



SISTEMAS SIMBÓLICOS Y RITUALIDAD

HACER CON SABER

Norma Barranco Torres

James M. Taggart

(Compiladores)

COLECCIÓN:
ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DEL ESTADO DE PUEBLA



1

Tomo I

SISTEMAS SIMBÓLICOS Y RITUALIDAD

Hacer con saber

UNIVERSIDAD INTERCULTURAL DEL ESTADO DE PUEBLA

GUILLERMO GARRIDO CRUZ

Rector

rector.guillermo@uiep.edu.mx

MINERVA HERNÁNDEZ AGUILAR

Secretaria Académica

s.academica@uiep.edu.mx

MACARIO LAURO BAUTISTA RAMÍREZ

Director de Investigación y Posgrado

dir.investigacionyposgrado@uiep.edu.mx

CÉSAR REYES REYES

Director de la División de Ciencias Naturales

dir.cienciasnaturales@uiep.edu.mx

JORGE TINO ANTONIO

Director de la División de Ciencias Sociales

dir.cienciasocialesyhumanidades@uiep.edu.mx

LAURA ORTEGA HERNÁNDEZ

Directora de la División de Ciencias de la Salud

dir.salud@uiep.edu.mx

AIDA JACINTA VÁZQUEZ BECERRA

Directora de Finanzas y Administración

finanzas@uiep.edu.mx

Eduardo Ramiro Calderón

Director de Planeación, Programación y Evaluación

planeacion@uiep.edu.mx

Tomo I

SISTEMAS SIMBÓLICOS Y RITUALIDAD

Hacer con saber

Norma Barranco Torres
James M. Taggart
(Compiladores)

COLECCIÓN:

ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DEL ESTADO DE PUEBLA

SISTEMAS SIMBÓLICOS Y RITUALIDAD. HACER CON SABER

Primera edición: 2022

D.R. © Universidad Intercultural del Estado de Puebla
Calle principal a Lipuntahuaca S/N
C.P. 73475, Huehuetla, Puebla, México www.uiep.edu.mx

D.R. © Miguel A. Bartolomé, Saúl Millán Valenzuela, Laura Elena Romero López, Junior Enrique Encarnación Ruíz, James M. Taggart, Luis Mario Franco Rojas, Yuribia Velázquez Galindo, Norma Barranco Torres, Isaura Cecilia Ramírez, Raquel García García, Maura Vázquez Vargas, Jair Díaz Hurtado, Macario Lauro Bautista Ramírez, Libertad Mora Martínez

ISBN: 978-607-98736-9-1

El Errante Editor es miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI).

Norma Barranco Torres y James M. Taggart, compiladores
Diseño de portada e interiores: Israel Hernández Cedeño / El Errante Editor
Corrección: Ruth Rojas Jiménez
Imagen de portada: Libertad Mora Martínez

Este libro ha sido dictaminado y arbitrado bajo la modalidad doble ciego, realizada por pares académicos externos a la Universidad Intercultural del Estado de Puebla, avalando su publicación.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y tratamiento informático, la fotografía o grabación, sin el permiso previo y por escrito de la institución. Impreso en Puebla, México / Printed in Puebla, Mexico

La publicación de este libro fue financiada como parte del proyecto "Fortalecimiento de los procesos de vinculación para el reconocimiento comunitario y social de los programas educativos" del Programa para Desarrollo Profesional Docente (Prodep) 2021.

Colección Etnografía Contemporánea del estado de Puebla

T O M O I

Sistemas simbólicos y ritualidad.
Hacer con saber

Norma Barranco Torres
James M. Taggart
(Compiladores)

CONTENIDO

LA ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA EN EL ESTADO DE PUEBLA: UN PROYECTO EDITORIAL	9
PRÓLOGO	13
RITUALIDAD Y CONTRAHEGEMONÍA. ACCION SIMBÓLICA Y CULTURA DE RESISTENCIA <i>Miguel Alberto Bartolomé</i>	19
EL PORVENIR DE UNA ILUSIÓN: ANTROPOLOGÍA MEXICANA Y ESTUDIOS ETNOGRÁFICOS <i>Saúl Millán Valenzuela</i>	47
ETNOGRAFÍA Y CHAMANISMO: ANTES (Y DESPUÉS) DE LA GRAN PAUSA <i>Laura Romero</i>	61
LA HISTORIZACIÓN DE LA NATURALEZA. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LAS NOCIONES DE NATURALEZA EN LA CULTURA OCCIDENTAL <i>Junior Encarnación Ruíz</i>	81
LA BASE CULTURAL DE UNA REBELIÓN NAHUA <i>James M. Taggart</i>	93

LA HIEROFANÍA NAHUA: LO SAGRADO EN EL CAMBIO Y LA CONTINUIDAD SOCIOCULTURAL <i>Luis Mario Franco Rojas</i>	113
ESTÉTICAS CAMBIANTES Y PERSONIFICACIONES DIVERGENTES. EL AGUA ENTRE LOS NAHUAS <i>Yuribia Velázquez Galindo</i>	137
EL CERRO DEL TETZÓN Y EL CERRO DEL CHOCOLIN: ORDENADORES TERRITORIALES DE LOS LLANOS DE TEPEXI, PUEBLA <i>Norma Barranco Torres, Isaura Cecilia García López</i>	151
MITOS Y COSMOVISIONES DE LOS CERROS. EL CASO DEL COZOLTEPETL Y XKAJAK SIPI EN LA SIERRA NORTE DE PUEBLA <i>Raquel García García</i>	167
TRANSGRESIONES EN LA CONVIVENCIA CON LOS CHANEQUES: INTERACCIONES HUMANOS-NO HUMANOS EN UNA COMUNIDAD MAZATECA DE LA SIERRA NEGRA DE PUEBLA <i>Maura Vázquez Vargas</i>	187
LAS SÚPLICAS RITUALES EN LAS PRÁCTICAS TERAPÉUTICAS DE LOS CURANDEROS NAHUAS DE LA SIERRA NORTE DE PUEBLA <i>Jair Díaz Hurtado</i>	199
UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO AL SISTEMA DE PARENTESCO TOTONACO DE LA SIERRA NORTE DE PUEBLA <i>Macario Lauro Bautista Ramírez</i>	215
FIGURAS OTOMÍES: CURANDEROS, ARTESANOS Y ARTISTAS <i>Libertad Mora Martínez</i>	229

Figuras otomíes: curanderos, artesanos y artistas

Libertad Mora Martínez⁶⁴

Para Santos Trinidad: artista del recorte

Introducción

Esta intervención tiene como finalidad esbozar los distintos procesos que se han suscitado entre los otomíes de San Pablito, Pahuatlán, a partir de las diversas connotaciones en relación con las figuras otomíes. Dicha situación nos lleva a ubicar tres ámbitos con protagonistas específicos, a saber: curanderos, artesanos y artistas. En cada uno se gestan formas diversas de conocimientos, técnicas de aprendizaje, así como relaciones sociales.

Figuras rituales

Como en otros pueblos indígenas del sur de la Huasteca, entre los otomíes de San Pablito, Pahuatlán, Puebla, las prácticas chamánicas son, hoy en día, una parte fundamental que riges la vida de los lugareños. Muchos observadores han creído que la presencia o persistencia de estas prácticas respondía a una suerte de distanciamiento de los indígenas respecto de los mestizos o las zonas urbanas, como si esas “supervivencias”⁶⁵ se mantuvieran en el presente porque sus portadores estuvieran aislados y no tuvieran contacto con otros grupos o formas de vida.⁶⁶ Disentimos

⁶⁴ Profesora-investigadora tiempo completo en el Colegio de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la BUAP. Doctorante en Antropología Social por la ENAH-INAH. Maestra en Antropología Social por el CIESAS.

⁶⁵ Utilizo la idea de supervivencia y pervivencia en los términos planteados por Aby Warburg.

⁶⁶ Encontramos esta perspectiva en Bodil Christensen y Samuel Martí (1998 [1971]).

de esa creencia, pues observamos que las prácticas sanpableñas contemporáneas se reconfiguran constantemente ante las distintas realidades y exigencias del día a día. En esos procesos de reconfiguración, son los sanpableños quienes eligen qué elementos mantener, fusionar, adaptar o incorporar a su vida diaria.

Los otomíes sanpableños practican habitualmente ritos chamánicos conocidos como “costumbres”. Algunos aspectos de esta tradición ritual y sus presupuestos cosmológicos, e incluso sociopolíticos, remiten a la época prehispánica, pero igualmente relevantes son otros aspectos incorporados durante la época colonial, el periodo decimonónico o, más recientemente, hasta llegar a la época contemporánea. A grandes rasgos, podemos señalar que los costumbres, llamados *mate* en lengua otomí, son de dos tipos: 1) aquellos destinados a una familia o grupo de personas emparentadas, o que mantienen entre sí relaciones más allá de los lazos parentales, que se realizan con fines terapéuticos, se les considera de carácter privado y, por lo general, los efectúa un solo curandero, y 2) los de carácter colectivo y público. Estos rituales están encaminados a fines grupales o comunitarios, como las peticiones de lluvia y buenas cosechas, o bien, los costumbres encaminados a lidiar con los conflictos comunitarios, relacionados, por ejemplo, con discrepancias políticas, problemas de inseguridad u otros tipos de inconvenientes que intervienen con los intereses de los sanpableños. Como ellos dicen, “la comunidad se enferma, y también hay que curarla, hay que alejar a los males”.⁶⁷

Un elemento que se puede destacar de dicho rito es la predominancia de las *figuras* creadas por los orquestadores rituales, los curanderos, llamados en lengua otomí *bādi*. Esta palabra se traduce literalmente como ‘sabios’ o ‘los que saben’. Son ellos quienes tienen el don y gozan del conocimiento para hacerlo; son los sabios y virtuosos en el recorte y creación de las figuras. Según la definición de Gallardo y Galinier: “Los *bādi* son los encargados de dirigir el ritual, rezar, hablar, pedir, ofrendar, manejar y hacer fluir el *nzāki* [fuerza] de los dioses y llevarla a los rituales para que se le rinda culto” (2015, p. 319).

El costumbre es el rito conducido por los *bādi* o curanderos, en donde es fundamental la idea de soporte corporal al que proponemos entender, con Descola, como figura. Frente a algún problema o malestar individual o colectivo, los curanderos

⁶⁷ En diferentes estancias en campo he escuchado decir tanto a curanderos como al común de la población que “ya hace falta un costumbre con todos”, en el entendido de que esto alivia los problemas comunitarios; frases como “por la política el pueblo se está dividiendo” son recurrentes. Un par de ejemplos al respecto: aunque todos los años se hace un costumbre que inicia la noche del 24 de diciembre, para muchos el rito que se realizó en el año 2016 tuvo como propósito la unión comunitaria en contra de la instalación de un gasoducto por parte de empresas transnacionales en territorio otomí. El segundo caso reciente se realizó hacia el segundo trimestre del año 2021, con la finalidad de subsanar una serie de problemas de salud en la comunidad.

crean estas figuras con la finalidad de mediar entre distintos colectivos, humanos y no humanos. En sintonía con Philippe Descola (2006), opto por retomar su noción de *figura*, descartando las nociones de ídolos o fetiches con las que otros han denominado tales objetos. Para Descola, la figuración es:

la operación universal mediante la cual un objeto material cualquiera, es investido ostensiblemente con una «agencia»: socialmente definida como consecuencia de una elaboración de acondicionamiento, de ornamentación o de enfrentamiento a una situación, con miras a dotar a dicho objeto con un potencial de evocación icónica de un prototipo real o imaginario que denota de manera indicial (por delegación de intencionalidad), gracias a un parecido directo de tipo mimético o a cualquier otro tipo de motivación identificable de manera mediata o inmediata (pp. 20-21).

Aunado a lo anterior, Gabriel Cabello (2013) apunta que:

El sentido del término “figura” debe ser entendido más allá de su estrecha analogía [...] con el del término “forma”, en tanto que si la forma indica un molde externo, la figura constituye un operador que relaciona la apariencia visible con su modelo abstracto. La figura no podrá entonces ser tratada como una cosa, sino como un modo de establecer conexiones significantes entre cosas (pp. 13-14).

Ahora bien, centrándonos en nuestro caso específico de estudio, el de los otomíes sanpableños, hay que señalar que las figuras a las que nos referimos son aquellas expresiones iconográficas que toman forma a partir del recorte que crea el curandero sobre el papel elaborado con corteza forestal. Son creaciones producto de la memoria colectiva de estos especialistas rituales, así como de un complejo ejercicio de reflexión onírica y visual. A partir del recorte, los curanderos otomíes, los bādi, crean una variedad de imágenes con características antropomorfas, fitomorfas y zoomorfas en el papel.

En los curanderos radica, en un primer momento, la *creación* de las figuras. Posteriormente, en conjunto con otros especialistas rituales,⁶⁸ los curanderos *agentivan* tales figuras, mismas que fungen como soportes corpóreos por un momento determinado, convirtiendo tales *figuras* en *entes* que cobran vida durante el rito. Se trata, de alguna manera, de la vía de los objetos hacia un tipo específico de sujetos.

Sobre el posible origen temporal de las figuras en el papel, a la fecha existen dos posibles hipótesis. Guy Stresser-Péan sugiere que la técnica específica de su recorte en papel data del siglo XIX o, en cualquier caso, no mucho antes. Por su lado, sin ser demasiado concreto sobre si se refiere al recorte de las figuras o más en abstracto a los entes así figurados, Jacques Galinier subraya sus vínculos con el pasado prehispánico. No dudamos de que, en el caso de las figuras otomías, tal y como hoy las conocemos, hayan tomado sus características y rasgos iconográficos, producto tanto de la fusión con e imposición de grupos externos en fechas posteriores a la Conquista, así como de la introducción de objetos de acero, como las tijeras, una herramienta de apoyo de los especialistas rituales en la elaboración del recorte de las figuras. No obstante, tampoco es de extrañar que desde la época prehispánica existieran otros tipos de figuras como antecedentes a lo que posiblemente hoy observamos.

Es importante señalar que, si bien los curanderos de muchas otras comunidades sudhuastecas, otomías y de distinta filiación étnica crean figuras a través del recorte del papel, el caso de los otomías de San Pablito destaca por los siguientes aspectos:

1. El estilo y la diversidad de imágenes en los recortes de papel es una característica que identifica a esta colectividad otomí de sus vecinos de la región sudhuasteca. Hay una diversidad de cuerpos con formas peculiares y una amplia gama cromática.
2. Se reconoce a estos *hñähñu* por mantener la técnica tradicional de elaboración del papel con la corteza del árbol de jonote y de la mora. Algo que, si bien fue una característica en toda la región, en la actualidad son ellos quienes se cuentan entre los pocos que mantienen tal característica o distinción. Sobre este punto nos cuestionamos si acaso esa “supervivencia” en la técnica de elaboración refiere a la relevancia del ritual entre los

⁶⁸ En el costumbre es fundamental que se contemplen diversos objetos, así como otros especialistas rituales, ya que, si bien es verdad que quien puede crear la figura es el curandero, el proceso en el que se agentivan los objetos requiere, por ejemplo, de los músicos rituales, del mismo modo que de las mujeres que se encargan de la dotación alimenticia y de otro pequeño grupo de mujeres y hombres que se encargan de la parafernalia e indumentaria ritual, algo que, lejos de ser simples elementos en una escenografía ritual, son marcadores ontológicos.

otomíes sanpableños. ¿O responde a la resignificación de la que han sido objeto los recortes de papel desde la década de los sesenta?

3. Por último, los procesos de enseñanza-aprendizaje en relación con el recorte del papel, algo que, hasta hace algunas décadas, se leería extraño en función de la praxis misma del ritual, pues, como he referido, la figura ritual es creada por la persona que sabe y el *bādi* que recibe el don para hacerlo. De manera que se trata de un saber exclusivo, reservado y privilegiado que no pertenece al común del pueblo. Ahora bien, hay que acotar que nos estamos refiriendo al hecho del saber hacer en cuanto al recorte, no del conocimiento en cuanto a las iconografías o la tradición figurativa, pues estas constituyen un conocimiento que reconoce cualquier sanpableño. Es decir, todos identifican tanto la iconografía como la explicación o interpretación iconológica en relación con las figuras. Viven entre esas imágenes; forman parte de su vida cotidiana. A todo ello, hay que agregar que ahora también lo hacen a partir de ir memorizando los rasgos que determinan alguna de las figuras. Por ejemplo, el águila bicéfala, alguna deidad agrícola, la madre tierra, entre otros. Sobre todo, seres benévolos, diferenciados de aquellos que reconocen con una implicación negativa.

No obstante, con el paso de los años, si bien era recurrente escuchar que los curanderos eran las personas que, dados sus conocimientos y habilidades rituales, eran los únicos que podían y sabían la técnica del recorte —una técnica que implica crear la imagen en el papel a semejanza de aquella que requieren para una limpia o un rito específico, o bien, la imagen que, como ellos sugieren, “llega así de momento, a la mente, a la cabeza”—, esto ha ido cambiando recientemente, acaso entre un lustro y una década. Esto debido a que se ha ido generando una serie de cambios en cuanto a las connotaciones de las figuras rituales, lo cual también implica a los creadores, pues hoy se observa que la técnica del recorte ya no es un elemento exclusivo del curandero. Lo hacen otros sectores de la comunidad con otros fines: el comercial y el artístico, sí, pero también entre el gremio de curanderos de San Pablito se observan nuevas formas de aprender, de perfeccionar o de enseñar la técnica del recorte de las figuras (así como de la elaboración de otros objetos como parte de la parafernalia ritual).

Es el caso, por ejemplo, de aquellos niños y jóvenes que actualmente están aprendiendo de sus abuelos o parientes que sí son curanderos y que deciden enseñarles el cómo y el porqué del recorte, se enfatiza que estos jóvenes no son personas con un don y tampoco realizan un rito o costumbre, mucho menos pueden agentivar a

la figura, ya que solo aprenden y se incorporan por gusto e interés propio en estas artes del ritual.⁶⁹ Algunos comienzan viendo, apoyando en algún quehacer al curandero. Los más pequeños juegan y, a través de esta dinámica, se incorporan en el rito. Por ejemplo, imitan a sus parientes curanderos en el acto de “orquestrar” el costumbre grande, al que acude un porcentaje considerable de los vecinos del pueblo. Tal como sucedió en el costumbre del año 2019, cuando se visitaron distintos cerros sagrados de la comunidad. En esa ocasión, una cantidad considerable de la gente que acudió fueron niños y jóvenes. Estos últimos participaron activamente: bailando, reverenciando, comiendo, conviviendo. Algunos niños, por su parte, además de acompañar y observar, hicieron una representación de lo que en ese momento estaban haciendo los curanderos, de manera que elaboraron objetos que simulaban las piezas rituales e incluso construyeron su propio altar miniatura, jugando a conducir un costumbre, mientras que a unos cuantos pasos se estaba oficiando el verdadero costumbre con la conducción real de la curandera y el curandero principales.

Para cerrar este primer apartado, subrayamos la premisa de que las figuras rituales son parte fundamental de la vida cotidiana *hñähñu*. Tal aseveración responde a que, en efecto, a través de las figuras, sujetos-objetos, los otomíes crean y recrean su forma de relacionarse entre sí y con el exterior. Es importante puntualizar que las figuras, si bien remiten en principio al ámbito chamánico, no significa que solo tengan presencia en dicho contexto, pues, como se explicará más adelante, estas están presentes en diferentes ámbitos comunitarios.

Figuras artesanales

Hemos señalado el papel protagónico del curandero en relación con la creación de las figuras rituales de papel de corteza entre los otomíes. Ahora, corresponde dar cuenta de otros sectores, así como de otros tipos de figuras, aunque lo haremos a grandes rasgos, pues lo hemos descrito más extensamente en otros textos.⁷⁰ Comencemos por el gremio de los artesanos que, desde hace poco más de seis décadas, sigue reinventando la tradición artesanal del amate.

⁶⁹ En este punto hay que señalar que refiero la idea de agentivar en relación con la propuesta de una capacidad de animar a un objeto que deviene en sujeto con capacidad de acción. Es decir, con un estatus ontológico de objeto a sujeto.

⁷⁰ Mora, 2008 y 2011.

En San Pablito se reconoce como “papel amate” al papel elaborado de corteza forestal, el cual se produce a partir del ablandamiento de la corteza de *ficus*, *morus* y, recientemente, *trema micrantha*, seguido de un tratamiento especial de las fibras.⁷¹ Hay que ponderar que el amate es indisoluble de los otomíes de San Pablito. Difícilmente se puede pensar a un otomí sanpableño sin relacionarlo con la cultura que ha generado el amate. Hablar de este no solo remite a una importante práctica ritual e identitaria, sino que implica identificar una red de relaciones sociales, políticas y económicas, así como una serie de importantes reconfiguraciones culturales que se han gestado entre los otomíes sanpableños desde hace seis décadas.

Hoy incluso nos atrevemos a señalar que la mejoría económica de San Pablito ha influido en una mejor calidad de vida también en pueblos nahuas y mestizos vecinos, pues algunos de esos pueblos prestan servicios a los sanpableños, por ejemplo, en la rama de la construcción y en el comercio. También hay casos de sanpableños que contratan gente de otras localidades para que los apoyen en la elaboración de artesanía, sobre todo la elaborada con chaquiras. Esto atañe tanto al ámbito económico como, y sobre todo, al capital simbólico que produce para los sanpableños.

Se reconoce en los otomíes sanpableños el mérito de haber conservado las antiquísimas técnicas tradicionales de elaboración de papel amate, que comparten con otros otomíes y nahuas vecinos. Sin embargo, los sanpableños son únicos en lo relativo al papel amate en tanto que, a partir de los años sesenta, han sido artífices de grandes innovaciones sobre su producción y transformación, con las que han buscado, con éxito, cautivar el mercado nacional e internacional. Los trabajos artesanales otomíes se ubican en distintos puntos del país. Para satisfacer la demanda que ello ha implicado, buena parte de las familias se dedican a esta actividad artesanal, donde se involucran tanto mujeres como hombres, adultos y jóvenes. Todos los integrantes de las unidades domésticas participan en una u otra actividad.

En contraste con el resto de las comunidades otomíes sudhuastecas, entre los sanpableños se inicia el comercio del papel amate. “Pliegos lisos”, como ellos los llaman, o bien, los recortes de las deidades del mundo otomí, es decir, las mismas iconografías requeridas en los ritos chamánicos. Algo que, para la época, fue inusual en la región e incluso entre otros grupos indígenas. No obstante, la respuesta fue y ha sido que tal actividad, en lugar de suponer una pérdida de relevancia de los

⁷¹ Originalmente, el papel amate se realizaba con dos especies forestales: el jonote y la mora. Sin embargo, como respuesta a un uso no sustentable de los recursos ambientales, el árbol de jonote está extinto en la comunidad. Ahora se debe comprar a mestizos de zonas aledañas que llegan a San Pablito a vender la corteza. Si bien en un primer momento la urgencia era buscar e ir ampliando el mercado artesanal, paulatinamente los sanpableños han manifestado algún tipo de interés por participar en proyectos de reforestación a futuro.

elementos identitarios del grupo, los refuerza y los mantiene vigentes. Así, perviven y dialogan en el mundo contemporáneo. La conservación y la innovación son dos características descollantes que otorgan a la tradición del amate el vigor del que hoy goza. Y, sin duda, son los dos ingredientes de la fórmula por la cual se ha mantenido como una de las expresiones representativas de la Sierra Norte de Puebla.

En la primera mitad del siglo xx encontramos que en la historia oral de San Pablito se recuerda la presencia de un japonés que visitó la localidad y que, atraído por la manufactura de aquellos pequeños pliegos de papel para usos rituales, de 20 x 20 centímetros, compró algunas piezas a los lugareños. Esto fue algo inusitado. Si bien la presencia de distintos etnógrafos en la comunidad ha sido recurrente,⁷² y tampoco es extraño que alguno lleve alguna pieza de papel amate como recuerdo, “souvenir” o para agregarla a una colección museográfica, el caso del comprador japonés fue distinto, pues adquirió varios pliegos que no solían ser comercializados y, además, hizo un extenso pedido de distintos tamaños a varias personas de la comunidad. La demanda que ese encargo supuso fue tal que un porcentaje considerable del pueblo se dedicó a la elaboración de papel para satisfacerla. Una vez entregado el pedido, los sanpableños consideraron la idea de seguir haciendo pliegos de papel en distintos tamaños y ofrecerlos en distintos lugares. Eran años en los que el pueblo dependía en gran medida de la agricultura. Gozaban de cierta movilidad a la Ciudad de México, en donde vendían sus productos agrícolas, o bien, acudían en busca de apoyos gubernamentales, de manera que la movilidad para ofrecer su reciente objeto artesanal no fue un impedimento.

Fue entonces cuando ubicaron como posible punto de venta un bazar de artesanías al sur de la Ciudad de México, en San Ángel. Ahí, a partir del encuentro con ceramistas y comerciantes nahuas del Alto Balsas de Guerrero, se intensificó el comercio del papel. Unos, vendedores de papel liso; los otros, de cerámica pintada. Así nació la tradición artística de la pintura sobre el papel amate, la cual paulatinamente fue gozando de más popularidad y generando cada vez mayor demanda. Con ello, varias familias otomíes optaron por dedicarse de tiempo completo a su elaboración y venta. La agricultura, aunque era una actividad que permanecía, paulatinamente fue perdiendo peso frente a la actividad artesanal.

⁷² Desde la visita del norteamericano Frederick Starr a principios del siglo xx o, más relevante, la investigación de la holandesa Bodil Christensen, a quien, tras su visita a San Pablito en la década de los treinta y cuarenta, agradecemos, sobre todo, su lente etnográfico, a partir del cual se tiene un importante registro fotográfico de los otomíes de San Pablito, así como de otros grupos de la Huasteca y del Totonacapan. De entonces a la fecha, la lista de investigadores o estudiosos sobre este grupo es extensa.

Es importante señalar que la gama artesanal con el papel ha sido amplia. Bien pueden ser aquellos pliegos de papel liso pero en distintos colores, objetos de decoración o funcionales, cuyo soporte es el papel, del mismo modo que aquellos cuadros en los que destacan, en primer plano, las figuras rituales. Aquí hay que aclarar que, si bien el común de los artesanos elabora los pliegos lisos como fondo de la obra, pocos son aquellos que pueden producir una lámina de papel que represente, precisamente, aquellas figuras rituales. No obstante, esto cambió a partir de que Pahuatlán formó parte del programa “Pueblos mágicos”, promovido por el Gobierno federal. A partir de entonces, las visitas o la presencia de medios de comunicación y del sector turístico en las comunidades ha sido constante. Ante ello, algunos de los artesanos con mayor reconocimiento interno, pero sobre todo externo, es decir, los que reciben atención mediática, comenzaron a aprender a recortar el papel. No lo hacen por una urgencia o requerimiento en su obra artesanal, sino por el hecho de posicionarse frente a otros artesanos.

El comercio del papel (figuras, pliegos, cuadros) ha tenido distintos momentos. Es cierto que durante varias décadas gozó de una demanda extenuante, pero recientemente también señala algún grado de descenso en su comercio. Por ello, los otomíes artesanos han volcado su capacidad creativa e inventiva en nuevos bienes artesanales. Esto no significa que dejen de hacer, vender o revender el papel, pues este se mantiene, en conjunto con textiles y bisutería en chaquira, entre otros productos.

Así, la venta del amate no solo ha servido a los otomíes de San Pablito para mejorar su precaria situación económica, sino que, como pocas veces se ha visto en la historia de ese grupo, la comercialización de su artesanía ha servido como agente principal de revitalización de su cultura. Y es que, con las salvedades del caso, y con los riesgos que conllevan las grandes generalizaciones, resalta que se trata del grupo indígena de la Huasteca poblana que destaca por su cohesión social, con valores muy arraigados de pertenencia cultural y con un alto grado de participación política, algo imposible de hacer sin la presencia de las figuras comerciales de papel amate como elemento que une y genera diversas relaciones interétnicas en la región.

Producto de esas posibles respuestas generadas a partir del comercio del amate, señalamos un tercer tipo de figuras que, a nuestro parecer, dista tanto de aquellas del tipo ritual como de estas otras del tipo artesanal.

Figuras artísticas: artistas

Hemos explicado las figuras elaboradas por los curanderos que son empleadas en los rituales chamánicos. Por otro lado, también hemos referido aquellas que son elaboradas tanto por los expertos, *bädi*, como por los legos con fines meramente comerciales. Aunado a esas dos connotaciones, es decir, la ritual y la artesanal, el caso de los otomíes sanpableños nos remite también a las figuras como creaciones artísticas.

Es importante puntualizar que cuando decimos que se trata de figuras artísticas se retoma, sobre todo, la connotación émica que los propios otomíes hacen de esas piezas, las cuales destacan y tienen características distintas tanto de aquellas para el uso ritual como del tipo comercial en serie. En ese sentido, si tenemos ritualistas que elaboran objetos chamánicos, artesanos que manufacturan artesanía, encontramos también artistas que crean obras particulares. Los tres sectores vinculados en torno a las *figuras* que pueblan el mundo de ideas de los otomíes sanpableños. En este tipo de obras artísticas se muestran peculiares expresiones estéticas, de las cuales el común refiere a los iconos característicos o representativos del grupo otomí. Dichas expresiones funcionan como un medio de identificación étnico.

Olivia Kindl y Johannes Neurath (2008) señalan que solo “concibiendo el arte como todo tipo de *savoir faire* y ampliando el campo de observación, algunos investigadores lograron identificar lo que se podría llamar un ‘hecho artístico total’, el cual requiere la concurrencia de varias ‘formas expresivas’” (p. 34). Bajo esa premisa es que hemos podido entender las múltiples aristas en torno a las figuras entre los otomíes sanpableños y, a partir de ello, ubicamos los siguientes procesos que ha ido gestando un sector preciso de artistas otomíes.

Como hemos señalado, la actividad artesanal es una de las características fundamentales de la comunidad. A lo largo de poco más de seis décadas, desde que inició el comercio del papel, los sanpableños no han dejado de innovar y fusionar distintos estilos con miras a ampliar su mercado artesanal. En ese lapso, y sobre todo como parte de ese proceso creativo, varios otomíes han sido acreedores de diferentes premios en la categoría de “arte popular”, otorgados por los gobiernos federal y estatal, así como por instancias internacionales. Sin embargo, es importante puntualizar que, entre los sanpableños, el reconocimiento de “artistas” no se les concede a aquellas personas que han recibido algún tipo de presea por su trabajo artesanal, mucho menos al común de otomíes artesanos.⁷³ Los artistas sanpable-

⁷³ Esto no significa que al interior de la comunidad no exista un reconocimiento del trabajo de algunos artesanos, ya sea quienes tienen los talleres más grandes, quienes han recibido diferentes premios o quienes han logrado consolidar algún mercado o abrir nuevos puntos de venta.

ños son aquellos a quienes desde la comunidad se les reconoce por la calidad y las cualidades de sus obras, con expresiones del tipo “ese sí trabaja bonito”, “ese sí está haciendo cosas interesantes”; es decir que, por supuesto, los sanpableños ubican las distinciones y estilos individuales.

En este sentido, el recuerdo de doña Camila Hernández cobra relevancia en la memoria colectiva de San Pablito. Se trata, a nuestro parecer, de una de las otomíes precursoras que generó una noción expresiva en relación con el amate. Según relata su hijo, ella fue quien “innovó” sobre el papel, otorgando una nueva connotación al papel de corteza.⁷⁴ En aquella época, alrededor de inicios de los años sesenta, no se hacían pliegos de amate para el comercio, ni local ni mucho menos internacional. El papel de corteza que se producía era destinado exclusivamente para fines rituales y lo utilizaba el *bādi*. Fue a partir de la mirada curiosa de doña Camila que surgió la capacidad inventiva y creativa, por lo que ciertos pliegos destacan por un estilo distinto del resto.⁷⁵

Aunado a esto, consideramos que otro posible detonante ha sido el hecho de que, para bien y para mal, San Pablito ha sido visitada o estudiada por distintos gremios desde al menos la década de los cuarenta a la fecha. Acaso se trata de la comunidad otomí más investigada o, más bien, observada. Además de los académicos, hay que agregar a los turistas o curiosos que asisten todos los fines de semana a la localidad. La respuesta de los sanpableños es que han sabido utilizar esa mirada y han generado no solo una amplia red comercial, sino que, incluso, han fomentado redes sociopolíticas a partir de ello. Entre los académicos, sin duda, uno de los elementos que más ha llamado la atención es la tradición chamánica de la creación de figuras rituales. Por ello, ha sido el sector de curanderos el interlocutor principal entre los agentes externos y San Pablito, detalle que ha influido en los procesos artísticos que se han ido gestando en la comunidad otomí.

En la actualidad, el reconocimiento local como artistas otomíes es básicamente para un curandero y un grupo emergente de jóvenes. En relación con estos artistas contemporáneos de San Pablito, aunque el trabajo y expresiones de cada uno tienen ciertas especificidades, podemos señalar que, de manera general, se observa que ambos comparten los íconos emblemáticos de la cultura otomí como medio expresivo de su plástica y estética *hñähñu*. La característica primordial es

⁷⁴ El motivo de esto se relaciona con la historia del comercio del amate (Mora Martínez, 2008 y 2011).

⁷⁵ A propósito, sus trabajos se pueden apreciar en algunas publicaciones, como en el clásico *Brujerías y papel precolombino* de Bodil Christensen y Samuel Martí (1988). O bien, como parte de las colecciones de algunas exposiciones temporales que se exhiben en el Museo Nacional de Culturas Populares. Sobre este último punto podemos referir una de las primeras exposiciones de tal recinto en la década de los ochenta, cuya temática fue el maíz. O bien, recientemente en el año 2017, en la exposición denominada “La milpa. Espacio y tiempo sagrado”.

la “representación” de las figuras rituales, distintas de aquellas figuras que sí tienen fines chamánicos, es decir, las figuras agentivadas, las figuras-sujetos.

Es importante aclarar que, si bien los curanderos son los únicos que pueden y tienen la capacidad para crear las figuras rituales, cuando hablamos de las obras artísticas podemos indicar que se trata de otro tipo de figura; lo mismo sucede, por ejemplo, cuando ellos elaboran objetos artesanales. El de los curanderos es el único sector de la comunidad sanpableña que ejerce la capacidad creativa de elaborar tanto figuras rituales como artesanales y artísticas.

En las piezas artísticas, su finalidad remite a otros contextos ajenos al ritual. Para dar un ejemplo, estas no funcionan como mediadoras ontológicas ni buscan una comunicación entre humanos y no humanos. Su fin último es la comunicación entre humanos, es decir, en el mismo plano ontológico. En ese sentido es que optamos por retomar la noción de imágenes como transmisoras o “mediadoras”, o bien, como “formas intermedias” entre el ritual y el arte,⁷⁶ la cual sigue la idea de Aby Warburg al señalar que son formas de expresión ubicadas entre dos polos que no existen de forma absoluta. Y se refiere tanto a la vida de las imágenes como a los mecanismos por medio de los cuales se producen esos objetos. Ahondando en lo señalado, Olivia Kindl y Johannes Neurath (2008) destacan “la importancia de los procesos de creación, utilización y transmisión de toda acción considerada como estética, tanto desde el punto de vista de quien la realiza como de quien la observa o participa en ella” (p. 6).

En relación con el grupo de curanderos, aunque existen o existieron personas que elaboran algún tipo de trabajo que es comercializado con fines artísticos, hoy destaca uno de los curanderos de San Pablito. Esta situación refuerza las relaciones jerárquicas en la comunidad y, sobre todo, en el grupo de curanderos. Los *bädi* son uno de los sectores de mayor peso comunitario, a la par, por ejemplo, de las autoridades civiles o eclesiásticas. Aunado a esto, el hecho de que un solo curandero tome la voz por el grupo en su conjunto intensifica las relaciones verticales que de por sí han comenzado a acrecentarse a partir de intereses individuales, como ocurre con cualquier grupo social.

Hoy en día, el curandero principal de la comunidad es Alfonso Margarito García Téllez, reconocido tanto al interior como al exterior de la comunidad por sus dotes como curandero, pero también por su particular estilo en obras artísticas con el amate. A ello hay que agregarle sus dotes como “informante” e interlocutor

⁷⁶ Careri, 2003; Kindl y Neurath, 2008..

privilegiado del gremio antropológico.⁷⁷ Destacando la versatilidad de “don Alfonso” —como se le conoce popularmente—, recientemente se convirtió en autor de una obra editada en Francia⁷⁸ y también es coautor de algún artículo académico sobre la comunidad sanpableña.⁷⁹ Como señalamos, sobresale por un estilo particular en dos de sus manifestaciones artísticas características: los grabados en amate y los códices.⁸⁰ Los primeros son imágenes que él realiza sobre pliegos lisos de papel amate, en donde expresa la fusión o el sincretismo entre la religión cristiana y la visión del mundo otomí. Los segundos consisten en cuadernillos de amate, plegados en forma de biombo, a los cuales se refiere como “códices”. Estos sirven como soporte para una serie de figuras —también de papel recortado, pero de menor tamaño que aquellas que él elabora para uso ritual— que adhiere al cuadernillo y a través de las cuales, y junto con la explicación que él realiza de su puño y letra, expresa algún tipo de narrativas relacionadas con la visión del mundo otomí. Destacan los siguientes títulos: “Historia de la curación de antigua de San Pablito, Pahuatlán, Pue.” (1978), “Historia de una vivienda para hacer una ofrenda al santo tecuil”, “Tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia de San Pablito Pahuatlán, Pue.,” “Historia de un brujo nagual. San Pablito Pahuatlán, Pue.”

Estos objetos han tenido buena acogida en el gremio académico y forman parte de colecciones privadas, pero también son exhibidos en algunas salas de los principales museos de México y del extranjero.⁸¹ Estas piezas las vende directamente a los fuereños que visitan San Pablito o cuando acude a un evento público fuera de la localidad. Tampoco es extraño encontrar a sus familiares o amigos cercanos ofreciendo sus códices entre la mercancía artesanal que exponen en algunos sitios. Además de ello, el curandero, don Alfonso García, también ha sido copartícipe de algunas exposiciones de arte contemporáneo, cuya obra se exhibe como un trabajo colaborativo con otros artistas conceptuales. Este detalle, consideramos, obedece a

⁷⁷ En este punto es importante señalar el peso que han jugado los académicos, en específico los antropólogos, legitimando ante el exterior la voz o las acciones de una sola persona de la comunidad. Esta situación ha suscitado problemas en el gremio de los curanderos, así como en la comunidad en su conjunto.

⁷⁸ García Téllez, 2018.

⁷⁹ Díez Barroso y García Téllez, 2012.

⁸⁰ En términos generales, el tema de los códices chamánicos otomíes ha sido objeto de estudio, morbo o interés, tanto de académicos como de artistas plásticos, quienes, además de dedicar algunas publicaciones al tema, han buscado generar algún tipo de exposiciones conjuntas.

⁸¹ Como en el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Indígena o en algunas exposiciones temporales del Museo Nacional de Culturas Populares. También aparecen en el extranjero, como en el Museo du Quai Branly, el British Museum, entre muchos otros museos.

un tipo de vanguardia contemporánea que se ha ido gestando en el gremio artístico y curatorial, o entre diseñadores.

Otro curandero que también ha elaborado algunas obras como los códices es Antonio López Maya. Sin embargo, en términos de representatividad o estatus, él ha corrido con otra suerte: su trabajo ha generado algún tipo de polémica pues, para algunos autores o gente de la comunidad, las obras de López Maya son copia o imitación de las de don Alfonso. A pesar de ello, otros la reconocen por sus características creativas.⁸² Con todo y lo anteriormente mencionado, en la comunidad otomí no cuenta con la legitimidad que, en cambio, sí tiene don Alfonso, el curandero, artesano y artista.

El mensaje de las obras del segundo curandero también son descripciones de una serie de prácticas culturales llevadas a cabo entre los otomíes. Por ejemplo: “El gran libro de los cantos otomíes de la sierra de Puebla de San Pablito Pahuatlán”, “Tratamiento de una ofrenda para pedir la lluvia de San Pablito Pahuatlán, Pue.”, “La historia de la curación de San Pablito Pahuatlán, Pue.”⁸³, así como la obra creada también con el estilo de “códices” por Consuelo Arroyo Ventura, una mujer artista otomí, quien, además, recibió recientemente una preseña del Gobierno federal.

Tradicionalmente, en la Huasteca sur, la creación de las figuras rituales es producto de la intervención chamánica a partir de un acto sacrificial como el recorte. Los *bādi* suelen ser las únicas personas “que saben” y pueden crear tales figuras. Sin embargo, entre los otomíes sanpableños, a diferencia del resto de los grupos indígenas que comparten tal tradición, el conocimiento ligado con el recorte no es exclusivo de los curanderos, pues se tiene el registro de una persona que desde hace años sabe y realiza el recorte de figuras rituales tanto con la corteza forestal como con el papel china, como si se tratara de un curandero. Este hombre otomí sanpableño, don Santos Trinidad, refiere lo siguiente: “así de repente fueron llegando las imágenes a mi cabeza, así fue como aprendí, las iba soñando, las traía a mi mente y yo fui recortando” (2007).⁸⁴ El testimonio de Santos Trinidad nos conduce a la noción de memoria, la cual, desde el enfoque planteado por Carlo Severi “debe [...] comprenderse en sentido pleno como un *craft of thought*, como contexto de referencia, campo de la clasificación, esquema persistente de la evocación y, por tanto, de la ideación y la imaginación poética” (en Carrillo Trueba, 2008, p. 1).

⁸² Es el caso de Ursula Dyckerhoff (1984) en “La historia de curación antigua de San Pablito, Pahuatlán, Puebla”.

⁸³ Colección de Chloe Sayer y Elizabeth M. Carmichael, expuesto en el British Museum.

⁸⁴ San Pablito, Pahuatlán, Puebla.

Como se sabe, históricamente las figuras rituales se gestan en un ámbito eminentemente chamánico, un espacio vedado para el común de la población. Sin embargo, en el caso de Santos Trinidad se descarta toda posible hipótesis de una explicación que homologue a una región cultural. Él sabe y tiene la habilidad en el recorte, no usa moldes y realiza la figura a partir de una serie de tijeretazos y del acto de memorizar las imágenes rituales. El conocimiento o la identificación de los entes figurados en las imágenes es algo público entre los sanpableños, de manera que él solo evoca la imagen y después realiza el recorte, del mismo modo que los curanderos de la comunidad. Es decir: practica algún tipo de arte de la memoria.

Como se intuye, esto destaca en la comunidad y, sin embargo, sugerimos que también en la región sudhuasteca, pues don Santos se dedica desde hace varios años al comercio artesanal del amate, pero, asimismo, es el único que tiene la habilidad y el conocimiento en el recorte del papel sin ser curandero. La biografía de don Santos Trinidad escapa a la lógica cultural sudhuasteca, en la que para poder crear figuras rituales se debe ser un especialista ritual, es decir, tener el don. A pesar de ello, como ya lo destacamos, el caso de este sanpableño alude al hecho de que él “sabe” y aprendió “mirando” a través de los recuerdos o imágenes en su memoria. Estos conceptos nos recuerdan precisamente las nociones con las cuales se vincula a los chamanes sudhuastecos: conocimiento, percepción y actividades oníricas. Tal vez por ello cabría decir que, además de practicar un arte de la memoria, sin ser curandero (chamán) también practicaría un arte chamánico.

Al respecto, convenimos con el planteamiento de Carlo Severi en el entendido de que “allí donde la memoria social parece fundarse solo sobre la palabra dicha, el rol de la imagen es fundamental en el proceso de transmisión de los conocimientos” (2010, p. 45), pues su *savoir faire* en la técnica del recorte es a partir de la evocación de las imágenes. En ese sentido, y aludiendo a la idea de que “el verbo ‘*nachleben*’ recoge también el doble significado de sobrevivir e imitar, tomar a alguien como ejemplo” (Silvana Vargas, 2017, p. 37), nos cuestionamos hasta qué punto podemos referir a las obras de don Santos Trinidad, artista-artesano, en el sentido tanto de una serie de imágenes que sobreviven con el tiempo —independientemente de las variedades— como de una imitación de un tercero, en este caso, algún curandero.

Sin embargo, una posible interpretación fue que don Santos sabe del recorte, pero no agentiva las figuras. Entonces, en el caso sanpableño podemos reconocer que la praxis distintiva no es el recorte, sino el propio acto de animar las figuras, es decir, el hecho definitorio de catalogar una figura como objeto, o bien, como sujeto. Él genera figuras rituales como objetos y las comercializa al interior de la comunidad. Estas van de lo artesanal a lo artístico. En el primer caso, él como artesano

elabora láminas de papel recortado, cuyas figuras protagónicas son las figuras rituales, tanto aquellas consideradas benéficas y protectoras como también los seres o espíritus malignos, algo que también es exclusivo de los curanderos. Dichas láminas son vendidas al interior de la misma comunidad. Posteriormente, otros artesanos y artistas le compran las piezas y las adhieren a otros pliegos lisos de amate. Este trabajo se basa en un juego de contrastes en el color y las texturas.

Al respecto, es importante destacar que el trabajo creativo sanpableño que más relevancia ha ido cobrando en los últimos años es aquel en el que destacan las imágenes ligadas con la cosmovisión otomí. Se trata de un trabajo que, para poder concretar su elaboración, pasa por varias manos, pues no todos los sanpableños artesanos saben o pueden recortar el papel.

En el segundo punto, es decir, él como artista, hay que puntualizar su trabajo detallado e innovador en su obra. Sin duda, es uno de los otomíes con mayor creatividad y sensibilidad artística. Goza de una técnica y perspectiva que se refleja en la armonía cromática y estilística de sus obras, cualidades que, recientemente, ha ido inculcando en unos de sus hijos. No obstante, él utiliza moldes en el recorte, no lo hace como su padre.

El curandero-artista-artesano don Alfonso García, al igual que el artista-artesano don Santos Trinidad, crea obras comerciales y artísticas, pero, como aclaramos, solo los curanderos pueden crear figuras-sujetos. A dichas figuras se les atribuye un estatus ontológico como figuras animadas, como seres intermediarios: se trata de sujetos y no de objetos.

El segundo sector o gremio que hoy destaca en el campo artístico es un particular grupo de jóvenes sanpableños. Ellos se han interesado por ensalzar algunos elementos que consideran significativos de su cultura. Esto se puede observar en el carnaval, en todos santos, el día de la santa cruz, en el costumbre grande, así como en la fiesta patronal, donde la participación juvenil destaca con gran ímpetu. El interés de estos jóvenes otomíes se plasma en una participación ritual activa, algo que, si bien no es exclusivo del caso que aquí nos ocupa, sí resulta revelador por el uso reiterado que los jóvenes sanpableños hacen de ciertos íconos emblemáticos de la cultura de *Mbithö* en su vida cotidiana. Nuevamente, nos referimos a las imágenes de las figuras rituales: el señor del monte, la madre tierra, el águila bicéfala y todas las semillas que conforman la visión del mundo otomí.

Consideramos que la presencia de las imágenes se trata de una suerte de *Nachleben* —en los términos planteados por Aby Warburg—, en el entendido de que las imágenes rituales perviven a través del tiempo en la memoria colectiva de los sanpableños y, en el caso preciso de los jóvenes, la reaparición de las figuras los

induce a mantener tal tradición icónica; una tradición que, finalmente, da cuenta de la cultura otomí a la que pertenecen, sin importar la variedad de soportes en los que se manifiestan las imágenes, pues, como veremos más adelante, en contraste con los curanderos, los jóvenes crean y recrean imágenes en distintos formatos.

La presencia de tales imágenes está tanto al interior como al exterior de la comunidad, y forma parte del *habitus* de estos jóvenes, pues recordemos que una de las características de los sanpableños es precisamente la dinámica de movilidad laboral constante. Así, estas figuras fungen como un medio de vinculación que estrecha redes comunitarias y mantiene su presencia en relación con su colectividad. Desde esa óptica, Severi sugiere que “una de las maneras más eficaces de hacer memoria está ligada a la utilización de las imágenes”, tal como se observa con los jóvenes artistas otomíes a través del recuerdo o evocación de las imágenes. En ese sentido, e insistiendo en las categorías de análisis de Aby Warburg, es que “Las Pathosformeln poseen por definición una *Nachleben*, es decir, son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo y conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas ‘engramáticamente’ por las fuerzas del pasado” (Silvana Vargas, 2017, p. 37).

Por otro lado, en los jóvenes artistas sanpableños, a diferencia del curandero artista y de aquel que practica una suerte de artes chamánicas, se observa una variedad de soportes para sus obras. Retoman alguna figura distintiva otomí, pero su creación tiene distintos formatos: se extiende día con día a los elementos que conforman su vida cotidiana, en tanto que los primeros solo utilizan el amate como soporte en sus obras.

La plástica otomí de estos jóvenes es amplia: ya sea en pintura acrílica o con la técnica de pastel crean pasajes, historias o figuras sobre el papel. Por ejemplo, algunos han retomado un estilo similar al de las pinturas de los nahuas del Alto Balsas de Guerrero. Otros tratan de narrar acontecimientos o momentos de su vida diaria, en los que no es extraño que, junto con hechos contemporáneos, pervivan las figuras rituales. También se expresan a través del grafiti, obteniendo como resultado una fusión tanto de aquellos elementos o gustos de los jóvenes junto con los íconos rituales. O bien, retoman soportes inusuales y efímeros: la arena junto al mar o la nieve o, incluso, una taza de café tipo late.⁸⁵ En este último, es interesante el hecho de que la imagen se forma a partir de la espuma del café y la leche. No obstante, la imagen no solo se percibe de forma visual, sino que hay que destacar la parte

⁸⁵ Por otro lado, si los especialistas en el arte del café reciben el nombre de baristas, hay que señalar la presencia de las figuras otomíes en tal expresión. Así lo indica un joven otomí (Ismael Bocato) quien, a través del café, plasma nuevamente el águila bicéfala, el señor del monte, o las semillas.

olfativa y gustativa: los tres ámbitos sensoriales evocan y producen la imagen. En todos esos soportes, las figuras icónicas sanpableñas son la constante. Es decir, la pervivencia de las formas o *Nachleben*.

Por otro lado, tenemos otros soportes como la piel misma, en donde se tatúan, por ejemplo, el águila bicéfala firmada con el nombre en otomí de San Pablito: *Mbitho*. Estos jóvenes, sobre todo los que radican fuera de la comunidad, como ocurre con quienes emigraron a los Estados Unidos, lo expresan como una insistencia por mantener, por hacer pervivir tal tradición icónica, una tradición figurativa que finalmente nos refiere a la cultura otomí a la que claman pertenecer. En este punto, la piel humana como soporte de la obra nos lleva a cuestionar la relación o posible paralelismo de la figura artística con las figuras rituales de los curanderos, precisamente las que usan el papel de corteza forestal como la materia prima viva para la piel que reviste los cuerpos que tomarán el papel de intermediarios.

Asimismo, cuando se lleva a cabo el carnaval, como parte de la parafernalia e indumentaria se utilizan ciertas prendas con accesorios como pañoletas, sombreros (boinas) y bisutería en chaquira, a los cuales recientemente los jóvenes artistas han agregado íconos que, nuevamente, nos remiten a la tradición icónica chamánica. En estos casos, aquellos que se han especializado en la manufactura de tal parafernalia la elaboran con anticipación y la venden a los integrantes de las cuadrillas. Estas piezas gozan de popularidad en San Pablito, así como en aquella porción de la comunidad extendida, que hoy es Carolina del Norte o Durham, en donde de forma simultánea también realizan el carnaval otomí. En aquel país los connacionales adquieren los accesorios y la indumentaria con los motivos que previamente han sido trabajados por algunos de los jóvenes artistas otomíes. Se trata, como sugiere Severi —retomando a Warburg—, de un “proceso de transmisión cultural de los símbolos”, o bien, de una suerte de “empatía visual” (2010, p. 53).

Esta parafernalia, aunque tiene como elemento en común el uso de la iconografía otomí de las figuras rituales, destaca por la capacidad inventiva y creadora de los jóvenes artistas, quienes procuran generar piezas que se distingan entre sí y, por otro lado, que sean esas mismas piezas las que distingan al grupo sanpableño de Mbithö con respecto de otros. Algunos de estos jóvenes viven en San Pablito, pero la mayoría radica fuera de la comunidad; de manera que tales expresiones artísticas, figurativas, se pueden observar en diferentes puntos del país, o bien, en contextos transnacionales. Estas piezas, así como las obras que los jóvenes artistas realizan, tienen finalidades precisas: algunas son pensadas para los propios lugareños; otras, para los fuereños, para los turistas, compradores de arte-artesanía o académicos.

El común de los artesanos sanpableños retoma los íconos otomíes como parte de la oferta comercial, como un “atractivo folk” para un público que acude o busca una artesanía que retrate de manera general a la comunidad. En contraste está el pequeño sector de jóvenes artistas que, a través de su obra, pretende una comunicación interna con sus pares, los otomíes, y que, sin embargo, busca que las obras, en algunos de los casos, sean adquiridos por foráneos y no solamente por sanpableños.

Conclusiones

A lo largo de estas líneas hemos destacado el hecho distintivo de los otomíes de San Pablito Pahuatlán en relación con la tradición de figuras rituales; tradición compartida, como señalamos, por otros grupos indígenas sudhuastecos. En el caso específico de los otomíes sanpableños, se explicaron tres escenarios diferentes, cada uno con ciertas connotaciones específicas: el ritual, el artesanal y el artístico. La pregunta eje giró en torno a qué distingue un acto figurativo de otro, ¿quiénes son los actores involucrados y cómo se insertan en estas prácticas?, lo cual nos sugirió una serie de procesos que se han ido generando en la cambiante comunidad otomí.

Como el lector advertirá, este se trata de un esbozo general en el que las interpretaciones son aún eso: interpretaciones basadas en varias suposiciones generales.⁸⁶ Ahora bien, enfocándonos en el último caso, el de los artistas, a partir de los tres casos señalados —el curandero o *bâdi*, el que practica las artes chamánicas y el de los jóvenes—, nos cuestionamos sobre el carácter tanto de la obra artística como de sus creadores. ¿Cómo estudiar la agencia de tales expresiones y, a partir de ello, cómo ubicarlos en algunos de los polos de análisis, es decir, las figuras como objetos o como sujetos? Hemos considerado, pero aún de manera hipotética, ubicar este tercer caso como figuras intermedias:⁸⁷ aquellas que median, que pueden ser y no ser figuras rituales o figuras comerciales.

Recapitulando, en el primer caso es el curandero quien agentiva a las figuras rituales y estas se convierten en figuras sujetos. En contraste con el segundo caso, en el que las figuras comerciales elaboradas por los artesanos son figuras objetos que también podrían poseer un tipo particular de agencia, pero que responde a otro marco teórico, está el caso de Alfred Gell, quien sugiere que tales objetos se convierten en “índices” en la red de relaciones que establecen. Sin embargo, aunque Gell sugiere que a partir de ese agenciamiento los objetos se pueden estudiar “como

⁸⁶ Esto es parte del material de tesis de doctorado en Antropología Social por la ENAH.

⁸⁷ Kindl y Neurath, 2008, p. 6.

si fueran personas”, no se trata del mismo hecho que con las figuras animadas que, esas sí, se convierten en sujetos: son cuerpos. Por último, en el tercer caso se observa que, por un lado, el artista, en una suerte de chamán, es quien crea y da vida a una obra (sujeto),⁸⁸ la cual posee un aura —en los términos de Walter Benjamín— o su equivalente: un *nzáki* (fuerza) —en términos otomíes—.

*Descanse en paz, don Santos,
artista sanpableño fallecido en abril del año 2021.*

Bibliografía

- Cabello, G. (2013). Figura. Para acercar la historia del arte a la Antropología. Antropología e historia del arte. Encuentro y desencuentros interdisciplinarios. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(1), 617.
- Careri, G. (2003). Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. *L'Homme. Editions I'E.H.E.S.S.I.*, (165), 41-76.
- Carrillo Trueba, C. (2008). Hacia una antropología compleja. Carlo Severi y la antropología de la memoria. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 5(6), 63-84.
- Christensen, B. y Martí, S. (1988 [1971]). *Brujerías y papel precolombino*. Ediciones Euroamericanas.
- Descola, P. (2001). Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social. En P. Descola y G. Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas* (pp. 101-123). México: Siglo XXI.
- _____ (2009). *Cours: Ontologie des Images*. Paris: Collège de France. Recuperado de https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL35624_descola_res0809.pdf
- _____ (2006). *Modalités de la figuration*. Paris: Collège de France.
- Didi-Huberman, G. (2009 [2002]). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Diez Barroso, A. y García Téllez, A. (2012). Propuesta clasificatoria de un grupo de representaciones de *nzahki* entre los otomíes de San Pablito, Pahuatlán, Puebla. *Revista Desacatos*, (39), 15-28.

⁸⁸ Independientemente de si se trata de una obra artística efímera o no, pues en el caso de los entes creados por los curanderos, estos también tienen un periodo corto de vida.

- Dyckerhoff, U. (1984). La historia de curación antigua de San Pablito, Pahuatlán, Puebla. *Indiana*, 9, 69-85.
- García Téllez, A. M. (2018). Écrits. Manuscrits à miniatures otomí. Normandía, Francia: Société d'ethnologie (colección Écritures, no. 3, col. dirigida por Brigitte Baptandier).
- Gallardo Arias, P. y Galinier, J. (2015). El don de descriptar. Praxis y memoria entre los chamanes otomíes orientales. En P. Gallardo y Lartigues, F. (coords.) *El poder de saber: especialistas rituales de México y Guatemala* (pp. 317-332). México: IIH-UNAM.
- Kindl, O. y Johannes, N. (2008). Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos. *Diario de Campo. Boletín Interno de los investigadores del área de Antropología, suplemento* (48).
- Mora Martínez, L. (2008). *Reconfiguraciones culturales y estrategias de sobrevivencia otomí en San Pablito, Pahuatlán*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social. México: CIESAS / BUAP.
- _____ (2018). Nueva ruralidad en la Huasteca poblana: otomíes y nahuas de Pahuatlán (1960–2010). *Revista Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, 39(154), 71-136.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz. Una Antropología de la memoria*. Argentina: SB Editores.
- Silvana Vargas, M. (2017). Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin. *Veritas*, (38), 35-50.



El libro que tiene en sus manos rebasa los límites de una etnografía del estado de Puebla y se configura como un aporte conceptual e interdisciplinario que lo coloca como un parteaguas en la etnografía mexicana.

Las y los autores retoman su experiencia de trabajo y profundizan en cuestiones ecológicas, económicas, de organización social y política, así como en la simbolización de diversos aspectos de la vida de los pueblos originarios de Puebla. También, analizan la lectura étnica de los movimientos sociales y políticos de reivindicación de la tierra en los movimientos sociales que convulsionaron en su momento a los pueblos de la Sierra Norte del estado.

Le estamos ofreciendo un libro serio y riguroso, que nos muestra una vez más que un lector inteligente puede entender sin necesidad de lenguajes rebuscados.

Estamos aportando a un diálogo intercultural que implica el reconocimiento de la diversidad y pluralidad de la sociedad poblana y mexicana. Es una contribución consistente al fortalecimiento de las identidades étnicas, a una convivencia plural y a la consolidación de la conciencia nacional.

ELIO MASFERRER KAN

