada y reorientada en su representación. Los pintores platican a menudo de como van a estructurar el dibujo en la hoja y de los elementos que van a escoger (flores, por ejemplo) para separar las diversas escenas que componen la pintura.¹² La estructuración del espacio es la meta-clave, lo cual es sumamente importante si se toma en cuenta el hecho de que nunca esbozan, sino que desde un principio trazan el dibujo definitivo con tinta china, lo que supone todo en ejercicio mental para formar primero la imagen en la mente, antes de dibujarla. Sería muy interesante analizar la formación de este mecanismo mental, que se acerca más a las técnicas de dibujo zen que a una técnica occidental de dibujo y que, por lo tanto, plantea otra estructuración del espacio.

LA NARRACIÓN DE LOS RECORRIDOS

Se puede observar que las anécdotas (una boda, una fiesta, una cacería) que "oficialmente" son el tema de las historias se desarrollaron como pretextos después de un tiempo de aprendizaje (en parte bajo la presión de los clientes). En un principio, el tema recurrente de los amates era representar *recorridos*. El "muñeco" recorría los principales espacios que formaban el medio ambiente: el espacio do-

méstico (simbolizado por una casa de proporciones más pequeñas que el "muñeco"), la milpa y el monte.

En un amate de la segunda generación de pintores de los años 80, que fue elaborado por Pablo Nicolas de Xalitla (Bonfil 1982, ilustración 54), se nota muy bien la separación que existe entre los diferentes espacios: el pueblo, la milpa (estos dos espacios muy bien señalados con las barreras y otros límites) y el monte. Entre el pueblo/milpa y el monte existe un espacio *no man's land* o semidesmontado, que está simbolizado por un árbol grande que marca su pertenencia a los dos mundos. "Aquí ya empieza el campo... (el árbol) está separando los alrededores del pueblo; (el pintor) lo mete aquí después de las casas", dice un pintor indígena que describe este amate.

Así, una de las relaciones que resalta en los amates es el límite entre el espacio cultivado y el monte; entre lo socializado (que es también el mundo de los humanos, de los vivos) y lo salvaje (el mundo de los animales, de los muertos y por lo general de lo desconocido). Cada espacio se conecta con los demás, y en varios niveles. Por ejemplo, un lugar intermedio como un crucero o como el río que separa en dos a un pueblo (como es el caso en Xalitla) se integra al pueblo, pero al caer la noche, puede convertirse en lugar de espanto por la aparición de "las entidades" (por ejemplo el *ahuehuetzin*: el "viejito del agua", o los "mal aires" que ahí viven).¹³ Esas "interconexiones" rodean el hombre y hacen que éste se mueva en un espacio saturado y vivo.

Este amate es muy significativo por la manera en que esos campesinos/artesanos estructuran su medio ambiente. Los recorridos en la hoja nos dan a conocer cómo clasifican y definen los diferentes espacios que les rodean.¹⁴

Los cuadros de referencia del espacio

Cuando concebimos una narración, pensamos en una trama más o menos recta, lineal, con un principio, un desarrollo, y un final que da su sentido a toda la historia.

Los relatos que se pueden obtener a partir de los amates no tienen una trama lineal sino una arborescencia de narraciones, por lo que el icono sería más bien una puerta, un *embrayeur* (*shifter*), y *déclencheur* de narración¹⁵ en donde cada quien puede aportar una interpretación.

Los amates hablan también de los puntos de referencia que estructuran los diversos espacios: caminos, ríos, bosques, "montecitos", cerros, rocas, milpas, árboles, estrellas, sol, luna; o arquitectónicos: casas, altares, panteón iglesia, cruces de las esquinas.¹⁶ Todo eso se puede encontrar en el paisaje y se sintetiza en el amate.

Esos puntos de referencia unen los diversos espacios pero no se ubican directamente en un espacio topográfico. No se trata de formar un mapa geográfico en el sentido "occidental moderno" del término, sino de dar a conocer las relaciones que tienen entre sí los diferentes espacios, de hacer que compartan sus estructuras por lo que los elementos naturales y arquitectónicos son a veces puertas o

cruceros de varios espacios. Es un abecedario para asimilar cómo están compuestos los puntos clave de un espacio. De ahí, el sentido de la ubicación que posee esta gente y que la lleva a un punto de eficiencia máxima para guiarse en relación con los elementos del paisaje ya sea un grupo determinado de rocas, o cierta barranca en particular. En el sentido exacto y preciso de la palabra, esa gente siente su espacio lleno y vivo. Desarrollan una conciencia muy precisa de los diferentes niveles espaciales que les rodean y que recorren a lo largo del día.

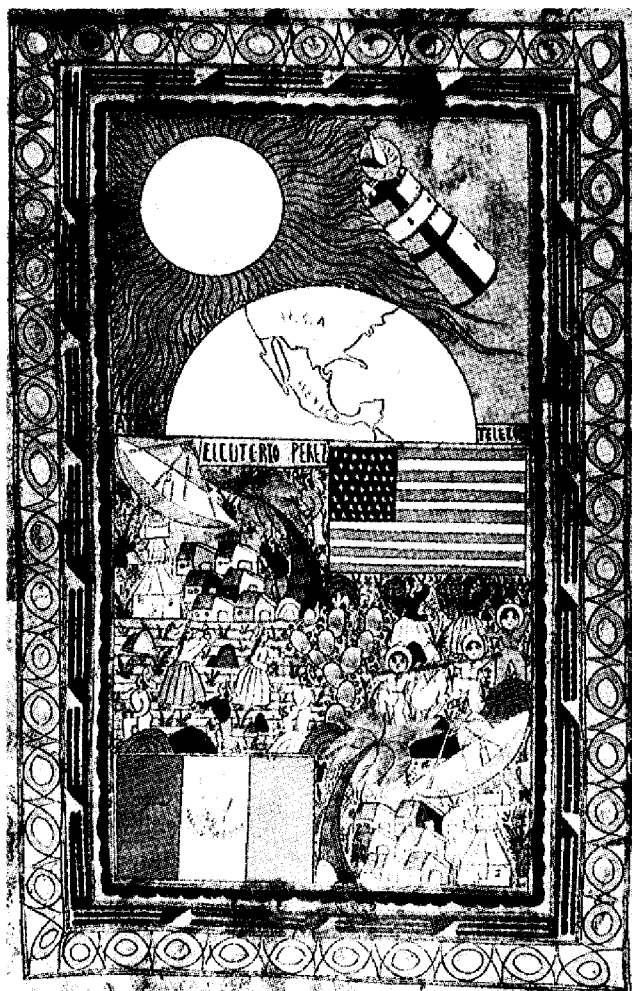


Figura 4 - La nueva generación de pintores de amate (que tiene 20/25 años), introdujo nuevos temas en su trabajo. Aquí, la representación de la comunidad trabajando en el campo, se combina y a la vez contrasta con la conciencia de pertenecer a un espacio más grande. La ubicuidad se realiza por medio de las nuevas técnicas de telecomunicación que a medio plazo entraran en la vida cotidiana de los pueblos (antenas parabólicas y satélites). Este amate nos enseña también la bipolaridad que dirige la vida de muchas personas que se van a trabajar a Estados Unidos de "mojados", para luego regresarse al pueblo (40 x 60 cm). Tinta china y acrílica sobre papel amate.

Eleuterio Pérez, Xalitla, 1991. Col. A. H.

Detrás de la generalidad del amate (más comprensible para los forasteros ya sean clientes urbanos o turistas) se esconden unos relatos muy precisos para la gente de las comunidades: anécdotas acerca de la historia de las parcelas (*tlacololes*: las parcelas ganadas al monte); la historia de los lugares de la zona (historia agraria de la lucha entre comunidades por unos terrenos, por ejemplo); o incluso el relato de ciertas técnicas (de cacería, por ejemplo). Esas narraciones se le ocurren al hablante por asociación de ideas, al ver tal o tal icono, o una determinada escena de un amate, o cierto muñeco. Un análisis lingüístico ulterior nos podría convencer de la fluidez y del enredo de todas esas narraciones que se desarrollan en varios niveles con una importancia marcada de los verbos de acción, de traslado y de los deicticos.¹⁷

Intertextualidad del espacio. Algunas reflexiones

Desde hace varios años, un camino muy interesante que ha venido tomando la antropología es el concepto de que todos los campos de la vida de una sociedad o de una cultura están ligados entre sí. Por ejemplo, ahora se insiste más en las relaciones que un aspecto determinado de la cultura del grupo estudiado establece con otro aspecto. Así se logra un análisis más completo pues la separación entre diversos campos había llegado a ser tan grande al grado de no ayudar mucho en la comprensión de los fenómenos globales, como es el caso del espacio que interfiere en muchos campos de una misma cultura.

Por ejemplo, B. y D. Tedlock en un estudio muy interesante, sacaron a la luz las interrelaciones que existen entre: 1) el lenguaje; 2) la concepción de "ubicar", "orientar" y "cortar" en un espacio una milpa; y 3) la concepción de los tejidos, sus modelos de diseño geométricos orientados según puntos cardinales como la milpa (Tedlock 1985). Encontraron que existe una conexión entre los diferentes campos de conocimiento y de entendimiento de una cultura en direcciones que aparentemente no tienen nada que ver.

Así, una de las corrientes más ricas de investigación ahora se enfoca en el espacio, visto de manera global e interrelacionado.

W. Hanks, por ejemplo, da cuenta de una plática entre él y un hablante maya y analiza de manera muy precisa los diferentes cuadros referenciales en los cuales se mueve su interlocutor, y la flexibilidad que tiene para pasar de un marco de referencia del espacio a otro.

Así, su interlocutor habla poniéndose en el lugar de W. Hanks y dice "yo" por "él" (Hanks); o lo abarca en el "nosotros"; o habla en su nombre propio; o se refiere a él mismo como si fuera otra persona. Por ejemplo, este último caso correspondería a decir a una persona colocada enfrente de él: "el camino va para la derecha, después hay que dar vuelta a la izquierda" (tomando el lugar de referencia de Hanks), lo que equivale a voltear las indicaciones de lugar. La flexibilidad de los cambios de referente corresponde a cambios en el marco espacial. Si cuenta

una historia, ya no está en el lugar donde están reunidos para escucharlo; el espacio-tiempo está abolido por el hecho de relatar.¹⁸

En eso consiste el punto de acercamiento con la multiplicidad de los puntos de vista de representación en los amates. De hecho, si establecemos una interrelación entre el lenguaje con los deicticos nahuas y particularmente los prefijos y sufijos direccionales, se observa que tres pares de sufijos direccionales indican movimiento en una dirección vertical, y con puntos de vista diferentes. Es decir que el punto de referencia se puede cambiar sin depender solamente de la ubicación del hablante. Todo el arte del manejo del idioma consiste en el hecho de escoger un punto de referencia deictico.

Otros direccionales pueden indicar el salto de una barrera física espacial (barreras y límites son un tema muy importante en la estructura del espacio que representan los amates). También existen dos prefijos direccionales, /*ón-* y /*wal-* que, puestos delante de un verbo, marcan el movimiento hacia un punto de referencia. Este punto puede ser por ejemplo el lugar donde se encuentra el hablante, pero se puede dirigir también hacia otro objeto, o lugar, según la importancia y el significado que se quiere dar.¹⁹

Así vemos que en la práctica del idioma se encuentra una flexibilidad del referente que corresponde a la flexibilidad del cambio de punto de vista del ojo, y por lo tanto de su representación.

Entonces se puede entender que, entre la percepción de espacios estructurados de manera diferente, y su representación, ya sea por el lenguaje o ya sea plásticamente, no se dan los mismo códigos (semánticos o plásticos) en diferentes culturas. En el caso presentado, el espacio se vive, se siente, se estructura de cierta manera y, por lo tanto, se representa en forma diferente al espacio centralizado y mimético de la realidad naturalista de la tradición occidental clásica.

Conclusión

Cuando la historia del arte occidental no encontró más forma de comprender las artes étnicas, que bajo sus propios parámetros artísticos, la antropología planteó otros tipos de análisis. Según esta última, los artefactos se tienen que estudiar dentro de la misma cultura que los produjo con los conceptos y valores elaborados en esa cultura matriz.

De hecho, los estudios de análisis plástico empezaron a desarrollarse para tratar de entender las relaciones que existían entre el "fondo y la forma", por medio de un estudio de la sociedad o del grupo productor.

Estudios etnológicos sobre sociedades tradicionales comprueban, por ejemplo, las relaciones entre la "estética" y las estructuras sociales o míticas.²⁰

En este sentido, buscar cuáles son los criterios de representación de los pintores de amates nos lleva a interrogarnos, de manera más amplia, sobre la forma en que estructuran su percepción y representación del medio ambiente.

Existen interrelaciones complejas entre la manera de aprehender el espacio y la forma de reconstruirlo en actividades tan diversas como el dibujo de amates; las ceremonias de curación ("regadas"); los juegos de los niños (reconstrucción que hace una niña del espacio de la casa con su muñeca); o la disposición de los altares familiares, por citar sólo algunos ejemplos que serían objeto de investigaciones ulteriores.

Notas

¹ Amate: del término nahua *amatl*. *Amatl*: de *amacuahuitl*, árbol de amate (*Ficus*), en el sentido de papel de la corteza mediana del árbol *Ficus*. Desde la época precolombina, los indígenas otomí (principalmente de San Pablito Pahúatlan, Puebla) fabrican de manera ritual el papel amate, a partir del árbol de *Ficus*. En la actualidad, lo substituyen a veces por el *jonote* (*Heliocarpus* sp.) o el *xixicastle* con motivo de la deforestación.

² Se trata principalmente de los pueblos alfareros de Ameyaltepec (donde primero se empezó a pintar en amate) y de San Agustín Oapan. Después les siguieron Xalitla y Maxela.

³ Se pueden distinguir dos tipos de obras: por un lado, los amates de "pájaros" con motivos de flores, plantas y pájaros muy estilizados; por el otro los amates de "historia" en donde aparece el hombre en temas relacionados con la vida social en los pueblos y el medio ambiente.

⁴ Hemond 1989.

⁵ Hemond 1986.

⁶ Uso el término de icono para designar a cada pequeño elemento que se puede diferenciar. No se trata del mismo sentido que se le ha podido aplicar a los glifos de los códices (Simonin 1989), aunque existen ciertas semejanzas en la concepción del diseño.

⁷ *Tlacuilo*: escritor-pintor de códices (manuscritos pictográficos). Pintaban imágenes que transcribían sílabas y palabras (en náhuatl para los códices del Altiplano). Sin olvidar el aspecto iconográfico, el código se puede descifrar como un texto (Galarza 1977).

Por otra parte, el *tlacuilo* no representaba las cosas desde un solo punto de vista pues disponía de "ojos múltiples". De la misma manera, el cielo no pertenecía a su espacio de representación y estaba colocado encima de su hoja-suelo.

⁸ Zemsz 1978.

⁹ Para las comunidades nahuas es complejo el equilibrio que existe entre los lazos de ayuda mutua tradicionales (el tequio) y el manejo individual creciente del dinero.

¹⁰ Alfonso Lorenzo estuvo en contacto con pintores de la ciudad de México (con el pintor abstracto: José Luis Acevedo, por ejemplo), lo que le da un conocimiento de las corrientes de la pintura contemporánea.

¹¹ Sintéticas cuando una imagen globaliza varios niveles de sentidos; analíticas cuando esto pone en relieve un elemento preciso del contenido.

¹² Nos dice un informante de Maxela acerca de la manera de estructurar la hoja: "Depende de la gente que está haciendo el trabajo, porque hay gente que utiliza las flores para separar caminos, o separar el espacio y hay gente que no... Por ejemplo aquí (describe un amate), las flores no tienen el tipo de separar las cosas. Están pegadas al árbol, las encuentras con el magueycito. No las están utilizando como cosas de separación... En éste (otro amate) sí te sirven las flores para marcar el camino, no tienen ese otro sentimiento que tenían en la otra, una por aquí, otra así, sin marcar el espacio, sin definición".

¹³ He aquí el relato de una informante de Xalitla: "...Por allá de esa barranca, sí hay una mujer que asusta, pero lo malo es que no saben rezar, porque yo he salido en muchas partes (de noche) y nada.

Y aquí, esta barranquita, no más ahí a la orilla, mi sobrino dice lo vio un hombre —la barranquita era así de anchito. Ese hombre estaba tirado así enmedio. Y dice (mi sobrino). "Quítate, amigo, yo voy a pasar" y no contestó. Y otra vez le dijo— era un gigante dice porque le estaba llenando esa barranquita— y le dice:

—“Amigo, voy a pasar, ¿qué quiere?”, y no le respondió. Dice: “Amigo, quitate, voy a pasar si no te voy a trozar, traigo mi machete”. Y no. Después le dio miedo y corrió. Y cuando vino a traer otra persona y llegaron, nadie está, ya se había ido... Como le digo, son como malignos...”

- ¹⁴ La jerarquización de los diferentes espacios se ha puesto en evidencia también en otras regiones, como la Mixteca Alta, por ejemplo (Katz 1990).
- ¹⁵ El *shifter*, “disparador/detonador”, en el sentido que lo usó Jakobson (1963), estaría constituido por ciertos elementos lexicales que permiten iniciar, abrir, dar pie a todo un discurso, o bien ingresar a distintos tópicos de narración. Lo usamos en el sentido plástico como una pequeña unidad de dibujo (icono) que inicia varios tipos de relatos.
- ¹⁶ Acerca de los “montecitos”: (describiendo un amate): “Aquí tiene muchos, muchos magueycitos, y tiene (el pintor) otra forma de meterlos: los mete sobre cerritos... La idea es que hay terrenos planos, pues, ¡y montecitos! No ves que cuando estás en Ameyaltepec, para ir de una casa a otra, te encuentras con montecitos. Te dicen: “pasando este montecito, encontré a la bruja...” ”
- ¹⁷ Los deícticos aclaran el marco espacial y temporal con expresiones tales como “ésta” y “aquella”, “aquí”, “ahora”, “yo”, “tú” (Hanks 1990).
- ¹⁸ Hanks 1990.
- ¹⁹ Amith 1985.
- ²⁰ En un análisis ya clásico sobre las máscaras de los indígenas de la Costa norte-oeste de América del Norte (Colombia Británica), C. Lévi-Strauss observó que la máscara swaihue de los salish estaba esculpida en relieve y la máscara dzonokwa de los kwakiutl en huecograbado. En este caso preciso, la plástica de las máscaras, el grafismo, el diseño y sus formas se entendían como oposiciones plásticas que permitían diferenciarse a esos dos pueblos rivales y vecinos. Este hecho se comprobaba igualmente con un análisis de sus mitos fundadores (Lévi-Strauss 1979).

Bibliografía

- Amith, Jonathan D., 1985 — “The Use of Directionals with Verbs in the Nahuatl of Ameyaltepec, Guerrero”. *Article for a Festschrift to Thelma Sullivan*.
- Bonfil, Guillermo, Gobi Stromberg, Bárbara Torres y Laura Zaldivar, 1982 — *El universo del amate*. Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, México.
- Dalai Emiliani, Marisa, 1985 — “La perspectiva” in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 14, págs. 295-303. París.
- De Pierrebourg, Fabienne, 1989 — “El espacio doméstico maya: una mirada arqueológica sobre el presente. Proposición de un método” in *Trace* 16: 31-42. CEMCA, México.

- Francastel, Pierre, 1965 — *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*. Oeuvres T. II, Denoël Gonthier, París.
- Galarza, Joaquín, 1972 — *Lienzos de Chiepetlan, manuscrits pictographiques et manuscrits en caractères latins de San Miguel Chiepetlan, Guerrero, Mexique*. Coll. Etudes Mésoaméricaines, série I, vol. I, Mission Archéologique et Ethnologique française au Mexique, México, D.F.
- 1977 — *Codex de Zempoala: Techialoyan E 705, manuscrits pictographiques de Zempoala, Hidalgo, Mexique*. Taller Nacional de reproducción de tesis. Universidad de Lille III, 1982.
- 1986 — “Amates y códices” in *L'Art des Amates*, Catálogo de la exposición 17 mayo-10 noviembre 1986, págs. 105-123. Museo, Plaza Perraud, Lons-le-Saunier, Francia.
- Goloubinoff, Marina, 1986 — “Le papier d'écorce” in *L'Art des Amates*, Catálogo de la exposición 17 mayo-10 noviembre 1986, págs. 11-49. Museo, Plaza Perraud, Lons-le-Saunier, Francia.
- Goloubinoff, Marina y Aline Hemond, 1991 — “Entre le ‘pas assez’ et le ‘trop plein’. Convivialité et boisson chez les nahuas du Guerrero, Mexique”. *Revue d'ethnologie de l'Université de Jussieu*, (por publicar).
- Good Eshelman, Catherine, 1989 — *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahua en Guerrero*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Hanks, William, 1990 — “Orientations spatiales et pratiques de références” in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, EHESS, París.
- Hemond, Aline, 1986a — *La peinture sur papier amate. Perspective indienne, perspective européenne*. Memoria de maestría bajo la dirección de E. Taladoire, UER de historia del arte y de arqueología, Universidad de París I Panthéon-Sorbonne (por publicar, microfichas del Museo del Hombre, París).
- 1986b — “Imaginaire et vie quotidienne dans les peintures sur papier d'écorce”: 79-93.
- “Comment “lire” une amate (repères plastiques)”: 94-103.
- In *L'Art des Amates*, Catálogo de la exposición 17 de mayo-10 de noviembre 1986, Museo, Plaza Perraud, Lons-le-Saunier, Francia.
- 1989 — “¿Dónde está el cielo? ¡Atrás!”. In *XLVI Congreso de Americanistas*, Amsterdam, págs. 237-248. BAR, Oxford.
- Jakobson, Roman, 1963 — *Essais de linguistique générale*, París.
- Katz, Esther, 1990 — *Des racines dans la terre de la pluie. Identité, écologie et alimentation dans le haut pays mixtèque*. Tesis de Doctorado en Etnología bajo la dirección de Julian Pitt-Rivers, Universidad de París X Nanterre.
- Lévi-Strauss, Claude, 1979 — *La voie des masques*. Ed. Plon, París.
- Panofsky, Erwin, 1975 — *La perspective comme forme symbolique*. Prefacio de Marisa Dalai Emiliani, Ed. de Minuit, París.
- Simonin, Martine, 1989 — “De los puntos cardinales en el Códice Aubin núm. 20” in *Trace* 16: 131-146, CEMCA, México.
- Tedlock, Barbara y Denis, 1985 — “Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiche Maya” in *Journal of Anthropological Research* 41 (2): 121-146.

Figura 5 - Explotación de los indígenas en las minas de oro bajo la Conquista según la visión personal de Gregorio Martínez, uno de los primeros pintores de amate de Xalitla (40 x 60 cm). Tinta china y acrílica sobre papel amate.

Gregorio Rutilo Martínez, Xalitla, 1989. Col. A. H.

