

Aline Hémond\*

Nota de síntesis

*Peinture et identité  
culturelle chez les Nahuas  
du Balsas, Mexique*

Tesis de doctorado presentada en la  
Universidad de Paris X-Nanterre,  
el 10 de diciembre de 1998

Directora de tesis: D. Dehouve  
Jurado constituido por: D. Dehouve,  
J. de Durand-Forest, D. Geirnaert,  
B. Lizet, M. Perrin y S. Toumi

La articulación que cada cultura establece entre las formas particulares de conocimiento y el conjunto de reglas, técnicas de concepto y de producción de imágenes es lo que constituye el sujeto de la antropología del arte, como nos lo recordaba Carlo Severi (1991: 82). Teniendo en cuenta esto, el *ars*<sup>1</sup> de las pinturas realizadas sobre papel amate de los indígenas nahuas del Balsas constituye el núcleo principal de esta tesis. Este trabajo está basado sobre las investigaciones an-

tropológicas contemporáneas, a las que echaremos un breve vistazo.

En un comienzo, partimos de la idea de que la clásica distinción latina entre *ars* como oficio y *ars* como abstracción (Panofsky 1943; Severi 1991: 82) actualmente también aparece en las investigaciones de orden antropológico. Los estudios llevados a cabo en zona maya son para el caso muy ilustrativos, principalmente los de B. y D. Tedlock que nos ejemplifican la colaboración entre diferentes tecnologías o "artes". Con este propósito los autores establecen relaciones entre el oficio de tejer y el "arte" de levantar casas, entre el "arte" de trabajar los campos y el simbolismo ritual y espacial (Tedlock 1985: 122).

Por otro lado, la metodología, al principio, exigía además un minucioso trabajo de campo a fin de corroborar y afinar el siguiente postulado antropológico: al captar todas las categorías y todos los órdenes de una determinada sociedad llegaremos a comprender verdaderamente sus producciones (Geertz 1983; Schapiro 1982).

Sin embargo, si bien el análisis antropológico nos ha proporcionado trabajos excepcionales sobre el significado que los objetos artísticos pueden llegar a tener en contextos que le son propios, en concreto en determinados rituales (Severi 1991: 84; Forge 1973), es menos frecuente el estudio de la antropología misma del creador –del "hacedor", del artesano, del artista o como queramos llamarlo– y el de las categorías indígenas que clasifican su trabajo (a

excepción del caso de los huicholes, cf. Shelton 1992). Entonces, una de las metas de esta tesis fue la de intentar dibujar las diferentes clasificaciones mentales y estéticas de los pintores indígenas, generadas por su propia visión del mundo.

Nuestra investigación nace de un encuentro personal con lo que después constituirá un tema de estudio razonado...; primero, una impresión de orden estético nos condujo a interesarnos por los amates que realiza un pequeño grupo de pueblos nahuas de la cuenca del Balsas. Hablamos de una emoción plástica causada por un gran poder de seducción de los colores, por unos trazos diestros, por millares de curvas y volutas de los pajarillos que abundaban en los amates "decorativos", de la gran variedad de escenas cotidianas de los pueblos, o fantásticas, de esas pinturas llamadas "historias" (es decir, que narran historias, de historias). La pintura sobre amate surge a fines de los 50 de un reencuentro entre una materia noble –la corteza del amate que había servido como soporte de los manuscritos prehispánicos– y los nahuas. Los amates constituyen un crisol de una estética que mezcla una visión y una representación tradicional, heredada de los artesanos locales sobre todo de la cerámica, con influencias más diversas, con un dejo lejano quizá pero aún nítido de la iconografía de los frescos coloniales, de las lacas filipinas que llegaron al nuevo continente vía Acapulco y de otras influencias más recientes. *Mutatis mutandis*, puesto que las pinturas eran en definitiva una expresión autóctona tanto que designaban al grupo étnico por su técnica privilegiada, "somos los nahuas amateros"–,

\* Antropóloga, CEMCA/CIESAS. Beca Lavoisier del MAE, Francia.  
alinehemond@hotmail.com

1 En el sentido de la antropología del objeto y de su creador.

teníamos ahí un caso de recuperación de la imagen moldeada por el contacto intercultural que se encontraba en proceso de ser reapropiada por sus autores, y que era tomada como bandera de etnicidad.

Elegir el examen de una expresión plástica de orden étnico nos ha permitido además plantear el problema de las fronteras entre arte y artesanía, con el análisis del pensamiento de los propios actores de esas categorías impuestas por el exterior, así como evaluar en qué medida las mismas eran aceptadas o rechazadas. Puesto que estamos frente a una expresión influida por los encuentros con artistas e intelectuales, debíamos tener en cuenta el contacto intercultural de producciones a menudo despreciadas por los críticos de artes y por los antropólogos —unos porque las juzgan un conjunto *naïf* falto de la estética de formas alógenas puras, otros porque no las estiman “culturalmente correctas” del todo. Los amates también nos han proporcionado la oportunidad de estudiar una organización particular del espacio en los deslizamientos, en los acomodos y los atolladeros de esa combinación de dos órdenes plásticos. La “perspectiva chamánica” —es decir, varios ángulos de representación a la vez—, que en diversos grados constituye una de las características de las artes autóctonas contemporáneas,<sup>2</sup> se conjuga de

hecho con la perspectiva del dibujo occidental con lo cual se llega a saturar —término de pintura— el espacio figurativo. Se sabe que la visión del espacio y de su representación, antes que elemento óptico o genético, es cultural,<sup>3</sup> y que las formas de colonización y transculturación pasan también por la adopción de normas visuales y gráficas distintas.<sup>4</sup> Por todo esto, nuestro trabajo tuvo además como metas la reflexión sobre las dimensiones culturales del espacio figurativo con lo cual se alcanzaban las actuales investigaciones de antropología del arte cuyas metas son a su vez el estudio comparativo de las formas que cada cultura impone a la expresión de un pensamiento del espacio (Severi 1991: 84; Lévi-Strauss 1979, sobre las máscaras de Kwakiutl; Glowczewski 1989, pinturas aborígenes). Esto conducía a la discusión en términos de valores estéticos interculturales y al análisis de esos nexos con otros campos de la sociedad productora.

Para intentar llegar a las respuestas que este doble reto exigía —el de restituir a las pinturas su propio lenguaje y a la vez aclarar la naturaleza tanto de la técnica como de la estética de sus creadores y también de sus categorías mentales—, era entonces preciso recurrir a un amplio enfoque que conllevase varios niveles de análisis. Los mecanismos más propios de la antropología

participante —observación, estudio de prácticas y representaciones— fueron conjuntados con un análisis iconográfico, formal y estilístico, de las pinturas en relación con el simbolismo de las representaciones de la naturaleza —la importancia simbólica del ciervo y del tigre y las prácticas cinegéticas; la importancia de la flor y del pájaro en relación con la cosmología agraria...—.

### Algunos de nuestros resultados

A partir de las materias y de los instrumentos, del reconocimiento de actitudes y trabajos del pintor en su taller, hemos podido entender que las técnicas artesanales se organizan alrededor de la maestría gráfica del trazo, la cual va a permitir a aquel que la posee desplegar una multiactividad al pintar sobre varios soportes. Esto nos condujo más tarde hacia el entendimiento tanto del grupo de artesanos —una vez reconocido que en esos pueblos el grupo social se desdobra en un grupo profesional— como de la obra en sí.

Por supuesto, el tema de la transmisión de “saber hacer” nos llevó al análisis del surgimiento de la tradición y las relaciones sociales y simbólicas que conlleva.

Pasamos después a la forma en que el espacio figurativo, en su representación de la naturaleza, es “pensamiento clave” pues ayuda a reforzar las categorías espaciales e identitarias ya existentes, que organizan las relaciones entre salvaje y domesticado. Analizamos también las variaciones de criterios plásticos que clasifican a los pintores en escuelas por cada pueblo, y el orden jerárquico que

2 El principio de “cúmulo de perspectivas” (según la expresión de Emmanuel Désvaux 1993) aparece por ejemplo en las pinturas contemporáneas de los ojibwa (*ibid.*); en cuanto a la técnica de la “radiografía” que permite figurar dentro de un cuerpo a la vez que ver su envoltura externa (aborígenes de Australia, cf. Glowczewski 1989). Véase el capítulo VI de mi tesis.

3 Para ampliar el tema, consultar Francastel (1965) y su capítulo sobre “Espacio genético y espacio plástico”; Schapiro (1982: 81). Subrayemos que Boas, desde 1927, veía en la variación cultural de la expresión del espacio un tema privilegiado para el estudio del arte primitivo.

4 Para más datos, véase Gruzinski 1990.

de ellas se desprende entre los distintos pueblos. Esos rasgos estéticos de diferenciación no sólo revelan un ideal interno de belleza asociado con la categoría de comestible (*cuahli*, 'bueno y bonito') o de no comestible (*xcuahli*, 'feo, malo'). Estos conceptos son igualmente marcadores de diferenciación cultural, que justamente, podemos relacionar con otros marcadores culturales en la formación de la identidad intercultural de los nahuas amateiros del Alto Balsas: lengua, costumbres, conocimientos culinarios, el hábitat...

Fueron abordados otros aspectos como las representaciones identitarias en la pintura (motivos, discursos de presentación de la producción...), los diferentes niveles de pintores (maestría en el dibujo, criterios colectivos sobre el "buen pintor"), la noción de la imagen considerada como un vehículo de moral, así como los discursos rituales (*huehuetlatolli*) que moldean a las conductas.

Una de las conclusiones de nuestra tesis es que el trabajo de los amateiros se organiza según criterios totalmente cercanos a aquellos de los *tlacuilo* escribanos de los códices y de los ceramistas aztecas, si creemos a los informadores de Sahagún (1582; León-Portilla 1959), sobre todo cuando se refieren, con ciertas diferencias claro, a los mismos centros anímicos, corazón, cabeza, ojos...

Las competencias del pintor giran en torno de *hueliz* ('él puede'), *mati* ('él sabe'), del concepto de la 'fuerza perseverante' (*chicauhualiztli*), del 'placer' (*nicuelita*, 'me gusta' o *quimati*, 'lo sabe, le gusta'), del 'sentimiento o sentido' (*tlamachilis*)...

Ya en esta vía, hemos tratado de profundizar en el tema de la

transmisión de los saberes por el contacto (la otra forma de transmisión es el aprendizaje proporcionado por un maestro), preguntándonos cómo una cultura aprende a ver, a organizar su percepción a través del ojo y después a transmitir. Hemos descubierto todo un complejo técnico simbólico sobre la mirada y la imagen. El proceso de aprendizaje va asociado con la capacidad de memorización de las imágenes, de poder reproducir un motivo después de habérselo proyectado mentalmente. En náhuatl enseñar se dice hacer 'saber' (*quimamaxtia*) y también 'hacer ver' (*quititia*) ('enseñar, mostrar') y con la misma raíz (*maxtia*), se forman los verbos 'ponerse a prueba', 'ponerse al corriente', 'ensayar algo', asociando el saber a la memorización. De toda la cadena 'memorización, reproducción iconográfica y reproducción social' son responsables, en definitiva, los pintores que llegan a verse investidos de un papel social considerable: el de no dar jamás mal ejemplo con situaciones consideradas inmorales o susceptibles de romper el ideal de armonía del grupo.

Otro ejemplo de relación entre el trabajo del pintor y otro aspecto de la sociedad surge con un estudio comparado del vocabulario estilístico y culinario. Para el pintor, pintar, el don de pintar, están en el mismo plan que por ejemplo tener buena mano para la cocina, esa buena mano necesaria para la fabricación de la tortilla: los dos procesos tienen como base una serie de movimientos repetidos y memorizados. Los ojos son por consiguiente considerados como un centro anímico potente, vectores de esas acciones, capaces por otra parte de transmitir, por ejemplo, enfermedades a perso-

nas débiles o a los recién nacidos.

Arte plástico cuyas raíces se hunden en lo más profundo de la tradición mesoamericana —la estructuración del espacio figurativo, las categorías en que se organiza el trabajo del pintor...—, las pinturas amates comparten una compleja relación con los motivos tradicionales y también con los comerciales, las asociaciones simbólicas y rituales, las normas de representación a nivel comunitario y con la creatividad artística individual. Algunas síntesis distintivas fueron creadas por ciertos vecinos para pasar después a ser, con la transmisión de habilidades, estilo propio de un pueblo, según un esquema que también se encuentra en la cerámica de los pueblos, los tejidos de los navajos o los tótem de la Colombia Británica, citando sólo unos cuantos ejemplos (Firth 1992: 35):

El lado político e identitario de los amates constituye la última parte de la tesis. En general, una mayoría de artes étnicos, cuando se examina su contexto, dan muestras de ciertos conceptos de poder o de manifestaciones de una etnicidad reivindicada.<sup>5</sup> A partir de la lucha en contra la construcción de una presa hidroeléctrica que encabezaron los pueblos de los artistas nahuas, nuestro análisis se centra en las reformulaciones identitarias y territoriales que conducen al grupo interno de "nahuas amateiros" a aglutinarse con el resto de la región bajo el nombre de Nahuas del Alto Balsas y a utilizar la pintura durante los actos de protesta, tanto mediáticos como locales.

5 Mencionemos las esculturas maoríes que constituyen una expresión simbólica de poder y autoridad en el seno de un nacionalismo maorí creciente (Mead, 1984 in Firth 1992).

El amate se convierte entonces en símbolo de identidad cultural y en instrumento político recordatorio para el resto del país del lugar único que ocupan los nahuas en la creación del mito de identidad nacional mexicana. Con esa protesta, los nahuas se reapropian sus producciones y se afirman como "primeros mexicanos" (recuerdan a todo el país sus propios orígenes "aztecas"), pues son creadores de un arte de la imagen identificado con la ruralidad mexicana. Mediante una serie de pinturas realiza para describir el horror del apocalipsis que les espera—el anegamiento de su territorio debido a la presa—, los pintores muestran imágenes como el combate entre las potencias celestes (Santiago) y el mal de inframundo representado por la serpiente-dragón. Nuestro análisis se centró en la percepción autóctona del ciclo del agua pero la hemos vinculado con el hecho de que la cultura nahua históricamente estuvo dominada por el miedo al ahogamiento en el líquido elemento, cataclismo que es, en último término, una representación cultural del fin del mundo.

### Conclusión

Para concluir, este trabajo se inscribe en un horizonte más vasto,

el de los cuestionamientos antropológicos sobre la variedad de las relaciones que el artista y su obra tienen con su propia sociedad. Presenta elementos para analizar la interrelación de los complejos cognitivos, técnicos y simbólicos de otras culturas; la forma en que los valores estéticos son utilizados como marcadores de identidad. Todo lo cual nos lleva a reevaluar la importancia del hecho artístico, en el seno de una cadena social y simbólica, que permite a los actores, cuando son confrontados con la destrucción de su cultura, recurrir a la reconstrucción y reformulación de las categorías del pensamiento colectivo. En fin, principalmente, esta tesis permite abordar las representaciones identitarias e iconográficas dentro de sus relaciones con el espacio geográfico, histórico y mítico que rodea al grupo social. Claramente estos artistas nahuas son capaces de "fabricar" identidad y territorio con la misma destreza que fabrican sus pinturas.... \*

### Bibliografía

- Boas, Franz 1955 [1927] - *Primitive Art*. Dover, Nueva York, 372 p.
- Désveaux, Emmanuel 1993 - De l'interdit de dire au besoin de peindre. L'art iconique ojibwa. En A. Becquelin, A. Molinié et D. Dehouve (eds.) *Mémoire de la tradition*: 203-226. Société d'Ethnologie, Nanterre.
- Firth Raymond 1992 - Art and anthropology. En J. Coote y A. Sheldon (eds.) *Anthropology Art and Aesthetics*: 15-39. Clarendon Press, Oxford.
- Forge Anthony 1973 - *Primitive Art and Society*. Oxford University Press, Londres.
- Francastel, Pierre 1965 - La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art. *Œuvres* tomo II. Denoel / Gonthier, Paris.
- Geertz, Clifford 1983 - *Local knowledge. Furthers Essays in Interpretative Anthropology*. Basic Books, Nueva York.
- Glowczewski, Barbara 1989 - Des peintures aux structures (Australie). *L'Homme* (XXIX) 2-110: 126-133.
- Gruzinski, Serge 1990 - *La guerre des images. De Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*. Fayard, Paris, 389 p.
- Levi-Strauss, Claude 1979 - *La voie des masques*. Plon, Paris, 247 p.
- León-Portilla, Miguel 1959 - *La filosofía náhuatl*. UNAM, México, 461 p.
- Mead, Sidney 1984 - *The Maori: Maori Art from New Zealand Collections*. Abrams, Nueva York.
- Panofsky, Erwin 1987 [1943] - *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Hazan, Paris.
- Sahagún, fr. Bernardino de 1992 [1582] - *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México, 1093 p.
- Schapiro, Meyer 1982 - *Style, artiste et société*. NRF, Gallimard, Paris.
- Severi, Carlos 1991 - L'anthropologie de l'art. En P. Bonte y M. Izard (eds.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*: 81-85. PUF, Paris.
- Shelton, Anthony 1992 - Predicates of aesthetic judgement: ontology and value in huichol material representations. En J. Coote y A. Sheldon (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*: 209-244. Clarendon Press, Oxford.
- Tedlock, Barbara y Denis Tedlock 1985 - Text and textile: language and technology in the arts of the Quiche Maya. *Journal of Anthropological Research* (41) 2: 121-146, verano 1985.

