



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

La representación del universo antropomorfo en los recortes de papel de algunos rituales otomíes; breve reinterpretación en nueve obras plásticas

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

GLORIA MARCELA GONZÁLEZ CASTAÑEDA

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. IRMA LETICIA ESCOBAR RODRÍGUEZ



MEXICO D.F., MAYO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres generosos,

A todos mis abuelos,

motivo de entrañables respuestas a tantas preguntas en mi vida.

Y en la travesía que implicó la elaboración de este trabajo: participó durante los primeros cinco años activamente y con gran interés don Genaro Fuentes Trejo, su esposa, sus suegros e hijos a quienes agradezco profundamente la hospitalidad y atenciones recibidas durante mis visitas a San Pablito. La asesoría en la organización del índice estuvo oportunamente precisada por Gerardo Medrano, colega de sólida formación académica. Patricia Elizalde reorientó con toda claridad y profesionalismo los derroteros que parecían perdidos en esta investigación principalmente en su fase final, siendo también a quien debo gran parte de mis más entrañables encuentros conmigo misma y con mis propios ancestros. A la maestra Lety por su amable paciencia y sabiduría. Al maestro José Luis Alderete que me dio luz en la revisión final de los resultados plásticos. Al bady de la región señor Alfonso Téllez. Y a los maestros sinodales quienes participaron en la realización de este trabajo, a todos:

Infinitamente gracias.

Introducción

El papel continúa desempeñando una función importante en el registro de la información escrita a pesar de la creciente industrialización y masificación en la producción de materiales básicos, resultado de la evolución tecnológica y la acelerada e imperativa digitalización de los medios de comunicación. No obstante, su utilización dentro de la expresión artística sigue ocupando un porcentaje considerable en esta producción. En las últimas décadas muchos artistas contemporáneos han retomado el uso de las técnicas tradicionales en su fabricación incorporándolas a sus propuestas plásticas en muy diversos campos como la gráfica, la pintura, la escultura, la electrografía o el instalacionismo, tal es el caso del papel *amate* de origen prehispánico hecho a mano.

Existen diferencias y paralelismos entre las técnicas tradicionales de elaboración del papel hecho a mano, esto implica una diversidad tanto en su confección como en las cualidades materiales de los papeles resultantes. De la técnica *por filtrado*, puede afirmarse que tiene su origen en Oriente y que actualmente se preserva la tradición de su antigua fabricación principalmente en países como Corea y Japón.

Sin embargo, en lo referente a la técnica *por golpeo*, que aun existe entre algunos pueblos indígenas de México, ésta ha sido menospreciada con frecuencia, quizá por la aparente simplicidad técnica y material que implica, y más aún, por desconocimiento de sus orígenes, utilizando para ella el calificativo de "protopapel" o *amate*, relegándola casi al olvido por varios siglos. Tal consideración despertó – al inicio de esta investigación en licenciatura—, un interés personal por encontrar algunas de las causas que dan sustento a su sobrevivencia,

sin perder de vista la importancia de las funciones que adquirió antiguamente y su relación con la actualidad.

Es poco lo que se sabe de los usos y costumbres de los antiguos pueblos que tuvieron su desarrollo en la altiplanicie mexicana, principalmente por cuanto correspondía a sus ciencias y artes, su historia y su religión. Gran parte de los documentos elaborados por estos pueblos fueron destruidos; en consecuencia, el conocimiento que existía sobre la fabricación del papel destinado principalmente al registro del saber mesoamericano a través de los libros antiguos, es notoriamente exiguo.

Ha sido gracias al trabajo conjunto de investigadores, como ahora se sabe del papel precolombino o *amate*. Éste se elaboraba desde muchos siglos atrás con las fibras de la corteza interna de unos árboles de morera e higuera que crecían generalmente en zonas cálidas cercanas a la corriente de los ríos apoyando sus raíces en las rocas con firmeza, para desarrollarse lentamente hasta alcanzar buena altura.

Los árboles desde la época antigua se desnudaban durante la primavera para obtener la materia vegetal propicia en la fabricación del papel, el cual se tributaba y ocupaba en diversos rituales y en la confección de libros o códices. No obstante las grandes cantidades de papeles y manuscritos que se perdieron durante la conquista española, resultado de la actitud castrante asumida por los hombres de armas y en ocasiones frecuentes por los propios frailes, otros se destruyeron por causa de la humedad y la polilla. A pesar de la labor evangelizadora esgrimida por los enviados de la corona española que con grandes esfuerzos se volcaron hacia la erradicación de las creencias "idolátricas" ancestrales de los indios, así como a la sustitución de toda práctica desarrollada por aquellos para los rituales y su preservación, tal y como correspondía con lo relacionado a la elaboración del papel empleado en ellos, dicha prohibición resultó insuficiente como se verá en el primer capítulo de este trabajo.

En décadas anteriores muchos de los documentos y manuscritos pintados pertenecientes a la época precolombina han sido estudiados

empleando para ello enfoques y metodologías distintas, casi siempre orientadas en forma inicial al punto de vista histórico de los manuscritos mismos. Posteriormente su estudio se ha ido conduciendo hacia aspectos antropológicos, etnológicos, paleográficos o religiosos, aunque actualmente se incluye también el de las artes visuales denotando a través de comparaciones formales de la imagen, referencias estilísticas y conceptuales de gran utilidad hoy, particularmente en investigaciones arqueológico-antropológicas.

Patrick Johansson afirma que los textos pictóricos precolombinos son de carácter diegético, es decir, contienen una historia o relato, el cual está estrechamente relacionado con la narratividad de sus imágenes como contenido esencial de los mismos. En lo que se refiere al estudio de la imagen prehispánica ha hecho falta, según afirma el autor, un análisis comparativo más extenso, al que propone como “trans-semiótico”, pues a través de éste tipo de análisis es posible integrar tanto modalidades verbales como pictóricas – sugiere Johansson.

La deformidad que sufrieron las cualidades pictóricas de los manuscritos mexicanos hacia el siglo XVI durante la época novohispana afectó no solamente el carácter formal de las imágenes, sino además la oralidad de las mismas y sus variaciones hacia la escritura fonética, ya que ésta última iría desplazando a la imagen mientras su importancia semiológica lentamente pasaría a la simple función de la ilustración en el relato mestizo.

El contexto narrativo de las imágenes iría perdiendo gradualmente su contenido mágico-religioso el cual integraba la cosmovisión antigua mesoamericana en una visión holística más compleja, como sucedió también con muchas culturas antiguas. Sin embargo, las formas simbólicas y los elementos asociados a conceptos esenciales de los ritos y mitos mesoamericanos prevalecerían en la tradición oral de las comunidades indígenas apartadas al igual que la cuenta del tiempo inscrita en los calendarios mesoamericanos para la organización de los ciclos agrícolas y las festividades de las deidades, las cuales poco a poco

sufrirían su reconfiguración dentro del sincretismo religioso mestizo que se fundiría en las costumbres antiguas heredadas de generación en generación, casi siempre por medio de la tradición oral.

Durante la Colonia, la sustitución del producto nativo, el papel de corteza por el europeo fue paulatinamente desplazado, en tanto que su fabricación fue languideciendo lentamente. Sin embargo, con el trabajo de investigación acerca de la historia del papel en el mundo compilado por Dard Hunter en la primera mitad del siglo XX, se marcó el primer paso para la preservación de la tradición del papel prehispánico. Esto condujo a Hunter hasta la Sierra Norte de Puebla e Hidalgo al desplazarse hacia México. En sus narraciones describió parte de la forma antigua que conservan los otomíes localizados en esa región para la fabricación de su "tosco papel" –así calificado por el investigador—, el cual es hecho a base de fibras de corteza interna de morera o higuera.

En la actualidad existen sólo dos zonas dedicadas a la elaboración del *amate*; la primera al noroeste del Estado de Veracruz cercana al pueblo náhuatl de Chicontepec y la segunda, que nos ocupará en este estudio, se ubica en los límites de los Estados de Puebla e Hidalgo y conforma la comunidad otomí de San Pablito Pahuatlán.

Los otomíes de esta región conservan la utilización del papel principalmente en sus ritos religiosos, siendo los chamanes quienes lo emplean principalmente para este fin. Antes de 1930 esta técnica tradicional de elaboración estaba a punto de desaparecer, pero después de 1940 el interés por el papel desembocó en el ingreso del *amate* al mercado turístico de las artesanías para ser confeccionado masivamente y destinando una gran parte de su producción a esta actividad económica, creciendo paralelamente a la vida agrícola y las tradiciones religiosas hasta el día de hoy.

El *amate* fue introducido con éxito en las comunidades nahuas del estado de Guerrero que se encuentran sobre la cuenca del Río Balsas, consecuentemente, los indígenas nahuas de esa región han desarrollado su propio tipo de pintura sobre papel de fibras de corteza con el objetivo principal de narrar los acontecimientos que forjan la

historia colectiva de los pueblos que integran esa región, a través de la pintura tradicional. Dichas pinturas narran generalmente acontecimientos históricos con cierta remembranza de las imágenes de los textos antiguos, aun tomando en cuenta la influencia que ha tenido la pintura occidental en su forma de representación.

Si bien la evolución del *amate* no fue alterada por medio de innovaciones tecnológicas para su producción masificada, en la fabricación artesanal actualmente se sustituye la corteza tradicional de higuera y morera por algunos materiales fibrosos semejantes que suplen sus cualidades materiales; esto sucede a causa de la extinción creciente de dichas especies de árboles y como consecuencia de la falta de planeación en la explotación de estos recursos forestales. De manera similar, la evolución del *amate* pudo tener un efecto adaptativo en los usos que adquirió al paso de los siglos.

De su utilización tradicional como soporte en la confección de los libros y sus representaciones, el *amate* pasó a ser utilizado en la elaboración de objetos de cestería y otras artesanías semejantes o como soporte para la pintura. Además de su integración en los recortes de figuras para los rituales en la región norte de la Sierra de Puebla y Veracruz –mismos que sobreviven desde la época colonial dentro de una milenaria tradición religiosa—, sirviendo hoy como significativa expresión de la producción artística.

El estudio sobre la elaboración del papel de corteza, integra con amplitud varios ámbitos que se desdoblán no sólo en los aspectos técnicos de su fabricación –heredados desde la época prehispánica—, sino también aquellos que se explican a través de las costumbres y creencias derivadas del uso del *amate* en la tradición indígena, como sucede particularmente con la cultura otomí de la Sierra Norte de Puebla, la cual conserva profundos antecedentes en la cosmovisión mesoamericana.

Aunque fueron muchos los obstáculos impuestos en la época colonial a todo legado proveniente de la herencia ancestral precolombina, su amenazante desaparición motivó un celoso resguardo de lo propiamente

tradicional en su fabricación y uso por parte de sus descendientes. Dicha producción se dividió en una destinada para fines artesanales o comerciales y otra para los rituales llevados a cabo por los chamanes.

Estas costumbres perduran hasta nuestros días, y es por ello que se conocen los usos del papel tradicional para los rituales de curación y las ofrendas efectuados por los chamanes en la región.

Desde el punto de vista social, antropológico y estético, las significaciones del papel de corteza o *amatl* que se emplean en los "recortes" de algunos rituales como los de curación y limpia, pueden explicarse como una afirmación identitaria del grupo otomí; desde esa óptica la experiencia estética sugerida a partir de su utilización testimonia, sino es que sustituye, algunos aspectos políticos y religiosos a través de los rituales que se practican con éste.

El significado de los símbolos estéticos contenidos en la ritualidad, como otros tantos de orden religioso o político, trasciende al lenguaje ordinario o verbal e implica una comprensión superior organizada en el sentido de sus categorías de oposición, estableciéndose mediante el concepto fundamental de dualidad, el cual ha permanecido profundamente grabado en los procesos inconscientes del pensamiento individual y colectivo, así como en las representaciones corporales pertenecientes a la simbología religiosa heredada.

Dentro de la concepción occidental las experiencias estéticas obtenidas en los rituales indígenas y las manipulaciones de las figuras recortadas pueden interpretarse como factor de oposición al lenguaje "ordinario", es decir, al de la imagen como imitación y artificio de la naturaleza producida mediante falsos parecidos; su oposición formal ayuda a definir en parte, tanto la estructuración ideológica como la identidad del pueblo otomí debido a que a través de su lenguaje emblemático se sintetizan las representaciones simbolizadas en varios elementos asociados a la antigua tradición religiosa mesoamericana. Estos aspectos sustentan la estructura de la segunda parte del cuerpo temático desglosado en el presente estudio.

De acuerdo con Steven Leuthold, las relaciones establecidas entre el “arte aborigen” y la estética occidental –desde un punto de vista antropológico—, muestran que las representaciones colectivas derivan su fuerza central de la manera en cómo organizan su sistema de creencias. Los rituales de curación, de limpia y las ofrendas con papel recortado como opuestos por su simbología al lenguaje “ordinario” de la reproducción cercana a la ilustración de la palabra escrita, caracterizan buena parte del sistema de creencias otomí constituyendo así una estructura del mundo natural y sobrenatural que se representa mediante analogías establecidas en el plano terrenal con la estructura social imperante en el mundo contemporáneo. Esta estructura cobra sentido en las negociaciones establecidas a partir de la ritualidad, con un sistema que propone el ordenamiento sobrenatural y sus diferentes niveles de manifestación dentro de la cosmovisión otomí.

Por definición los estilos se componen de motivos formales compartidos o patrones característicos de elementos plásticos específicos; sin embargo, este mismo criterio podría invalidar en apariencia el reconocimiento y clasificación del lenguaje plástico presente en los recortes otomíes y sus rituales. Dentro del análisis contemporáneo de la imagen prehispánica –ésta es vista como principio elemental de las producidas antes del siglo XVI—, se incluyen algunas pertenecientes a las culturas indígenas contemporáneas como la otomí. En este caso, el estilo sirve de base para considerar sus elementos plásticos como análogos o característicos a otras regiones, debido a lo cual, los semiológicos, estéticos, y por ende artísticos, aparecen como representaciones colectivas identitarias e incluso emblemáticas de cada región.

El arte como concepto distintivo parecería ser un concepto inaplicable a diversas culturas no occidentales, tales como las mesoamericanas. No existe siquiera una designación para “arte” en los lenguajes nativos, esto último aclara el que en la estética indígena se haga referencia a una forma de expresión que no es “puramente artística” de origen. Significa también que abordar en términos estilísticos el análisis de las

figuras otomíes de papel recortado no se limita simplemente a un concepto de estilo o patrón característico formal presente en la cultura otomí, ya que para lograr una explicación coherente del mundo indígena el concepto de *artisticidad* se extiende y responde a variaciones de forma y organización conceptual como parte integral de la compleja estructura de su sistema de creencias.

En este sentido, los recortes de *amate* se encuentran diferenciados “estilísticamente” por la mano del chamán que los ejecuta en cada ritual, a pesar de no variar estructuralmente la fisonomía de cada uno de los personajes que conforman las representaciones del mundo sobrenatural; las figuras se diferencian por la forma de recortarlas. Esto mismo fundamenta su explicación dentro del sistema de creencias, resignificándolas y otorgándoles un valor más alto.

Bajo este contexto y dentro de la investigación plástica, la tradición del papel y los rituales de curación y limpia junto con las ofrendas de papel recortado, pueden explicarse con mayor claridad partiendo de la cosmogonía que los sustenta. Así, la interpretación del cosmos en sus diferentes niveles de existencia se constituye primordialmente de los planos terrenal y sobrenatural, siendo ahí donde se encuentran las argumentaciones útiles para analizar esta temática desde los ámbitos plástico, estético y artístico.

Entre otros rituales otomíes, la curación tradicional con recortes de papel en la Sierra Norte de Puebla todavía se practica entre algunos chamanes, esto ha despertado el interés y concentrado la atención de algunos investigadores del área antropológica que la han considerado de gran valor para la reconstrucción del pensamiento mesoamericano y asimismo, como un rasgo distintivo estructural etnológico de la región.

A través de la reactualización del cosmos en los rituales se explica la concepción del mundo: el universo otomí se encuentra dividido en dos planos básicos, el espiritual que juega un papel determinante afectando al terrenal, siendo el brujo –en tanto mediador– quien generalmente participa de ese control.

Tomando como referencia estas consideraciones, el desarrollo de la investigación presente se ha propuesto esclarecer –mediante el análisis teórico–, la concordancia entre los recortes otomíes para los rituales de curación y limpia, empleando algunos de sus aspectos semiológicos en los cuales se haya parte de esta valoración para explicarlos mediante la cosmovisión prehispánica como antecedente de la otomí, e interpretarlos finalmente a través de la producción plástica, la cual como se verá al final del tercer capítulo y principio del cuarto, establece una aproximación entre las interpretaciones resultantes con otras áreas del conocimiento, como son en su caso el psicoanálisis y la terapia transaccional, destacando primordialmente al área artística contemporánea.

Para ello se buscó información escrita y se realizó la investigación de campo con visitas y entrevistas en la región de San Pablito Pahuatlán al *badi*, señor Alfonso Margarito García Téllez, al artesano y maestro en la elaboración y empleo del papel *amate*, señor Genaro Fuentes Trejo y algunos de sus familiares, quienes participaron también con información complementaria sobre el tema.

La exposición de esta investigación se encuentra conformada por cuatro capítulos divididos a su vez en apartados temáticos dentro de los cuales se desglosan los contenidos que sustentan el cuerpo teórico. La producción plástica realizada con tal fundamento, se describe en el cuarto capítulo. En el primer capítulo se exponen brevemente algunos antecedentes históricos enfocados a explicar ciertas condiciones mantenidas durante la época de la Colonia en la región de la Sierra Norte de Puebla, particularmente en el municipio de Pahuatlán y las comunidades que lo integraban, siendo esas condiciones las que propiciaran el confinamiento de la comunidad otomí y la sobrevivencia del *amate* para su uso en los rituales de curación hasta nuestros días.

En el capítulo dos se desarrollan una serie de conceptos vinculados a los rituales de curación y limpia con recortes de *amate*, los cuales cobran sentido a partir de la importancia del mito de creación como un principio elemental en la cosmovisión prehispánica y sus

correspondientes relaciones conceptuales con la ritualidad, entre otros antecedentes mesoamericanos, los cuales implican el concepto de sacrificio desde la visión mesoamericana como fundamento transformador en concordancia con la cosmovisión otomí. Se establecen también algunos parentescos entre las deidades y los seres sobrenaturales mesoamericanos asociados a la cosmogonía otomí. Se menciona asimismo, la estructura del cosmos descrita y analoga al cuerpo humano por medio de algunas semejanzas establecidas entre ambos conceptos dentro de la cultura mexicana y su parentesco con las representaciones antropomorfas del pueblo otomí.

Se destacan los conceptos de tiempo y espacio sagrados y sus correlaciones en la cosmografía mesoamericana como antecedentes de la otomí. Se establece una relación entre el concepto de árbol ligado a los ancestros y la estructura de linaje asociada a la figura de Tezcatlipoca. Se compara el concepto de la piel en relación a los ciclos de vida vegetal y humana en concordancia con el uso del papel como elemento esencial para los rituales otomíes. Y por último, se hace una breve introducción al análisis iconográfico de los recortes efectuados por el chamán en los rituales otomíes de acuerdo con su importancia dentro del equilibrio cósmico y social para la comunidad indígena.

En el tercer capítulo se ahonda en la importancia de las intervenciones que el chamán desarrolla en forma general dentro de la comunidad otomí, diferenciándolas de las que lleva a cabo durante el proceso ritual de curación individual y colectiva. Dicho proceso inicia con la entrevista al paciente, en tanto que del diagnóstico derivado de la conversación, se abre la pauta a una serie de conceptos asociados, entre los cuales aparecen los que explican la relación establecida entre el diagnóstico determinado por el chamán y el uso de los recortes seleccionados por él mismo para los rituales de curación –lo cual, como se verá en el inciso correspondiente, implica una negociación particular establecida con el mundo sobrenatural.

Se mencionan también elementos ocupados durante el proceso ritual de curación que están asociados a conceptos vistos en el capítulo dos,

como son los antecesores de la cosmovisión otomí, primordiales para la comprensión del papel desempeñado por los seres sobrenaturales – responsables en el restablecimiento del equilibrio en la colectividad y el paciente—. El siguiente apartado ofrece una reflexión acerca de algunos aspectos importantes para la preparación del chamán en su aprendizaje o ascensión simbólica a través de diferentes estadios que representan la adquisición de conocimiento y habilidades para establecer la comunicación con el mundo sobrenatural, además de la agudeza con la que debe penetrar en la observación de la naturaleza para comprender lo *sagrado* partiendo de la recreación del tiempo mítico, principio asociado a los rituales otomíes en los cuales se ocupan los recortes de papel y algunos objetos simbólicos presentes durante las negociaciones realizadas con los espíritus.

Por otro lado, se establece una comparación entre algunos aspectos generales tanto de la intervención chamánica como la relacionada al modelo psicoanalítico empleado en el proceso de tratamiento y curación del paciente, distinguiendo algunas semejanzas y diferencias entre ambos métodos de curación, así como la proximidad que conservan con la estructura del arte y el proceso creativo –planteando este último a través de la obra de Josep Beuys.

Más adelante se describe la interrelación existente entre el uso de las figuras recortadas con la simbología asociada a estos procedimientos y el restablecimiento de la salud, lo cual consecuentemente, logra incidir en el núcleo social.

A la par de estos aspectos interconectados por la vía de los procesos terapéuticos y la curación ejecutados por el chamán, se destacan una serie de analogías presentes tanto en ese proceso como en el del psicoanálisis y la terapia psicomágica planteada por Alejandro Jodorowsky, la cual tiene su origen en el arte y el proceso creativo.

El subtema que abre el cuarto capítulo, enuncia la producción plástica lograda como resultado de este estudio. Ésta muestra el uso y combinación sustancial de técnicas tradicionales en la elaboración de papel –el método oriental y la técnica de golpeo (o *amate*)—, para

describir los resultados de la experimentación plástica concebida a partir de la investigación de los temas analizados. Se vinculan finalmente algunos elementos plásticos resultantes de las combinaciones realizadas entre ambas técnicas y otros recursos como el collage.

De acuerdo a esto último, el trabajo de investigación y experimentación con papel se ha planteado la integración de las dos técnicas tradicionales para su elaboración en la producción plástica; asimismo, se ha intentado reinterpretar algunos aspectos mágicos y religiosos que encierra la tradición del amate en el uso de las figuras de papel recortado –sus variados significados dentro de la cosmogonía otomí, las implicaciones del cuerpo, sus fragmentaciones connotativas, las representaciones de los personajes sobrenaturales, sus acepciones e interrelaciones en el mundo sobrenatural, los cuales se estructuran en un complejo entramado semejante al mundo terrenal—, desarrollándolo a través de una producción plástica.

Estos planteamientos han sido concebidos desde una óptica personal –si bien, mestiza—, a través de la cual se ha recreado en la producción plástica una síntesis conceptual con el objetivo de ampliar sus posibilidades temáticas, considerando para ello la confección del papel hecho a mano a fin de aproximarla –a través de la selección de las técnicas y materiales empleados—, hacia los significados atribuidos a los conceptos principales de la cosmovisión otomí y el *amate*, especialmente aquellos empleados tradicionalmente en los rituales de curación y limpia, los cuales constituyen profundos remanentes de la cosmovisión mesoamericana.

Tales recortes muestran el predominio de la representación antropomorfa, incluyendo sus fragmentaciones particulares, divisiones descritas en voz de J. Galinier al aproximarlas a su cosmografía: *“especie de localizaciones geográficas atemporales, determinadas por dos sexos y por los espíritus de la naturaleza, en un universo compuesto de superficies orgánicas que se transforman y trastocan el plano terrenal.”*

*Yo soy quien habla con Dios y con Benito Juárez,
soy sabia desde el vientre mismo de mi madre,
que soy mujer de los vientos, del agua, de los caminos,
porque soy conocida en el cielo,
porque soy mujer doctora.
Tomo un “pequeño que brota” y veo a Dios.
Lo veo brotar de la tierra.
Crece y crece, grande como un árbol, como un monte.
Su rostro es plácido, hermoso, sereno como en los templos.
Otras veces Dios no es como un hombre: es el Libro.
Un Libro que nace de la tierra,
Libro sagrado que al estar siendo parido, el mundo tiembla.
Es el libro de Dios, que me habla para que yo hable.
Me aconseja, me enseña,
me dice lo que yo tengo que decir a los hombres, a los enfermos, a la vida.
El Libro aparece y yo aprendo nuevas palabras...*

María Sabina

Capítulo I

1. Aspectos generales sobre el pueblo otomí y la comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla

Gracias a las aportaciones múltiples de diversos investigadores se sabe ahora que el papel precolombino o *amate* se elaboraba con las fibras de la corteza interna del árbol tanto de morera como de la higuera, desnudándolos para obtener la materia vegetal primordial en su fabricación. Hacia 1635, el cronista español Fray Juan Esteban García, narraba cómo unos idólatras del pueblo otomí se congregaban en chozas donde unos "pseudoprofetos y sacerdotes con sus discípulos y secuaces" preparaban sus ofrendas con papel de corteza, incienso y gallinas de la tierra.¹ A pesar de la actitud de rechazo hacia las prácticas realizadas entonces por los pueblos autóctonos, actitud que en no pocas ocasiones derivó en la quema de cientos de manuscritos –a más de los que desaparecieron por la humedad natural o la polilla—, las creencias ancestrales consideradas “idolátricas” se conservaron. 1

Como consecuencia de esa ponderación discriminatoria se inició un proceso de declinación forzada en la elaboración y uso del papel nativo por el europeo. Sin embargo, después del eclipsamiento de siglos su producción tradicional ha ido resurgiendo lentamente. De entre las diversas investigaciones realizadas sobre la historia del papel en el mundo destaca la encabezada por Dard Hunter que lo llevó hasta la Sierra Norte de Hidalgo y Puebla, en ella enuncia la manera en que todavía en nuestros días los otomíes –localizados en esa región—, fabrican su "*tosco papel*" hecho a base de fibras de corteza interna de morera. 2

El conocimiento de esta antigua técnica conservada entre los indígenas otomíes de la Sierra Norte, se ha debido desde siglos atrás, no sólo al aspecto utilitario que como artesanía cubre para ellos la elaboración de este papel, sino también al uso religioso que ha

desempeñado él mismo en ceremonias y ritos mágicos, para la preservación adecuada de los ciclos de vida en la región.

Es el caso particular de la comunidad de San Pablito Pahuatlán, en el Estado de Puebla. Esta comunidad se ubica en la Sierra Norte de Puebla e Hidalgo, entre los municipios de Honey al oeste, Xolotla Naupan y Tlacuilotepec al este, y Tenango de Doria al noroeste. Actualmente cuenta con servicios públicos básicos y una estrecha vía de comunicación al municipio. La cantidad de habitantes en la región es imprecisa pues en los censos registrados en años recientes, no se diferencia a los hablantes de la lengua nahua con los de la otomí. Sin embargo, para 1995 se reportaban aproximadamente 892,548 habitantes, de los cuales 12,320 se encontraban en la región otomí del estado de Puebla. 3

Como parte fundamental en el desarrollo de esta investigación se consideró primordial acudir a dicha comunidad para a través de las observaciones recabadas en el diálogo con algunos de sus habitantes entrevistados, poder establecer comparaciones pertinentes de acuerdo con la información extraída de diversos autores acerca de la tradición del papel y los rituales ejecutados hoy en día en la región. Se buscó que los entrevistados fuesen precisamente quienes se dedicaran a la producción artesanal del *amate*, como el señor Genaro Fuentes Trejo y su familia –que con disposición e interés para este trabajo—, testimoniaron que existe gran similitud en la forma de realizar dichos rituales actualmente, con los efectuados en décadas pasadas.

De esta manera, la utilización del papel de corteza se vincula con la tradición religiosa en San Pablito Pahuatlán, pues el papel se emplea en los rituales con recortes de figuras a manera de representaciones de los seres sobrenaturales: espíritus de animales y plantas, incluidos los de hombres y mujeres, así como los de otras manifestaciones de la naturaleza, mismos que participarán en las negociaciones para obtener la recuperación de la salud, el bienestar o una diversidad de beneficios agrícolas para los miembros de la comunidad que solicitan este servicio al

chamán. En tal sentido los rituales tradicionales de la comunidad otomí se encuentran emparentados con aspectos ancestrales de la concepción prehispánica.

Es desde la época precolombina que el ritual se considera como mecanismo de acción a través del cual se estructuran identidades individuales y sociales, pero también esta práctica colectiva ordena representaciones simbólicas y relaciones entre los hombres. Su proceso determina la acción social en un tiempo y espacio organizados.

El espacio en que se realiza el ritual puede aludir a lugares que no necesariamente están asociados a un ámbito geofísico; no obstante, han de estar cargados de simbolismo. El ritual comporta la utilización de símbolos sagrados que manifiestan valores positivos o negativos, así como el conflicto entre éstos, para centrarse en aspectos cognitivos y existenciales representativos de la cosmovisión del grupo. Una concepción de la naturaleza está presente en ésta, el orden de una cultura y el mundo que la rodea, incluyendo aspectos morales y estéticos. “Los ritos promueven intelectualmente esa cosmovisión al representar la descripción de los valores colectivos mostrándolos como una realidad que se acepta emocionalmente.”⁴

En la ritualidad finalmente se ha de sintetizar el sentido cultural del grupo, reproduciendo la conformación de roles, normas y el orden social existente, lo cual significa que este mecanismo propicia el reconocimiento o interdependencia de los individuos del grupo. El tiempo del rito recrea el pasado y resignifica el presente, puesto que a través de éste se incorporan transformaciones simbólicas generadas en las modificaciones del grupo, en aspectos como lo social, lo político y lo económico, es decir, elementos de la realidad humana entrelazados con elementos liminales, aquellos que actúan en un tiempo y espacio sobrenatural transitorio y que tienen como objetivo generar a través de la experiencia, un cambio tanto en el plano humano como en el plano sobrenatural. 5

Estas implicaciones se aprecian también en los rituales otomíes con recortes de papel y garantizan transformaciones en ambos planos de esta cosmovisión. El estudio de la cosmovisión en general, plantea explorar las múltiples dimensiones de cómo se percibe culturalmente la naturaleza. En el caso de la cultura otomí, representa una de las regiones que hasta nuestros días preserva una religiosidad popular en la cual están implicados procesos de transformación, inherentes también al proceso creativo en la plástica –presentes a través de las manipulaciones ritualísticas de papel y otros elementos, materializaciones de fuerzas anímicas del hombre y del cosmos.

Sin embargo, la problemática que plantea la elaboración del *amate* como la deforestación de sus especies, la amenazante transculturación –o cultura del olvido–, representada por una obligada migración de los artesanos herederos de esta tradición impelidos por las carencias económicas, a más de su explotación, otorgan en conjunto un mayor sentido a esta investigación, enraizada originalmente en las implicaciones plásticas del papel *amate* y en la consideración que actualmente desempeña la creación artística, en tanto mediación y registro de procesamientos complejos.

Notas:

1. *Lenz, Hanz. El papel y las supersticiones, Artes de México, 1969, p.84-87*
2. *Von Hagen, Wolfgang. La fabricación del papel amate entre los aztecas y los mayas, Nuevo Mundo, 1945 p.19-22*
3. *Autor corporativo. Estado de desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México., INI-INEGI,1996-97,p. 551-556*
4. *González. Sobrino, Blanca Zoila. El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social; víctimas sacrificadas en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan, UNAM, 2002, p. 8*
5. *Ibídem, p. 9 – 12*

1.1 Caracterización del pueblo otomí a través de la historia

En el inciso anterior, se ha aludido a diversas circunstancias históricas que fueron determinantes para la función adquirida por el *amate* durante y después de la conquista. Buena parte de las razones históricas por las cuales ha permanecido viva la tradición de su elaboración se debe a sus fabricantes los otomíes, quienes para sobrevivir a un dilatado proceso de subyugación continua cayeron en un estado de aislamiento y marginación casi totales. Desde tiempo antes del arribo europeo al continente americano, ese proceso tuvo comienzo y se prolongó por varios siglos.

En la región cercana a la hoy ocupada por el pueblo otomí existen antecedentes de asentamientos de la cultura tolteca, lo cual fue expresado por Piña Chan, quien encontró citado un fragmento en la narración de Sahagún al afirmar: *“como primero los toltecas, que pueden suponerse oficiales primos, vivieron primero muchos años en el pueblo de Tulancingo, y testimonio de esto fue un cú o upalcalli que dejaron(...) de allí fueron a poblar la ribera de un río junto al pueblo de Xicocotitlán, actualmente Tula”*, esto quiere decir que un grupo de “gente teochichimeca que había salido de Teotihuacan se asentó por la región del Bajío de Guanajuato y después regresó a poblar Tulancingo para años más tarde asentarse en Tula, Hidalgo, donde fundarían su capital bajo la dirección de un sacerdote y caudillo llamado *Tze Acatl Topiltzin*.”¹

Yolanda Lastra afirma –de acuerdo con Carrasco y Gamio—, que el origen de los otomíes y hablantes de lenguas semejantes de la familia otopame y otomangue, empezó a diversificarse alrededor de 3500 a.C., siendo muy probable que unos grupos hayan emigrado desde el centro de México hacia Oaxaca y otros hacia el noroeste, aunque no hay fuente ni

vestigio arqueológico de esto, por su distribución a través de la lengua es posible establecer esta hipótesis.

Manuel Gamio propuso que los otomíes eran los creadores de la cultura arcaica del centro del país, y quizá sean la civilización más antigua del Valle de México. Orozco y Berra consideraba ya a los otomíes como un pueblo mucho más antiguo que los nahuas en el valle de *Anáhuac*, que habían ocupado una mayor extensión superior a la actual, pues se mezclaron con totonacas y tepehuas. Cuando los toltecas llegaron a establecerse pusieron su capital en la población otomí de *Mamenhi* —“lugar de la familia”—. Los otomíes de los llanos se dispersaron entre las nuevas tribus invasoras y fueron arrojados hacia las montañas. Jacques Soustelle estima que los otomíes son un pueblo antiguamente civilizado sin duda por el contacto con los antiguos olmecas *uixtotin*. El autor plantea que viniendo del este antes de la fundación de Tula, se instalaron en el altiplano. 2

El investigador James Dow no descarta la posibilidad de que en el caso de los otomíes, éstos llegaron a la Sierra de Puebla hace más de quinientos años —aunque no existen pruebas de ello—, probablemente esto sucedió cuando se habían tornado en un pueblo de cazadores bárbaros. Existen diversas crónicas que se tornan en interpretaciones ambiguas al respecto. 3

Es el mismo Dow, quien posteriormente afirma que la historia otomí comienza en la época de los toltecas antes de establecer su imperio en la Meseta Central de México. Esta región es hoy día conocida como la Sierra Norte de Puebla y es el hogar de los otomíes de la Sierra. Y dice el autor: *"Cuando los toltecas pasaron por la Sierra no encontraron otomíes (...) A veces mencionaban a los otomíes como enemigos y otras como aliados."* 4

Fernando Benítez se refiere al otomí como un personaje extraño e inquietante que desde la antigüedad habitó en lugares inhóspitos; a pesar de pertenecer a las altas culturas nunca edificó sus propias ciudades. Asevera además que, fue tal vez el habitante más antiguo de México, pues

de una u otra manera presenció el esplendor y la caída de Teotihuacan, Tula y el Imperio Mexica, siendo testigo de civilizaciones ilustres y esclavo de los vencedores, incluyendo los españoles: "*sobrevivió a su lengua, a sus caracteres étnicos y a su desierto*". 5

Benítez narra en *Los indios de México*, la condición invulnerable de la ancestral cultura teotihuacana, utilizando como interlocutores a los Atlantes, únicos sobrevivientes de Tula. Describe la cosmogonía teotihuacana, en la cual radica la clave del secreto de Quetzalcóatl que no sólo se desdoblaba de manera múltiple –tendiendo a la ambigüedad soberana—, sino que representaría también la polaridad hombre-dios, pájaro-serpiente; estrella matutina – estrella vespertina; asceta-pecador y fundador-destructor de pueblos. Pero incluso, esta imagen celeste explicaría cómo el funcionamiento del universo ha de proyectarse a todas las manifestaciones de la vida. Esas mismas nociones prevalecieron en la tradición otomí como una herencia inalienable, aunque eso se tratará más tarde en este apartado. 6

El autor destaca que si la historia de Mesoamérica no fuese más que una invasión constante de bárbaros cazadores y recolectores venidos del norte, que arrasaron con grandes centros ceremoniales construidos por otros bárbaros ya civilizados, para edificar nuevos imperios, los otomíes, cuyo origen nadie ha logrado precisar, permanecieron en las fronteras que dividían a los chichimecas bárbaros de los civilizados. De tal suerte que, careciendo de interés entre los invasores, su desierto era lugar de tránsito para campamentos provisionales y después para fortalezas avanzadas.

La imprecisión con que los autores tratan de referir su posible origen queda patente al comparar las diferentes versiones. En el caso de James Dow, éste afirma que la historia otomí comienza en la época de los toltecas antes de establecer su imperio en la Meseta Central de México en 980 d.C., cuando después de haber vagado por muchas tierras y muchas montañas en su recorrido hacia el noreste de la actual Ciudad de México – hacia la Sierra Norte de Puebla—, al haber pasado por esta región no

encontraron otomíes. Bajo este tenor no coinciden las versiones acerca de su presencia antes o después de la llegada del pueblo tolteca, ni tampoco han quedado vestigios del establecimiento de sus ciudades como fortificaciones estratégicas. 7

Los mexicas no tenían buen concepto de ellos, porque sus modos y apariencia fueron siempre extravagantes e incluso causaban controversia entre el pueblo noble que los calificaba con desprecio de *otomites*, acusándolos de ser borrachos holgazanes e imprevisores. Sobre sus mujeres se afirmaba, aunque hacían lindas labores eran lujuriosas, pues si un hombre no las tomaba diez veces durante la noche se apartaban de él descontentas, y si ellas no soportaban al hombre durante ocho o diez veces, éste las repudiaba y buscaba otras mejores. 8

No obstante su torpeza, su ridiculez, su pereza, su lujuria o su falta de previsión, el *otomite* sobrevivió a todos sus conquistadores. Asistió a la ruina y humillación de quienes lo despreciaban, presenciando también el ultraje y la esclavización de los nobles. Pero él continuó llevando su vida sin cambios notorios, pues el desierto y las altas montañas en su aridez terminaron por ser su refugio y su defensa.

Durante el siglo XVI y los primeros años de la Colonia, las migraciones hacia la Sierra Oriental continuaron generando a su paso una separación definitiva entre los otomíes de la Sierra y los del Valle, aunque sus costumbres, su lengua, calendarios festivos y dioses los llevaron siempre consigo. 9

Este pueblo sobrevivía intercambiando sus productos por alimentos a los agricultores. Benítez continúa describiéndolo de esta forma: “ *Un pueblo tan pobre como éste no logró construir templos ni erigió efigies, y su arte se limitó a utilizar el lenguaje, a través del cual se componían poemas breves que equivaldrían entonces a moldear el oro y engastar las esmeraldas de su mayor riqueza. Los versos de su poesía constituyen los rasgos esenciales de su filosofía existencial, lacónica y misteriosa, pero delicada y profunda;*

*No cesarán mis flores,
no cesará mi canto:
lo elevo.
Sólo soy cantor:
Se deshojan, se esparcen,
Se marchitan las flores.*

*En vano he nacido,
En vano he llegado
aquí a la tierra.*

*Sufro,
pero al menos he venido,
he nacido en la tierra.*

Todo se marchita y muere, incluso en el desierto, pero el canto prevalece". 10 De igual forma la tradición de este pueblo prevaleció latente. También sus creencias religiosas que formaban parte de esta filosofía existencial reflejo de una vasta cosmovisión, se resistieron a desaparecer, por efecto de un método casi incomprensible como el aislamiento y el silencio que provocaba la embriaguez presente como parte de sus creencias ante nuevos invasores, quienes portaban no sólo armas para la imposición sino también la cruz latina para la evangelización.

Dentro de este ambiente, los hechos narrados por el doctor Eulogio G. Gillow de Antequera durante el año de 1700, acerca de unos indios del Estado de Oaxaca, que en su idolatría oficiaban sacrificios "sangrientos", dieron lugar al aún más sangriento martirio, de los venerables fiscales de Caxonos, quienes fueron castigados por sentencia real con la pena de muerte. Sin embargo, las idolatrías y supersticiones pervivieron todavía en 1880 en Caxonos y pueblos inmediatos, pues el cura encargado de la

Parroquia, don Pedro Ortiz, informó: *"está muy lejos de haber desaparecido la idolatría de entre los habitantes de estos pueblos"*, procediendo luego a relatar las ceremonias que se efectuaban para curar el mal, para protegerse del rayo, para pedir por las lluvias y cosechas abundantes; en suma, ceremonias que tenían una semejanza sorprendente con las que hoy en día practican los habitantes de la zona mazateca en Oaxaca, y más aún, los otomíes en San Pablito Pahuatlán y sus alrededores, además de los nahuas de la región de Ixhuatlán de Madero, Veracruz, así como algunos poblados del Estado de Hidalgo. 11

También el investigador francés Jacques Galinier recrea esta resistencia del pueblo otomí a desaparecer no sólo en su postura ideológica y la de sus circunvecinos durante la época de la Colonia, sino también, porque su situación geográfica así lo favorecía dificultando consigo el proceso de evangelización:

"A partir de 1593 las "justicias de los pueblos" indios reciben la orden muy severa de perseguir a los otomíes rebeldes y obligarlos a residir en las congregaciones que les fueron asignadas (en Huayacocotla)..." 12

Relata como antecedente que... "en 1502 *Chicontepepec* fue dividido en cuatro "congregaciones". Más tarde estas disposiciones ocasionaron descontento hacia la política misionera y provocaron una resistencia pasiva de los indios a la "doctrina" enseñada por los sacerdotes. Víctima de esta política, el alcalde de *Chicontepepec* tenía la obligación de encontrar a los indios que huían de los servicios religiosos.

En la sierra el clima de hostilidad ante la evangelización contrasta evidentemente con la actitud de calculada sumisión que asumieron los indios de Tulancingo donde el control se llevó a cabo en condiciones más humanas"... 13

Aunque ya desde finales del siglo XVI la actitud de los indios frente a los misioneros revela su oposición violenta frente a la política intervencionista de los evangelizadores. En el caso de *Pahuatlán*, hacia

1591, los indígenas aceptan ser sometidos a agotadores trabajos para la construcción de la iglesia tales como el transporte de vigas desde el lejano poblado de *Tutotepec*. 14

En esta confusa historia articulada entre las luchas anticoloniales y la resistencia a la evangelización, el autor propone –para comprender mejor este último fenómeno—, la conveniencia de examinar los mecanismos de funcionamiento de las fiestas y en particular el que permite cubrir sus costos:

En el siglo XVI, "los bienes de comunidad" comprendían el conjunto de recursos públicos de las comunidades indígenas. Tenían como función principal la realización de obras de interés colectivo y la celebración de fiestas religiosas. Estos recursos eran acumulados en "las cajas de comunidad", especie de alcancías cuyo excedente no era asignado al pago del tributo, sino que se utilizaba con fines rituales... A través de este mecanismo institucional cuya creación había apoyado el Virrey Mendoza, los indios se veían sometidos a un marco en el cual persistía la confusión entre los gastos públicos de vocación comunitaria (como el pago de tributos o los adelantos de semilla cuando las cosechas resultaban insuficientes) y los gastos realizados por los sacerdotes. Esta práctica provocó pues, por parte de los indios reacciones bastante violentas...

Este clima de confusión fortaleció entre los otomíes de la sierra una actitud hostil hacia las ceremonias cristianas, que consolidó la resistencia entre las medidas autoritarias dictadas por el gobierno virreinal... 15

Galinier destaca el hecho que desde la época prehispánica, la red extremadamente dispersa del hábitat otomí –desde la Teotlalpan hasta el sur de la Huasteca—, había contribuido eficazmente al aislamiento y al repliegue de los otomíes entorno a su mundo, sobre sí mismos.¹⁶ En el valle de México donde la evangelización tuvo un mayor desarrollo los otomíes representaban una de las poblaciones más reacias al

adoctrinamiento, lo que hacía difícil su implantación geográfica en las partes más retiradas de la Sierra de las Cruces. 17

Las críticas hacia los otomíes contrastan singularmente durante el siglo XVI, con la indulgencia paternalista que los religiosos reservaban para los nahuas.¹⁸ Así, sucedería que los sacerdotes se quejaran unánimemente de la brutalidad de los otomíes, de sus prácticas inmorales, como el adulterio y sobre todo, de su embriaguez. Los religiosos reprobaban tanto como podían el uso inmoderado del pulque y los excesivos gastos destinados a los rituales indígenas. Pero asimismo, es indudable que numerosos ministros retrocedían para no mostrar públicamente su condena hacia las ceremonias indígenas, que bajo su óptica, eran consideradas como actos de brujería atribuidos a la adoración del "Diablo", temiendo el rechazo de las comunidades aisladas en las que pretendían permanecer para evangelizarlas. 19

Por lo tanto, con el fin de acelerar la evangelización antes que el reclutamiento de nuevos sacerdotes, Gaspar de Valdés, vicario de Huayacocotla, sugiere luchar contra el abuso de bebidas embriagantes. Esta fijación de los sacerdotes respecto a la embriaguez de los otomíes, considerada inadmisibles, pone de relieve la amplitud del fenómeno, así como el desconocimiento de las implicaciones contenidas en los aspectos más ocultos de éste.

En la época colonial, aclara el autor, por medio de las bebidas embriagantes los otomíes intentaban probablemente evadirse de sus pésimas condiciones de vida mostrando una especie de reacción afectiva ante la agresión cultural y la dominación política, económica y religiosa de que habían sido objeto.

En los tiempos prehispánicos el consumo de pulque estaba estrictamente reglamentado, pero desde los inicios de la colonia había recibido un impulso considerable. Cabe señalar como lo refiere acertadamente el autor que:

"Lo que al parecer escapó de la mayoría de los misioneros es que la embriaguez se inscribe, para los otomíes, en experiencias rituales particularmente intensas, que se mantuvieron hasta nuestros días, expresando con desesperada violencia los anhelos secretos de los hombres y su sentido de lo sagrado. Ahora bien parece evidente que gracias a esta huida trágica hacia el etilismo, se mantuvo vivo el "eidos" otomí, la sensibilidad religiosa de todo un pueblo oprimido, dominado". 20

Por otro lado, en el estudio sobre los mitos de creación López Austin señala que, los dioses expulsados de Tamoanchan se hacían presentes en los seres del mundo y su presencia era más notable en los seres y sustancias que tenían cualidades sobresalientes como el pulque: *"en el pulque se adivinaba la interioridad divina a través de los maravillosos efectos de la embriaguez"*. Esto se complementa cuando explica la transformación del individuo expresada a partir de la integridad individual, considerada mutable –pues la historia influye en él—. Dentro del individuo tenía lugar un juego de esencias. La influencia de los dioses convertidos en tiempo se daba como una serie de adiciones y restas en el complejo anímico del hombre. A través de la posesión divina se explicaba la influencia del tiempo y todo era atribuido a la presencia de los dioses, la singular ebriedad del pulque era considerada como una forma más de posesión divina. El complejo anímico entonces era afectado o conformado por la agregación o la pérdida de elementos a través de la historia individual. El tiempo cambiaba la composición del complejo y el juego de las esencias era tanto interno como externo. Los vínculos del complejo anímico trascendían los límites corporales, partes de él podían abandonar el cuerpo durante la embriaguez o el sueño o podían ser capturadas por los seres sobrenaturales. 21

Hoy en día el estado de embriaguez es común entre los otomíes de la Sierra Norte de Puebla, particularmente cuando aquellos que han sido seleccionados como aprendices de los chamanes conversan con los

ancestros o durante las épocas de orden ritual en las que comparten la bebida durante el Carnaval y las ceremonias.²² Para comprender mejor este aspecto es necesario recurrir a la exégesis interna. Sin embargo, este tipo de información no es en absoluto neutral: en primer lugar por las circunstancias durante las cuales se revela, es decir, la embriaguez que permite destapar lo reprimido, esto es “el secreto” o “la caja negra”, por tanto, para la cultura otomí implica una clase de trascendencia, de “entrada en lo sagrado”.²³

El calendario mexica señalaba que, los nacidos bajo el signo de *ometochtli* eran quienes tendían a la bebida y Sahagún se refiere a ellos en este sentido: *Por esta causa todos le menosprecian, por ser hombre infamado públicamente y todos le tienen hastío y aborrecimiento, nadie quiere su conversación porque confunde todos los amigos y ahuyenta los que estaban juntos y déjanle solo porque es enemigo de los amigos...*²⁴

Es posible notar a través de esta metáfora cómo se revela cierta condición de marginalidad asumida no solamente por cuestiones geográficas, sino también las que atañen al orden religioso. Los otomíes escogieron a través de sus rituales en una forma violenta y sonora, su fascinación por lo “podrido”, lo “apestoso”. Esto constituye el núcleo de su personalidad, de su modo de comportarse, de vestirse y de “presentarse” ante el mundo exterior. Valoran la parte más delicada, incontrolable y peligrosa de la intimidad humana para ubicarla en el centro del universo, bajo la custodia del “Diablo”.²⁵ Lo que han perdido otros pueblos, incluso los huastecos, resurge exuberante entre los otomíes orientales, como si fuesen los últimos guardianes de una tradición que instala al sexo en medio del cosmos.²⁶

Sería hacia los años cuarenta cuando el investigador estadounidense, Dard Hunter iniciara las primeras incursiones a la Sierra de Hidalgo y Puebla, dando pauta a posteriores investigadores para ahondar acerca de la tradición del amate y su utilización religiosa aún

conservada por los otomíes que permanecieron apartados en aquellas regiones. 27

Al término del recorrido a través de la historia religiosa de los otomíes desde la época colonial y con remanentes del universo prehispánico, las configuraciones del sistema ritual y las representaciones asociadas se presentan variadas, complejas y cambiantes de una comunidad a otra, pues los sistemas religiosos que prevalecen en la Sierra así lo muestran. Cada subregión de la Sierra Otomí del norte posee un panteón de dioses supremos, con pequeñas diferencias entre sí. Su relación con los hombres es la misma que existe entre los hombres y los animales. Los hombres son como animales domésticos de un dios. Por ejemplo: "*Maka Häi*", la Tierra que los alimenta y luego consume sus cuerpos cuando mueren, cobra su renta por el uso de la tierra; cuando una cosecha es pobre está exigiendo "su dinero".

Este último aspecto hace ostensible que la influencia azteca es más notoria en San Pablito. Los otomíes creen que cada ser posee uno o más espíritus acompañantes. Los *Rogi* o el *tonal*, creencia existente entre los indios mesoamericanos sobre un espíritu animal acompañante de cada hombre. 28

Los dioses a los que los otomíes ofrendaban sus fiestas en décadas pasadas eran principalmente a *Tota* (Nuestro padre), *Huehuetotl* (Dios viejo), *Tonan* (Nuestra madre) o *Ilamateuctli* (Señora vieja); las últimas eran la diosa de la tierra y de la luna respectivamente, ambas relacionadas con el ciclo agrícola. *Muy'e* (Señor de la lluvia) y los diosillos del agua no podían faltar, de la misma manera que para los antiguos mexicanos existían los dioses de la vegetación como *Tláloc* y los *tlaloques*: *Okhwadapo* (Dios de las yerbas) y *Bimazopho* (cosechero). Los otomíes de Tototepec adoraban a otros dioses de tipo semejante: un dios de los montes *Ochadapo* y un dios de las sementeras *Bimazopho Coltzin* (Toicidillo), dios de *Tollocan*. A éste le sacrificaban personas estrujándolas en una red, de

modo que su sangre cayera al suelo delante del ídolo –el derramar la sangre en el suelo indicaba el carácter agrícola del dios.

Probablemente *Tezcatlipoca* bajo su forma *Youalli Ehécatl* (Viento de la noche), era invocado por los graniceros del Valle de Toluca para aplacar las torrenciales lluvias. *Acoaxapo*, diosa de los *xaltocameca*, residía en la laguna en un lugar llamado *Acpaxapocan*... salía del agua en forma de una gran culebra, su rostro de mujer y su cabellera igual a la de las mujeres, así como su suave olor les anunciaba lo que les había de acontecer.

Consecuentemente a la conquista las ceremonias se sincretizaron con la religión católica. Un ejemplo de ello es el que nos presenta Fray Bartolomé de las Casas: *“en 1538, en el día de Corpus Christy hicieron los tlaxcaltecas... tan solemne fiesta... Iba el Santísimo Sacramento y muchas cruces y andas... todo el camino estaba cubierto de juncia, espadaña y flores... y siete u ocho maneras de danzas que regocijaban mucho la procesión”*. 29

Aunque también la irrupción de las iglesias protestantes a partir de los años cincuenta del siglo pasado, en un medio indígena sometido al monolitismo católico, ha sido fuente de profundas mutaciones, cuyas repercusiones ya se alcanzan a discernir someramente... 30

Fundamentalmente estas transformaciones aún no se reflejan en una condición exterior, pues su vida semisedentaria de cazadores y recolectores ha sido casi la misma que conservan hasta ahora aunque con algunos cambios. Viviendo además, de sus magueyes, del pulque y de tejer fibras.

Sin embargo en una aproximación al encuentro de estos personajes hoy en día, cabe considerar la conclusión de Fernando Benítez, quien afirma:

"Si me preguntara qué indio me ha causado más viva impresión respondería sin vacilar que el otomí, pues la ingratitud de su medio y su condición de esclavo en vez de volverlo duro y egoísta le ha permitido mantener y afinar no precisamente un sentimiento de

solidaridad comunal propia de los indios, sino la excepcional de que todo hombre es un dios y merece el respeto y la devoción debida a los dioses. Un hombre que le otorga al ser esa calidad trascendente, un hambriento ontológico que ha logrado sobreponerse a las hecatombes y al dolor por esa concepción de la dignidad humana, es acreedor a que nos ocupemos de él resueltamente, liberándolo de sus caciques, de los rapaces explotadores en los que ha encarnado la ancestral figura de Coyote Viejo, el Dios de la Discordia, especie de Caín otomí que ha tratado de destruirlos armando la mano del hermano contra su hermano". 31

Notas:

1. Piña Chan, Román. Quetzalcóatl serpiente emplumada, FCE, s/f/p, p. 53
2. Lastra, Yolanda. Los otomíes, su lengua y su historia, UNAM, 2006, p. 73-74
3. Dow, James. México Indígena. Chamanes de la Sierra Otomí. N.8. Ene-Feb, INI, 1986, p. 13
4. Benítez, Fernando. Los indios de México; antología, Editorial Era, 1989, p 229.
5. *Ibidem*, p. 248
6. Dow, James, Op.cit. p.13
7. Benítez, Fernando, Op.cit., p 230.
8. López Citlali, El papel amate; sagrado, profano, proscrito. Revista Ciencias. No. 28. Oct- 1992. UNAM, p. 34
9. Benítez, Fernando, Op.cit., p 235.
10. Lenz, Hans. El papel y las supersticiones, Artes de México. No. 124, p. 84-87.
11. Galinier, Jacques. La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, UNAM, 1990, p.55
12. *Ibidem*, p.55
13. *Ibidem*, p. 56
14. *Ibidem*, p.57
15. *Ibidem*, p.57
16. *Ibidem*, p.57
17. *Ibidem*, p.58
18. *Ibidem*, p.58
19. *Ibidem*, p. 57 (por Gibson, 1964:30)

20. *López Austin, Alfredo. Tamoanchan y Tlalocan, FCE, 1994, p.38-40*
21. *Investigación de Campo, 2003-2005*
22. *Broda, J. y Báez J. F. Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, *Una mirada detrás del telón; rituales y cosmovisión entre los otomíes orientales* (por Galinier J.), FCE, 2001, p.457-458,*
23. *De Sahagún, Fray Bernardino. Historia general de las cosas de la Nueva España, Porrúa, 1999, p.226*
24. *Broda, J. y Báez J. F., Op.cit., p.470*
25. *Ibidem, 476-481*
26. *Christensen B. y Martí S. Brujerías y papel precolombino, (por Von Hagen V.W.) Ediciones Euroamericanas, Biblioteca Interamericana Bilingüe, 1988, s/n/p*
27. *Dow, James. Las figuras de papel amate y el concepto del alma Instituto Indigenista Interamericano. No. 4, Vol. 42, 1982, p. 269.*
28. *Oliver Vega, Beatriz. Ritos de fertilidad entre los otomíes. Boletín informativo del Museo Nacional de Antropología. Año 1, No. 3, Jun-1986, p. 18-20*
29. *Galinier, Jacques, Op.cit., p. 95*
30. *Ibidem, p. 95*
31. *Benítez, Fernando, Op.cit., p.230*

1.2 Situación actual del pueblo otomí: la Comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla y sus principales ritos

El investigador estadounidense James Dow, realizó hacia los años cincuenta una serie de publicaciones resultado de sus viajes a la Sierra Otomí, en ellas narra la forma en la que se constituyen las poblaciones que componen la región y las diferencias existentes entre uno y otro poblado en cuanto a su distribución geográfica, sus actividades económicas y costumbres.

De esas publicaciones se ha resumido aquí una pequeña parte a fin de contextualizar geográfica y etnográficamente la región como antecedente de las condiciones de vida que presentaban los pobladores desde 1956 –año de la edición citada—, principalmente aquellos de nuestro interés, es decir, los de San Pablito Pahuatlán, Puebla.

El autor describe cómo hacia la segunda mitad de los años cincuenta, la mayoría de los habitantes de la Sierra Otomí vivían en los municipios de Tenango de Doria, San Bartolo y Huehuetla, en el Estado de Hidalgo. Actualmente estos municipios forman la cabecera del estado que se extiende hacia el noreste de Veracruz y Puebla.

En estos dos últimos estados se ubica la parte más lejana de la región otomí concentrada en la Sierra Norte. Los asentamientos otomíes se entremezclan con otros grupos indígenas como los tepehuas, los totonacas y los nahuas. En la Sierra Otomí de Veracruz, se localizan los municipios de Ixhuatlán de Madero, Tempache, Texcatepec, Tihuatlán, Tlachichilco Zacualpan y Zontecomatlán. En Puebla se localizan los municipios de Chila Honey, Jalpan, Pantepec, Pahuatlán, Tlaxco, Tlacuilotepec y Metlaltoyuca. ¹

Hacia 1971 tan sólo tres municipios otomíes del Estado de Hidalgo contaban con 14,176 hablantes. Para 1995 el Censo Nacional de Población

registraba que en la Sierra Norte del Estado de Puebla había 12,320 habitantes de los cuales la mayor parte se dedicaba a actividades agrícolas y artesanales. Esto de una forma imprecisa, pues regionalmente no se establece una cifra general que abarque a todos los municipios existentes.²

Yolanda Lastra afirma, en base a las cifras de hablantes obtenidas de 1990 a 2000, que en la región de Pahuatlán Puebla, pasó del 19% de hablantes al 20% en ese período. Y en el Estado de Puebla en general, de 7,688 hablantes creció a 8,225 en el mismo lapso. Por lo tanto este es un estado en el que los otomíes ocupan mayores cifras de crecimiento en comparación con otros del país, en los que el número de hablantes tiende a disminuir aceleradamente a causa de la migración y la transculturación.³

Hoy en día es en la comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla, donde los pobladores conservan la tradición ancestral en la elaboración del papel prehispánico, misma que combinan con otras actividades como el cultivo de semillas de café, cacahuate y árboles frutales como los de naranja, papaya y plátano. No obstante, la principal actividad económica se centra en la elaboración del papel. Esto ha resultado agobiante, pues en ella participan hombres, mujeres y niños trabajando de sol a sol para subsanar sus necesidades económicas vinculadas a dicha producción. A pesar de lo cual, las ganancias que obtienen por su venta son considerablemente bajas en comparación al tiempo invertido en su producción.

Esto es resultado consecuente a la demanda aparecida desde los años sesenta, en un principio por parte de algunos pintores guerrerenses; cuando los cultivos agrícolas fueron desplazados lentamente por la producción de papel, generando con ello un agotamiento en los árboles de *amate*. Si anteriormente los hombres obtenían la preciada corteza en los bosques cercanos al poblado, actualmente tienen que buscarla a varios kilómetros de allí, y en muchas ocasiones consiguen la fibra para su fabricación hasta el Estado de Veracruz. A pesar de esas condiciones

adversas, no ha surgido la intención de recuperar las poblaciones del árbol sembrando sus semillas para reforestar las áreas perdidas. 4

La mayor parte de la gente joven, además, ha tenido que buscar otras formas de subsistencia, pues los fuertes rezagos económicos acaecidos durante los últimos años han ocasionado que muchos de ellos viajen hacia el Norte o a otras ciudades en busca de un empleo para sostener a sus familias. Esto constituye un óbice en lo que a la conservación de los rasgos culturales de esta población corresponde, de tal suerte que hoy su gente mayor no se siente segura de la correcta transmisión en la enseñanza de su tradición a las nuevas generaciones de San Pablito.

En visitas recientes a este lugar como parte de la investigación de campo desarrollada en esta región para sustentar la presente tesis, se realizaron entrevistas a algunos artesanos como la del señor Genaro Fuentes y sus familiares, quienes han explicado con detalle los aspectos relacionados tanto con la elaboración del papel *amate*, como con el carácter primordial que éste desempeña en la ritualidad tradicional del pueblo otomí, así como las problemáticas en su subsistencia comparadas con años atrás. 5

Pese a lo sombrío del panorama, aún permanece vivo el interés por la celebración de sus rituales entre los habitantes de la región. Y para referirnos a las características de sus rituales, en principio resumiremos parte de lo señalado en los trabajos de James Dow, quien encuentra algunas diferencias entre las costumbres religiosas de cada región y destaca un rasgo fundamental que divide la manera en la que se llevan a cabo las actividades de orden religioso dentro de las comunidades otomíes de la Sierra Norte, incluyendo a San Pablito Pahuatlán:

“Existen cuatro tipos de religiones comunitarias tradicionales en la Sierra Norte: el catolicismo romano, las mayordomías de Tenango, el pequeño sistema del oratorio de ranchería y las religiones otomíes de cada pueblo”. 6

El autor encuentra que existen dos formas de vida religiosa entre los otomíes: la religión comunitaria y la religión personal. A la religión comunitaria o pública se la define como la relación del hombre con el mundo sobrenatural al cual el individuo organiza en grupos o familias. A cada grupo familiar se le provee de una estructura o estatus y se le ubica dentro de la comunidad, esto regula gran parte de su comportamiento social a través de la organización de celebraciones tales como el culto de los oratorios o las mayordomías de los santos católicos.

Por mundo sobrenatural se entiende aquí a grupos de seres que se clasifican por los otomíes como "seres vivientes", al modo de personas o animales, los cuales tienen una fuerza espiritual superior a la humana, pues se alimentan de diversos tipos de sustancias a diferencia de los humanos, además de que su presencia y modos de acción resultan casi imperceptibles para la mayoría de los mortales. 7

En el caso de la comunidad de San Pablito Pahuatlán, la mayoría de los moradores practican la celebración de las mayordomías de los santos católicos. En ellos está presente la creencia de que el mundo está conformado de espíritus, pues "todo en la naturaleza posee un espíritu". A lo largo de su vida el otomí procurará su armonía con tales espíritus para conseguir buena salud y prosperidad en sus cosechas. Esto lo logrará ofrendando a los espíritus papel junto con otros elementos en épocas determinadas. De no hacerlo así, los espíritus habrán de enojarse y correrá el riesgo de que lo castiguen con una enfermedad o con mala suerte. 8

Por lo tanto, la religión personal es de alguna manera el lugar donde reside el chamán. Los chamanes pueden atraer hacia las figuras recortadas en papel *amate*, el *zhaki* de diversos seres y de esta forma adquieren cierto dominio sobre ellos. Las manipulaciones que hacen los chamanes del *zhaki* tienen efecto sobre la voluntad del *ser*. La magia de los chamanes es una orquestación de fuerzas vitales invisibles, de este modo, los chamanes atraen hacia estas figuras a diferentes seres humanos,

espíritus o dioses y luego organizan relaciones entre esas diferentes fuerzas vitales. Se especializan también en la manipulación de un sistema de fuerzas vitales y las ceremonias pueden considerarse como un intento de hacer más armónicas las relaciones entre éstas –los indios tepehuas y los nahuas también utilizan figuras en sus ceremonias. 9

Los chamanes otomíes de la Sierra Norte, recortan y utilizan muñecos de papel para llevar a cabo rituales mágicos de origen precolombino. A través de ellos, los chamanes convencen a sus clientes de que pueden controlar ciertas fuerzas en sus vidas.

Christensen al descubrir el empleo del papel en los rituales, relata una serie de ceremonias efectuadas por los chamanes con propósitos diversos, entre los que están la limpia de una persona enferma de –mal, mediante figuras de papel ofrecidas a los espíritus del agua y a las semillas, en San Pablito. Asimismo, lo hace con otras de carácter fúnebre, brujería, curamientos y otras tantas ofrecidas a la milpa, la fuente pública, la casa y la montaña. Las ceremonias se emplean especialmente para la cura de enfermos, para incrementar los cultivos u obtener más agua. Para Christensen, las figuras representan –las creencias en los espíritus otomíes y esta creencia domina la mente de la actual población otomí. 10

De manera general Beatriz Oliver Vega, ha comparado el relato de Las Casas con la fiesta de *Corpus* de Amealco, población otomí, en la que observa una fusión de los dioses indígenas con los santos católicos. Aquí el pensamiento mágico religioso se ha orientado a –los Señores Dueños de la Naturaleza, a éstos se les dedican ritos y festividades que se realizan a lo largo del calendario agrícola religioso.

El Santo Patrono de cada comunidad antes de la festividad va al monte a capturar animales vivos, mientras que el mayordomo de la comunidad y los cargueros, organizan la procesión para acompañarlo en su visita. Temprano, al otro día, salen cargando al Patrono del lugar para improvisarle un altar; a partir de las diez de la mañana se levantan capillas efímeras y en el centro de éstas se le coloca, adornando su capilla

con flores y frutos. Hasta ese lugar llevan a los animales ya —capturados colocándolos atados en jaulas para que no escapen.

Pero en San Pablito, población más tradicional, después de elaborar —los espíritus de las semillas en *amate*, encabezados por el brujo del pueblo, los creyentes se dirigen a una cueva de la montaña, ahí realizan una ceremonia nocturna y mientras el brujo ofrenda al Señor del Monte, los indígenas cantan y bailan. Más tarde regresan a sus pueblos llevando con mucho cuidado a sus *criaturas tiernas* —espíritus de papel—. En su comunidad hacen atole que les dan a las *criaturitas*, acto seguido, se dirigen a la laguna que está situada lejos de la población, en donde ofrendan a la sirenita: gallinas, chocolate, refino, pan, todo envuelto en papel *amate* blanco. Al mismo tiempo bautizan a sus criaturitas de papel para posteriormente regresarlas al pueblo. El brujo las entrega a las autoridades civiles a fin de que éstas cuiden de ellas como si fuesen su máximo tesoro. Cuando se han logrado buenas cosechas llevan al monte espíritus de semillas de color blanco colocando ahí una mesa con los papeles y una ofrenda constituida de pan, tamales, refino, chocolate y cigarrillos, para más tarde enterrarlos en las tierras de labor.

En las sociedades campesinas el trabajo agrícola comprende dos aspectos: el técnico y el mágico-ritual. Los indígenas están conscientes de que es su trabajo el que hace crecer la cosecha, pero subrayan que por sí sólo es insuficiente, creen que es indispensable pedir al Señor del Monte las lluvias para lograr una buena cosecha.

Oliver Vega concluye que el pensamiento religioso de estas comunidades se relaciona con la presencia de poderes espirituales, el cual es independiente, no es controlado por los vivos. Sin embargo, provistos de lo necesario para su existencia, los vivos tienden a dotar a la naturaleza con atributos humanos homologándola a su realidad, pero a la inversa, esto es, con el poder sobrenatural de las danzas y ritos que expresan su identidad. 11

En general, la descripción de los rituales otomíes puede completarse tomando en cuenta todos los tipos de discurso que figuran en las actividades ceremoniales –cantos, diálogos, acertijos y obviamente los mitos. Jaques Galinier plantea que:

"... no se trata de saber cómo los mitos se piensan entre sí, sino de comprender cómo gracias a los mitos, a fragmentos de relatos y glosas diversas –contradictorias o no— los ritos se piensan entre sí, en la vida cotidiana, aclaran las categorías de entendimiento que dan cuenta de la configuración del pensamiento indígena". 12

Este es el caso del Carnaval, un rito de fertilidad –representado por las semillas sembradas en la región—, celebrado anualmente con música y danzas en San Pablito, Pahuatlán.

El Carnaval comienza un domingo anterior al miércoles de ceniza. En esos días, se forman seis grupos de danzantes que están distribuidos en la comunidad y son coordinados por tres o cuatro "capitanes". El primer día los capitanes o comanches que coordinan cada grupo van al cementerio a pedir permiso a los espíritus de los ancestros para iniciar el ritual de la danza que tiene como objetivo pedir buenas cosechas durante el año, es ahí donde se realiza la "petición de las semillas".

Este ritual se desarrolla a lo largo de siete días –el año de 2003 inició el domingo dos de marzo y concluyó hasta el domingo nueve—. La danza comienza a partir de las diez de la mañana y concluye hasta el anochecer, aproximadamente hasta las nueve y media o diez. Los capitanes comienzan el ritual y animan a los espectadores que se encuentran alrededor, por medio de la imitación de sonidos de animales, actuaciones cómicas o el canto de las tonadas de los sones que ejecutan los músicos de la comunidad, quienes desde el inicio del ritual no cesarán de tocar hasta entrada la noche.

Todavía hoy el ritual del Carnaval tiene una importancia suprema para la comunidad de San Pablito, pues a pesar de las transformaciones

sociales y culturales a que ha estado sujeta la región desde hace varias décadas –sin exceptuar el fenómeno de transculturación que tiene origen en la migración de sus pobladores para garantizar una subsistencia y la de sus familias, pese a la apertura de nuevas vías de acceso en la región—, el Carnaval significativamente es aún motivo de encuentro.

Jacques Galinier explica la simbología que entraña este rito y sus reminiscencias en el *Tlacaxipehualiztli* celebrado durante el ciclo de fertilidad en el Calendario Ritual Mexica, mediante la danza de algunos personajes que se vestían con la "piel de los sacrificados".

De esas nociones el Carnaval otomí conserva esencialmente el sentido primordial de la fertilidad suscitada por la agricultura. El atuendo de los danzantes hace alusión a la dualidad representada por el sexo femenino simbolizado en el ropaje y el masculino por el propio ejecutante que lo porta, juntos conforman el término de "piel de la tierra" que es la instancia fundadora de la genealogía *padre-madre*.

Pero la incertidumbre sobre la supervivencia de esta tradición en la comunidad se percibe entre sus mayores. No cualquier persona ha de recibir la costumbre del Carnaval en San Pablito, ni la música de los sones que se ejecutan durante la celebración del mismo. Por ahora casi ninguno de sus sucesores se muestra dispuesto a aprender a tocar esa música, porque la gente joven ha tenido que migrar en busca de nuevas fuentes de trabajo.

En el caso de las "limpias" que realizan los chamanes, sólo quedan seis curanderos en la región, dos mujeres y cuatro hombres. A pesar de la importancia que como mediadores del hombre con el mundo sobrenatural han tenido los chamanes en el otomí, actualmente se recurre a las curaciones cuando médicamente no hay una explicación ni cura del mal. Se toma como la última alternativa para que la persona enferma se restablezca.

Esto sucede entre otras razones porque la mayoría de los sanpableños ha dejado de creer en la curación tradicional con recortes de

papel. Algunos de ellos dejaron ya tiempo atrás la costumbre, debido a su cambio de religión, pues su inclinación católica se ha tornado evangélica – o pentecostés como ellos la nombran— y dentro de ésta última no se les concede permiso alguno para la celebración de ningún rito ajeno a las creencias pertenecientes a esa inclinación “dogmática”. Ha quedado por tanto, anulada para éstos creyentes cualquier celebración pagana como la de los rituales con papel y la mediación a través de este material con el mundo sobrenatural. Otros dicen que las curaciones ya no funcionan, aunque, testimonios de algunas personas de la comunidad se oponen a este hecho. 13

Cabe señalar la complejidad revestida por los rituales en los que la intervención de los recortes de papel constituye un factor primordial. Los simbolismos atribuidos a estos recortes de figuras y a las acciones que se realizan con ellos, permiten establecer una aproximación más directa y una más clara comprensión de la cosmovisión propia de los habitantes de la región localizada en la Sierra Norte de Puebla, así como una ponderación más equilibrada de los vestigios heredados del mundo prehispánico basados generalmente en ciclos de transformación y recomposición del universo.

La desaparición de esta tradición implicaría la pérdida de una parte significativa de la concepción del mundo mesoamericano que ha sobrevivido hasta nuestros días. Ésta constituye no sólo un valioso legado cultural, permite sustentar además puentes viables entre los procesos de creación artística que dan acceso a la manipulación de materiales como el *amate* y las acciones chamánicas de curación.

Notas:

1. *Dow, James*. The otomi of the Northern Sierra of Puebla, Mexico; an ethnographic outline. Monograph Series, N.12. Latin-American Studies Center, Michigan State University, 1975, prefacio s/n/p
2. Estado de desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México, INI-INEGI, 1996-97, p.553-56
3. *Lastra, Yolanda*. Los otomíes, su lengua y su historia. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM, 2006, p.25
4. El universo del amate, Museo de Culturas Populares- SEP.INI, 1982, p.40-60
5. Investigación de Campo, Notas personales. Marzo de 2003
6. *Dow, James*. Op. cit., p. 43
7. *Ibidem*, p. 43-44
8. *Christensen B. y Martí S.* Brujerías y papel precolombino, Ediciones Euroamericanas. Biblioteca Interamericana Bilingüe, 1988, p.21
9. *Dow James*. Las figuras de papel amate y el concepto del alma, Instituto Indigenista Interamericano, No. 4, Vol. 42, 1982, p.116-120
10. *Christensen B y Martí S.* Op.cit., p.21-22
11. *Oliver Vega, Beatriz*. Ritos de fertilidad entre los otomíes, Boletín Informativo del Museo Nacional de Antropología. Año 1, No. 3, Jun-1986, p. 20
12. *Galiniér, Jacques*. La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, UNAM, 1990, p.29
13. Investigación de Campo, Notas personales, Marzo de 2003

Ilustraciones: Capítulo I



Fig. 1. Mapa de ubicación de San Pablito Pahuatlan (letras rojas) dentro del municipio de Pahuatlan de Valle Puebla (letra "A" –globo rojo, abajo), colindante hacia el noroeste con el estado de Hidalgo(línea verde) y el municipio de Tenango de Doria (arriba), hacia el este con municipios poblanos de la Sierra Norte.

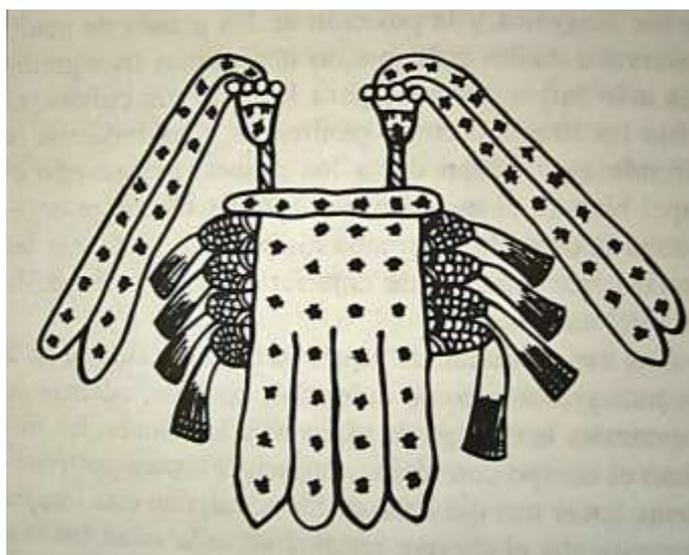


Fig. 2. Las representaciones de fardos enrollados de papel aparecen algunas veces en los códices como pago de tributos, otras como uno de los elementos rituales más importantes ocupados para diferentes usos decorativos de los dioses(pintados y recortados) pero también para la escritura de los libros.



Fig. 3. Túnica ritual de fibra de majagua confeccionada durante la época contemporánea en la comunidad Lacandona del estado de Chiapas, su tradición original data de épocas remotas desde la confección del hùun en la zona maya, la pieza es usada todavía por algunos ancianos para ocasiones excepcionales.



Fig. 4. Celebración del Carnaval al inicio de la Cuaresma, plaza central de la comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla.



Fig. 5. Proceso de cocción de fibras para la elaboración del papel utilizando la técnica de golpeo, para usos artesanales se ocupan fibras sustitutas de corteza de árbol como el ixtle.



Fig. 6. El proceso de elaboración por golpeo continua sobre la tabla extendiendo las fibras cocidas para formar la rejilla de la hoja al tamaño de un pliego grande.

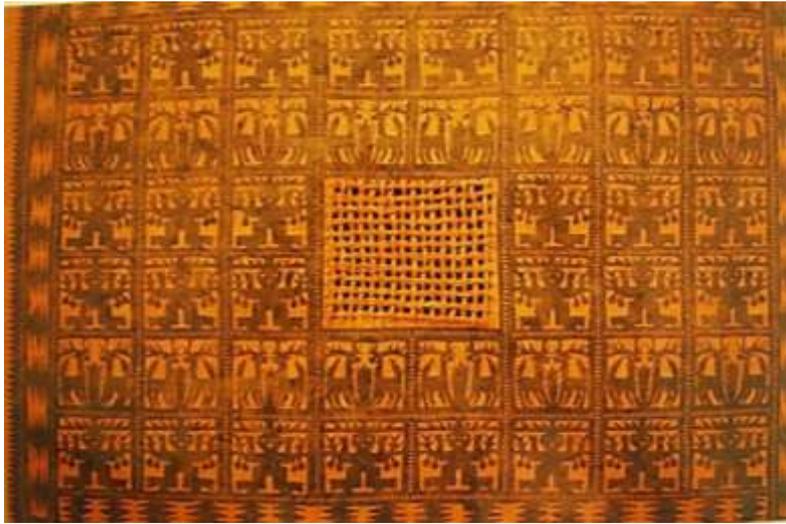


Fig. 7. Pieza artesanal de San Pablito Pahuatlan, Puebla la imagen presenta un recorte de figuras de dioses de semillas y animales en papel china negro adherido sobre el pliego de amate,

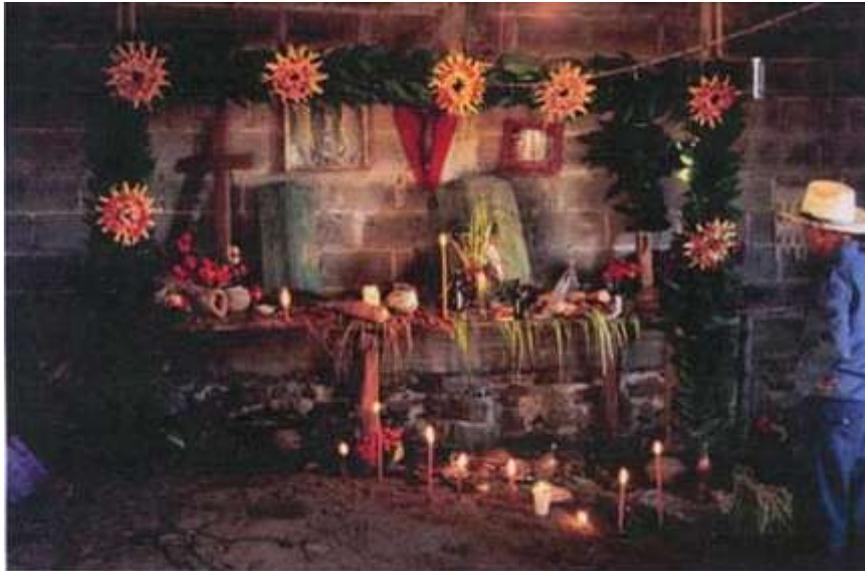


Fig. 8. Altar principal del Postectli, Chicontepec Veracruz; este ha sido decorado con palmas (estrellas y flores tejidas que representan al reino celestial), sobre la mesase encuentran las ofrendas y dos cajas con imágenes de semillas que representan la superficie de la Tierra (FAMSI-2009)



Fig. 9. Pintura contemporánea sobre amate perteneciente a una de las comunidades nahuas de la región del Alto Balsas en el estado de Guerrero.

Capítulo II

2. El concepto del cosmos en la cultura otomí y sus antecedentes en la visión mesoamericana

En el mito recae la *estructura* de la cosmovisión prehispánica y al igual que la designación por analogía encerrada en este concepto, la organización de elementos en su conjunto se constituye como un sistema integrado. Si existe en la relación del hombre con el mundo exterior una tendencia primaria a representar éste último como el "cosmos", su representación abstracta entraña un sentimiento de angustia frente a los fenómenos del mundo, quizá como la ansiedad espiritual del espacio. Este sentimiento de angustia es contrarrestado por medio de las representaciones en materiales diversos, a través ellas el hombre extrae el aspecto singular de las cosas. De esta contingencia aparente se detiene el proceso de fuga de las apariencias pertenecientes al mundo exterior.

De igual modo, los pueblos antiguos experimentaban placer y sosiego en la belleza contenida de las formas orgánicas de la naturaleza, se sabe hoy que esta búsqueda es instintiva. 1

En esa comprensión del mundo a través de la apropiación de la naturaleza y de los objetos, los pueblos mesoamericanos percibían las cosas externas por medio de la analogía con su propia naturaleza humana, que es tal como ellos la conciben, "antropomorfismo" en la individualidad material, cuyas partes interrelacionadas conforman una "unidad indisoluble".

Para expresar estas percepciones del mundo se desarrolla la representación bidimensional en la superficie plana y la tridimensional o espacial, a partir de las cuales se produce ese aislamiento o individualización de los objetos que permite comprender los fenómenos del mundo. 2

Según la tradición náhuatl la existencia del hombre se explica a través de la consulta que se hicieron los dioses para determinar quién

habitaría el mundo. Debido al estancamiento ocurrido entre el cielo y la tierra, decidieron que Quetzalcóatl iría al inframundo, al Mictlán. Allí recogió los huesos preciosos del dios Mictlantecuhtli; luego Quetzalcóatl tocó el caracol dios y tomó los huesos, pero lo engañó diciendo que regresaría. Los huesos preciosos eran del varón y la mujer. Mictlantecuhtli al enterarse del engaño manda a colocarle una trampa a Quetzalcóatl, éste cae en ella y queda muerto. Pero poco a poco resucita y recoge los huesos para llevarlos a Tamoanchan, donde Cihuacóatl los muele y coloca en un lebrillo sobre el que Quetzalcóatl sangra su miembro. Ambos dioses hacen penitencia al igual que los demás dioses creadores, que después anuncian el nacimiento de "los vasallos de los dioses". 3

Es así como Eduardo Matos analiza el mito antropogénico que resume lo siguiente:

"(...) para que surja la vida es necesario que los dioses mueran o se sacrifiquen. En pago de lo anterior el hombre debe corresponder a los dioses con iguales motivos, surge así el sacrificio humano para perdurar la vida". 4

De este mito fundamental se deduce un ciclo de muerte-vida que forma una dualidad. Quetzalcóatl es considerado héroe y dios cultural que tiene que viajar al lugar de los muertos para que de un elemento muerto se dé paso a la vida. Los dioses tienen que hacer penitencia para lograr esto y Quetzalcóatl sangra su miembro para que la sangre (semen divino-elemento vivo) se una a los huesos (elemento muerto), siendo entonces que de tal conjunción surgirá la vida.

El autor cita a Marcel Mauss resumiendo el valor práctico de éste y otros mitos en los antiguos rituales, pues finalmente estos últimos pueden ser descripciones o conmemoraciones del mito.

El mito se compone de imágenes o ideas y el gesto voluntario de estas ideas compone al rito para relatar una historia sagrada. También hay una interconexión entre el mito y el culto, ya que los actos del culto son representaciones dramáticas de acontecimientos descritos en el mito.

El ritual actualiza al mito original, lo cual trae implicadas dos formas de tiempo: el sagrado y el profano. El primero es reversible o recuperable, es un tiempo circular de eterno presente mítico que se reintegra mediante los ritos.

El mito es el tiempo inicial, mientras que el rito es el acto repetitivo del primero y forma parte del fenómeno mágico-religioso, el que a su vez refleja parte de una estructura socioeconómica. El mito trata de dar respuesta a fenómenos que siempre han preocupado al hombre y se basa en mecanismos mágicos causales que ayudan en esa ansiada búsqueda ontológica. Una vez creado el mito por los hombres debe trascender constantemente, por lo que la conducta social y el rito vienen a convertirse en el acto repetitivo de lo acontecido en el tiempo mítico". 5 De este modo el ritual es considerado como un mecanismo a través del cual se practican y se ordenan representaciones simbólicas y relaciones entre los hombres.

Los procesos rituales también norman el accionar social en un tiempo y espacio determinados; los sitios a los que hacen alusión no remiten primordialmente a lugares físicos, sino al hecho de que éstos han sido cargados de simbolismo. Los rituales abarcan símbolos sagrados, que representan tanto valores positivos como negativos, incluido el conflicto entre ambos. El ritual recrea al pasado y le da nuevo significado en el presente, en él se incorporan transformaciones simbólicas a partir de modificaciones sociales, políticas o económicas. 6

Así en la actualidad, los rituales delimitan las prácticas sociales que permiten experimentar con mayor claridad y organización lo que se vive cotidianamente. Su realización implica modular contradicciones sociales, pues los individuos se relacionan con su grupo y el grupo con cada individuo; en consecuencia, esto propicia la experiencia colectiva. 7

Esta idiosincrasia mitológica y ritualística quedó arraigada en casi toda la estructura social antigua, a pesar de haber sufrido una paulatina modificación al ser destruido el cuerpo sacerdotal de la religión mesoamericana y al ser desmantelada su organización ceremonial. Durante

la colonia las manifestaciones canónicas fueron reprimidas y los cultos populares aparecieron como alternativa a la catequesis cristiana o como mediadores simbólicos que en algunos contextos terminaron constituyendo un estrecho sincretismo con las imágenes católicas.

Los cultos operaron como claves de resistencia ideológica, pero también funcionaron como materias primas de una nueva superestructura basada en la religión mesoamericana y el cristianismo colonial. 8 Es por esto que a las religiones populares les son inherentes los fenómenos sincréticos y la pluralidad en la que se integran diferentes grupos sociales. Por medio de los variados y fascinantes disfraces de las divinidades es como se simbolizan dichos fenómenos evolucionando al paso del tiempo.

Después de la conquista la religión del estado prehispánico fue reemplazada por la detentada en la iglesia católica, de este modo en los niveles local y regional el culto de los santos tomó el lugar del culto público. Mientras que el culto católico se estableció en las ciudades y en las cabeceras municipales, los ritos agrícolas que guardaban una continuidad con las prácticas indígenas ancestrales, se trasladaron de las ciudades al paisaje, esto es, a los cerros, a las cuevas y a las milpas.

En muchos casos los ritos se volvieron clandestinos o sin presencia de sacerdotes católicos; adquirieron una importancia nueva, como vías de expresión de la identidad étnica que los indígenas fueron obligados a ocultar. El pueblo y la comunidad se convirtieron en un espacio de repliegue, resistencia y acomodamiento al régimen colonial. En este refugio los indígenas lograron mantener o crear una identidad colectiva, religiosa, económica e incluso jurídica para escapar de la deculturación.

Gracias a este fenómeno el culto campesino se vincula con los ciclos agrícolas, las estaciones y el paisaje circundante, preservando importantes elementos de la cosmovisión prehispánica en el contexto del sincretismo con la religión católica. En consecuencia, los cultos del agua y la fertilidad siguen teniendo sustantiva importancia para el campesino indígena actual, tal y como lo tuvieron para el de hace siglos. 9

Según López Austin, la posibilidad de transfiguración de los dioses nos permite entender la razón por la que Benson Saler comprende entre los naguales a los santos patronos de las distintas comunidades, ya que éstos son meros sustitutos de las antiguas deidades protectoras, los "corazones del pueblo". Así se personifican las rivalidades regionales pues se cree que las contiendas se dirimen también en el ámbito sobrenatural de los dioses.

10

La respuesta cultural aportada por los otomíes de la Sierra Norte de Puebla al impacto del catolicismo se tradujo asimismo, en una división del universo: la mitad de arriba, "celeste", bajo la conducción del Dios cristiano, el Santísimo (identificado con el número solar) conforma una parte, en tanto que la mitad de abajo, la "parte otomí", el *Diablo* que se revela como gestor prestigioso y se identifica como el número lunar, integra la parte complementaria.

De igual forma, el principio dual rige al cuerpo humano y de acuerdo a él éste se encuentra dicotomizado. En ambas mitades corporales se manifiestan series coherentes de homologías en los rituales, los mitos y el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, celosa y puntualmente, los otomíes cumplen los deberes ceremoniales impuestos por la religión católica y la celebración del santo patrono local, pero —sin que sean perceptibles—, la emoción y el estremecimiento marcan los encuentros privados nocturnos con las divinidades del inframundo en las grutas y los santuarios.

Durante la colonia, los otomíes permanecieron amurallados la mayor parte del tiempo e inmersos en un misticismo púdico, abrumados por un destino que les había sido funesto se acomodaban a la imagen convencional del indio emblemático, petrificado en el silencio.

Jacques Galinier muestra su creciente interés por estos personajes, enfocándose en su conceptualización del mundo y en la protección oculta de su "jardín secreto", al cual sólo se tiene acceso compartiendo una satisfacción suprema que advoca lo abyecto o lo escatológico, es decir, la suciedad. En ello radica la experiencia onírica, considerada una actividad

de tipo ritual y de comunicación con el inframundo; una comunicación que se enlaza finalmente a través de la representación del cosmos en la figura humana como valor absoluto que es expresado y recortado en los rituales otomíes. 11

Para Galinier:

“... no hay frontera entre lo humano y lo no humano, lo animado y lo no animado (...) El espacio no es una extensión inerte, sino un medio constantemente activado: la acción ritual es indispensable para controlar el juego de las fuerzas que lo animan (...) el ritual es el punto de cristalización y de activación de la visión indígena del mundo (...)” 12

La evangelización superficial de las provincias de la Nueva España generó sistemas religiosos bastante diferenciados donde la tradición indígena hubo de realizar substituciones al vincularse con la religión cristiana. El ciclo de las fiestas católicas incluye actualmente la devoción al santo epónimo y en especial el culto a los muertos. Paralelamente, en la región otomí el Carnaval es una celebración muy importante, en ella la figura del Diablo desempeña un papel protagónico pues es el dueño de la noche, de la muerte y del sacrificio.

Estos dos últimos conceptos son mencionados por Galinier en tanto temas del dualismo en la cosmovisión otomí. Así es como el culto a los muertos o ancestros del Carnaval como “rito de inversión” y manifestación del inframundo, a través del ritual del Palo Volador expresa la oposición entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, imbuido de un simbolismo sexual que celebra la regeneración cósmica.

De acuerdo con la ideología del Carnaval, la vida procede de los ancestros, pues ellos son los guardianes de la sustancia vital, y la complementariedad entre *Todos los Santos* se centra en la reenergización de los difuntos y el Carnaval (Ver fig. 11 y 12).

Existe además un lazo íntimo entre la muerte y la fertilidad agrícola. Este ritual de apertura cíclica es celebrado antes de la semana santa, y marca un aspecto escatológico pues libera las fuerzas provenientes del

inframundo disimuladas en las exuberancias de un Carnaval que hace resurgir el medio diferente de los "vivos" como el de los ancestros otomíes, conformado por los "padres podridos" o demonios de la vegetación, personajes emblemáticos procedentes del mundo urbano actual.

Ese "juego" ritual escenifica la idea de una depredación infinita, en virtud de la cual los protagonistas de una humanidad por venir son aspirados y recompuestos en el inframundo, mismo que representa el espacio del yo, recreando con ello indefinida e idénticamente a la nación otomí. 13

De esta manera, los rituales de "apertura" descubren sus contenidos escandalosamente mediante las figuras ancestrales de los "padres podridos", con máscaras espantosas que expresan la fealdad del mundo, es decir, su belleza invisible.

Las fuerzas celestes e infraterrestres se antropomorfizan marcadas por el deseo de la tierra —que en la interpretación del autor es una verdadera réplica del astro lunar—, de consumir seres vivos, lo cual significa que se requerirá de la ingestión como representación del cuerpo humano.

Por otro lado, la teoría indígena de la reproducción biológica aparece como paradigma de toda la cosmogonía, así las especulaciones a cerca de la simetría de los cuerpos masculino y femenino se presentan exactamente como una duplicación de las relativas al Sol y a la Luna. La pulsión caníbal del astro lunar se expresa simbólicamente en la mujer durante el acto sexual. Si bien en el hombre el deseo se manifiesta por un "descenso" de la fuerza vital hacia el pene; la mujer incorpora hacia sí misma esa fuerza, y provoca a cambio un debilitamiento progresivo de su compañero. Dentro de la cosmovisión otomí, ella aspira la sustancia que está en el origen de la fecundación, es decir, la médula de los huesos. 14

Al respecto Galinier explica:

La operación aparece como ineluctable, puesto que así lo confirman todos los testimonios, la mujer cambia de sexo a intervalos regulares, y esta mutación está ligada a su necesidad de sangre (khi), es decir de esperma.

Es lo que los mazahuas (al igual que los otomíes) llaman la "necesidad" de la mujer, su insaciable deseo, su "boca" (ne'e). El niño así, es una prolongación del pene, un "pequeño diablo" (s'imbante), la necesidad de sangre-esperma recae pues en el sustituto del pene...

El acto amoroso, es entonces vivido como una dilución de la identidad masculina, que reduce al hombre al estado de esqueleto (...) No es necesario aquí insistir sobre el hecho de que se advierte el carácter devorador de las divinidades terrestre y lunar, así como el del perro, cuya cabeza es por decirlo así, un auténtico sexo con dientes. 15

Para Galinier, en la succión ejercida por la mujer sobre el hombre, se reproduce el poder que la Luna tiene sobre las mujeres en cinta, lo cual según el autor, está asociado a la amenaza cristalizada en la figura enigmática de "la bruja", como la que chupa a los niños o se convierte en bola de fuego. 16

Tal aspecto según Galinier, subraya la necesidad de sangre como elemento primordial en la mujer, es ella quien da la vida y también quien quiere "arrancarla". Esta concepción sexualizada del sacrificio como modelo del proceso de reproducción del cosmos connota valores que le otorgan una auténtica trascendencia. El investigador francés denota al respecto lo significativo del nombre *orgasmo* como la intensidad suprema del placer (*kijmi*), así como el hecho de que sea casi homófono al término aplicado al Dios Cristiano (*kjimi*), que se podría traducir como "emanación de lo sagrado". 17

Para Galinier, el "sitio de la verdad" es el lugar o punto de apoyo de la "visión clara", representado por la joven en el momento de la desfloración, simbolizando en éste al conocimiento del mundo (*pati ra simhoi*), es decir, al Diablo. Semejante concepto en la perspectiva occidental aludiendo al orgasmo, la "visión clara" pertenece a una dimensión sin espacio ni tiempo —liminal—. Dicho lugar engloba al "conocimiento del mundo" y éste se transforma en vía de acceso al saber propiamente "enciclopédico" o absoluto.

De acuerdo con Galinier, ahí descansa la base de una teoría sensualista del conocimiento, misma que hace referencia a una serie de procesos fisiológicos edificando un sistema cognoscitivo centrado en el descubrimiento del "mundo de abajo". Un mundo identificado con la mitad corporal "otomí", el lugar donde se encuentra la Bolsa Vieja, (*toza*) metáfora de Diablo, la cual cumple una función de envoltura psíquica situada en la parte baja del cuerpo y encargada de guardar la memoria de los acontecimientos –memoria probablemente afectiva e histórica—. Esta Bolsa Vieja es un recolector de desbordamientos de “suciedad”, traducidos por el autor a trazos mnemónicos o acciones y gestos propios del encuentro amoroso. 18

Opuesto a este lugar se sitúa el cuerpo de “arriba”, de carácter hipostático y representante de la religión del colonizador, es un cuerpo embalsamado envuelto por la moral católica.

Por consiguiente el cuerpo nocturno o de “abajo” –la "mitad del Diablo" (*zithu*) "comedor de nombres"—, concebido como cuerpo de suciedad, muestra en su acepción una tendencia devoradora de la identidad de los individuos para crear otros nuevos, recompuestos en el inframundo, cuyo motor indudable es el sexo. Dicho cuerpo-sitio es asociado por Galinier con una máquina fabricante de acontecimientos que sirven para dominar el tiempo cuando se produce la muerte, es decir, la vida en el mundo sobrenatural. 19

A través de esta estructura de lenguaje el mismo autor interpreta *lo sagrado* en la visión otomí, como aquello que en un momento dado ha sido afectado por una vibración, una especie de excitación epidérmica; una suerte de sustantivo que al mismo tiempo designa la piel, *si*, y se aplica igualmente al concepto de podredumbre o síntoma de resonancia con el mundo de la "gran vida" –el de los muertos. 20

La comparación sagrada del mundo es explicada por López Austin a partir de las religiones que se apoyan en un "modelo corporal" y que oponen una fuerza de resistencia al cambio cultural. En Mesoamérica la imagen del

cuerpo, es el referente inmediato de la experiencia sensible que ha seguido modelando –de una manera subterránea— las cosmologías paganas, y a pesar o gracias a una evangelización etnográfica, impone con una extrema lentitud esta evidencia. Si la cosmovisión otomí ha resistido la agresión de varios siglos de dominación, bajo distintas formas de camuflaje, si hoy en día nos llama la atención de una forma tan insistente es porque, según L. Austin, refleja cómo esta sociedad ha explorado en forma extraordinariamente molesta las profundidades de la mente humana, a través de una lógica cultural focalizada en el apareamiento sexual. Se le mira como clave última de la comprensión del mundo, como *primum movens* al mismo tiempo de los destinos individuales y del orden cósmico.

De este modo, la cosmovisión otomí propone una variante altamente sexualizada del modelo mexica que va de acuerdo con la investigaciones pioneras de López Austin sobre el concepto del cuerpo en la tradición azteca.²¹ A partir de lo anterior, Galinier plantea que en nuestros días cobra nuevo interés una aproximación con el universo mental azteca.²² Y para ello desglosa las siguientes proposiciones:

Al cuerpo humano y al cosmos se atribuyen propiedades similares. Dos principios antagónicos son responsables de la marcha del universo. Al término de una cópula asimilada a un "diluvio", el apareamiento de elementos opuestos genera el "corte" del órgano macho por el cuerpo femenino que está provisto de una "vagina dentada". El fraccionamiento del cuerpo, creador de "falta" (mbeti), es una fuente de riqueza y autoridad para la víctima. Este acto sacrificial es inconsciente. Su "imagen" se expresa físicamente a través de los flujos llamados khi (sangre más esperma). El pene o "cola" (s'u) es un equivalente en miniatura del cuerpo humano –siendo susceptible de destacarse provisionalmente y a partir de éste—. Circula a través del universo comunicando con el mundo de los ancestros desmembrados, siendo por eso sexualmente sobre-potente. ²³

En tanto que el mundo sufre un proceso de entropía, los rituales reactivan cíclicamente la maquinaria cósmica. Debido a esto la construcción

de la identidad otomí se realiza con la ritualidad, por una suerte de "inyecciones" periódicas de "podredumbre" en lugares de comensalía como los espacios domésticos. Según Galinier, los procesos vitales que podemos descubrir a través del desciframiento de la imagen del cuerpo se ligan sistemáticamente a los que determinan el funcionamiento del universo.

Los otomíes representan una de las últimas sociedades indígenas de Mesoamérica en las cuales queda vigente la huella material de la visión de un cosmos antropomorfo, como lo comprueba el uso ceremonial de las figuras de papel *amate* recortado –en este punto, Galinier asocia homologías profundas con el panteón azteca y su cortejo de divinidades de la vegetación y de las cosechas.

Desde este enfoque la iconografía de los antiguos mexicanos evoca insistentemente figuras terribles de dioses mutilados, en particular la imagen emblemática de *Tezcatlipoca*, héroe nocturno con su pie amputado y reemplazado por un espejo humeante. La equivalencia simbólica otomí entre el pie y el pene se compone de un conjunto de glosas acerca del concepto de "corte" y "visión". De acuerdo a Galinier, los otomíes dan a entender el valor heurístico que tal modelo de intercambio sexual presenta en tanto auténtica revelación, en virtud de la cual el orgasmo – literalmente la "visión clara", *numâho*— aparece como un "develamiento del mundo", *pâ ra simhôi*, "conocimiento del Diablo". 24

La simbolización del intercambio sexual hallada en la estructura cosmogónica otomí, refleja una asimilación del mito prehispánico referido por Eduardo Matos en el mito del Quinto Sol citando la dualidad como principio elemental de dicha cosmovisión:

"Este elemento dual podemos verlo presente en un sinnúmero de aspectos de la cultura náhuatl. Empecemos por el mito estudiado, en donde los dioses están mencionados en parejas como es el caso de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, según la versión de León Portilla. También está presente en la pareja de Ometecuhtli y Omecíhuatl (señor dos y señora dos) que habitan

en el treceavo cielo o nivel, el Omeyocan (lugar dos) y de quienes se derivan los dioses y por ende todo el género humano". 25

Para Westheim el dualismo es el principio esencial del mundo prehispánico, es un choque antagónico representado por *Ometecuhtli* y *Omecíhuatl* que son en realidad una sola deidad, el principio masculino y femenino, pues ambos engendraron a los dioses creadores y por lo tanto, encarnan el dualismo rector de todo el universo del México antiguo. 26

Otro de los temas centrales que componen la cosmovisión otomí es el de la muerte, el cual ocupa un lugar central. Para los otomíes la muerte es indisociable de una lógica de la circulación de los alimentos, un proceso de tipo "oral" que controla la puesta en marcha de los rituales de festejo de los muertos tanto como los de otro tipo, "nal", esto es, las deyecciones en ocasión de los eventos del Carnaval.

La celebración anual de los difuntos abre también un ciclo de redistribución de alimentos que éstos vienen a consumir entre los vivos, sin ninguna contención; este sentido del reacomodo desaparece luego en las profundidades subterráneas para resurgir de nuevo en el Carnaval. Una metáfora de lo que Galinier traduce como "vaivén" ancestral (*mbalêhê*), es el que repite los movimientos del pene largo (*mba*) en la cavidad vaginal (*êhê*), y vislumbra la importancia de una embriología indígena que confunde la sustancia medular y el esperma.

Para este autor dichas creencias legitiman la existencia de "rituales de aflicción", dedicados a los huesos de los ancestros –prácticas asociadas a las aztecas en torno a los osarios, como el *tzompantli* de Tenochtitlan. 27

Los otomíes insisten en la lógica de la depredación que dirige imperativamente la suerte ritual de esas "colas argonautas" hacia su destino sacrificial. Arrancar, despegar, rascar, son procedimientos técnicos que generan metáforas rituales mostrando sutilmente semejanzas con toda la Mesoamérica nuclear. Recuerdan asimismo, las prácticas aztecas de desollamiento como en el aterrador ritual *Tlaca-xipehualiztli*, en el cual el sacrificador se vestía con la piel de los cautivos inmolados – que dentro

de la cosmovisión otomí se emparenta con el desollamiento del árbol de amate.

Sin duda alguna el cuerpo otomí es un cosmograma, una imagen del mundo y un lugar de fabricación de una identidad "podrida", "apestosa" definida por los otomíes como: *sun sã nto nyûhû*. Es también una máquina destinada a producir discursos como la palabra "sucia", así como actos de "silencio" programados, cuya importancia se manifiesta en el Carnaval con las "damas", hombres vueltos nudos cambiados en elegantes y tímidas prostitutas ceremoniales –como si fuesen encargadas de proteger un secreto indecible. 28

De ese modo coincide la tradición local de la Sierra Madre en considerar a la Tierra a imagen de una mujer, incluso de una olla. Las ollas simbolizan la riqueza del mundo, se les encuentra apiladas en los oratorios desbordantes de ofrendas diversas. Para las alfareras simbolizan además, la unión perfecta entre los dos elementos componentes, el barro y su desgrasante, la arena, cuya mezcla produce una pasta homogénea.

Se dice que la tierra es "blanda", lo cual le confiere un carácter femenino, en oposición a las piedras que son elemento "duro", masculino (los ancestros metamorfoseados). Por tanto, labrar la tierra es jugar con ella, es tener implícitamente una relación sexual con ella.

Sin embargo, como divinidad femenina la tierra es un elemento patógeno en razón de su "suciedad"; recibe toda clase de inmundicias, cuya desaparición corre a cargo del zopilote, principio masculino (*hpata*) "padre caliente", debido a que éste "purifica al mundo".

La impureza de la tierra se asemeja a la divinidad *horasu*, que procede de "tierra caliente" (*hpahoi*). Tanto la tierra como las cuevas pueden cerrarse para siempre sobre los que penetran en ellas, al igual que el mundo del oeste engulle al sol poniente, la tierra sigue siendo ese monstruo con las fauces abiertas en espera de un hombre que le ha de ser sacrificado. La Tierra entonces se relaciona con los astros maléficos.

El simbolismo de los caminos esta estrechamente relacionado con el de la tierra y con el de los cerros. Los caminos son la inscripción física del tiempo, expresados en el sistema de coordenadas espacio-temporales que evocan el orden, un aspecto formal de la vida social. 29

En forma similar, el término "El viejo costal" se confunde con el de "Diablo", en su dimensión de envoltura cósmica *sîmhoi*—la "piel de la tierra", clase de matriz universal y abismo de representaciones en el cual es posible perderse (*hmûyânto*)—, y "El Dueño con Cabeza de Viejo", hombre-falo mutilado, sordo, ciego, mudo, cojo, el cual viene a exhibir su potencia en el Carnaval... 30

En cuanto a la figura del doble animal —presente en la tradición otomí—, ésta integra un esquema corporal marcado por la presencia de elementos que la conciencia no puede controlar. Los hombres tienen un ciclo de vida ligado al de un alter-ego animal, el "nahual", el cual puede en cualquier ocasión ser asimilado por una criatura separable de su soporte corporal, la "cola" (*s'u*), misma que vive una existencia errante a través del mundo; mientras el hombre que se la quita en la noche rebasa las categorías sexuales, se transforma en vampiro o zopilote, chupador de sangre o de esperma. En toda Mesoamérica, este cuerpo animal tiene un poder persecutivo. Esa entidad guarda aproximaciones ostensibles hacia diversas representaciones propias de los recortes empleados en los rituales otomíes, como la que muestra con la figura acompañante alargada, ubicada en la parte baja central de los recortes en varias figuras, así como el desdoblamiento de los pies a la manera de otros traseros parecidos a sombras y en mayor cantidad a las figuras que pertenecen al inframundo.

Por otra parte, la *s'u* hace de psicopompo, al orientar en dirección del inframundo a las entidades anímicas que en ocasión de *Todos los Santos* periódicamente regresan a alimentarse entre los vivos. Esta otra celebración se ubica en la encrucijada de las tradiciones cristianas y prehispánicas y abre un enorme cielo oblato, que culmina en explosiones nocturnas de

"podredumbre", durante las cuales maliciosamente se expresa la identidad otomí.

En los espacios rituales del Carnaval, surgen criaturas como el "Pequeño Diablo" invariablemente personificado por un hombre vestido de negro o representando una belleza europea de ojos claros –al interior del tiempo reactualizado de la muerte (*tâte*, la "gran vida")—. En *Todos los Santos* los indios de la Huasteca celebran un efervescente Xantolo, el cual es sólo una variante costera del Carnaval. 31

De las exégesis de los escolásticos mexicas y sus especulaciones mesoamericanas se extrae una noción del cosmos, la cual habla de un ser primordial, *Moyocuya-tzin* "el Señor que se piensa o se inventa Él mismo". Tal denominación se relaciona con el principio de causalidad. Antes de Él no había nada, solamente vacío, la "casa de la oscuridad" (*ngû besûi*), donde se encuentra *taskwa* (avátar de *simboi*), el cual no es más que un "gran pie podrido". Su destino es indisociable del de la "vagina dentada", una máquina infernal que fragmenta indefinidamente lo vivo generando nuevas metamorfosis.

En los guiones míticos en los cuales se oponen violentamente los dióscuros celestiales, Sol y Luna hacen intercambios, que mecánicamente culminaban por una "falta" o una pérdida cuyos eventos rituales recordaban la existencia. Utilizaban el cuerpo humano así como su equivalente "vegetal", como el desollamiento del liber del ficus para fabricar los ídolos de papel o la fauna salvaje. Esta noción la expresan todavía los fabricantes del Carnaval cuando se visten con piel de animales, pues en toda la Sierra Madre la organización administrativa de los pueblos se basa en la interdependencia jerárquica de policías, alguaciles, "jueces", presidentes; todos estos personajes tienen su equivalente "al revés" en el mundo subterráneo ("cola"-instrumento, *s'ut'abî*), en el cual se ubican los *s'utapi*, bajo la jurisdicción del Diablo. 32

Para Galinier, el diseño del modelo sacrificial otomí es fascinante porque proporciona claves de inteligibilidad a una serie de interrogantes

que conciernen a los mismos fundamentos de la gran tradición mesoamericana del sacrificio humano. Y aunque las gallinas y guajolotes han reemplazado a los hombres desde los primeros momentos de la evangelización, los otomíes continúan expresando fantasías de mutilación, en las cuales la *s'u* o "cola", posee una importancia toral por su sentido sacrificial, como una creencia que se nutre de los múltiples relatos míticos o "cuentos" de auto-castración haciendo eco en las conductas privadas que consistían en practicar una incisión en la lengua, la nariz (Relación de Temascaltepec) o las piernas, según la Relación de Querétaro. Esto todavía persiste como zona de sombra permitiendo intuir una visión más profunda del fenómeno sacrificial.

Por último, las escatologías y cosmogonías otomíes arrojan elementos de análisis sobre la serie de correlaciones establecidas con la visión prehispánica. Para Galinier, la difusión epidémica del concepto de "diablo" advierte que los evangelizadores tenían una intuición justa de que las religiones nativas poseían una percepción "perturbante de la cosa sexual". Queda aún por buscar en los estratos exegéticos acumulados en siglos, qué presentan los chamanes para entender mejor su dimensión oculta, quizá la del pensamiento presente entre los aztecas. Agrega este autor que, la complejidad del pensamiento otomí evoca paralelismos con otras sociedades como la del Xingú, donde el cuerpo sirve de receptáculo del mundo, o las cosmogonías dotadas de "energía sexual" de los Vaupés. Lo mismo que con los grupos Mondurucú, Tapajo o Karajá, a acerca del simbolismo de los huesos como focos energéticos; o la ecuación sangre-esperma relacionada con la lógica de la contaminación difundida en el mundo amazónico. 33

La orientación de los rituales que se integran a esta cosmovisión se enlaza análogamente según Beatriz Oliver Vega con los ciclos agrícolas, los cuales han sido desde tiempos remotos de vital importancia en ésta, ya que los otomíes desde la época prehispánica han sido grandes cultivadores. El maíz en primer lugar constituía la base de la agricultura, siguiéndole en importancia los cultivos de frijol, chile, calabaza, huautli y chíá.

Los otomíes, como los demás pueblos mesoamericanos, tenían un calendario ceremonial el cual fijaba las fechas en que se debían celebrar las fiestas principales. Algunas de ellas estaban relacionadas lógicamente con el ciclo agrícola, como las del mes llamado *ambuendaxi* en el que se realizaba el ofrecimiento de jilotes o las ceremonias en el mes *aneguocoeni* al principio de la estación lluviosa y la celebración de la cosecha en el mes *anthaxhme* entre otras como las ceremonias del ciclo de la vida, estrechamente relacionadas con la visión dual de los sexos complementarios.

Existía el culto a los dioses del agua, celebrado principalmente en las cumbres de los cerros, del cual Sahagún decía que los otomíes adoraban a los ateteo –dioses del agua o *tlaloques* en la tradición mexicana—, yendo a hacer oración y sacrificio a las alturas de la sierra, ya que se suponía que las deidades residían en las montañas altas donde se formaban los nublados, 34 generadores de lluvia –o abundancia-, que para el hombre mesoamericano y gracias al maíz –milagro cósmico de la eterna renovación de la vida pues por él existía la comunidad humana—, el indígena podía cumplir la tarea que le estaba encomendada, mantener a los dioses y a través de ellos al orden cósmico...

Notas:

1. *Pirson, Jean Francois, La estructura y el objeto: ensayos experiencias y aproximaciones, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 18-31*
2. *Pirson, Jean Francois, Op.cit., p. 31-32*
3. *Matos Moctezuma, Eduardo, Muerte al filo de obsidiana, los náhuas frente a la muerte, FCE, 1983, p.45-47*
4. *Ibidem, p. 47*
5. *Ibidem, p.44*

6. *González, Sobrino, Blanca Z.*, El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social; víctimas sacrificadas en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan, UNAM, 2002, p.9
7. *Ibidem*, p.10
8. *Broda, J. y Báez Jorge, F.*, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México
Una mirada detrás del telón, rituales y cosmovisión entre los otomíes orientales, FCE, 2001, p.21
9. *Ibidem*, p.22,23
10. *López Austin, A.*, Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas. Tomo I. UNAM, 1989, p.423
11. *Broda, J. y Báez Jorge, F.*, Op.cit., p.40
12. *Ibidem*, p.40
13. *Galinier, Jacques*, Lo sagrado a flor de piel: los indios otomíes frente al extranjero, Revista Diógenes, N.166, UNAM, 1997, p.71
14. *Ibidem*, p.260
15. *Ibidem*, p.261
16. *Ibidem*, p.260
17. *Ibidem*, p. 261-262
18. *Ibidem*, p.72
19. *Ibidem*, p.72
20. *Ibidem*, p.73
21. *López Austin, A.*, Op.cit., 1980
22. *Galinier, Jacques*. Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones, Estudios de cultura otopame (1), UNAM, 1998, p. 89
23. *Ibidem*, p. 90
24. *Ibidem*, p. 91
25. *Matos Moctezuma, E.*, Op.cit., p.55
26. *Ibidem*, p.56-57
27. *Galinier, Jacques*. Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones, Op.cit., p. 92
28. *Galinier, Jacques*, La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, UNAM, 1990, p 544
29. *Ibidem*, p 545
30. *Galinier, Jacques*. Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones, Op.cit., p. 93
31. *Ibidem*, p. 94
32. *Ibidem*, p. 95
33. *Ibidem*, p. 96- 97
34. *Oliver Vega, Beatriz*, Ritos de fertilidad entre los otomíes, Boletín informativo del Museo Nacional de Antropología, Año 1, No. 3, Jun-1986, p. 18

2.1 El concepto de sacrificio en la visión mesoamericana y su concordancia con la cultura otomí.

Actualmente la etnología ofrece abundantes teorías que intentan abordar el sacrificio pretendiendo describir una serie de fenómenos cuya complejidad y amplitud vuelven inasequible todo acercamiento verdaderamente integral u holístico. El sacrificio ha sido objeto de interpretaciones muy disímiles, cuando se cree haber abarcado el sacrificio bajo todos sus aspectos es justo el momento en que se cae a cuenta de que ha escapado de las reflexiones, se ha diluido entre las manos. No se trata aquí pues, de hacer una síntesis de tales exégesis, sino de presentar –como en el ejemplo mazahua u otomí— un aspecto con frecuencia dejado de lado en ellas, el del "imaginario" en torno al sacrificio. Su campo conceptual desborda el de los actos rituales propiamente dicho –es el caso de los mazahuas—, para inscribirse en una verdadera cosmología del sacrificio que abarca una multiplicidad de fenómenos de orden biológico, social y sobrenatural, apreciándolos como otros tantos puntos de incidencia del fenómeno. 1

Considerando al mito antropogénico como punto de partida, Eduardo Matos señala que "para que surja la vida es necesario que los dioses mueran o se sacrifiquen", lo cual significa que el hombre tiene una correspondencia vital hacia los dioses. Por esta razón el sacrificio humano adquiere preeminencia y por este vínculo la vida perdura. Así, de este principio mítico surge el ciclo "muerte-vida" que conforma una dualidad.

Quetzalcóatl es considerado héroe y dios cultural –destaca E. Matos —, teniendo que viajar al lugar de los muertos para que un elemento inerte dé paso a la vida. Los dioses tienen que hacer penitencia para lograr esto y Quetzalcóatl sangra su miembro para integrar el semen divino -elemento

vivo con el de los huesos -elemento inerte. De esa conjunción surgirá la vida. 2

Otro testimonio significativo aparece en el mito de la creación del Quinto Sol. En éste se narra que después de modelar al hombre y otorgarle su sustento a través del maíz, los dioses deben crear el Sol que dinamice ese ciclo del mundo, lo cual sucede gracias a la transformación o autosacrificio de *Nanahuatzin* en Sol y de *Tecuciztécatl* en Luna. Por lo tanto, para dar movimiento a estos astros –el que ilumina el día y el que brilla en la noche—, los dioses deciden transformarse, esto es, autosacrificarse.

Ese acto final, es la causa por la que el hombre ha de corresponder de alguna manera al sacrificio divino, devolviendo vida a través de su propio sacrificio, haciendo que la sangre y el corazón sean ofrendados para dinamizar el ciclo de la vida en el universo. Por ello los rituales de sacrificio son primordiales en la tradición mesoamericana (Ver fig.10). 3

En el período de la conquista, ante la proximidad de los españoles, los nobles indígenas se apresuraron a poner sus dioses en un lugar seguro, en particular la deidad que velaba por el destino de la comunidad, el altepetliyollo o “corazón del pueblo”. Algunas grutas situadas cerca de los templos sirvieron frecuentemente como escondrijos. Nombraron a estos guardianes para conservar los depósitos preciosos y se les encargaba celebrar cada año la fiesta de la divinidad.

Los conquistadores españoles se enteraron posteriormente de que la víctima humana del sacrificio estaba encargada de llevar un mensaje al dios –Grusinski análoga esto con la *principale ambasciata*—, “pues tiene que ir a donde se encuentra su dios, como cuando los guerreros muertos en combate se unían al Sol –a Huitzilopochtli en el cielo—. Así pudieron darse cuenta de que el ídolo no agotaba la concepción de la divinidad que se formaban los indios.

Creencias y usos antiguos se replegaron a la clandestinidad, haciendo menos insoportable su eclipsamiento. Los dioses indígenas fueron

obstinadamente escondidos a la mirada de los simples mortales y su contacto era revelado sólo a los nobles sobrevivientes de la tradición. Las precauciones y prohibiciones que rodeaban las efigies encubiertas favorecieron así, el secreto para protegerlas de la curiosidad y la injuria. Nadie más que los altos dignatarios podían ver “con sus propios ojos” a los dioses ocultos. Se trataba de imaginar y reproducir la mirada que se dirigía a las formas habitadas, que penetraba las paredes y tocaba lo divino. Esa mirada se situaba en algún lugar entre la visión hipnótica y el éxtasis alucinatorio, ya que los nobles ejercían el privilegio de consumir alucinógenos para tener una visión de intensidad y sensibilidad excepcionales, para franquear las barreras de los mundos y de los conocimientos.

La fabricación de los ídolos se hacía sin recurrir a artesanos especializados, como había ocurrido antes de la conquista cuando solamente los escultores cubrían dicha función primordial, sino que lo hacían al ritmo de las destrucciones que marcaron la evangelización. Ésta última fomentó la persecución temporal de los cultos; solo hay que imaginar el espectáculo –por doquier repetido—, de paquetes misteriosos que circulaban de un pueblo a otro por efecto de la evangelización.

La invisibilidad de los dioses para los españoles como producto de su fijación en lo figurativo y debida a la amalgama que hacían entre ídolos y figuras de hombres, libró paradójicamente la denuncia y el aniquilamiento de toda una gama de objetos preciados. Los indios no sólo habían ocultado sus estatuas sino que también habían tenido cuidado de disimular sus atavíos –las “insignias, los adornos y los hábitos de los demonios”—, pues el culto indígena seguía otros caminos en apariencia más anodinos y más fácilmente disimulables que la representación antropomorfa.

Los objetos más diversos podían revelar la proximidad del dios: un tubo de colores que tenía la forma de una espada y unas flores (súchiles) – las cosas de “nuestro señor *Camaxtle*”, el dios de Tlaxcala—; piedras “como corazones”, “corazones para comer”, las espinas de maguey, etcétera. Esos

objetos eran venerados en memoria de los “ídolos” a los que pertenecían, de quienes se recuperaba cierta fuerza a través de las cualidades mismas del objeto.

Bajo los efectos de la idoloclastía los indios parecían haber sido llevados a disociar algunos registros —en otro tiempo confundidos o estrechamente solidarios—, para favorecer ciertas prácticas. A falta de estatuas, de bajorrelieves, de templos, de santuarios urbanos, de clero y de fiestas públicas visualmente fastuosas, el culto adoptó por tanto un cariz menos colectivo, más personal, más interiorizado, más discreto a fuerza de la continuidad en la prohibición.

El espectáculo sangriento y multiplicado de los sacrificios humanos desapareció de las miradas y de las mentes. La enseñanza de los *Calmécac*, como colegios reservados a la nobleza, ya no era más que un recuerdo. La represión y la prudencia favorecieron la utilización de objetos de apariencia insignificante así como la realización de actos que fácilmente se podían disimular o justificar. El desmonte de los caminos que conducían a los santuarios de las montañas sólo revelaba al observador advertido la prosecución de costumbres prohibidas.

Los cuchillos de obsidiana abandonados o el copal, el papel, las plumas y el *ollin* —una especie de goma— a los pies de las cruces cristianas, a menudo eran las únicas manifestaciones de los ritos clandestinos, mientras que las grandes efigies antropomorfas o las pinturas de los códices y de los frescos se borraban de la memoria. En cambio otras vías de acceso a lo divino siguieron practicándose. El consumo de alucinógenos que abría el universo de los dioses y del conocimiento, siguió siendo durante largo tiempo un gesto vivo como también una polarización sobre la representación antropomorfa —la cual era objeto de todas las amenazas si era pagana, o de todas las señales de respeto si era cristiana—.

Durante la Colonia fueron frecuentes las acusaciones levantadas ante el Juzgado de Pahuatlán contra los brujos de San Pablito por daños materiales, físicos y causas criminales. Como prueba de ello, los injuriados

mostraban los papeles que los representaban recortados y clavados con espigas o alfileres. De esta manera, la brujería continuó siendo una práctica encubierta, secreta. Se prohibía fabricar y emplear papel amate, aunque esto no interrumpía la labor de los brujos ni el uso que hacían de los papeles mágicos, puesto que la brujería se convirtió en una práctica subrepticia que se conservó al paso de los siglos. 4

Por otro lado, para los indígenas la representación antropomorfa no se agotó en la figuración pintada o esculpida. Los dioses podían tomar forma y vida humanas. Así las víctimas de los sacrificios y los sacerdotes que oficiaban eran los *ixiptla* de los dioses. Cuando las víctimas *-ixiptla-* desaparecieron y a medida que los españoles prohibían los sacrificios humanos, quedaban los hombres-dioses, acaso sacerdotes cuyas apariciones fueron haciéndose más raras y más discretas con algunas excepciones. 5

Dentro del registro solamente de los rituales para la fiesta del Día de Muertos podemos emplear el término de sacrificio si nos atenemos a la definición técnica que lo disocia de la simple ofrenda, especialmente cuando la carne de guajolote es ofrecida a los ancestros para que la coman simbólicamente, antes de que sea realmente consumida por todos los comensales. Así, el campo del sacrificio se inscribe en diferentes categorías: lo humano y lo sobrenatural, lo intencional y lo involuntario. De esta manera el sacrificio del guajolote para la fiesta del Día de Muertos pertenece al orden de lo humano y de lo intencional, en tanto que el sacrificio del Sol pertenece al de las categorías de lo humano y de lo predeterminado. 6

El sacrificio se presenta en todas las glosas indígenas como una especie de consagración y de legitimación de toda muerte, del fin de los ciclos biológicos y cósmicos. Por ejemplo, según los informantes de Galinier, de los dos mundos que han precedido al nuestro en el primero reinaban los enanos. Según el autor, esta concepción determinista de la temporalidad sirve de marco intelectual a la teoría indígena del sacrificio, en la medida en

que todas sus variantes son concebidas como reproducciones miméticas de lo que ha marcado en dos ocasiones la historia del mundo.

Sea cual fuere el punto donde estas se apliquen, las leyes del sacrificio son esencialmente las mismas. Si bien el sacrificio traduce la naturaleza limitada de la energía, la fatalidad de su agotamiento revela el carácter discreto de su distribución en los centros de los lugares donde se condensan sus efectos de manera privilegiada a saber, ciertas regiones específicas del cuerpo (la cabeza, los pies, el sexo) que se imponen como puntos de concentración máxima de la fuerza y son también objeto de actos específicos de sacrificio. 7

Lo que a primera vista aparece como pérdida, como privación de un objeto parcial, debe ser considerado como ganancia, porque en este contexto sacrificar no es eliminar, sino separa de un conjunto vivo un elemento catalizador del proceso de reactivación de la energía cósmica, o de uno de los puntos sensibles del ambiente natural (el objeto sacrificado no representa al sustituto o símbolo de otra cosa, sino a la sustancia necesaria al acto, este se metamorfosea y se convierte en algo diferente de lo que era). 8

Lo que importa es descubrir los mecanismos a través de los cuales se expresa este tipo de relación, ya sea en el lenguaje de los sexos –el hombre se convierte en víctima de la mujer—, y este es asimilado al de los astros –el sol se sacrifica a la pareja tierra/luna—, e incluso en las especies animales – se distinguen las que sucumben a la caza de las depredadoras.

Entre los otomíes el deseo se expresa por una metáfora de la corporalidad, como la boca (*in'e*) que es el símbolo del deseo; el término indígena que lo refiere significa apertura, lugar de la captura, lugar de la maduración y de la transformación. Ahora bien, este deseo es por su propia naturaleza el resultado de pulsiones convergentes: deseo del sacrificante ligado a la necesidad fisiológica de consumir el objeto y el deseo de la víctima de fundirse en el elemento sacrificador. 9

La teoría indígena del sacrificio posee un grado muy escaso de formalización, no solamente porque no se presta a racionalizaciones coherentes más allá del estrecho círculo de los chamanes, sino en razón también del carácter inefable de las especulaciones referentes a la muerte. El sacrificio está en el centro de una serie de códigos simbólicos, ocultos, que constituyen una voz secreta al margen de la cultura oficial. El sacrificio devela la parte oculta de los fenómenos como la muerte y su naturaleza remitiendo su comprensión a causas sobrenaturales. 10

En el pensamiento mazahua, todo sacrificio corresponde a la alteración, a la desaparición de un órgano vital, necesario para la reproducción de un elemento del universo. 11

Los relatos indígenas muestran diversos ejemplos en que seres protagónicos se sacrifican marcando el advenimiento de un nuevo mundo o de una nueva raza. Esto implica una metamorfosis: de hombres en peces o de gigantes en piedras, por lo cual se infiere el concepto de transformación de un estado a otro. 12

La antropomorfización de las fuerzas celestes e infraterrestres, marcada por el deseo de la tierra –verdadera réplica del astro lunar— de consumir seres vivos, requiere debido a esto mismo un paralelo con la representación del cuerpo humano.

La teoría indígena de la reproducción biológica se presenta como el paradigma de toda la cosmogonía, por ejemplo, la simetría de los cuerpos masculino y femenino presentada como duplicación de las relativas al Sol y a la Luna, se asocia con la pulsión caníbal del astro lunar, misma que es expresada simbólicamente en la mujer durante el acto sexual. En el hombre el deseo se manifiesta como el "descenso" de la fuerza vital al pene. La mujer incorpora dentro de sí esa fuerza provocando el debilitamiento progresivo de su compañero. Ella aspira la sustancia origen de la fecundación o "médula de los huesos".13

El acto amoroso evoca una dilución de la identidad masculina reduciendo al hombre al estado de esqueleto. Tal hecho enfatiza el carácter

devorador de las divinidades terrestre y lunar, vinculadas al perro, cuya cabeza es por decirlo así, un sexo dentado. Galinier relaciona en este punto la acción de succión de la mujer sobre el hombre durante el apareamiento como lo que sucede con la Luna sobre las mujeres en cinta al ejercer todo su poder sobre ellas, según el autor esto último se consolida en la figura de la bruja que succiona a los niños o logra convertirse en bola de fuego. 14

Los informantes de Galinier subrayan la necesidad de sangre en la mujer, lo que le confiere un carácter altamente peligroso. Es ella quien da la vida y también la que la absorbe. La mujer cambia de sexo a intervalos regulares y esa mutación se liga a su necesidad de sangre o esperma. Los mazahuas –al igual que los otomíes— conciben la "necesidad" de la mujer como un insaciable deseo de su "boca" (*ne'e*). El niño así, es una prolongación del pene, un "pequeño diablo" (*s'imbante*), la necesidad de sangre-esperma recae en este sustituto del pene. 15

De acuerdo con el autor: “En la teoría otomí del sacrificio, el papel atribuido a los hombres es determinante. El ser humano no puede conformarse con la contemplación del funcionamiento del universo; desempeña un papel crucial activo en el control del proceso de entropía, que se traduce por el "desgaste" del universo, interviene entonces el ritual para reinyectar un *quantum* de energía, cuando la materia esta amenazada de desagregación. Esta es la lección cosmológica del ritual del palo volador, cuyos orígenes se pierden en el horizonte tolteca. Al final del acto uno de los danzantes trata por última vez de subir al palo y cae al suelo. Esta interrupción del ritual es la condición *sine cuan non* de su reanudación para el año siguiente en un nuevo ciclo ritual. La caída del hombre pájaro (*s'ins'u*, "venerable cola") metaforiza el acto del "corte" o desmembramiento. La notable continuidad del juego del palo volador desde los tiempos prehispánicos hasta hoy y la excepcional profundidad exegética que le atribuyen los comentaristas indígenas, aclaran las transposiciones simbólicas de una sociedad a otra en este mosaico cultural complejo que se extiende desde el altiplano central hasta la costa del Golfo”. 16

Así descubrimos que el sacrificio se plantea como la exigencia primera de toda sobrevivencia y que no hay nacimiento posible sin muerte previa, ya sea sobre la tierra o en cualquier punto del espacio. El intercambio sexual entre el hombre y la mujer esclarece la naturaleza de las transferencias de energía que se dan entre los dos principios activos de la reproducción biológica, así como la ruptura violenta del elemento masculino. Esta dimensión depredadora del cuerpo femenino, se explica mediante una serie de creencias a cerca de su equivalente celeste, la Luna, cuya voracidad pone en peligro la vida del feto. El mismo fenómeno es perceptible en el mundo infraterrestre, devorador de cadáveres o entre las brujas –mujeres que chupan sangre.

Pero la muerte no representa sino uno de los aspectos que se dinamizan a través del sacrificio cuyo valor primordial es la metamorfosis de la víctima. Esta transmutación puede adoptar diversas apariencias: como aquella referida al cambio de estado en el Sol del Oeste identificado con un anciano, que surge por la mañana en el oriente bajo los rasgos de un bebé o feto transformándose dentro del cuerpo de una mujer. Éste último es el lugar del sacrificio, el reino de la muerte que lo exige para evitar el caos; "nacer y morir, ascender y descender, tal es el sentido oculto de la vida". 17

Notas:

1. Galinier Jacques, et. al., El depredador celeste, Anales de Antropología, Vol. XXVII, I.I.A. UNAM, 1990, p. 253
2. Matos Moctezuma, Eduardo, Muerte al filo de obsidiana, los náhuas frente a la muerte, FCE, 1983, p. 47
3. Ibidem, p.47-48
4. López, Citlal., El papel amate: sagrado, profano, proscrito, Revista Ciencias, No. 28, Oct-1992, UNAM, p. 35
5. Gruzinski, Serge, La guerra de la imágenes; de Cristóbal Colon a Blade Runner (1492-2019), FCE, 2003, p. 65-68
6. Galinier, Jacques, Op.cit., p.254
7. Ibidem, p.254
8. Ibidem, p.254-255
9. Ibidem, p.255
10. Ibidem, p.255
11. Ibidem, p.256
12. Ibidem, p.259
13. Ibidem, p.260
14. Ibidem, p.260
15. Ibidem, p.261
16. Galinier, Jacques et. a, Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones, UNAM, 1998, p. 96
17. Galinier Jacques, et. al., El depredador celeste, Op.cit., p. 265-266

2.1.1 *Los dioses y los seres sobrenaturales entre los mexicas*

El autor René Girard confirma la funcionalidad del sacrificio dentro de la actividad religiosa en dos tesis primordiales. La más antigua refiere al ritual en conexión con el mito; busca en el mito tanto el acontecimiento real como la creencia que da nacimiento a las prácticas rituales. La segunda se mueve en sentido inverso, refiriéndose no sólo al ritual en los mitos con los dioses, sino a otras formas culturales como la tragedia griega.

Según Hubert y Manss, de ambas raíces propias del sacrificio se origina la divinidad. El sacrificio aparece como el origen de todo lo religioso, pues a partir de éste se representa un fenómeno que explica otros; su transparencia se convierte en un dogma informulado, de tal modo que constituye según el autor aquello que resume la frase: "Lo que ilumina, no necesita ser iluminado". Todos los mitos de origen se refieren al homicidio de una criatura mística por otras criaturas místicas, esto es, aluden a un acontecimiento fundador de orden cultural. De la divinidad muerta proceden no sólo los ritos sino las reglas matrimoniales, las prohibiciones, las formas culturales que confieren a los hombres lo sustantivo de su humanidad.

En algunos casos las criaturas místicas parecen conceder y en otros al contrario, niegan a los hombres todo lo que necesitan para vivir en sociedad. 1

Román Piña Chan explica la aparición del totemismo en los grupos clánicos, definiendo al clan como forma de organización social primaria. El mago, el brujo o chamán servía de intermediario entre los hombres y el tótem —que en este sentido evidencia su correlación con el concepto de ídolo—, en los ritos y ceremonias tales oficiantes —brujos o hechiceros—

podían portar los atributos del tótem en su vestimenta, tocados, máscaras, etc.

Los afiliados a un clan totémico se podían reconocer entre sí por ciertas escarificaciones, tatuajes o marcas, e igualmente por diseños pintados en el cuerpo y la cara, así como por el tipo de ceremonias o motivos especiales en las vasijas, artefactos, etc.

Podían igualmente atribuirse a los espíritus y al tótem ciertas acciones y poderes buenos o malos, entre ellos: producir o quitar las enfermedades, el embarazo, el nacimiento, la muerte, la reencarnación de un antepasado en un niño recién nacido, la protección, etcétera. Posteriormente, las figurillas femeninas modeladas en barro —ya en cierto sentido mágicas—, fueron ligadas al totemismo, al animal protector del grupo y por consiguiente a los recién nacidos dentro del clan.

Durante el esplendor de la cultura olmeca es posible encontrar en el arte lapidario y en algunas esculturas cierto simbolismo religioso relacionado con las deidades del agua y la tierra. La deidad del agua era concebida como una serpiente de cascabel, intermediaria entre el hombre y la deidad dispensadora del agua preciosa, El Hacedor de la Lluvia, que llevaba en el tocado los atributos de serpiente jaguar. De este modo, el autor asocia el concepto religioso relacionado con la tierra y el agua y concluye que ésta última no es ya serpiente acuática, sino terrestre o de cascabel, de modo que el sacerdote o individuo sería símbolo del poder de hacer la lluvia o el agua y la serpiente el símbolo de ese poder mágico. 2

En la cultura náhuatl, cada una de las veintenas en las que se dividía el año prehispánico estaba dedicada a un dios. En la veintena *tepehuatl*, se realizaba una fiesta en honor de los montes más elevados que eran los lugares donde tenían residencia los dioses del agua y donde se formaban —según su mitología—, las nubes.

En ese período eran sacrificados un hombre y cuatro mujeres, como representación viva de los montes. Las víctimas se encontraban ataviadas con papel goteado de *ulli* y pintado de rojo, azul o negro, de acuerdo con el

monte representado. También existía la fiesta en honor a los *tlaloques* o dioses del agua, a quienes se les ofrendaban niños vestidos con ropas de papel. 3

Mucho tiempo después y desde la primera expedición hispánica a las sociedades mesoamericanas del golfo de México, éstas salieron del “anonimato histórico y cultural” de “las islas”. Gracias a los “ídolos” las sociedades mesoamericanas se unieron a la historia Antigua considerada asimismo, como la historia de las civilizaciones. La idolatría mesoamericana constituía un hecho establecido en vísperas de la partida de Cortés, quien evocó por primera vez los ídolos como aquellas efigies ornamentadas destinadas al ceremonial y a las que se dirigían los sacrificios. No obstante, en cuanto se captó al objeto figurativo como ídolo su destino e identidad fue considerado el de la idolatría. 4

Para Serge Grusinski, es inútil buscar un sentido específico o un referente particular al ídolo, pues éste resulta como pura materialidad, como instrumento nefasto que remite ineludiblemente al demonio –desde la perspectiva del occidentalismo en el siglo XVI—; ya sea que se presente bajo la apariencia de un signo a destruir o la de un objeto raro, el ídolo no es una representación para contemplarla o descifrarla. De ahí probablemente el hincapié que hacen los cronistas en el material y la fabricación de los ídolos -hacia su referente humano—. Con cierto cariz psicológico Fray Bartolomé de las Casas, evocaba como fuente de idolatría el “apego” –“inclinación y amor natural”— que los niños mostraban a los muñecos que se fabricaban.

De ahí el laconismo en las aproximaciones que describían la representación de aquellas “como mujeres” en las que era posible corroborar la perversidad a que remitían sus posturas sodomitas –según Bernal Díaz—; o de ahí también la insistencia en el exotismo y lo espectacular que proyectaban los ídolos del Templo Mayor, cualidades capaces de despertar el asombro, de captar la admiración y de aumentar el prestigio de los conquistadores... el ídolo fue condenado a perder todo

misterio, toda aura, así como a sufrir la aniquilación... El ídolo interpretaba la realidad indígena al precio de un reduccionismo forzoso, quizá por ello, el ídolo es todavía el Diablo, la mentira...

Grusinski observa en los textos de los narradores españoles, una suerte de trituramiento de las propiedades inherentes al ídolo, mismo que no hacía más que duplicar aquellas referidas a las imágenes cristianas en su papel de intercesoras a favor de los seres humanos. Por ejemplo, cuando los conquistadores cayeron en la cuenta de que la víctima humana del sacrificio se convertía en mensajera de los dioses –la *principale ambasciata*—, pudieron entonces apreciar que la concepción de la divinidad forjada por los indios no se reducía al sólo ídolo. Consecuentemente, al entender este aspecto no lo ignoraron. 5

La persistente fijación occidental por lo figurativo y la amalgama resultante de su mezcla con los ídolos y “figuras de hombres” –no obstante la invisibilidad de los dioses—, paradójicamente libraron a toda una gama de objetos de la denuncia y su corolario de destrucción. Bien habían tenido cuidado de disimular sus atavíos, sus insignias, los adornos y los hábitos de los “demonios”, pues el culto indígena seguía otros caminos en apariencia más simples que la representación antropomorfa.

Como se ha explicado anteriormente, estos objetos revelaban la proximidad con el dios venerado por sus características en relación a los cultos prehispánicos y la personificación de los dioses: el tubo de colores con forma de espada y las flores eran las cosas del señor *Camaxtle*; las piedras los corazones para comer; y las espinas de maguey los espejos que “hablaban”, como aquellos asociados a los pronósticos de *Tezcatlipoca* a través de adivinos y agoreros; el petate o asiento cubierto de manta y taparrabos manifestaba la presencia de *Yáotl*, *Ichpochitli*, *Tezcatlipoca*, ante quien se depositaban alimentos y ofrendas, canutos de colores, flores y cacao— posteriormente aparecerá en las representaciones de los pueblos de la Sierra Norte. 6

Si se leen las escasas fuentes que se han conservado sobre este período persiste la sensación de que, aquí y allá, las efigies destruidas, desaparecidas u ocultas, habían sido sustituidas por *ixiptla* vivos.

Acerca de esto Grusinski explica que en el curso de 1530, varios indios se atribuyeron un poder y una identidad tales que los convirtieron en hombres-dioses, en la misma línea de esos seres singulares que siguiendo el ejemplo de Quetzalcóatl, habían guiado siglos antes los pasos de las comunidades. Diez años después de la llegada de los españoles, se formaban multitudes para ir a visitar y venerar a *Tláloc*, a los *Uiztli* y a *Tezcatlipoca* que estaban dispersos por la sierra de Puebla y el nordeste del Valle de México. Esos hombres-dioses —quizá una derivación de los *ixiptla*, cuyos nombres evocaban a las grandes divinidades del altiplano—, oficiaban, curaban y actuaban sobre los elementos recibiendo los honores destinados ordinariamente a los dioses de piedra:

[“Un indio] hizo como solían primero adorar a los ídolos, que abaxó su cabeza y juntó sus manos en señal de reverencia y temor grande”. 7

En el mundo prehispánico uno de los dioses relacionados con las ceremonias de sacrificio era el coyote o *Huehucóyotl*, el nagual de otro — *Tezcatlipoca*—, el cual acompañaba el sacrificio generador de vida y portaba la noche para mantener el equilibrio y la armonía de la naturaleza. Sin embargo, durante la conquista esta deidad cobró un significado nuevo, el coyote se transformó en un ser “diabólico”. Debido a ello en la cosmovisión popular era portador no sólo de la noche sino de la muerte o la desgracia. Así, lo encontramos en los augurios náhuas que recopiló Fray Bernardino de Sahagún. En dos de estos augurios populares el coyote aparece como señal de un futuro aciago. En Atenco Teotihuacán, existen varias figuras del coyote en contextos de guerra y sacrificio, es decir, rodeados de elementos como escudos, cuchillos de obsidiana —el objeto ritual de los sacrificios humanos—, o tratando de asir a otro animal más débil. Es probable también que el coyote se encuentre asociado con el aspecto religioso del militarismo, encargado de obtener prisioneros para los sacrificios. 8

En la época prehispánica el sacrificio humano fue una práctica de enorme trascendencia y adquirió mayor importancia conforme las sociedades se volvían estratificadas y complejas. Una serie de hallazgos arqueológicos han permitido reconocer la dinámica cambiante y la continuidad de esta manifestación cultural, desde los grupos de cazadores recolectores hasta el postclásico. Este rito realizado con animales, vegetales y seres humanos fue característico de las sociedades ágrafas que concebían a las deidades como alimentadoras de la humanidad, pues propiciaban la fertilidad de los granos por medio de lluvia y sol, favoreciendo buenas cosechas y abundante comida, entre otros aspectos. El hombre, en diversas formas, se esmeraba en permanecer en buenos términos con los elementos de la naturaleza, mismos a los que consideraba como manifestaciones de los dioses. Los hombres practicaban el sacrificio a fin de que éstos siguieran cumpliendo tales funciones. Así los sacrificios se llevaban a cabo durante fiestas periódicas conforme a su calendario ritual, es decir, el de las celebraciones de las deidades.

Para Mircea Eliade, el panteón mesoamericano estaba integrado por seres sobrenaturales con ciertas limitaciones, de tal manera que los sacrificadores eran intermediarios entre lo mundano y lo divino. En este contexto puede definirse al sacrificio como: “la transformación drástica de la ofrenda, por medio de la violencia”. Por consiguiente, el sacrificio constituía una ofrenda a los dioses por medio de la que su esencia invisible –de objetos, vegetales, animales u hombres— hacía viable su tránsito a semejanza del que realizaba el alma de un hombre muerto al plano sobrenatural.

Eliade agrega que “el sacrificio de una víctima pretende la repetición del acto de la creación que dio vida a las plantas para la regeneración de la fuerza manifiesta en la cosecha. 9

El teórico de arte Juan Acha –desde un punto de vista estético—, subrayaba la manera en la que los rituales de sacrificio u ofrendas a las divinidades ocupaban al “ídolo” como representación, cubriendo una

función comunicativa con el mundo sobrenatural –enfaticando de nuevo la función citada por Grusinski como *principale ambasciata*.

Poco a poco esto se introdujo dentro del curso de los fenómenos naturales y humanos, mientras la fantasía iba recreando a los dioses a imagen y semejanza de los animales o del hombre. Surgiendo con esto una singular modalidad en el culto a las deidades y a los muertos.

La magia evolucionó de una tecnología hasta constituirse en religión con el acontecer humano vinculado al manejo de la agricultura. Más tarde, ya en el área cultural mesoamericana se registra una amplia variedad formal y cierta unidad estilística en la representación de las deidades a la cual Acha atribuye un realismo conceptual en bulto:

...“un rostro y un cuerpo con los rasgos naturales indispensables, a menudo con peinados y atuendos típicos. Sus proporciones son tripartitas: la cabeza un tercio, el cuerpo otro y el último las piernas, esteatopígicas en algunos casos, descalzas o no, con pies o sin ellos. Varían las posiciones de los brazos”...

De acuerdo con esta clasificación estilística, el autor establece rasgos y proporciones que distinguen las representaciones de una región a otra en diferentes períodos de esa producción plástica. 10

Sin embargo, desde el punto de vista conceptual, para Grusinski la noción náhuatl no dió por sentada una similitud de forma, más bien, designaba la envoltura que recibía, como la piel que recubría una forma divina surgida de las influencias cruzadas que emanaban de los ciclos del tiempo. El *ixiptla* correspondía al de una fuerza imbuida en un objeto, un “ser ahí” sin que el pensamiento indígena se apresurara a diferenciar la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un “más allá”. En este sentido el *ixiptla* se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean. Ya en la colonia la imagen Cristiana por un desplazamiento inverso de ascenso, debía suscitar la elevación hacia un

dios personal, sería un vuelo o ajuste de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía. 11

La obra del tiempo y los efectos deletéreos de la colonización se encargaron de borrar las señas materiales en las que los indios basaban su concepción del mundo, de los seres y de las cosas. A pesar de la destrucción de los templos, de bajorrelieves, de frescos y de grandes ídolos, quedaron intactos en los campos una serie de objetos que por su dimensión modesta, su insignificancia formal y su ausencia de valor mercantil se salvaron de la aniquilación. Ídolos minúsculos, recipientes rituales, hierbas y plantas alucinógenas, esos objetos habían sido escogidos por un antepasado, el “cabo del linaje”. Debían quedarse en el seno de la casa y dispensar con su presencia los beneficios de la fuerza que contenían. La memoria del grupo doméstico en competencia directa con las imágenes cristianas, esos paquetes sagrados perdieron paulatinamente la función que antes fuera suya, ante el embate de las guerras, la dispersión de las familias, del olvido y la clandestinidad.

No obstante, para el siglo XVII nadie pensaba ya en desplazarlos o en burlarse de ellos. Al mantener una presencia concreta e invisible, palpable pero intangible, dichos objetos contribuían a orientar un imaginario indígena sobre el cual la distinción entre lo figurativo y lo antropomorfo pesaba mucho menos que las expectativas y los temores suscitados por la inmanencia de una fuerza familiar, que aún sigue siendo oscura a nuestros ojos.

Esta invisibilidad fue compartida por los ídolos enterrados, cerca de las encrucijadas y de las fuentes, puntos de paso privilegiados en las geografías y las cosmogonías antiguas, entre el mundo de los humanos y el de las fuerzas cósmicas. Exhumados y desplazados los ídolos ejercieron una acción maléfica que sólo se interrumpía al volver a poner al objeto in situ.

12

En cuanto a las imágenes religiosas o aquellas más bien paganizadas ya en los ritos, “la plenitud de su sola presencia” cualesquiera que fuesen

las formas que adoptase fungía como interlocutora, si no en una “persona” al menos en una “potencia” con la cual se negociara, se regateara, con la cual se ejerciesen todas las presiones y todas las pasiones. La espera y la expectativa se proyectaban a un relevo material: “Presión, se encendían velas por el otro extremo para castigar la ineficacia de su santo”. 13

Dentro de estas manipulaciones, romper las imágenes era propio de una sociedad que les otorgaba un lugar importante. Era la sensación de una comprobación de ineficiencia, que sucedía brutalmente a la suplica y a la espera inútil... Se insultaba a la imagen, se la fustigaba, se la arañaba, se la abofeteaba, se la arrancaba, se la pisoteaba, se la apuñalaba, se la atravesaba o se la destrozaba a tijeretazos, se la ataba a la cola de un caballo, se la manchaba con pintura roja o excrementos humanos, o alguien se limpiaba el trasero con ella, hasta que finalmente se la quemaba. Todas esas son aún ahora, manifestaciones de sadismo aparentemente sin riesgos, ya que la víctima no es más que un objeto. Salvo que entonces no se trataba propiamente de un objeto cualquiera, pues en el México colonial costaba más insultar a una imagen que a un ser humano.

El medio cotidiano estaba así poblado de “presencias” intocables, esas imágenes piadosas a las que, sin embargo, algunos gustaban agredir al ritmo de las crisis que afectaban la vida de cada uno y la de todos. 14

En el imaginario de los idólatras de la Nueva España, la aptitud figurativa del ídolo parecía ser indiferente. “Informe”, móvil como la llama o disimulado en una cesta de otate, el ídolo se escondía en su condición clandestina ante la marea barroca. Quedaba en torno de lo que era ante todo la presencia, la invención ritual, lo gestual y los sonidos que acaso compensasen la ceguera de una mirada que antes de la Conquista se posaba por doquier, en los templos, los frescos, los sacerdotes y las víctimas adornadas como los dioses. Quedaron las danzas, la música de las guitarras cuyos acordes acompañan el desarrollo del rito, la manipulación de los muñecos, la aspersion de la sangre de los animales sacrificados, la pantalla de las volutas de copal, la luz de los cirios:

“Encendieron las velas partidas en varios cubitos en un rincón, puestas en círculo y una en medio en cuyo tiempo fueron los bailes”. 15-16

La mayor parte de los rituales caracterizados por esa serie de manipulaciones de la imagen y de elementos que sugiriesen la similitud con los dioses o su aproximación se conservaron en las comunidades de las zonas apartadas, principalmente en aquellas que heredaron el recurso comunicativo de la imagen y del sacrificio como intercesores para favores diversos del mundo sobrenatural. Este es el caso de la comunidad otomí de San Pablito Pahuatlán en Puebla, que como se ha visto en el primer capítulo, ya en el siglo XVI representaba un problema para los sacerdotes católicos y la nueva autoridad alóctona española.

Notas:

1. Girard, René, La violencia y lo sagrado, Anagrama, 1998, p. 97
2. Piña Chan, Román, Quetzalcóatl serpiente emplumada, FCE, s/f/p, p.12
3. Oliver Vega, Beatríz, El papel ceremonial entre los otomíes, INAH, 1997, p 14
4. Grusinski, Serge, La guerra de la imágenes: de Cristobal Colón a Blade Runner(1492-2019), FCE, 2003, p.35
5. *Ibidem*, p.53-54
6. *Ibidem*, p.66
7. *Ibidem*, p.68-69
8. Rodríguez Valle, Nieves, El coyote en la literatura de tradición oral, Revista de Literaturas Populares, A. V., N. 1, Ene-jun 2005, UNAM, p.80-82
9. González M., Luis A. y Salas C., María E., Evidencia del sacrificio humano en Teotihuacan, Revista Arqueología, segunda época, N. 26 Jun-dic 2001, p. 35-47
10. Acha Juan, Las culturas estéticas de América Latina, UNAM, 1994, p. 32-33
11. Grusinski, Serge, *Op.cit.*, p.61
12. *Ibidem*, p.176-177
13. *Ibidem*, p.164
14. *Ibidem*, p.164-165
15. *Ibidem*, p.180
16. *Ibidem*, p.69

2.1.2 Las representaciones antropomorfas en la cosmovisión otomí

Si la iconoclastía ha caracterizado a las representaciones occidentales del cuerpo humano en los siglos pasados, por el contrario en la cultura hindú es tratado como un elemento sagrado y considerado un modelo primordial de la creación cósmica que distingue en su valor a los altares y a los rituales de sacrificio, en ocasiones incluso, más que a las propias imágenes de culto. Por consiguiente, en esta antigua cosmogonía el cuerpo humano es la representación equivalente del altar y del universo que después se convertirá en el templo expresado a través de la arquitectura. El cuerpo como elemento fundamental contiene rítmicamente la respiración, el hálito de vida, siendo así el área o centro ritualístico primario. Por sus atribuciones sexuales y la referencia que de esto deviene hacia la dualidad, se representa a través del cuerpo humano el principio de la creación del mundo mantenido en la continuidad de los rituales periódicos. ¹

De manera semejante, dentro de las culturas mesoamericanas la visión antropocéntrica se proyecta en todas las esferas de lo cotidiano. Partiendo de la naturaleza, el hombre mesoamericano había de dividir, animar y estructurar el orden cósmico sintetizado a través de leyes universales. Lo distante y lo cercano se homologaban reduciéndose a correspondencias de flujo y reflujo. Según Alfredo López Austin:

"El hombre se concibe impregnado por la energía de los cuerpos astrales o pretende la transformación de la materia inerte a través del ruego, la persuasión o la amenaza". ²

Esto se refleja en distintos sistemas como el ideológico y se sintetiza o reduce en el lenguaje mediante el cual el hombre ha de establecer vínculos con todo lo existente a través de la palabra, humanizando así el universo. Aunque existe una diferencia entre el ser racional humano y el ser que oculta su naturaleza racional tras el disfraz de las cosas marcando

asimismo dos formas distintas de expresión, no podrá usarse el mismo tipo de discurso ante los semejantes que ante los seres encubiertos o sobrenaturales. En virtud de que el hombre cree poder hablar con éstos últimos sus palabras deberán dirigirse de otra forma. Este tipo de discurso creado por los nahuas era llamado *nahuatlahtolli* -la “lengua de lo encubierto”—. Así era como estos seres sobrenaturales, dioses y muertos mantenían contacto con los hombres. 3

López Austin afirma que: *"En el tiempo del mito, dioses, plantas, animales y minerales habían sido semejantes a los hombres. En el tiempo del hombre, la naturaleza original de estos seres se escondía pero estaba ahí, para bien o para mal. Cuando el hombre tenía que hacer uso de los bienes naturales que los dioses le habían concedido, debía convencer a su última víctima de que su agresión era indispensable. La atacaba sin tener alternativa; como agresor se veía obligado a apoderarse de lo indispensable para su sustento. Así era necesario pedir perdón al árbol para derribarlo, y después de caído debían rendírsele honores funerarios".* 4

Aclara además, que esto se debía a la idea de los nahuas mantenida aún en el siglo XVIII, de que la entidad anímica salía del agonizante en el momento de la muerte cruenta, debido a lo cual podría dañar a quien le infringía tal agresión. Todavía hoy se les atribuye alma a los animales, a los árboles, a las piedras, a los montes, a los ríos y a las corrientes menores de agua.

Siguiendo a López Austin, la correspondencia entre el cuerpo humano y el resto del cosmos, cuya relación se encuentra en la manifestación de la entidad anímica, es una constante que aparecerá en diversas fuentes históricas. Cita para ejemplificar esto las muertes de los dioses del tipo *dema*, sus restos brotan para el tiempo del hombre como plantas que de alguna manera semejan la parte corporal que les da forma: *"De los cabellos de cintéotl nace el algodón; de una oreja, el huauhzontle; de la nariz, la chíá; de los dedos los camotes; de las uñas, el maíz largo."* 5

Se consideraba dentro de la cosmovisión náhuatl que el curso de los astros provocaba un movimiento paralelo en las vidas humanas marcándoles con su influencia, lo mismo ocurre con la forma en la que se explica el comportamiento de personajes importantes como Moctezuma *Ilhuicamina* o la serie de acontecimientos naturales y sobrenaturales que presagiaban los cambios estructurales entre los hombres. Estas proyecciones aparecerán igualmente expresadas en la nomenclatura de los nombres de las partes del cuerpo que servirán también para designar a las de los árboles, las de los magueyes y las de la casa. La estructura lingüística de estas derivaciones semánticas constituye la base constructiva para varias palabras como *cuauhtlactli* –tronco de árbol, *tlac*— que se refiere a la parte superior del cuerpo humano. 6

Igualmente existirá una triple división de las capas del cosmos: cielo superior, cielo inferior e inframundo, estas denominaciones prevalecen actualmente entre los grupos indígenas y en el caso del otomí aparecerá en la genealogía del Padre y la Luna.

Más adelante continua López Austin al respecto: *“La palabra knab, al estudiar grupos de la Sierra Norte de Puebla, pudo encontrar su conexión entre las tres entidades anímicas, los tres niveles del mundo y tres elementos”. Y enuncia aquí las partes del cuerpo en el orden señalado, esto es, la cabeza, el corazón y el hígado análogamente.* 7

Entre la cultura nahua y la otomí se establece una correlación a partir del cuerpo y sus divisiones, ésta se encuentra en el término "nagual" de acuerdo a su polisemia o usos del término –aclara López Austin—, refiriéndose a una afinidad existente entre el ser humano y el animal. Es la relación entre el cuerpo del mago y el del animal viviente misma que abarca una visión esotérica de este fenómeno y concuerda con la cosmovisión indígena, en ella se establece una distinción entre nagualismo y tonalismo como conceptos diferenciados que se confunden comúnmente, puesto que el primero se refiere a ciertas formas de transformación, mientras que el

segundo habla del vínculo existente entre el hombre y el espíritu del animal.

8

La posibilidad de transfiguración de los dioses permite entender porqué entre los naguales y los santos patronos de las distintas comunidades, los primeros son meros sustitutos de las antiguas deidades protectoras, o sea, los llamados "corazones del pueblo." 9

Como resultado de la colisión cultural producida a lo largo de la colonia, los otomíes de la Sierra Norte de Puebla –como se comentó en el inciso introductorio que abre el Capítulo 2—, asumieron una “división del universo”, misma que representaron a través del cuerpo humano: la parte alta, celeste, dirigida por el Dios Cristiano e identificada con el número solar; y la parte baja –"parte otomí"—, en la cual el Diablo se revela como gestor prestigioso.

El cuerpo humano se dicotomizó según este principio. Por ello también, los otomíes cumplen aún los deberes ceremoniales correspondientes al santo patrono local, en tanto que subrepticamente guardan sus encuentros nocturnos en los santuarios dedicados a las divinidades del inframundo. De sus experiencias en estos rituales, Galinier sugiere que los otomíes protegen un jardín secreto propio, al que es posible penetrar compartiendo una suerte de satisfacción suprema por la advocación de la suciedad (s'o), lo abyecto. 10

Según Galinier, las religiones como el caso de la otomí, que se apoyan sobre un "modelo corporal" oponen una fuerza de resistencia grande al cambio cultural. En Mesoamérica la imagen del cuerpo marca la experiencia sensible y ha seguido modelando de manera subterránea las cosmologías paganas, a pesar o gracias a la evangelización etnográfica que se impone con extrema lentitud. La cosmovisión otomí ha resistido la agresión de siglos de dominación, bajo distintas formas de camuflaje, lo cual hoy en día llama la atención insistentemente. Esto sucede porque –de acuerdo con el autor—, refleja cómo esta sociedad ha explorado en forma extraordinariamente molesta las profundidades de la mente humana a

través de la lógica cultural centrada en el apareamiento sexual como clave de la comprensión del mundo, “*primum movens*”.

La cosmovisión otomí podría aparecer de acuerdo con Galinier, como una variante altamente sexualizada del modelo mexicana recurriendo a las investigaciones pioneras de A. López Austin sobre el cuerpo y resultado de una larga y paciente investigación que vencerían años de dudas, así como su resistencia a admitir tal premisa. Fue a partir de considerarla que le pareció encontrar una comprobación del universo mental azteca. Formulando con ello lo que llama “proposiciones fundamentales” para orientar esta visión del mundo: 11

- Al cuerpo humano y al cosmos se le atribuyen propiedades similares.
- Dos principios antagónicos son responsables de la marcha del universo.
- Al término de una cópula asimilada a un "diluvio", el apareamiento de elementos sexualmente opuestos genera el "corte" de un órgano macho por un cuerpo femenino, el cual está provisto de una "vagina dentada".
- El fraccionamiento del cuerpo, creador de "falta" (*mbeti*), es una fuente de riqueza y autoridad para la víctima.
- Este acto sacrificial es inconsciente. Su "imagen" se expresa físicamente a través de los flujos llamados *khi* (sangre más esperma).
- El pene o "cola" (*s'u*) es un equivalente en miniatura del cuerpo humano, a partir del cual se puede destacar provisionalmente.
- Circula a través del universo y comunica con el mundo de los ancestros desmembrados, por ello sexualmente sobrepotentes.
- El mundo sufre un irreversible proceso de entropía.
- Los rituales reactivan de una manera cíclica la maquinaria cósmica.
- La construcción de la identidad otomí se realiza a través de "inyecciones" periódicas de "podredumbre" en los lugares de comensalía, es decir, espacios domésticos.

Agrega el autor que es posible descubrir los procesos vitales mediante el desciframiento de la imagen del cuerpo, ligándolos sistemáticamente a los que determinan el funcionamiento del universo. Esta proposición es congruente con el hecho de que, en Mesoamérica los otomíes representan una de las últimas sociedades indígenas en las que se encuentra vigente la huella material de la visión del cosmos antropomorfizado, como lo comprueba el uso ceremonial de las figuras de papel recortado. Éstas conservan profundas similitudes con el panteón azteca, sus divinidades de la vegetación y de las cosechas. La remembranza iconográfica de los dioses mutilados entre los antiguos mexicanos es una evocación de *Tezcatlipoca* como deidad nocturna con el pie amputado sustituido por el espejo humeante, una figura similar a este dios reaparecerá en la comunidad nahua de Chicontepec aproximándose a la representación del dios *Tlacatecoltl*.¹²

En consecuencia el cuerpo otomí es un cosmograma, una imagen del mundo y a la vez un lugar de fabricación de una identidad "podrida", "apestosa", definida por los otomíes como: *sun sâ nto nyûhû*. Es también una máquina destinada a producir discursos como la palabra "sucia", así como actos de "silencio" programados cuya importancia se manifiesta en el Carnaval con las "damas", hombres ataviados como elegantes y tímidas prostitutas ceremoniales, como si fueran "encargadas" de proteger un secreto indecible.¹³

Por lo que respecta a su carácter agrícola, desde la época prehispánica el cultivo del maíz ha mantenido cierta importancia entre los otomíes permaneciendo en la base de la agricultura, siguiendo en importancia a los cultivos de frijol, chile, calabaza, huautli, chía y cacahuate.

En la antigua Mesoamérica el maíz poseía un alto valor no sólo en la conservación de la vida humana, sino para preservar en esta su vínculo con la divinidad. Por lo tanto, con fundamento en la relación de las "deidades y lo nutricio", los otomíes como los demás pueblos mesoamericanos

mantuvieron un calendario ceremonial que fijaba las fechas en que se debían celebrar las fiestas principales; muchas de las cuales se relacionaban lógicamente con el ciclo agrícola, así existían: el mes llamado *ambuendaxi*- ofrecimiento de jilotes, las ceremonias en el mes *aneguocoeni* al principio de la estación lluviosa, la celebración de la cosecha en el mes *anthaxhme* y otras como las ceremonias del ciclo de la vida.

El culto a los dioses del agua se celebraba principalmente en las cumbres de los cerros, como narraba Sahagún acerca de los otomíes quienes adoraban a los dioses del agua o *ateteo*. 14

En la veintena *tepehuítl*, se realizaba una fiesta en honor de los montes más elevados –residencia de los dioses del agua—. En ese mes, como se enunció en anterior inciso, se sacrificaba a un hombre y cuatro mujeres que representaban las imágenes vivas de los montes. 15

Algunos investigadores como Yolanda Lastra opinan que el principio religioso y lingüístico otomí es mucho más antiguo que el mexica pues tiene origen en la cultura olmeca. En el contexto religioso prevalece el Padre Viejo y la Madre Vieja que son dioses principales; identificando al elemento femenino con la Luna y con la diosa Tierra; mientras que el elemento masculino es el dios del fuego pero también del Sol y la guerra, que se asocia con el culto a los muertos a través de *Otonteuctli* el dios pájaro, el cual representa la imagen de los muertos en la guerra y los sacrificados que a los cuatro años de muertos después de haber acompañado al Sol se convertían en pájaros de varias clases para volver a bajar a la Tierra. Es por eso que se conmemora la vuelta de las almas a la Tierra simbolizada a través de la caída del pájaro o fardo del muerto en el Palo Volador (Ver fig. 27 y 28).

Otros dioses de acuerdo con Lastra son *Nohpytecha*, diosa de la basura igual a *Tlazolteotl*; *Edahi*, dios del viento con forma de serpiente emplumada, este puede equipararse a *Quetzalcoatl*. *Hmu'ye*, Señor de la Lluvia semejante a *Tláloc* y los dioses menores de la lluvia o “barrenderos”, que representan a quienes fueron muertos a puñaladas, de parto, de rayo o

ahogados y estan encargados de barrer el camino de los dioses del agua. Para Sahagún *Yocippa* o fuego antiguo, es el dios principal de los otomíes. Y otro dios de acuerdo con Carrasco, era *Huehuecoyotl*, dios de la danza y el canto. 16

La acción de barrer aparece recurrentemente dentro de los rituales de limpia pero además tiene relación directa con la fiesta de *ochpaniztli*, celebrada durante el otoño en función de *Toci* y *Tlazolteotl*. En esta celebración todo el pueblo sacaba sus escobas y barría su casa, los baños, los puentes, las calles, e incluso los ríos. A esto lo llamaban “la fiesta de las escobas”. El acto ritual de barrer simbolizaba que *Tlazolteotl* barría la suciedad carnal y uno de los objetos con los que se representaba era con la escoba.

El origen de esta diosa es huasteco. En su fiesta bailaban con ella unos hombres disfrazados de huastecos, los cuales portaban unos grandes falos, porque en esa región los hombres solían andar desnudos y el acto sexual no significaba algo vergonzoso.

Tlazolteotl no tenía templo asignado a ella y la veneraban en los adoratorios de las *Cihuateteo*, donde se encontraban sus imágenes y también en los templos de Huitzilopochtli. Esta diosa del amor carnal lo era también del arte adivinatorio. La adoraban los sacerdotes avocados a su culto y las adivinas que leían la suerte echando granos de maíz, viendo cosas en el agua o por medio de cordeles. Era la diosa de la medicina y de las hierbas curativas, de los médicos en general, así como de los que hacían sangrías, los que ponían lavados, los que purgaban, los que curaban los ojos, los que quitaban el mal a la gente, los que sacaban gusanos de los dientes y de los ojos. De ahí su relación con los chamanes y los rituales de curación dentro de la cosmovisión otomí. 17

Los otomíes creen que cada ser posee uno o más espíritus acompañantes. Entre los indios mesoamericanos el tonal o "*Rogi*" constituye la creencia de un espíritu animal acompañante. Las figuras de los *rogi*, también se emplean en las ceremonias otomíes a través de una

figura o *zhaki*, pero se distinguen de otros seres por su forma animal, diferente a la humana. Estas representaciones se adhieren frecuentemente a los *zhakis* humanos, puesto que sus destinos son paralelos y están unidos entre sí.

Los espíritus malignos que causan enfermedades son seres que murieron por causa del agua, de accidentes o asesinatos, etc. Estos vagan transmitiendo enfermedades, los guían seres malignos como El Trueno, El Rayo, El Arcoíris o El Señor de la Muerte. Mientras más domina el chamán a estos seres más posibilidades hay de que las personas se curen.

La semejanza entre las figuras y los símbolos pictográficos precolombinos radica en que aparecen sobre un papel como si fuesen palabras escritas o dibujos, así la forma en que representan a un *zhaki* subraya "el vínculo entre el mundo psíquico del individuo, el mundo social y el mítico" (Ver figs. 14 – 19).

Finalmente, las figuras o muñecos son un medio simbólico generalizado de interacción social, distintivamente se trata de una sociedad sobrenatural vinculada a las experiencias humanas, es decir que, las figuras son concebidas también como un valor supremo para los otomíes. 18

Según ellos, no todos los seres pueden ser vistos y comprendidos por el hombre, quien constituye sólo un tipo de entre la diversidad de seres. En ausencia de las "ciencias naturales" –provenientes del mundo moderno—, esta filosofía indígena provee de un fundamento lógico para una ciencia indígena de la naturaleza y la psicología. La característica más importante de los seres vivientes es su fuerza vital su "*zhaki*", un componente que trasciende el control consciente del ser. Quien se enferma ha perdido su *zhaki*, así el de los seres humanos es bastante débil y susceptible de perderse en comparación con el *zhaki* de otros seres más poderosos como las deidades (Ver fig. 23).

A las figuras de papel también se les llama *zhaki*, pues son representaciones de la fuerza vital de los seres o como su alma. En este sentido los recortes de las figuras son una suerte de instrumentos

mecánicos que se utilizan en diversas situaciones para completar las tareas que el chamán realiza. En la ceremonia de *hokwi* o limpia, hay figuras que representan el *zhaki* de los espíritus malignos. Estos espíritus son atraídos a las figuras que los representan para luego alimentarles. Posteriormente se les ordena partir y se les amarra juntos para arrojarlos fuera de la casa. Los *zhakis* también representan a plantas y animales; entre éstos se reconocen seis grandes categorías de seres vivientes que por el orden establecido en su importancia –según los chamanes—, de alguna forma los jerarquiza dentro de la estructura sobrenatural:

1. Los dioses, que poseen un *zhaki* muy poderoso.
2. Los santos.
3. Los espíritus de animales acompañantes (*rogì*).
4. Los seres malignos.
5. Los seres humanos.
6. Las plantas y animales comunes.

En cada subregión de la Sierra Norte el panteón de dioses supremos varía estableciendo pequeñas diferencias. La relación de los dioses con los hombres es la misma que hay entre los hombres y los animales; de tal modo que los hombres son como animales domésticos de un dios. Por ejemplo, "*Maka Häi*", la Tierra los alimenta y luego los consume –destruyendo sus cuerpos cuando mueren—. Según los otomíes, este dios cobra su renta por el uso de la tierra y cuando una cosecha es pobre está exigiendo su dinero; de ahí que la ceremonia retributiva brinde la oportunidad a los más ricos de celebrar fiestas redistributivas que confirmen su estatus superior.

Existen además cuatro dioses tradicionales en Mesoamérica que también ellos veneran: "*Maka Xita Sibi*" o el abuelo Fuego, "*Chalchihuitlicue*" diosa verde jade del agua fresca a quien igualmente llaman "*Maka- Xumpö-Dehé*", señora del agua; "*Maka Hyadi*", el dios del Sol; y "*Döhandöhö* o *Mu Xandöhö*", el Corazón del mundo. Los chamanes también recurren a los santos, pero estos no son recortados en papel. 19

Christensen relata –durante su descubrimiento del empleo del papel— la limpia de una persona enferma de mal, en su observación de las ceremonias chamánicas realizadas con figuras de papel en San Pablito las cuales son ofrecidas al espíritu del agua y a las semillas; se refiere a una ceremonia fúnebre, y a las de brujería, juramentos y otras más ofrecidas a la milpa, la fuente pública, la casa y la montaña. Christensen afirma que las ceremonias se emplean especialmente para la cura de enfermos, para incrementar los cultivos o para obtener más agua. Las figuras representan según Christensen las creencias de los "espíritus de los otomíes". “Esta creencia en los espíritus domina la mente de los otomíes”.

Sin embargo, su comprensión sobre el significado de las figuras es aún limitada, pues tiende a confundir las costumbres –las ceremonias florales por las ceremonias de limpia—. Hans Lenz por su parte, apunta sobre la significación de las figuras de papel, en las ceremonias de los otomíes: "las figuras representan a los espíritus o sombras de diversos seres"... Pero Lenz no capta la diferencia entre las costumbres y las ceremonias de limpia. Menciona figuras de animales, pero no las vincula con una creencia en los espíritus de animales acompañantes.

Según este autor, el empleo de las figuras no se basa en la comprensión de la filosofía indígena, mas bien, describe ciertas acciones significativas afines. En Lenz persiste la noción vaga de la naturaleza supersticiosa indígena, puesto que no describe esas acciones las cuales son profundamente significativas en la vida espiritual indígena.

En décadas posteriores el investigador James Dow afirmaría que los otomíes son animistas y que en su cosmovisión la acción constituye la esencia filosófica de la vida: "las cosas que suceden en el mundo natural son porque hay seres visibles o invisibles que las provocan". 20

Por consiguiente, las representaciones de los zhakis a través de los recortes de papel elaborados en los ritos religiosos se emparentan también con cierta comprensión del mundo a través de la apropiación de la naturaleza y de los objetos, ya que los pueblos antiguos perciben las cosas

externas por medio de analogías fundamentadas en su propia naturaleza humana, que es tal como ellos la conciben una especie de "antropomorfismo" en la individualidad material cuyas partes interrelacionadas conforman una "unidad indisoluble".

Para representar estas percepciones del mundo se desarrollan formas de representación bidimensional en la superficie plana –los recortes de papel y las pinturas—, y tridimensional o de espacio y tiempo liminal –a través de las ceremonias y ofrendas—, en estas representaciones se produce un aislamiento y una individualización de los objetos que permite comprender los fenómenos del mundo y su complejidad diferenciada mediante la cosmovisión otomí. 21

Notas:

1. Meister, Michael W, Giving up and taking on; the body in ritual, Anthropology and aesthetics, RES, No. 41, Spring 2002, U.S.A., p. 92-98)
2. López Austin, Alfredo. Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas. Tomo I, UNAM, 1989, p.395
3. *Ibidem*, p.396
4. *Ibidem*, p.396
5. *Ibidem*, p.396
6. *Ibidem*, p.397
7. *Ibidem*, p.398
8. *Ibidem*, p. 416-418
9. *Ibidem*, p.423
10. Galinier, Jacques. Lo sagrado a flor de piel: los indios otomíes frente al extranjero, Revista Diógenes, N.166, 1997, UNAM, p.69

11. Galinier, Jacques, et. al, Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones, IIA, UNAM, 1998, p. 89
12. Ibídem, p. 90-91
13. Ibídem, p. 93
14. Oliver Vega Beatriz, El papel ceremonial entre los otomíes, INAH, 1997, p.18
15. Ibídem, p14
16. Lastra, Yolanda. Los otomíes, su lengua y su historia, IIA, UNAM, 2006, p. 315-316
17. Trejo, Silvia, Dioses, mitos y ritos del México antiguo, Porrúa, 2004, p. 188-191
18. Dow James. Las figuras de papel amate y el concepto del alma, Instituto Indigenista Interamericano. No. 4, Vol. 42, 1982, pp. 269
19. Ibídem.
20. Ibídem.
21. Pirson, Jean Francois, La estructura y el objeto: ensayos experiencias y aproximaciones, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 31-32

2.2 El concepto espacio-tiempo en la cosmovisión otomí

Mircea Eliade ha sintetizado los mitos de creación en las diversas sociedades humanas de manera estructural, lo que le ha permitido encontrar analogías en los referidos de la antigua Mesopotamia, de Egipto y Persia, entre otros. Ha logrado identificar al mismo tiempo la existencia primaria de un territorio celeste o trascendente en el cual nuevamente los dioses crean el mundo –acto que en la mitología de estas culturas se representa a través de las espigas de los cereales—. El templo como significado prototípico de este principio se simboliza en la montaña sagrada, como aquella en la que Jehová enseñó a Moisés la forma del templo que tendría que erigir para él. Eliade concluye al respecto que el “mundo que nos rodea” es el mundo en el que el hombre se encuentra presente y trabaja; escalando montañas, cultivando los campos, navegando sus ríos, poblando ciudades o rindiendo culto en los santuarios. Todo este conjunto de acciones integra parte de un arquetipo extraterrestre, concebido como plan, como una forma simple y pura de “doble existencia”, que tiene su manifestación en un nivel cósmico más alto. ¹

El asentamiento logrado en un territorio desconocido equivale nuevamente al “acto de Creación” y este es la repetición del acto primordial, la “transformación del caos dentro del cosmos por el acto divino de Creación”. Al cultivar el suelo desierto se concibe una vez más el acto en el que los dioses organizaron el caos dándole formas y normas, o mejor aún, la conquista de un territorio en el cual a través del rito se toma posesión de aquel para reproducir nuevamente el acto primordial de la Creación del Mundo. Este patrón fundamental observado por Eliade también en la cultura escandinava, encuentra su equivalente en la construcción de los altares védicos hindúes –como se señaló en otro apartado—. Los templos y las torres sagradas atestiguan una asimilación de “la montaña cósmica”: “Casa de la montaña”, de todas las tierras cuya acepción se encuentra en la cámara real.

Así, las ciudades orientales han sido ubicadas en el “centro del mundo”, como fue el caso de Babilonia, aludiendo a la “entrada de los dioses” y que representaba el descenso de las divinidades a la tierra. 2

Eliade concluye que, debido a su ubicación en el centro del cosmos, el templo o la ciudad sagrada es siempre el punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: el cielo, la tierra y el infierno –o inframundo para los pueblos mesoamericanos. 3

El centro por lo tanto, es la zona más importante, la zona de “la realidad absoluta”. En forma similar los demás símbolos son “absolutamente reales”, como los árboles de la vida y de la inmortalidad o la fuente de la juventud, los cuales se encuentran situados también en el centro. El camino que conduce al “centro”, es siempre un camino difícil, esto se comprueba en los diferentes niveles de construcción del templo. La peregrinación a los lugares sagrados como La Meca, Hardwar, Jerusalén o la Mayonhika otomí, representan viajes peligrosos y expediciones heroicas en busca de “la espiga dorada”, “las manzanas doradas” o “la hierba de la vida”. Es el rito que va del tránsito de lo profano a lo sagrado, de lo efímero a lo ilusorio, de la realidad a la eternidad, de la muerte a la vida, de lo humano a lo divino.

De esa manera, el “centro” equivale a la consagración, a la iniciación. El “ayer” de lo profano y la ilusoria existencia dan paso a una nueva vida que es real, duradera y efectiva. 4

El acto de Creación representa el paso de lo no manifiesto a lo manifiesto, que en términos cosmológicos quiere decir “del caos al cosmos”. Si la Creación tuvo lugar en un “centro”, consecuentemente todas las variedades del ser, desde lo inanimado a lo animado pueden coexistir en un área sagrada y toda esa belleza ilumina el simbolismo de las ciudades sagradas, como centros del mundo. Las mitologías prevaecientes sobre la fundación de los pueblos son conceptos que justifican los ritos y acompañan su construcción. Los ritos implican siempre al mundo en su fase primaria y el autor lo enfatiza a través de las siguientes proposiciones:

Toda creación es la repetición de un acto preeminentemente cosmogónico, el de la Creación del Mundo. Consecuentemente, sea cualquier ciudad la que se funde, se encuentra en el centro del mundo, pues desde que sabemos la Creación tuvo lugar en un centro.

De este modo, cada ritual tendrá un modelo de lo divino, un arquetipo que se resume en “*Lo que debemos de hacer como hicieron los dioses en el principio*”, y “*Tal como hicieron los dioses, así los hombres*”. 5

En este sentido, el mito narra una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar al comienzo de los tiempos, *ab initio*. Los personajes de este acontecimiento son los dioses o héroes civilizadores y su “gesta” constituye un misterio. El mito es por lo tanto, la historia de lo que ocurrió *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o seres sobrenaturales hicieron en el principio del tiempo. Remite a las claras realidades sagradas, pues para las sociedades arcaicas lo sagrado es lo real por excelencia. Todo lo que pertenece a la esfera de lo profano no participa del ser, precisamente porque lo profano no tiene su origen en el mito y carece de un modelo ejemplar. 6

En una aproximación a la mitología mesoamericana, Linda Schele deduce que las representaciones simbólicas que aparecen en los instrumentos de piedra grabados pertenecientes a la cultura olmeca, reproducen no solamente las plantas de las semillas básicas para la agricultura en la región y los seres sobrenaturales de las mismas, sino además por la distribución de las figuras, éstas representan al árbol en el centro del cosmos y en su base, yace la forma de un cocodrilo asociado con la Tierra y su gobernante. 7

También en Mesoamérica el mito del Quinto Sol, no sólo narra la creación del hombre, sino se refiere a la dualidad, este elemento dual se encuentra presente en un sinnúmero de aspectos de la cultura náhuatl. Los dioses son mencionados en parejas como es el caso de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, según la versión de León Portilla. También está presente en la pareja de Ometecutli y Omecíhuatl –señor dos y señora dos— que habitan en el

treceavo cielo o nivel, en el *Omeyocan* –lugar dos—, y de quienes se derivan los dioses, y por ende todo el género humano". 8

Bajo este principio, Yolotl González explica el mito nahua de creación, en el cual *Ometeotl* es una deidad creadora pasiva, bisexual que se desdobra en una pareja de deidades sexualmente definidas. Esta pareja crea a las deidades activas que reciben el nombre de *Tezcatlipocas* (espejos humeantes), quienes han sido creados de noche: *Tezcatlipoca*, *Huitzilopochtli*, *Quetzalcoatl* y *Camaxtle-Xipe*. Estos cuatro dioses resultan del desdoblamiento de dos: *Tezcatlipoca Huitzilopochtli* y *Quetzalcoatl Xipe*. El dios resultante de cada pareja representa a un héroe cultural, correspondiendo cada par con los ejes este-oeste y norte-sur del cosmos. Por lo tanto, los cuatro rumbos del cosmos tienen características polisémicas con contenidos dicotómicos de acuerdo a esta oposición.

Estas mismas cuatro deidades crearon a los elementos como son el fuego, el agua, la tierra, los cielos, al hombre, a la mujer y a su alimento, el maíz; enseñaron las artes de labrar la tierra como ocupación masculina, y la de hilar como ocupación femenina. También crearon el tiempo y a su asociada la muerte. Crearon además a un ser andrógino, un monstruo terrestre, al cual, transformado en serpiente, lo dividieron con el objeto de formar la tierra y el cielo. 9

Para Westheim el dualismo es el principio esencial del mundo prehispánico, es un choque antagónico. *Ometecuhtli* y *Omecíhuatl* son en realidad una sola deidad, el principio masculino y femenino y ambos engendraron a los dioses creadores encarnando entonces el dualismo rector de todo el universo del México antiguo. 10

Según Christian Duverger, el espacio en Mesoamérica no es ni homogéneo ni cualitativamente neutro, está penetrado por influencias complejas asociadas a los cuatro puntos cardinales, según el principio de discontinuidad absoluta: no hay superposiciones territoriales entre los cuatro orientes. Por ejemplo el paso del este al norte se da brutalmente sin transición: no hay noreste en la rosa de los vientos prehispánicos, pues no

existe ninguna dimensión intermediaria. El tiempo da al espacio su ser, su existencia, su contenido simbólico; en otras palabras el espacio y el tiempo están vinculados por medio del calendario encargado de la rotación de las cualidades del espacio. Lo distintivo del espacio en la concepción mesoamericana es que posee una “geografía” simbólica y abstracta que remite a las cualidades del espacio y no a lugares precisos. Los puntos cardinales expresan conceptos y no orientaciones concretas. Si los polos de referencia hubiesen correspondido a ubicaciones topográficas reales, cada pueblo habría atribuido a las direcciones del universo un sentido diferente.

Puede observarse que las cuatro direcciones del universo no fueron construidas a partir de la geografía de México, sino a partir de un esquema mental dualista que cruza dos ejes forjados sobre oposiciones bipolares: el eje norte-sur y el eje este-oeste. Se trata de una cosmografía más conceptual que naturalista: por lo tanto, la organización del espacio en la designación de las toponimias no es arbitraria, esta obedece a reglas medianamente abstractas de la cosmología simbólica (Ver fig. 24 – 25). 11

En la siguiente tabla aparecen las correlaciones que el autor propone para diferenciar cada dirección cardinal de acuerdo con su simbología:

Norte	Sur
Frío	Calor
Noche	Día
Subterráneo	Celeste
Muerte	Vida
Nadir	Cenit
Derecha	Izquierda
Nahua	Autóctono
Migración	Sedentarismo
Tierras desérticas	Tierras agrícolas
Este	Oeste
Sol naciente	Sol poniente
Estrella de la mañana	Estrella de la tarde

Hombre	Mujer
Clima tropical	Clima templado
Continuo	Discontinuo
Fertilidad perpetua	Fertilidad temporal
Crecimiento	Decadencia
Juventud	Vejez
Tierras bajas	Altiplanos

Siguiendo esta orientación, de acuerdo con la lógica mesoamericana, también el pensamiento mazahua –cultura cercana a la otomí—, se definen series de polaridades basadas en la oposición macho-hembra. Geográficamente la región está enmarcada por dos eminencias montañosas: El cerro de Jocotitlán y el noreste del Nevado de Toluca al suroeste en el Estado de México. Se dice que el primero es macho y el segundo hembra (...) Hoy en día, este dualismo ya no parece aplicarse a otros elementos significativos del espacio aunque ese tipo de dicotomía subsiste en la percepción del cuerpo humano, o sea, las dos mitades hemisféricas del cuerpo representadas también en los recortes simétricos de papel y en dirección arriba-abajo.

La parte superior del cuerpo que está asociada a Dios, se le llama *insa'a palesito*, "mitad de padrecito" –el sacerdote católico—. La parte de abajo es el dominio del diablo, *in sa'a kepeko, nampephi*, es decir, la mitad de la fuerza que "trabaja". Este tipo de oposición está inscrita en una dialéctica de lo puro y lo impuro, recuerda también la que existe entre el cerro de Jocotitlán y el Nevado de Toluca, ya que el primero está relacionado con el principio de la pureza y el segundo al demonio –fuego-calor—. Esta deidad mayor reina al interior de una cueva –donde el suelo es de oro—, e invita a los indios a recibir riquezas, sin pedir a cambio prestaciones de trabajo. De ese modo, en ocasiones el diablo se deja ver en forma de una serpiente, en lo más alto del cerro donde se extiende una laguna. 12

Los mitos acerca de los cerros invitan a la lectura "topográfica" del sacrificio.

Galinier asocia estos conceptos y en sus conclusiones sobre el dualismo otomí, desde un punto de vista formal, el espacio del poblado se divide en dos secciones territoriales delimitadas por un camino o callejuela entre los grupos de viviendas –como sucede en San Lorenzo Achiotepic—. Por definición esta separación debe pasar por el centro donde se alza la iglesia. Las dos fracciones así delimitadas son nombradas en función de sus características demográficas específicas. En ese sentido las mitades pueden ser consideradas como microcomunidades. A veces son cerros que se sitúan fuera del territorio de una mitad, pero a lo largo del territorio otomí cada unidad espacial esta asociada a alguna particularidad marcada por el relieve (cerro, acantilado, cueva) donde según la tradición residen los ancestros.

Esta paradoja se desvanece cuando el observador coloca en el espejo la doble representación de los géneros y sus posiciones respectivas. En efecto, la supremacía masculina se inscribe en un principio de clasificación que es una variante ideológica del modelo de la religión oficial católica ejerciendo una posición de dominación sobre las costumbres indígenas. Por el contrario, existe una clasificación indígena oculta que coloca en la cumbre de la jerarquía el lado femenino del universo, lo nocturno, y relega la categoría de lo masculino a un plano inferior. 13

En todos los lugares donde las informaciones han podido dilucidar este principio las mitades aparecen sujetas a una jerarquía. Ya sea del tipo mayor-menor o simplemente arriba-abajo. Esta simetría viene a suponerse como oposición del tipo masculino-femenino –Sol-Luna, padre-madre, día-noche—. Según Galinier, la conceptualización indígena de esta simetría da lugar a una exégesis aparentemente contradictoria. Esta lógica binaria indígena define categorías antitéticas complejas pues en el fondo, la oposición entre lo alto y lo bajo es igualmente una simplificación conceptual. 14

En muchos aspectos el ejemplo de San Pedro evoca connotaciones implícitas del dualismo otomí, ya que revela las relaciones de jerarquía que vinculan lo masculino y lo femenino. Al primero se unen nociones de fuerza,

de las que el árbol en el plano metafórico da la medida (*za*: árbol, *sunzahki*: poderoso), que en el sistema cosmológico representa el eje del mundo. Al segundo es asociada la posición sedente, "sobre el culo" (*mat'ui*). La categoría de lo alto combina pues los rasgos de lo que el autor llama "primogenitura", de superioridad y fuerza, o masculinidad; la de lo bajo, los signos de "segundogenitura" o inferioridad, debilidad y feminidad. 15

En cuanto a la concepción del tiempo, la función de las fechas prehispánicas se encuentran muy alejadas de la función cronológica lineal, puesto que estas transmiten una fuerte carga simbólica mucho más imbricada que la notación descriptiva de eventos. Las fechas no dividen de manera objetiva el tiempo, más bien organizan un juego complejo de correspondencias simbólicas y homotecnias metafóricas, relegando a un segundo plano su contenido estrictamente calendárico. El tiempo cíclico de los manuscritos posclásicos no corresponde al concepto occidental del tiempo histórico y las indicaciones calendáricas sólo tienen sentido dentro de la simbólica mesoamericana. Las fechas son emblemas que tienen sentido en relación con una simbólica ideal.

Nada se encuentra más lejos del naturalismo que las sociedades mesoamericanas. Lo que vemos en la obra del mundo indígena es la cristalización del principio de cualquier civilización: someter la naturaleza a la cultura. 16

También en la cosmovisión otomí prevalece la organización de los cargos comunitarios subdividida en dos sectores especializados. De un lado el conjunto de las funciones públicas político-administrativas, que unen la comunidad a las instituciones estatales en el marco del municipio – ayuntamiento constitucional—, del otro lado, los cargos religiosos asignados a la celebración de los acontecimientos mayores del ciclo ceremonial. 17

En esta exploración los marcos espacio-temporales de los rituales otomíes y las representaciones del mundo natural se inscriben en la sílaba "sɨ" como sintaxis ceremonial; tales imágenes se traducen mayormente como metáforas de la corporalidad. Todo el edificio ceremonial aporta en efecto la

confirmación de que en los fundamentos mismos de la elaboración de los ritos, aparece siempre en filigrana la imagen del cuerpo humano. Esta además sirve para explicar tal o cual aspecto de los ritos. Queda por saber si detrás de ese aparente desorden de los símbolos existe una auténtica lógica de conjunto. Las especulaciones otomíes, agrega Galinier, sobre la anatomía corporal y la fisiología de los sexos se inscriben en un lenguaje que esclarece las razones de ser de los ritos y determina su legitimidad. 18

En su acepción más tradicional la noción del ritual indígena (*mate*) implica por lo tanto, la referencia de un espacio preciso (*ma*), más que a una extensión neutra.

El espacio sagrado o liminal de los rituales es por definición un universo cerrado, orientado y dotado de propiedades simbólicas específicas. Con toda certeza se puede decir que no existe ritual otomí (*mate*) que no esté inserto o contenido en un marco físico –casa, capilla, oratorio, o cueva—. Prácticamente, este ocultamiento de la vida ceremonial se ve reforzado por el carácter nocturno de cada una de estas experiencias conducidas, respetando la exigencia ancestral del secreto. Por lo tanto, el espacio doméstico es realmente un dominio acondicionado, concebido, modelado a imagen del cosmos y presenta la misma cardinalización de éste.

Al comprender mejor el nexo íntimo que une la vivienda a los rituales, conviene considerar la imagen de la casa y la del cosmos a través de un juego de espejos, ya que no cabe duda que esta representación de la morada familiar se impone como una figura de reducción de la bóveda celeste. El simbolismo de las operaciones rituales así lo atestiguan. Horizontalmente este espacio está delimitado por sus extremos asimilados a los puntos cardinales, tanto al interior como al exterior de la casa, esto se señala tomando tierra del suelo, que es fundamental pues se emplea con fines instrumentales al inicio del proceso curativo efectuado por el chamán. La noción del umbral es esencial: en este espacio diferenciado la entrada hace las veces de límite, de zona de transición, cuyo paso está sometido a un código. Es un lugar de circulación de fuerzas, por eso el chamán coloca

siempre sus ofrendas frente a la puerta con el fin de proteger a la persona que franquea el umbral. Además los ancianos hacen todavía alusión a la puerta del cerro, ese límite crítico que se abre a intervalos regulares sobre un edén tropical, es reino por excelencia del "Diablo". 19

En toda el área otomí como entre los mazahuas, también los oratorios representan una pieza fundamental de la organización social comunitaria. Este es patrimonio de grupos domésticos y de organizaciones diversas, sus edificios religiosos responden a múltiples funciones, destacándose en primera línea la conservación de la parafernalia de los rituales, la de las imágenes religiosas como las estatuas de los santos, pero sobre todo los oratorios como sede de múltiples actividades ceremoniales. En el altiplano, los oratorios se diferencian rigurosamente de las capillas, aunque en la Sierra Alta y Baja, se confunden a veces. No obstante, todavía existe una marcada dicotomía que se opone en los oratorios de linaje otomíes. 20

Cada oratorio ocupa una posición específica en la doble jerarquía piramidal de los centros ceremoniales:

Los oratorios de linaje, se componen de dos tipos de edificios, los "mayores" pertenecen a la religión oficial, los "menores" abrigan las ceremonias relativas a la tradición indígena.

El oratorio comunitario, es el punto de reunión de todos los grupos de oratorios asociados en ocasión de la celebración de ciertos rituales fundamentales, como el del periodo de escasez, el de alguna epidemia u otra calamidad. Este tipo de oratorio se ha conservado en ciertas regiones de la Sierra Alta, sobre todo en San Pablito. En la Sierra Baja frecuentemente se trata de una vivienda construida con materiales perecederos, con paredes de carrizo y techo de palma. 21

Las unidades domésticas que comprenden grupos familiares nucleares o extensos, constituyen la base de las dos ramas del sistema, puesto que son al mismo tiempo el centro de las devociones cristianas a través del culto a los santos por una parte, pero también responden a las prácticas terapéuticas en las cuales intervienen los sacerdotes indígenas –los *badi* "los que saben".

En el sistema jerárquico ritual, la estructura piramidal baja (I) está regida de alguna manera por la imagen lunar, puesto que todos los centros ceremoniales están vinculados al astro por una serie de símbolos asociados a la fertilidad agraria y a los ancestros. Por otro lado, la estructura piramidal alta (II) es el punto de gravitación de los símbolos solares integrados en el campo de la religión católica. 22

Este dualismo asimétrico sigue presente en la memoria colectiva, porque representa el modelo simbólico del orden del cosmos –donde los ciclos se repiten—, y se ha convertido en un modelo ideológico en el que se confrontan una sociedad del "adentro", la de los indios aferrados a la reproducción mimética de los grandes ciclos rituales de antaño paralela a una sociedad del "afuera", dominada por el aparato del Estado y por la religión católica. 23

Poniendo en evidencia la no homogeneidad del espacio, tal como es vivida por el hombre religioso (el *badi*), es posible apelar a cualquier religión. El umbral que separa el espacio profano del sagrado, indica al mismo tiempo la distancia entre ambos modos de ser. El umbral es a la vez el límite, la frontera que distingue y opone desnudos el lugar en que esos mundos se comunican, donde puede efectuarse el paso de lo profano a lo sagrado. De este modo, todo espacio sagrado implica la hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene como resultado desprender un territorio del medio cósmico y hacerlo cualitativamente diferente. Cuando ninguna teofanía santifica el lugar es el hombre quien lo consagra.

Puesto que lo sagrado es lo “real” por excelencia, es a la vez poder, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo “sagrado”, equivale en verdad a su deseo de situarse en la realidad objetiva, de vivir en un mundo real y eficiente –no en una ilusión—. Ese comportamiento se verifica en todos los planos de su existencia, pero es sobre todo evidente en el hombre religioso el deseo de moverse únicamente en un mundo santificado, o sea un espacio sagrado. 24

Comprender la necesidad de construir un espacio sagrado, implica tener en cuenta la concepción del mundo en las sociedades antiguas y sus

tradiciones. Para el hombre de estas sociedades existe una oposición entre el territorio habitado por él con los suyos y el espacio desconocido e indeterminado que lo rodea. El primero es el mundo, el cosmos, el resto ya no lo es; se trata de una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de “extranjeros” –asimilados por los demás a las almas de los demonios y a los muertos—. A primera vista esa ruptura en el espacio parece debida a la oposición entre un territorio habitado, organizado y por ende “cosmizado”, y el espacio desconocido que se extiende más allá de sus fronteras: un “cosmos” y un “caos”.

Si un territorio habitado es un “cosmos”, es precisamente porque fue previamente consagrado, porque de una manera u otra es la obra de los dioses o está en comunicación permanente con el mundo de lo divino. 25

Notas:

1. *Eliade, Mircea*, The myth of the eternal return, or cosmos and history, Princeton University Press, 1974, p.9
2. *Ibidem*, p. 14
3. *Ibidem*, p. 15
4. *Ibidem*, p. 18
5. *Ibidem*, p. 21
6. *Eliade, Mircea*, Prestigios del mito cosmogónico, Revista Diógenes, UNESCO, Edit. Sudamericana, No. 21-24, Marzo-1958, p.3
7. Schele, Linda, The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology, The Olmec World, ritual and rulership, The Art Museum, Princeton. 1996, p. 107

8. *Matos Moctezuma, Eduardo*, Muerte al filo de obsidiana, los náhuas frente a la muerte, FCE, 1983, p.55
9. *Autores varios*, Antropología simbólica: La primacía de lo simbólico en Mesoamérica, (por Yolotl González et.al.), INAH – Conacyt, 1995, p. 45-46
10. *Matos Moctezuma, Eduardo*, Op.cit., p.56-57
11. *Autores varios*, Op cit.,(por Christian Duverger), p. 29-31
12. *Galinier, Jacques*, La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, UNAM, 1990, p.263
13. *Ibidem*, p. 112
14. *Ibidem*, p. 113
15. *Ibidem*, p. 114
16. *Autores varios*, Op cit.,(por Christian Duverger), p 31-32
17. *Galinier, Jacques*, Op.cit., p. 115
18. *Ibidem*, p. 613
19. *Ibidem*, p. 145
20. *Ibidem*, p. 131
21. *Ibidem*, p. 138
22. *Ibidem*, p. 138
23. *Ibidem*, p. 140
24. *Eliade, Mircea*, Prestigios del mito cosmogónico,Op.cit., p.8
25. *Ibidem*, p. 8

2.2.1 El cuerpo

El cuerpo es la manifestación física de todo individuo y de su “estar” en el mundo, es también la barrera semipermeable que posibilita el intercambio de materia y energía con el exterior, conformando así la estructura mediadora de tal intercambio. Al cuerpo le caracterizan atributos que se perciben por la mera experiencia sensible y para entenderlo es necesario tocarlo, medirlo, olerlo e incluso pesarlo. Desde el punto de vista epistemológico el cuerpo es un medio de conocimiento pero al mismo tiempo objeto del mismo. Desde lo antropológico el cuerpo ha sido un elemento central con el que se han construido identidades individuales y colectivas. Más allá de la caracterización del cuerpo por sus propiedades medibles, sus dimensiones, proporciones, pesos, etcétera, en complemento se manifiestan sus propiedades espirituales, mentales e incluso su propiedad dinámica de la vida, de entre todas estas en el arte se representan algunas de sus variaciones mediante diversos lenguajes.

La existencia del hombre es corporal y debido a ello el cuerpo es eje de todo tipo de reflexiones como en algunos casos las que lo anclan a los esquemas dualistas o lo integran en una identidad indisoluble a la que denominamos individuo. Esto último determina la importancia que adquiere el cuerpo en las culturas antiguas. 1

Al encontrarse enmarcado culturalmente el cuerpo se transforma en construcción del pensamiento y se le delimita atribuyéndole funciones, propósitos y características que lo conceptualizan en categorías éticas establecidas a partir de su relación con lo divino. Su representación muy posiblemente establece una relación entre el pensamiento y lo somático. Por ello se observa en los rituales que lo incluyen las representaciones del cuerpo mismo y la construcción de dichas representaciones.

Michael Meister por ejemplo, propone como distinta a la iconoclastia de las representaciones occidentales del cuerpo humano el caso de la India. En

esta cultura el cuerpo humano actúa como modelo o elemento sagrado que representa la creación cósmica, distinguiendo con importancia dentro de este sistema religioso a los rituales chamánicos por sus altares y a los rituales de sacrificio, mucho más que las imágenes de culto.

La imagen del cuerpo humano homologa al altar y al universo convirtiéndose en templo. En ese “templo” está contenida la respiración rítmica del universo –expansión y contracción— y se concibe como área o centro ritualístico primario. La dualidad y sus atribuciones sexuales representan el principio de la creación del mundo mantenido a través de la continuidad de rituales periódicos, uno de los cuales es el de sacrificio representado en el “altar”. Los antiguos rituales realizados en el interior de los templos en los que se involucraba al cuerpo guardaban también una implicación con la tierra como su extensión, en virtud de lo cual se la decoraba de acuerdo a la deidad para recrear de nuevo el principio del cosmos. 2

De manera semejante, en Mesoamérica el cuerpo era el punto de referencia que explicaba no sólo la naturaleza del hombre sino la del cosmos. A través de la observación del cuerpo humano es posible establecer analogías con el funcionamiento orgánico y sistemático del cosmos, el cual se encuentra estructurado por elementos que pertenecen a ciclos armónicos –es un universo tripartito—. Dentro de esta visión antropocéntrica es posible estudiar al cosmos y determinar sus leyes fundamentales. El concepto distante-lejano se reduce así a correspondencias de flujo y reflujo.

Así el hombre impregnado por la energía de los cuerpos astrales transforma la materia inerte mediante el ruego, la persuasión o la amenaza. Como reflejo de este principio, en la ideología mesoamericana la construcción del lenguaje verbal simplifica las características de su pensamiento, de tal suerte que la articulación de las palabras humaniza al universo designando elementos de la naturaleza como semejantes a ciertas partes del cuerpo y estructurando gramaticalmente estas palabras para construir con las mismas otras distintas.

Acerca de la correspondencia entre el cuerpo humano y el cosmos López Austin cita como un símil a las muertes de los dioses del tipo *dema*, dioses de cuyos restos brota la vida vegetal que se asemeja por su morfología a diversas partes del cuerpo humano –como es el caso de algunas especies de plantas comestibles—. 3

En cuanto al curso de los astros, éste ha de provocar un movimiento paralelo en las vidas humanas, sustrato que permite ofrecer explicación al comportamiento de ciertos personajes importantes, tal como sucedió con Moctezuma Ilhuicamina. Dichas proyecciones que aparecen en la nomenclatura y los nombres de las partes del cuerpo, también servirán para designar a las de los árboles, los magueyes y la casa. Entre estas derivaciones semánticas se encuentran otras tantas palabras, como *cuauhtlactli*-tronco de árbol, *tlac*- parte superior del cuerpo humano. 4

En las relaciones sociales nuevamente aparecen diversos niveles del cosmos. Toda sociedad que obedezca esas leyes se mantendrá en el orden establecido, por lo tanto, las cosas y los hombres que no ocupen el sitio adecuado estarán en el *Aompáyotl*- desgracia, o calidad de lo que está fuera de sitio. "*Sólo aquel ubicado en el lugar que le corresponde puede alcanzar la felicidad*". 5

Igualmente existirá una triple división de las capas del cosmos: cielo superior, cielo inferior e inframundo, estas denominaciones prevalecen actualmente entre los grupos indígenas, como el caso de la otomí que aparecerá en la genealogía del Padre creador y la Luna. 6

Blanca González se refiere a los rituales de sacrificio en Teotihuacan a partir de su análisis en el campo de la antropología física, como representaciones del cuerpo –elemento simbólico ritualístico esencial—, es importante aquí la manera en la que éstas se construyen en una sociedad en la que las fronteras éticas se apoyan en acciones realizadas con el cuerpo mismo. La representación del cuerpo en este caso se encuentra relacionada con otros cuerpos o elementos simbólicos de estructura ritual, ya que estos

guardan estrecha vinculación con el universo pues reflejan su constitución elemental y espacial.

Como síntesis del pensamiento mesoamericano, en la cultura otomí la “globalidad” o el “cuerpo” (*khai*), se identifica con la persona armoniosa, síntesis de entidades consecutivas fundamentales. Entre estas entidades destacan las que el pensamiento otomí atribuye un valor de paradigma, puesto que dan cuenta de las propiedades de elementos comparables existentes en el universo. Otro aspecto importante es la relación del cuerpo con el ordenamiento espacial del cosmos, el cual es coincidente de nuevo con la cosmografía mexicana.

La comparación establecida por Dúrdica Ségota entre la forma de la vasija-tipo de las ofrendas a Tláloc como forma tridimensional circular, sugiere una analogía con la de la superficie terrestre y la manera de las paredes curvas que la delimitan. La aparente verticalidad del universo, explica Ségota, no está muy clara porque difiere en información, en número de pisos celestes y regiones del inframundo. Por lo tanto, según Ségota lo que nos cubre o envuelve no solamente se refiere a la “tierra”, sino a un espacio de arriba y otro de abajo, que a su vez se dividen en cuatro pisos celestes, es decir, la representación de la superficie terrestre y de una región del piso inferior o inframundo. 7

A partir de la época colonial los otomíes de la Sierra Madre respondieron a la introducción de la religión católica mediante la división del universo en un plano celeste representado por el Dios Cristiano, y otro ubicado debajo, en el sustrato otomí, comandado por el Diablo, su gestor. El cuerpo humano se halla desde entonces dicotomizado bajo ese principio de representación. Ambas mitades manifiestan homologías coherentes en los rituales, los mitos y el lenguaje cotidiano. Es posible percibir esta proyección entre los otomíes todavía en la actualidad, mientras cumpliendo con los deberes ceremoniales impuestos por la celebración del santo patrono local son capaces a la vez de mostrar emoción o estremecimiento en los encuentros nocturnos dentro de las grutas y los santuarios privados con las

divinidades del inframundo mesoamericano. Según Galinier, a lo largo de sus observaciones en los rituales, los otomíes protegen ese su jardín secreto. No obstante, esa protección cede cuando se comparte la satisfacción suprema por “lo abyecto, lo escatológico o lo sucio” (s’o).

Apunta Galinier que, bajo esas condiciones, el cuadro estetizante de las sociedades indígenas presentado en los museos de etnografía de ninguna manera concuerda con la realidad “prosaica” del asunto. 8

El autor continua aseverando al respecto que: el "sitio de la verdad" (el sexo), se presenta como el lugar, el punto de apoyo de una "visión", la de la joven en el momento de la cópula o desfloración; funcionando como medio de conocimiento del mundo (*pati ra simhoi*), es decir, del Diablo, que tiene el mismo nombre. En lenguaje occidental se le llama orgasmo a la "visión clara", o *numaho*, la mirada (*nu*) puesta en el sitio (*ma*) del agujero (*ho*), y tiene una dimensión letal. Ese "conocimiento del mundo", es una vía de acceso al saber propiamente "enciclopédico". Este es un “saber absoluto” el cual parece palpar las bases de una teoría sensualista del conocimiento, este se refiere una serie de procesos fisiológicos concatenados que edifican un verdadero sistema cognoscitivo centrado en el descubrimiento del "mundo de abajo", el mundo identificado con esta mitad corporal, la "mitad otomí" donde se encuentra la Bolsa Vieja o *toza* -metáfora del Diablo.

Esta “bolsa” cumple la función de envoltura psíquica, situada en alguna parte baja del cuerpo y guarda la memoria de los acontecimientos. La Bolsa Vieja es un recolector de desbordamientos de “suciedad”, traducidos en trazos mnemónicos, actos de violencia o abrazos amorosos, palabras e instantes de silencio. Por lo tanto, los rituales de "apertura" descubren sus contenidos de manera escandalosa a través de las figuras ancestrales o "padres podridos", quienes con máscaras espantosas expresan la fealdad del mundo, o su belleza invisible. 9

Bajo estos principios referentes a la concepción del universo, en el códice Laud se interpreta la presencia de las deidades femeninas, entre las cuales se encuentra la diosa *Tlazoltéotl*. Esta diosa aparece también con

otras advocaciones como *Ixcuina* y *Tlaelcuani*. De este modo, *Tlazoltéotl* en su primer acepción náhuatl se traduce como “diosa de la basura” o “comedora de inmundicias”, en la segunda (*Ixcuina*) significa “a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal”. Y el tercer nombre de esta diosa (*Tlaelcuani*), según Sahagún, quiere decir “comedora de cosas sucias”. Posee tres nombres y su significado nos indica las funciones que debió tener en el panteón náhuatl: por un lado ella provoca la lujuria y por otro la perdona, “come las inmundicias”. Esta diosa quizá es la que dentro del panteón otomí se aproxima un poco a la “mitad otomí” descrita por Galinier, o mitad baja del cuerpo, la cual da estructura a la filosofía indígena del “mundo de abajo” o “cuerpo de la noche”. 10

Tlazoltéotl era además diosa de la pasión y la lujuria. Tenía otras cuatro diosas hermanas igualmente aptas para el amor carnal, a ellas también se las llamaba *Tlazoltéotl* o *Ixcuina*. Todas provocaban el apasionamiento en el amor y el apetito desenfrenado de los deseos carnales, pero de igual manera lo retiraban, por eso las adoraban y las temían. Esa “pasión de amor” provocaba ocasionalmente el adulterio, el cual entre los nahuas era considerado como una transgresión, una suciedad a la cual se penalizaba gravemente.

Otras violaciones como la embriaguez, el crimen, el robo, también se castigaban. Aunque quienes las cometían podían recurrir a la confesión para limpiarse y quedar así exonerados de culpa moral y legal.

Las transgresiones traducidas como pecados en la literatura de los cronistas, eran confesadas ante un sacerdote de *Tezcatlipoca*, una vez en la vida, por eso se hacía en la vejez. Pero los “pecados de adulterio” se limpiaban ante un sacerdote de *Tlazolteotl* que recibía la suciedad, *Tlazolteotl* era por lo tanto la “comedora de cosas sucias”, esto es, del pecado carnal.

Esta diosa provocaba adulterio mediante el amor apasionado y carnal, sin embargo, podía perdonarlo también; si las faltas eran graves se hacían penitencias durante el tiempo de celebración de la deidad. Era también diosa de las embarazadas y las parturientas, por lo tanto era una diosa lunar.

Propiciaba los buenos partos y protegía a las *Cihuateteo* que formaban su séquito. Al mismo tiempo era protectora de las parteras y de los temazcales; la adoraban junto con *Toci* (la madre de los dioses) como “corazón de la tierra” o “entraña de la tierra”. Se la trataba de paridora, de anciana madre de la tierra que se representaba en los códices unas veces vestida y otras desnuda mostrando las arrugas de su vientre como símbolo de sus pasadas maternidades en su aspecto de mujer madura. 11

Todas estas atribuciones aparecen análogamente en algunas de las deidades femeninas de la cosmovisión en estudio, destacando las cualidades sexuales del comportamiento humano referentes a esta diosa también de origen huasteco, originaria de las cualidades terrestres de Coatlicue y sus referentes dentro del panteón otomí.

Por lo tanto, el cuerpo "diurno" o "la mitad de arriba" envuelto por la moral cristiana, encargado de la religión del colonizador se encuentra opuesto al de los otomíes o cuerpo nocturno, el de abajo, cuerpo de suciedad y de la "mitad del Diablo". Entre sus múltiples heterónimos, hay que incluir a *zithu* "comedor de nombres", término que revela una especie de sensibilidad canibal representando la propensión a devorar la identidad de los individuos para crear otros nuevos –reestructurados—, cuyo motor indudable es el sexo ofrecido por la mujer. Este último según Galinier, es un lugar semejante a una máquina que fabrica los acontecimientos y domina el tiempo cuando produce la muerte o “lo vivo” en el inframundo indígena. Así puede afirmarse también que esta serie de conceptos integradores de la cosmovisión otomí guardan una estrecha semejanza con la cosmovisión teotihuacana la cual tocaremos en el siguiente apartado. 12

Lo sagrado en relación al cuerpo es para el autor, una aproximación a aquello afectado por la vibración, una excitación epidérmica o frotamiento, este es el sustantivo que designa a la piel, *si*, aplicado también a la podredumbre, como síntoma de una resonancia con el mundo o la "gran vida", es decir, el mundo de los muertos. Esta acción se encuentra asociada en ese contexto al coito sexual, al ciclo vegetal, al desollamiento de la corteza

de amate, e igualmente se interconecta con el golpeo de las fibras dispuestas en la rejilla de amate al momento de amalgamarlas por las manos femeninas para unir las en una sola pieza como espacio de representación de cosmos en el acto de su integración. 13

Por lo tanto, en el modelo otomí el cosmos es representado también a través del cuerpo humano; el centro situado en el estómago contiene principalmente la fuerza vital o *zhaki*, la cual se aproxima en su naturaleza a la fuerza del cosmos que está presente también en las entidades vegetal y animal. Es el lugar en el que residen los afectos y las sensaciones, incluyendo la reflexión. El *mbui* es otro punto donde brota la energía y las percepciones, complementa al alma y la conjuga con el soplo *ntahi*, del cual la potencia es mayor en el hombre que en la mujer y se concibe por igual como fuerza vital.

En los recortes de las figuras de amate, la parte central del cuerpo se encuentra unida a través de un cordón que emerge de la zona abdominal y rodea hacia el exterior el recorte de la figura constituyendo una especie de aura que funciona a la par como espacio intermedio para alcanzar el fino detalle de sus elementos distintivos propios de cada figura, particularmente de aquellas que pertenecen al inframundo o al mundo celeste, como los dioses de diferentes semillas, el Diablo, los judíos o Sirena Mala (Ver figs. 18-19). 14

Notas:

1. *Vera, José Luis, Las andanzas del caballero inexistente: reflexiones en torno al cuerpo y la antropología física*. CEFPS, Vicente Lombardo Toledano, 2002, p.10
2. *Meister, Michael W, Giving up and taking on: the body in ritual*, RES, No. 41, Spring 2002, Editor Francesco Pellizi, p. 92-98
3. *López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas*, Tomo I. IIA, UNAM, 1989, p.396
4. *Ibidem*, p.397
5. *Ibidem*, p.397
6. *Ibidem*, p.398
7. *Ségota, Durdica, Valores plásticos del arte mexicana*, IIE, UNAM, 1995, p. 69
8. *Galinier, Jacques. Lo sagrado a flor de piel: los indios otomíes frente al extranjero*, Revista Diógenes, N.166. UNAM, 1997, p.69
9. *Ibidem*, p.72
10. *Autor corporativo, México en el mundo de las colecciones de arte*, Mesoamérica 2, Coedición SRE-UNAM-CONACULTA, 1994, 299 p.
11. *Trejo, Silvia, Dioses, mitos y ritos del México antiguo*, Porrúa, 2004, p. 188-190
12. *Galinier, Jacques, Op.cit.*, p.72
13. *Ibidem*, p.73
14. *Broda, J. y Félix B. J, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, F.C.E. – CONACULTA, 2001, p. 11

2.2.2 El árbol

Desde la perspectiva de la antigua cultura china su capital representaba el “centro del mundo” cerca del cual se encontraba el “árbol milagroso” (*kien-mu*) y alrededor de éste se hallaban las tres zonas cósmicas: el cielo, la tierra y el infierno. El templo de Borobudur es por sí mismo una imagen del cosmos y fue construido semejando la montaña sagrada —como los zigurrats en Mesopotamia—. La ascensión en peregrinaje hacia aquel sitio equivalía a la aproximación al centro mismo del mundo, de modo tal que, transitando de una terraza a otra era posible alcanzar la más alta, logrando con ello trascender diversos planos como el de lo profano, el espacio heterogéneo que daba acceso a la “región pura”. 1

En la historia religiosa de las antiguas culturas europeas, la adoración a los árboles jugó un papel significativo. En Inglaterra los bosques de Kent, Surrey y Sussex son restos de la gran selva de Andérida, que en su tiempo cubrió la totalidad de la gran región sureste de la isla. Hacia el oeste parece que se extendía hasta juntarse con otra selva que cubría el suelo desde Hampshire hasta Devon. Las excavaciones en los restos de palafitos habitados por pueblos arcaicos en el Valle de Po demuestran que mucho tiempo antes del crecimiento y probable fundación de Roma, el norte de Italia estaba cubierto de bosques espesos de olmos, castaños y principalmente de robles. 2

A través de su investigación, Grimm hizo denominaciones teutónicas de “templo”, deduciendo como probable que entre los germanos los más viejos santuarios fueron los bosques naturales. Sea como fuese, el culto al árbol ha quedado testimoniado en todas las grandes familias europeas del tronco ario. Entre los celtas era familiar el culto de los druidas al roble y su palabra antigua para santuario es idéntica en significado y origen a la palabra latina *nemus*, un bosque o un boscaje abierto que todavía sobrevive con el nombre

de Nemi. Entre los antiguos germanos fueron corrientes los bosques sagrados y el culto al árbol aun no está completamente extinguido entre sus descendientes.

La severidad del culto en sus primeras épocas puede deducirse en las penas feroces que señalaban las antiguas leyes germánicas para el que se atrevía a descortezar un árbol vivo: cortaban el ombligo del culpable y lo clavaban en la parte del árbol que había sido mondada obligándole después a dar vueltas alrededor del tronco de modo que quedasen sus intestinos enrollados al árbol. La intención del castigo está claramente indicada: reemplazar la corteza muerta por un sustituto vivo tomado del culpable.

Son abundantes los vestigios que evidencian el predominio del culto a los árboles tanto en la Grecia antigua como en Italia. Quizá en ninguna parte del continente europeo se conservó mejor esa añeja forma de culto religioso como en el corazón mismo de la gran metrópoli: el Foro, el centro afanoso de la vida romana que dio culto a la higuera sagrada de Rómulo hasta la época imperial. Cuando el tronco finalmente se secó la noticia fue suficientemente significativa para provocar la consternación en toda la ciudad." 3

Desde la óptica de Frazer, para el "salvaje" el mundo en general se encuentra animado y las plantas y animales no son la excepción a esa regla. Según el autor, el "ser salvaje" concibe la existencia de un alma semejante a la suya en todos los seres vivos, por lo tanto los trata de acuerdo con ello. De modo parecido los indios de Norteamérica *hidsata*, creen que todo objeto material tiene su espíritu o "sombra, debido a lo cual a esas sombras se les debe algún respeto, aunque no por igual pues no todas son iguales. 4

En este sentido, si los árboles están animados necesariamente serán sensibles y el cortarlos se convierte en una operación quirúrgica delicada que deberá ejecutarse con la mayor ternura posible hacia el sufrimiento del paciente, que de otra manera se revolvería para caer sobre el operador descuidado o inhábil y destrozarle con su peso." 5

El autor continúa aseverando que se puede imaginar a los árboles y las plantas como seres animados. En resultado a lo anterior es plausible

tratarlos como machos y hembras susceptibles de contraer matrimonio unos con otros, no en un sentido poético o meramente figurado, sino en el sentido real de la palabra. Esta idea no es completamente imaginaria, las plantas como los animales tienen sexo y reproducen su especie por unión de los elementos masculinos con los femeninos. Mientras en los animales superiores los órganos sexuales establecen diferenciación entre los individuos, en una gran diversidad de vegetales existen ambos caracteres sexuales en un solo espécimen. Los maoríes, por ejemplo, conocen el sexo de los árboles femeninos o masculinos. 6

En otras ocasiones son las almas de los difuntos las que se cree animan a los árboles. 7

Así en la mayoría de los casos predomina la idea de que el espíritu está incorporado al árbol: *“le anima y padecerá y morirá con él”*. Aunque según otra versión, *“el árbol no es el cuerpo sino la morada del espíritu arbóreo, que puede entrar y salir a su acomodo”*. 8

Por lo que se refiere a las ceremonias a cumplimentar en la tala de los árboles encantados, existe la creencia de que los espíritus pueden marcharse de los árboles por gusto o en caso de necesidad. De esta forma, el cuerpo del árbol puede ser considerado no únicamente como cuerpo sino como morada del espíritu arbóreo. El pensamiento politeísta lo concibe como una masa inerte en la cual puede residir temporalmente un ser sobrenatural y este ser puede pasar de un árbol o a otro teniendo derecho de posesión y señorío dentro del bosque, convirtiéndose así en un dios de la selva.

En el animismo, si el espíritu cambia de residencia puede adoptar la forma humana en otro árbol. El arte clásico así lo expresa y lo concibe como dios de los árboles, pues su alma tiene la virtud de hacer que llueva o que el sol brille sin nubes, o que se multipliquen ganados y rebaños y que la mujer tenga parto fácil. Estos espíritus arbóreos se consideran como seres antropomorfos o encarnados en personas vivas, y los espíritus arbóreos pueden otorgar lluvia o buen tiempo para hacer prósperas las cosechas. Proveniente de una costumbre alemana y francesa, dicha idea es conocida

como el "mayo de la siega", en la cual el espíritu del árbol propicia los beneficios anteriormente descritos. El "árbol mayo" procedente de Alemania se emparenta con la creencia maorí de Tuhou, por cuya virtud las mujeres son fertilizadas y además, se encuentra asociada al cordón umbilical o antecesor mítico, pues los cordones pertenecían a criaturas que nacían colgadas de ellos.

En la India al igual que en la Europa de la antigüedad, las divinidades vegetales estaban representadas por plantas y muñecos; durante la primavera estos espíritus de vegetación se encarnaban en el rey y la reina mayo. Dichas ceremonias fueron en su origen ritos mágicos que tenían por fin asegurar la revivencia de la naturaleza en primavera. 9

Con el paso del tiempo esas ceremonias dejaron de ser un rito solemne y se transformaron en una suerte de práctica para el bienestar que degeneró a simple espectáculo de mojigangas o pasatiempo. Puede suponerse entonces que la posibilidad de comer los primeros frutos de la cosecha se debe al árbol animado, de quien había de obtenerse el permiso para participar en la cosecha. 10

Paulatinamente la comida de los nuevos frutos fue vista como sacramento y comunión con la deidad o espíritu poderoso. Colocar una ofrenda de primicias a los dioses sacrificando los primeros frutos —ya que éstos eran considerados como animados con “vida divina”— para tributarlos en homenaje a sus bienhechores, demostraba gratitud por lo concedido. 11

En el pensamiento mesoamericano la importancia de los árboles se refleja en distintos sistemas como el ideológico y se sintetiza en el lenguaje mediante el cual el hombre ha de establecer vínculos con todo lo existente a través de semejanzas fisonómicas —las de su propio cuerpo—, así como en la construcción de las palabras —el lenguaje verbal—, como se ha citado anteriormente. Aunque existe una diferencia entre el ser racional humano y el ser que oculta su naturaleza racional tras el disfraz de las cosas —ser vegetal, espíritu, dios—, este principio marca dos formas distintas de expresión, no podrá usarse por lo tanto, el mismo tipo de discurso ante los

semejantes que ante los seres encubiertos o sobrenaturales. El hombre mesoamericano cree poder hablar con éstos últimos, por eso sus palabras habrán de ser expresadas siempre en forma distinta. De esta manera el discurso creado por los nahuas como *nahuatlahtolli* o la lengua de lo encubierto, tendría gran efecto en las fuerzas de la naturaleza.

Por consiguiente, los seres sobrenaturales dioses y muertos mantendrán contacto con los hombres; estas concepciones de la naturaleza no distan de ser convergentes con las culturas anteriormente mencionadas (Ver fig. 10). López Austin ha explicado ya como en el tiempo del mito:

"... dioses, plantas, animales y minerales habían sido semejantes a los hombres. En el tiempo del hombre, la naturaleza original de estos seres se escondía pero estaba ahí, para bien o para mal. Cuando el hombre tenía que hacer uso de los bienes naturales que los dioses le habían concedido, debía convencer a su última víctima de que su agresión era indispensable. La atacaba sin tener alternativa; como agresor se veía obligado a apoderarse de lo indispensable para su sustento. Así era necesario pedir perdón al árbol para derribarlo, y después de caído debían rendírsele honores funerarios". 12

El autor afirma que esto se debía a que los nahuas pensaban todavía en el siglo XVIII que la entidad anímica que salía del agonizante podía dañar a quien lo agredía. Todavía hoy, se les atribuye alma a los animales, a los árboles, a las piedras, a los montes, a los ríos y a las corrientes menores del agua.

La influencia del destino llegaba a la superficie de la tierra a través de los árboles cósmicos, las distintas fuerzas arribaban en círculo, en un turno que hacía partir la energía divina desde uno de los cuatro rumbos del plano horizontal —la Tierra—. Las cuatro especies de árboles sagrados eran consideradas también generadoras de particulares influencias: *"Si el niño nacía por ejemplo en un lugar muy poblado por quetzalpóchotl, sería presuntuoso; mientras que si era quetzalahuéhuatl el que abundaba en la proximidades, sería valiente en la guerra y hábil en la cacería". 13*

Del árbol se designaba al tronco asociándolo a la parte superior del cuerpo humano, a las ramas con las "manos", a la copa con la "cabellera", a la corteza con la "piel" y a su madera con la "carne". Este antropomorfismo atribuido al árbol tiene su antecedente en lo humano, como ya se ha mencionado; se refiere además a la construcción de los linajes familiares —la historia en el tiempo humano—, mientras el tiempo del mito y la naturaleza oculta sólo han de ser alcanzados por los hombres que manejan el mundo "invisible". 14

En los rituales nahuas para las deidades asociadas con la fertilidad y los ciclos agrícolas la figura del cuerpo humano se encuentra asociada a las representaciones del ciclo vegetal. Sahagún narra que:

“Al segundo mes llamaban Tlacaxipehualiztli. En el primer día de este mes hacían una fiesta a honra del dios llamado Totec, y por otro nombre se llamaba Xipe, donde mataban y desollaban muchos cautivos (...) A los cautivos que mataban arracábanlos los cabellos de la coronilla y guardábanlo los mismos amos como reliquias; esto hacían en el calpul delante del fuego”. 15

El hombre en la tradición teotihuacana se encontraba asociado con lo caliente y sucedía algo parecido con las flores y los signos en forma de herradura, chorro de sangre, cielo y turquesa. El “árbol florido” se relacionaba con los gobernantes muertos, quienes transformados en mariposas volaban entre las flores. En algunos contextos se oponían por pares como *jaguar-noche* o *águila-día*, mientras las flores significaban “múltiples destinos”. El mundo celeste era el gran fecundador y de éste descendían fuerzas que alteraban la tierra para penetrar el cuerpo humano y enfermarlo. Al unirse las fuerzas contrarias —complementarias—, se originaba el sexo y con éste la producción de otro espacio, otros seres y otro tiempo del hombre. 16

Para Linda Schele el árbol está asociado con el concepto del *Axis Mundi*, el cual tiene su origen en la cultura olmeca del preclásico. Éste representa el punto de alineación e intersección de los tres niveles del cosmos: la tierra, el

cielo y el inframundo. El *Axis Mundi* es además, el lugar de entrada al mundo sobrenatural situado en el mundo natural. En Mesoamérica era representado como el “árbol del mundo” y frecuentemente tiene una forma de cruz vegetal extendida desde las primeras ramas de su tronco —las ramas o “bastones” aparecían ordenados en forma de cruz transversal.

En los centros ceremoniales olmecas los bastones eran enterrados como señalizaciones para destacar las plazas, plataformas o juegos de pelota como zonas ritualísticas que se diferenciaban a modo de puertas de entrada al otro mundo. Donde se localizaban los bastones se identificaban las zonas de producción agrícola. Los bastones colocados en posición vertical servían para situar el *Axis Mundi* central y sus cuatro esquinas o cuatro vientos, comúnmente eran representados en forma pentagonal. Estos bastones simbolizaban las espigas preciosas del maíz, mientras la iconografía del maíz aparece tallada frecuentemente en ellos. 17

David Joralemon ha sido el primero en sistematizar una nomenclatura para referirse a los seres sobrenaturales olmecas, y ha mostrado como principio de estas representaciones algunos bastones entre los cuales figura el Señor de Las Limas, que aparece en este arte lleno de detalles complejos en forma programática, reducida finalmente a un símbolo sencillo el cual representa su totalidad. Joralemon identifica al *Señor de Las Limas* como la personificación del *Axis* central, especialmente en la forma de árbol; las cuatro semillas que componen esta figura en sus esquinas recrean el símbolo olmeca identificado como árbol o centro, alrededor del cual se encuentran las semillas para señalar las cuatro esquinas del mundo.

Linda Schele sugiere complementariamente, que las bandas a manera de bonete o penacho portadas por los dioses y gobernantes olmecas, representaban los cortes de los árboles que se trasplantaban o sembraban en la región entre los cuales se encontraban el maíz, la calabaza, el chile y otros.

Esas figurillas olmecas representan tanto a seres humanos como a seres sobrenaturales y eran portadas a manera de emblemas de autoridad. Si se encuentran correctamente identificadas, son entonces la evidencia de

gobernantes y señores, quienes portaban objetos de labranza y poderío o conchas como implementos que confirman su poder político o religioso. Esto indica de acuerdo con Schele que el gobernante encarnaba al “árbol del mundo”. 18

En este sentido la ceremonia de petición de las semillas efectuada al final del ciclo vegetal durante el invierno también forma parte de los rituales agrícolas otomíes y se emparenta, a través de las representaciones de los dioses de las semillas –distribuidos en árboles asimétricos y antropomorfos diferenciados por el crecimiento de sus hojas—, no solamente en la recreación de los frutos y sus correspondientes semillas, sino además, porque evoca la analogía entre el árbol y el cuerpo humano, primordialmente a partir de la renovación en los linajes familiares de la comunidad, los cuales han de participar en forma presencial –sin olvidar su construcción por mediación de los ancestros y su función negociadora con el mundo sobrenatural, esto es, los “antigua” otomíes (Ver figs. 21 y 26).

Posteriormente, el ritual del carnaval otomí durante la primavera constituirá la “vía real” para encender el funcionamiento del dualismo asimétrico, las ideas sobre la reproducción, la relación con los ancestros y esa curiosa filosofía de la “falta” que se presenta como juego sacrificial reactivador, es decir, el acto que implica un “entrecruzamiento” de los principios masculino y femenino –nuevamente representación del Diablo, *tanyeni* o “gran jugador” también denominado *nteni*, término que evoca el color rojo, tinte de sacrificio, de la sangre menstrual y luz del inframundo. En San Miguel lo llaman *s~oke*, “apertura”, lexema polisémico que abarca a la vez las ideas sobre el desgarramiento, la apertura de los cuerpos en el momento del coito y que alude análogamente al líber del árbol de *Ficus* cuando se le retira para fabricar el *amate*.

Los “huehues” ataviados con costales portando máscaras grotescas de palo de jonote o de hule, es decir, los ancestros vegetales, no son sino los diablos que salen de la “abertura” en la corteza del tronco, misma que remite a la

propia apertura o entrada de acceso al espacio liminal, sacrificial, y al inframundo. 19

Notas:

1. *Eliade, Mircea. The myth of the eternal return, or cosmos and history. Princenton University Press, 1974, p. 14-15*
2. *Frazer, S. James George, La rama dorada, FCE, 1982, p.142*
3. *Ibidem, p.143*
4. *Ibidem, p.144*
5. *Ibidem, p.145*
6. *Ibidem,, p.147*
7. *Ibidem, p.148*
8. *Ibidem, p.149*
9. *Ibidem, p.153*
10. *Ibidem, p.375*
11. *Ibidem, p.354*
12. *López Austin, Alfredo. Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas, Tomo I, UNAM, 1989, p.396*
13. *Ibidem, p.401*
14. *Ibidem, p.397*
15. *De Sahagún, Fray Bernardino, Historia general de las cosas de la Nueva España, Porrúa, 1999, p.78*
16. *González. Sobrino, Blanca Zoila. El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social; víctimas sacrificadas en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan, UNAM, 2002, p. 53*
17. *Schele, Linda, The Olmec World. Ritual and rulership; The Axis Mundi, The Olmec Mountain and the Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology. The Art Museum, 1996, p. 225*
18. *Ibidem, 105-107 p.*
19. *Broda, J. y Báez Jorge, F., Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, Biblioteca mexicana - F.C.E. – Conaculta, 2001, p. 460*

2.2.3 *La piel*

En muchas tradiciones populares persiste la idea de que el alma puede permanecer depositada en el pelo u otras partes del cuerpo, aunque Frazer considera que esta creencia es más bien un artículo de fe primitiva que dio origen a otras costumbres. 1

El alma humana puede estar ligada igualmente a la vida de una planta y su marchitamiento puede preceder a la muerte de la persona, según algunos cuentos populares de los *m'bangas* de Africa Occidental; esta idea se encuentra vinculada también a la tradición de plantar un árbol al nacimiento de un hijo, costumbre mantenida por algunas familias en Rusia, Alemania, Inglaterra y Francia. 2

En otro de los casos, un grupo humano puede reverenciar a una especie animal en particular, pues el tótem del clan al ser representado con éste expresa la creencia de la liga existente entre cada individuo con esa especie animal –o vegetal—. A pesar de que el individuo se encuentre obligado a respetar a esa especie, no estará siempre obligado a respetar a todos sus especímenes aunque persista el temor de matar a alguno de ellos. 3

A través del mito apinayé C. Levy Strauss relaciona la existencia de un ser vegetal o mineral con un “héroe” al que hace un llamado a través de la roca, el árbol duro y la madera podrida –esta última asociada según el autor con el antialimento vegetal, única cosa que consumían los hombres antes de la introducción de las técnicas agrícolas—, y representado a partir de las plantas cultivadas, ya que en el mito apinayé era concebido por medio de una mujer “estrellada” quien descendía a la tierra para desposar a un mortal.

Afirma Strauss que la oposición entre naturaleza y cultura es similar a la de la madera podrida en relación a las plantas cultivadas. La piedra y la roca aparecen así como término simétrico e inverso al de la carne humana. Establece al mismo tiempo una asociación semántica en la distribución de la

alimentación entre las categorías: agricultura, caza y canibalismo, la misma guarda una relación auditiva a través del lenguaje. Continúa más adelante asociando esta idea con otras connotaciones sensoriales en relación a los conceptos de vida y muerte, la alimentación vegetal y el canibalismo, la podredumbre y la imputrescibilidad, la blandura y la dureza, el silencio y el ruido.

Esta codificación sensorial –designada así por el autor– verifica la transformación de una estructura sensorial, auditiva de inicio, a otra sensorial gustativa o táctil. En ese mismo sentido, la construcción lingüística concretará una traslación por medio de sílabas o palabras y la asociación de un elemento natural con uno corporal, religioso o cosmogónico.

En este sentido, el mito *tenetehara* se asocia con el pene cortado o “serpiente” en la iniciación sexual y en el acto sexual, o el mito de los *chamacoco* y su asociación con la vagina dentada en el cual el aspecto sexual está relacionado con el gustativo. El lenguaje según Strauss representa dentro del pensamiento mítico la repetición de la naturaleza a través de la metáfora. Los mitos aislados en diferentes niveles semánticos se componen en base a la interpretación figurada a manera de un todo. 4

En Mesoamérica muchos de los ritos y ceremonias tenían por objeto establecer la comunicación con el mundo sobrenatural e implicaban la encarnación o representación de las fuerzas sobrenaturales; para tal efecto, sacerdotes u otros personajes participantes utilizaban la pintura corporal y los autosacrificios, horadaciones y escarificaciones en algunas zonas del cuerpo como las orejas, los labios o la nariz, entre otras que generaban alteraciones en la piel.

López Austin distingue como un aspecto significativo ciertos atributos corporales:

"Los defectos físicos llegaban a identificar a los hombres como individuos con poderes sobrenaturales. Una malformación o deformidad física se interpretaba como una 'gracia de Dios' concedida para curar. Esto se explica e interrelaciona en buena parte con las

prácticas de la pintura corporal, la deformación y mutilación, pues a través de medios artificiales se podía lograr que un dios particularmente dominara a un individuo y manifestara por medio de éste su fuerza. Y con respecto a la pintura corporal, ésta la usaban para hacer dibujos sobre la espalda”. 5

Según Galinier, el sacrificio en este caso resultado de las alteraciones corporales superficiales, se presenta en todas las glosas indígenas como una especie de consagración y legitimación de toda muerte, del fin de los ciclos biológicos y cósmicos. Así todavía dentro del pensamiento indígena actual, dos mundos han precedido al nuestro y: *“el primero es en el que reinaban los enanos...”*

Esta concepción determinista de la temporalidad sirve de marco intelectual a la teoría indígena del sacrificio, en la medida en que todas sus variantes son concebidas como reproducciones miméticas de “la historia del mundo” –que en la cultura occidental correspondería con la eras geológicas—, de modo semejante ésta queda expresada en los ciclos de regeneración y envejecimiento presentes en la superficie del cuerpo, la piel. El sacrificio se traduce como una naturaleza limitada de energía, la fatalidad de su agotamiento revela el carácter discreto de la distribución de los centros, de los lugares específicos donde se condensa en el cuerpo tales como la cabeza, los pies o el sexo, los cuales funcionan en tanto nodos de concentración máxima de la fuerza convirtiéndose en objeto de actos específicos. 6

El *Tlacaxipehualiztli* es por lo tanto, una representación del desollamiento o extracción de una sustancia vital y su transformación. Galinier afirma que lo que a primera vista aparece como pérdida o privación de un objeto parcial, debe ser considerado como ganancia y en este contexto: *“sacrificar no es eliminar, sino separa de un conjunto vivo un elemento catalizador del proceso de reactivación de la energía cósmica, o de uno de los puntos sensibles del ambiente natural (el objeto sacrificado no representa al sustituto o símbolo de otra cosa, sino a la sustancia necesaria al acto, éste se metamorfosea y se convierte en algo diferente de lo que era). 7*

En San Pablito Pahuatlán, todavía hoy en los rituales agrícolas y su celebración cíclica dentro del calendario anual otomí, aparece escenificada la transformación en la flora a través de una consagración en la que intervienen danzantes enmascarados representando a diversas entidades terrestres animales y antropomorfas. El Carnaval significa el motivo de este encuentro. Su riqueza cultural ha sido expresada con mayor profundidad por algunos investigadores, entre ellos Jacques Galinier ha establecido una correlación con la vegetación y su ciclo vital explicando la simbología que entraña este rito y sus reminiscencias del *Tlacaxipehualiztli* celebrado al inicio del ciclo de fertilidad en el Calendario Ritual Mexica, mediante la danza de personajes que visten con la "piel de los sacrificados".

De estas nociones el Carnaval otomí conserva en esencia la importancia de la fertilidad suscitada por la agricultura, el atuendo de sus danzantes hace alusión al paralelismo representado por el "Señor del Mundo" o padre genealógico –el sexo masculino del ejecutante— y la Luna, que engloba los ciclos femeninos de fertilidad –el sexo femenino simbolizado por su ropaje, el faldón y la blusa—; juntos conforman el término de "piel de la tierra", esto es, la instancia fundadora de la genealogía *padre-madre*.

El elemento piel aparece dentro del sistema gramatical otomí o de parentesco en el estudio de esta lengua y se relaciona en forma silábica con los modelos de filiación unilineal. 8

Según Galinier, el sistema otomí de parentesco se organiza en torno a un doble nivel: una "estructura superficial", de tipo indiferenciado, conforme a los modelos sociológicos de los grupos domésticos de las comunidades mestizas y una estructura "profunda" de orientación patrilineal detectable únicamente allí donde posee un valor operativo, es decir, en las experiencias rituales del culto a los ancestros. Para conservar la doble metáfora de interioridad y exterioridad, la estructura unilineal aparece como una proyección de la tradición indígena, perteneciendo por tanto a la sociedad del "adentro", siendo el modelo bilateral más bien una expresión de la sociedad dominante del "afuera". 9

El autor observa una repetición semántica de *po* y *si*, cuyo sentido morfémico es de "piel" o de "viejo". Estructuralmente la línea ascendente está pues construida sobre una superposición de "pieles del pene" que engloban sucesivamente al "ego". 10

La imbricación de diferentes agnatos o receptáculos (pieles) de las generaciones sucesivas encuentra de alguna manera su correspondiente femenino en la construcción simbólica de los espacios rituales. En esta última la noción de envoltura es esencial, así en el cielo, *mahes'i*—"el lugar de la piel venerable"—, es percibido como una especie de ropaje del mundo, de la cueva del oratorio o de la casa como proyección de la cavidad uterina. Una misma noción del "englobamiento" da cuenta tanto de la estructura de las genealogías como de la representación del espacio y el tiempo.

En el plano metafórico, la imagen de la Luna proporciona a los otomíes una respuesta satisfactoria al problema de la doble referencia cosmológica a un principio que "engloba masculino y femenino", puesto que el astro selenita es ambivalente, portador del "Señor del Mundo" —*simhoi*, "piel de la tierra" o *Janus bifrons*— nombrado como Diablo por los evangelizadores y quien es la instancia fundadora de la genealogía padre y/o madre a la vez. 11

El autor complementa este concepto aclarando que la noción de la "piel" es difícil de delimitar ya que se sumerge en lo más profundo de la cosmología otomí. En consecuencia, la piel humana no puede dissociarse de sus elementos simbólicos. En el pensamiento otomí la idea de la piel se aplica a soportes que son a la vez humanos, animales y cósmicos. En el plano semántico el lexema *si* -piel— presenta por sus múltiples derivados, un alto grado de productividad. En efecto, "*si*" funciona como un clasificador y esto ocurre en todas las lenguas de familia otopame: otomí, mazahua, ocuilteco, pame, chichimeca y matlatzinca. La presencia en estas lenguas del lexema "*si*" es un indicio de este rasgo estructural, cuya existencia es anterior a la escisión del protodialecto otomangue. Sin embargo, su contenido semántico se ha empobrecido en las lenguas septentrionales –

pame—; por el contrario en el grupo central, mazahua, matlatzinca y sobre todo otomí, el lexema "si" abarca una pluralidad de clasemas:

I Piel:

Humana-*si*

Animal- *siphani*

Vegetal- *si*

Mítica- *simhoi*

si

II Sistema piloso:

Plumas- *sioni*

Pelos- *khusi*

Cabellos- *sta*

Lana- *siyo*

Considerando la rama específica "cuerpo humano" del árbol "si", se observa la existencia de una serie de términos derivados de este clasificador, como en un caso parecido al de la lengua náhuatl que forman parte del conjunto de términos relativos al cuerpo. Galinier cita como ejemplos: "cabello-*sta*, labio-*sinde*, lóbulo de la oreja-*siku*, arruga-*sibasni*, párpado-*siphani to*, senos-*siba*, hombro-*sinsi*, etc. 12

En el plano lingüístico la piel es indisociable de otras "pieles" de su entorno y representa una especie de "envoltura", de "concha" o de "corteza". No sólo está provista de cualidades "englobantes", sino que además está diferenciada del sistema piloso que nace de ella, sean plumas o bellos... "actuar sobre la piel es inducir una "putrefacción". Este efecto según Galinier, lo resienten los otomíes hacia todo aquello que concierne a la piel y su putrefacción y se expresa mediante diversas fórmulas como "sun-ho *siphani*- ¡qué hermosa piel!"...

La piel es una especie de envoltura o de "cuero" que engloba la sustancia fundamental, la fuerza vital. En el universo existe un cierto número de "pieles", pero todas comparten las mismas propiedades. La

"envoltura del mundo" (*simhoi*) designa la metafórica del universo o "bóveda celeste". El monte que recubre la tierra es comparado con el sistema piloso representado en el Carnaval a través del Señor de la Vegetación, que se caracteriza por su cuerpo velludo, barba tupida y cabellos largos. Así, la etnografía de este ritual confirma sin ambigüedades la noción de piel a la de sistema piloso (*Ver Fig. 11 y 12*). 13

A la "piel de los árboles" o sea, a la corteza, se le atribuyen propiedades idénticas a las de la piel humana, su energía vital esta asociada a la comunicación con el mundo sobrenatural funcionando como una especie de interlocutor, el mediador entre el mundo terrestre y el espiritual. A partir del líber del amate y del jonote se produce el papel ritual, en correspondencia con el desollamiento del cuerpo de los sacrificados a *Xipe*. Las pieles de animales obsesionan asimismo la imaginación de los otomíes, recordemos su utilización en el Carnaval como piel de jaguar, de oso hormiguero, de ardilla, etc. Estas pieles se ubican en un registro más cercano a la cultura que a la naturaleza, pudiendo el hombre en todo momento metamorfosearse en animal.

Si bien el ser humano aparece como envoltura, posee simultáneamente en él otra serie de pieles: "piel de la boca" –los labios—, "piel del camino" –la nariz—, "piel de los ojos" –los párpados—, etc. Dos de estas pieles están marcadas por un grado energético más alto: el prepucio y el himen. Por este hecho la "piel del pene" –*siphanis'u*— posee el conjunto de las propiedades evocadas por los clasemas de "si", ya que al igual que la corteza de un árbol, canaliza el principio vital. Con el paso de los años el prepucio sufre un deterioro, una "putrefacción", el presagio de una vida nueva. La "piel de la cola" experimenta su envejecimiento, por medio del acto de masturbación –*kwasti*— que le da una apariencia arrugada y anuncia la eyaculación –*kwast'i*—. La degeneración de la piel simboliza de alguna manera el resurgimiento de lo vivo. Ese proceso requiere de acciones centradas en la idea de desollar, de raspar, de frotar, de pelar, etc. Tal como la corteza de jonote será arrancada para representar a una divinidad, la piel

humana debe ser sometida a ese tratamiento para que brote la vida. La acción de rayar o rascar es llamada *-soki-* término del mismo origen lingüístico que la acción de despegar *soke*, nombre del Carnaval de San Miguel, ritual durante el cual todos y cada uno se deshacen de su "piel", de su máscara, de su traje, de la piel del monte, para entrar en un nuevo ciclo agrario, vegetal, humano y cósmico.

El simbolismo de la desfloración no puede ser más claro, ya que hace del desollamiento la condición imperativa para todo nacimiento. La senectud, representa una aproximación sucesiva al mundo de lo sagrado y el término que designa las arrugas, *kasi*, es un derivado de *ka*, "sagrado". Esta conexión entre el concepto de la piel y la noción de tiempo resulta más evidente si se le estudia en la terminología del parentesco para los individuos de las generaciones que preceden a lo que Galinier llama "Ego".

El paso hacia lo sagrado se expresa en otomí por referencia a los términos como "piel" y "podredumbre". Esta terminología coincide con la creencia que atribuye a los viejos la función de anticipar la encarnación de personajes sobrenaturales. El término *sihta*, "abuelo", designa a los danzantes del Carnaval vestidos con su vieja piel, harapos o disfraces vegetales en todas las comunidades de la Sierra Norte. El autor concluye que el desollamiento o desprendimiento de la piel hace surgir resonancias profundas en el inconsciente colectivo de los otomíes y cristaliza su memoria histórica.

Los rituales por desollamiento caracterizan la vida ceremonial de los indios del Altiplano Central desde la época prehispánica quienes habían alcanzado en el momento de la Conquista tal intensidad, que no dejó de despertar la sagacidad en los cronistas españoles.

Galinier afirma que según los Anales de Cuauhtitlán, este ritual apareció entre los toltecas, quienes fueron autores del desollamiento de una mujer otomí en el año 13-Caña. Y como señala Carrasco, esta interpretación no permite atribuir con certeza el origen del desollamiento a los mexicas a través del ritual del *Tlacaxipehualiztli*, descrito inicialmente por Sahagún.

Todos los textos confirman que los danzantes se cubrían con la piel de los sacrificados. Culmina Galinier esta reflexión afirmando el trabajo etnohistórico que resta por hacer para descifrar los nexos que unen a los otomíes con el *Tlacaxipehualiztli* del cual el Carnaval representa un eco atenuado. 14

En las comunidades otomíes de la Sierra Norte, se manifiesta el sincretismo religioso a través de las imágenes hagiográficas que son objeto de veneración especial durante el Carnaval, antes y después de la fiesta. El nexo entre el Carnaval y la divinidad epónima –como San Miguel—, se ve marcado tanto espacial como temporalmente por la rotación del *sitahmu* –“relicario del santito”—. Todas las tardes los alimentos del “Viejo” son consumidos por los danzantes. Al terminar el último banquete los alimentos del “Viejo” son dispersados y destruidos, esta ruptura del tiempo carnavalesco se afirma por ambas acciones, marcando su génesis y disolución.

El día de la inauguración un “*huehue*” trepa al palo del Volador y grita el nombre del “capitán” designado para el año siguiente. 15

Aunque el soporte de los danzantes es hexagonal y la forma cuadrangular ligada al simbolismo direccional desapareció, la indumentaria ha tomado diversos elementos del folclor nacional.

La transformación del ritual antiguo esclarece según Galinier, la noción misma de “juego” y su occidentalización, pues ya no constituye un auténtico “hecho social total” en la recreación del Mundo, sin embargo una parte considerable de sus elementos simbólicos persiste en la tradición popular de sus habitantes. 16

Notas:

1. *Frazer, S. James George, La rama dorada, FCE, 1982, p.761*
2. *Ibidem, p.764-765*
3. *Ibidem, p.773*
4. *Levi-Strauss, Claude, Mitológicas: lo crudo y lo cocido, FCE, 1968, p. 154-155*
5. *López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas, Tomo I, UNAM, 1989, p.414*
6. *Galinier, Jacques, La mitad del mundo cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, UNAM, 1990, p.254*
7. *Ibidem, p.254-255*
8. *Ibidem, p.127*
9. *Ibidem, p.127*
10. *Ibidem, p.131*
11. *Ibidem, p.131*
12. *Ibidem, p.618*
13. *Ibidem, p.618*
14. *Ibidem, p.620*
15. *Ibidem, p 385*
16. *Ibidem, p 393*

2.3 El papel y los recortes efectuados por el chamán en los rituales otomíes

George Frazer explica que la magia primitiva esta basada en dos principios los cuales se desprenden de ciertas acciones dimanando en tres tipos de magia. En estos principios plantea que:

1. "*lo semejante produce lo semejante*", o que los efectos semejan a sus causas y,
2. "*las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia aún después de haber sido cortado todo contacto físico*".

El primer principio es nombrado Ley de Semejanza y al segundo Ley de Contacto. Ambos principios derivarán en una serie de acciones de las cuales se desprenden otros tipos de magia: la *Homeopática* ó imitativa, basada en la Ley de Semejanza; y la *Contaminante*, basada en la Ley de Contacto. Y estos dos tipos de magia componen la magia *Simpatética* basada en la Ley de la Simpatía.

Alfredo López Austin explica que conforme al principio de la magia homeopática, las cosas inanimadas del mismo modo que las plantas y los animales pueden difundir daños y beneficios a su alrededor de acuerdo con su propia naturaleza intrínseca; la maestría del brujo influye en esta última para hacer fluir o representar según el caso, bienandanzas o calamidades. ¹

La magia simpatética a su vez se divide según Frazer en dos formas de ejecución: la teórica en la cual la magia se propone como una pseudociencia y la magia práctica, en la que ésta se ejecuta como pseudoarte. En esta última existen dos modos de realización; la magia negativa o tabú en la que se dice o se evita hacer lo que se desea y, la magia positiva en la que se dice o se hace lo que se desea que ocurra. ²

La otra rama de la magia simpatética puede denominarse como magia contaminante o contagiosa, esta procede de la noción de que: "las cosas que

una vez estuvieron juntas quedan después vinculadas aun cuando se las separe, y todo lo que ocurra a una de ellas producirá efectos semejantes en la otra. Su base física es semejante a la base física de la magia homeopática, figurando simultáneamente como intermedio material semejante al éter de la física moderna, el cual supone una unidad entre los objetos distantes y conduce las impresiones de uno al otro.

El ejemplo más familiar de la magia contaminante es la simpatía mágica que se cree existe entre una persona y las partes separadas de ella, tales como el pelo, los recortes de uñas, etc. Siempre que se llegue a conseguir pelo humano o uñas, se podrá actuar a cualquier distancia sobre la persona de quien proceden. Esta superstición es universal como afirma López Austin." 3

Este autor hace alusión a la magia simpatética como un tipo de "magia privada", ya que compone los ritos mágicos que se practican para dañar o beneficiar a las personas. También incorpora el concepto de "magia pública" definiéndola como el tipo de magia que se practica en pro o en contra de la sociedad. Si esta hechicería se practica para el bien común, entonces el hechicero deja de ser un "practicante privado" y se convierte en "funcionario público".

En algunas civilizaciones antiguas la profesión de la magia pública podía aspirar al poder supremo, elevando a través de la libertad el conocimiento humano, este tipo de magia fue el origen de la ciencia fundamentada en la verdad y la libertad. 4

Frazer y López Austin concuerdan en que la aplicación adecuada de los conceptos integrantes de la magia simpatética desemboca en la ciencia. La magia presupone la búsqueda de leyes generales que aprovechan el orden de los fenómenos naturales. La religión por su parte, implica la creencia en seres sobrenaturales que rigen al mundo pretendiendo atraer el favor de éstos para modificar el curso de los hechos, de tal suerte que se obtenga el beneficio solicitado. 5

Cuando el totemismo apareció en los grupos clánicos como primeras formas de organización social, el mago, brujo o chamán servía de intermediario entre los hombres y el tótem. En los ritos y ceremonias los oficiantes –brujos o hechiceros— podían aportar los atributos del tótem en su vestimenta, tocados, máscaras, etcétera. Los afiliados a un clan totémico se podían reconocer entre sí por ciertas escarificaciones, tatuajes o marcas, igualmente por diseños pintados en el cuerpo y la cara o por el tipo de ceremonias y motivos especiales en las vasijas o artefactos empleados. También podían atribuirse a los espíritus y al tótem ciertas acciones y poderes buenos o malos, entre ellos: producir o quitar las enfermedades, la muerte, el embarazo, el nacimiento, la reencarnación de un antepasado en un niño recién nacido, la protección, etc.

Durante la época prehispánica la explicación de los fenómenos naturales se hacía comprensible a través de prácticas y concepciones religiosas organizadas dentro del calendario ritual, a través de celebraciones y sacrificios vinculados unitariamente al individuo y a las deidades mientras que el cuerpo sacerdotal intervenía como mediador.

El papel de corteza ocupó en esas celebraciones un lugar sagrado. Las representaciones de amate se encontraban presentes en todas las fiestas y se empleaban en forma distinta para cada una. Este papel se ocupaba para los adornos, ofrendas y atavíos de los dioses, sacerdotes y sacrificados. De acuerdo con los sacerdotes la ocupación del amate variaba en calidad y cantidad. Citlali López supone un uso del papel de maguey extraído y fabricado en el mismo Altiplano, utilizado por su textura fibrosa quizá en adornos voluminosos y ofrendas mientras el papel de corteza se reservaba para pintar códices y calendarios. 6

La importancia que tenía el papel en las fiestas del Calendario Ritual Mexica fue crucial y su relación con los ritos agrícolas está determinada también por sus usos ya que el papel era una de los medios para satisfacer y comunicarse con los dioses de la naturaleza, quienes recompensaban al pueblo mexica al satisfacer sus necesidades básicas de sustento. Esto

implicaba a una retroalimentación: ellos complacían a sus dioses como su religión lo disponía, en tanto que los dioses los recompensaban otorgándoles seguridad y bienestar. 7

Los mesoamericanos hacían uso del papel en las prácticas médicas según lo comprueba Sahagún, pues cuando alguien oía aullar a una fiera significaba que sufriría un infortunio o bien que podría morir en cualquier momento, por lo que debía consultar al *ticitl* o médico agorero, quien pedía al paciente que buscara el material necesario para hacer una ofrenda. Si el enfermo sanaba el médico quemaba los papeles en los que había pintado con *ulli* las imágenes de los dioses que le habían proporcionado el alivio, y recogiendo las cenizas de su ofrenda el médico las entregaba al paciente para que las guardara en su casa.

En las ceremonias relacionadas con la muerte este material tuvo gran importancia, quienes morían al ser tocados por un rayo debían ser vestidos con papel, los deudos tenían que colocar en la frente del muerto semillas de *huautli* –amaranto— y entre sus manos una vara para que reverdeciera en el *Tlallocan* –paraíso de *Tláloc*—. Cuando fallecía un *tlahtoani*, los nobles marchaban llevando en alto un estandarte de amate, así como sus armas reales. A los personajes importantes se les vestía con hermosos ropajes para más tarde ser colocados en posición sedente, con las rodillas dobladas cerca del mentón, utilizando para ello sogas que los mantenían en esa forma a manera de fardo, el cadáver era adornado con papel y plumas y en la cara se le colocaba una máscara que podía ser de plata o de otro material decorado con turquesas. Mientras resonaban los cantos fúnebres, el cuerpo se consumía en la pira funeraria. Junto al occiso los deudos colocaban seis pedazos de “papel de la tierra”, según su mitología el primero servía al ánima para pasar entre dos grandes cerros que continuamente chocaban entre sí impidiéndole la entrada, el segundo era utilizado para cruzar un peligroso camino custodiado por una enorme serpiente, el tercero para ofrendar al monstruo de la tierra y con los restantes el alma sorteaba los peligros que le impedían llegar a su destino final. 8

Como vestigio de los rituales celebrados todavía en la época colonial destaca el que se conserva en la parroquia de Tlalnepantla Estado de México, en dos altorelieves precortesianos en los que destaca una ofrenda dedicada a Tláloc, dios de la lluvia, compuesta por varias mazorcas de maíz debajo de las cuales se aprecia *amatetehuitl*. 9

En el México central contemporáneo, el concepto de chamanismo se aplica todavía con pleno derecho en las comunidades indígenas para designar un conjunto de operaciones relativas a la intervención terapéutica, la adivinación, el sacerdocio ritual y los fenómenos del embrujamiento.

Los rituales van acompañados de varias operaciones que obedecen a normas tradicionales precisas. El chamán representa no solamente la memoria de la comunidad, es el relator de los grandes textos cosmológicos y quien organiza los tiempos de los rituales, la fecha y duración de éstos – cuando son de su competencia—, sabiendo situarlos respecto a una espacialidad determinada. 10

De igual modo, los chamanes otomíes de la Sierra Norte de Puebla, recortan y utilizan muñecos de papel en sus rituales mágicos de origen precolombino. Convencen a sus clientes de que pueden controlar ciertas fuerzas en sus vidas. Hasta la fecha aún no se ha logrado precisar cómo se integran estos símbolos a las creencias religiosas otomíes. Las figuras son representaciones visuales de un importante concepto animista difundido entre los habitantes otomíes.

La representación en amate de las fuerzas sobrenaturales es uno de los instrumentos más importantes de la vida ritual de los otomíes y probablemente uno de los más antiguos. El amate tenía un rol preponderante en las actividades ceremoniales de la época prehispánica. Si bien el uso del papel industrial ha remplazado al de corteza, éste sigue teniendo las mismas proyecciones simbólicas. En San Pablito mismo el amate y el papel industrial coexisten en todos los rituales, no se excluyen, antes bien se complementan dependiendo del contexto de intervención

chamánica. La palabra *hemi* se refiere al amate en general porque su fibra tiene la apariencia de un tejido.

En español usualmente el término ídolo hace referencia a las figurillas de cerámica y de piedra, ambas coexisten con el “muñeco de papel” mientras que la denominación “cortina” –en San Clemente—, hace alusión a las series de personajes colgados sobre un hilo como sucede en el ritual de petición para propiciar la lluvia en San Lorenzo Achioteppec. 11

Christensen relata a cerca del empleo del papel su descubrimiento en cuanto al uso que se le daba a éste dentro de la limpia de una persona enferma de mal. En San Pablito, mediante ceremonias realizadas con figuras de papel a cargo del chamán estas figuras son ofrecidas al espíritu del agua y a las semillas. Existen también ceremonias fúnebres de brujería, de curamentos y varias ceremonias ofrecidas a la milpa, la fuente pública, la casa y la montaña. Las ceremonias se emplean especialmente para la cura de enfermos, para incrementar los cultivos u obtener más agua. Las figuras representan las creencias en los "espíritus de los otomíes". Para Christensen esta creencia en los espíritus domina la mente de los otomíes.

Sin embargo, la comprensión del significado profundo de las figuras es limitada bajo este criterio, pues tiende a confundir las costumbres –como las ceremonias florales con las ceremonias de limpia—. Lenz hacia 1948, habla sobre el significado de las figuras de papel en las ceremonias mágicas entre los otomíes: "*las figuras representan a los espíritus o sombras de diversos seres*"... Menciona además, figuras de animales aunque no las vincula con una creencia en los espíritus de animales acompañantes. Pero Lenz al igual que Christensen no capta la diferencia entre las costumbres y las ceremonias de limpias.

Según Christensen y Lenz, el empleo de las figuras no se basa en la comprensión de la filosofía indígena. Describen ciertas acciones significativas pero con una noción vaga sobre la naturaleza “supersticiosa” indígena. Al describir dichas acciones no son capaces de encontrar el insondable y recóndito significado de la vida espiritual propia del pueblo otomí.

Paralelamente, James Dow afirma que los otomíes son animistas y para ellos la acción constituye la esencia filosófica de la vida: "*las cosas que suceden en el mundo natural es porque hay seres visibles o invisibles que las provocan*".

No todos los seres pueden ser vistos y comprendidos por el hombre, que constituye sólo un tipo entre la diversidad de los seres. En ausencia de las ciencias naturales esta filosofía indígena provee de un fundamento lógico a una ciencia indígena de la naturaleza y la psicología.

La característica más importante de los seres vivientes es su fuerza vital o "*zhaki*", componente que trasciende el control consciente del ser. Quien se enferma ha perdido su *zhaki*. El *zhaki* de los seres humanos es bastante débil en comparación con otros seres poderosos y es susceptible de perderse. El chamán llama a las figuras de papel *zhaki* puesto que son las representaciones de la fuerza vital de los seres o su alma.

Los chamanes pueden atraer hacia las figuras el *zhaki* de diversos seres y de esta forma adquieren cierto dominio sobre ellos. Las manipulaciones que hacen los chamanes del *zhaki* tienen efecto sobre la voluntad del ser. La magia de los chamanes es una orquestación de fuerzas vitales invisibles. Los chamanes atraen hacia estas figuras esencias procedentes de diferentes seres humanos, espíritus o dioses para luego organizar relaciones entre estas distintas entidades vitales. Se especializan asimismo en la manipulación de este sistema de potencias vitales y las ceremonias pueden considerarse como un intento por hacer más armónicas las relaciones entre ellas –los indios tepehuas y los nahuas también utilizan figuras parecidas en sus ceremonias.

Entre las ceremonias más comunes están las de limpia o "*hokwi*", efectuadas para limpiar los males de una casa y sus ocupantes. Las "costumbres" se realizan para hacer peticiones a las deidades, hay costumbres en honor del inframundo algunas de las cuales se celebran en casas, otras para hacer peticiones a las deidades del cielo se realizan en la capilla del cielo y las de la tierra en la capilla de ésta. Algunas tienen relación

con el sol, las semillas o la temporada de lluvias. Otras costumbres incluyen las figuras de papel, música y ofrendas florales, o en ocasiones los trances visionarios del chamán. En las melodías interpretadas por los músicos se representan escenas y lugares, sus ritmos y acciones. Esto significa que los chamanes también se comunican con los dioses -“ídolos” —, a través del trance o en los sueños para conocer sus deseos.

Todo ritual es un sistema en evolución constante, este es el caso de San Pablito en donde la mayoría de los rituales implican el uso indispensable del papel. Alan Sandstrom refuerza con sus investigaciones este sistema en la cosmogonía de los nahuas de Chicontepec similar a la de San Pablito.

Cada chamán recorta un conjunto de figuras distintas y esconde sus formas a otros chamanes; aunque cada uno conserva símbolos y mitos compartidos, en razón de la creencia de que los rituales sirven para controlar a los espíritus ya que éstos tienen injerencia en los asuntos humanos (*Ver figs. 14-21*).¹²

Mediante sus sueños y trances el chamán se comunica con distintas o nuevas entidades, cuyos nombres y formas también puede adivinar. Los rituales se repiten o varían dependiendo de los problemas que surgen entre los seres humanos y otros seres.

El papel de corteza se utiliza para elaborar los recortes antropomorfos llamados "muñequitos mágicos" o "figuras". A los "muñecos" recortados con papel oscuro se les llama "diablos" porque representan a los malos espíritus, mientras que los muñecos hechos con papel blanco representan a los buenos espíritus y a las personas que hacen las promesas.

Los recortes de las figuras son como instrumentos mecánicos que se utilizan en diversas situaciones, lo cual resulta flexible a fin de completar las tareas requeridas. En la ceremonia de *hokwi* -limpia o barrida—, hay figuras que representan el *zhaki* de los espíritus malignos, estos espíritus son atraídos hacia las figuras que los representan y se les alimenta para después negociar con ellos —es por eso que se les dedican ofrendas.

Los chamanes también recurren a los santos, pero éstos no son recortados en papel. Al respecto López Austin afirma que: *"La posibilidad de transfiguración de los dioses nos permite entender por qué B. Saler comprende entre los naguales a los santos patronos de las distintas comunidades, ya que éstos son meros sustitutos de las antiguas deidades protectoras, los "corazones del pueblo"(...) Así se personifican las rivalidades regionales (...) las contiendas se dirimen también en el ámbito sobrenatural".* 13

Para James Dow la influencia azteca se aprecia mayor claridad en San Pablito, pues los otomíes creen que cada ser posee uno o más espíritus acompañantes o tonales, esta última creencia que se origina desde los antiguos mesoamericanos. El "rogí" o "tonal" representa aquí al espíritu animal acompañante de los indios, por lo tanto, el chamán también los recorta.

Las figuras de los *rogí* se emplean en las ceremonias a través de un *zhaki*, pero se distinguen de los otros seres por su forma animal diferente a la humana. Estas representaciones se adhieren frecuentemente a los *zhakis* humanos, puesto que sus destinos son paralelos a los seres y están unidos entre sí.

Sobre esta relación de conceptos, López Austin ha aclarado varios aspectos del término "nagual", como son su polisemia o usos del término para referirse a una afinidad existente entre el ser humano y el animal. El autor aclara la relación que existe entre el cuerpo del mago y el animal viviente como una visión esotérica de éste fenómeno concordante con la cosmovisión indígena, de ahí la distinción entre nagualismo y tonalismo como conceptos distintos que se confunden comúnmente. Acerca de ambos explica que el primero se refiere a algunas formas de transformación, mientras que el segundo habla del vínculo existente entre el hombre y el espíritu del animal (como vida paralela). 14

Por otra parte, los espíritus malignos son los que frecuentemente provocan las enfermedades y representan a seres muertos por causa del agua, accidentes o asesinatos, etc. Estos vagan transmitiendo enfermedades

y son guiados por seres malignos como El Trueno, El Rayo, El Arcoíris o El Señor de la Muerte. Todos estos se representan en recortes de jonote colorado, es decir, papel de corteza oscura. Y mientras más domina el chamán a estos seres, más posibilidades hay de que se curen las personas que enferman.

Actualmente el papel recortado se utiliza en tres rituales básicos: los tratamientos terapéuticos, los rituales de fertilidad y las operaciones de brujería. Los personajes no son recortados en función del tipo ritual sino de la divinidad a la que se dirige el *badi* o brujo en el proceso chamánico. Las representaciones en papel recortado aparecen con variantes en un número finito de modelos cuyo prototipo es un personaje con los brazos levantados.

El estilo y los detalles de representación en los recortes reflejan la marca personal y la influencia del canon estético de la localidad. La observación minuciosa de estas figurillas permite localizar las configuraciones estilísticas locales. Estas figurillas representan personajes identificados y únicos que se muestran bajo la forma de cadenas de ídolos, unidos linealmente o al interior de una figura circular, como ocurre por ejemplo en la iconografía del Sol. 15

Cuando hay algún problema el chamán determina de qué tamaño debe de ser la limpia y si puede ir acompañada de hierbas o baños curativos en el temazcal. De esta manera hay algunas ceremonias como las costumbres y ofrendas como pueden ser:

La ofrenda completa, que se ocupa cuando los malos espíritus se han robado el alma de una persona –y en la que se utiliza una “rueda de ataque”—. El día del monte, en la que se negocia el enojo del Señor del Monte cuando ha “robado” el alma de una persona. La costumbre dirigida al Señor del Monte, que se realiza cuando nace un niño para protegerlo de enfermedades. La costumbre a la milpa, sirve para obtener buenas cosechas. Costumbre para la casa, que se usa para proteger una casa nueva. Ofrenda a la casa vieja, peregrinación a Dos Iglesias, en ambas se pide lluvia y se realizan comunitariamente al igual que la Costumbre al cerro. La Ofrenda

para curar cualquier enfermedad y la Ofrenda a Montesoma que es un espíritu peligroso, ambas ceremonias son de orden familiar e individual.

Estos son algunos de los rituales que se realizan en la región y sirven para que haya armonía entre los humanos y los espíritus.

También se ocupa la magia negra aunque de ésta no se habla mucho - a reserva de los hechiceros locales. Los brujos, se pueden volver nahuales que atacan a niños pequeños durante la noche; no obstante, la brujería se contrarresta en ocasiones, con limpias y magia para atacar al brujo que ha hecho el mal. 16

La semejanza entre las figuras y los símbolos pictográficos precolombinos radica tanto en que aparecen en papel de corteza como si fuesen palabras escritas o dibujos, e igualmente en la forma en que representan a un *zhaki* o fuerza vital: "el vínculo entre el mundo social y mítico, y el mundo psíquico del individuo". Por lo tanto, las figuras son un medio simbólico generalizado de interacción social sobrenatural vinculada a las experiencias humanas. Es decir, las figuras constituyen un valor supremo para los otomíes, pues éstas representan las interrelaciones que conservan –sociales e individuales— y la manera de mejorarlas por la acción terapéutica del curandero. 17

En el seno de la sociedad sobrenatural la imagen de "extranjero" es lo más perturbador porque conserva a fin de cuentas la imagen de "uno mismo" y de lo autóctono –aquello que esta relacionado con el inframundo—. Así, el ritual de apertura libera las fuerzas provenientes del inframundo disimuladas en las exuberancias del Carnaval y hace resurgir el plano de los vivos no tan diferente al de los ancestros otomíes, los "padres podridos" o demonios de la vegetación que se representan a la manera de personajes emblemáticos del mundo urbano como: "el ingeniero", "el doctor", "el soldado", "Adolfo Hitler", "Marilyn Monroe" o "señor Presidente"—algunos de los cuales se representan también en los recortes—. Este "juego" ritual según Galinier, escenifica la idea de una depredación infinita en la cual los protagonistas de la humanidad por venir son aspirados y luego recompuestos

en el mundo subterráneo, el cual es el espacio del yo, en el que se recrea indefinidamente de manera idéntica a la nación otomí. Ser "podrido" o "apestoso" significa estar ancestralizado, esto es, ser auténticamente prestigioso entre los otomíes (*Ver fig. 12*). 18

El "antigua" o el ancestro, es otra de las encarnaciones del Diablo, como lo subraya la presencia de los cuernos. Los ojos le dan un carácter de felino y uno de sus nombres esotéricos es *zate* -devorador de vida, nombre común del jaguar -asociado también con el *Tlacatecolotl* nahua—. La boca simboliza los mitos escatológicos sobre las fuerzas devoradoras nocturnas que sellan el destino de los hombres. El nombre del Diablo, *zithu*, significa "devorador de nombre". En la parte baja del rostro, los recortes laterales son un signo secreto de pilosidad, la de los demonios de la vegetación y los "viejos" del carnaval, como fuerzas elementales de la fecundidad, cuyo ancestro es el activador. Este mismo signo figura en sus miembros inferiores. Las hendeduras en el vientre simbolizan la potencia vital cuya sede es el centro del cuerpo.

Se puede establecer un paralelo con el simbolismo esotérico del fuego, el cual evoca las tres piedras que constituyen el fogón, tres-triple -como fundación de la tierra primigenia—. Las muescas laterales tienen un sentido totalmente obscuro. Las dos cabezas inscritas en un círculo coronadas por cuernos, representan al "doble animal" del ancestro. Este doble está situado en la mitad inferior del cuerpo, el lugar por el cual el hombre se encuentra unido a su alter ego animal -condición terrestre.

La posición elevada de los brazos se ajusta a la tradición de la estatuaria mesoamericana "hacia arriba" evocando la potencia viril. Las extremidades tienen la apariencia de alas, los miembros están por lo general claramente disociados del cuerpo. Los dedos hacen las veces de puntas de alas. Este carácter alado del "antigua" no es tan sorprendente, pues los dobles son a la vez animales terrestres o celestes -aves. Algunos "antiguas" presentan en los muslos otro detalle significativo, dos espolones como atributos esenciales del diablo quien es representado a veces con una pierna

humana, en tanto que la otra termina en una pata de gallo –atributo parecido a las representaciones de *Tezcatlipoca* como el dios “cojo” —.

El papel cuyo color uniforme define un tipo de representación específica cobra un valor semántico nuevo, puesto que se convierte también en “imagen”. Queda entonces por concebir una nueva semiótica de las figurillas ya que el papel contiene toda una serie de informaciones sobre el mundo urbano, las fotografías y las imágenes publicitarias que aluden al universo de la gente rica, el mundo del espectáculo, etc. La figurilla conserva su función y denominación tradicionales pero se convierte en el soporte de signos y códigos culturales ajenos al mundo indígena señalando la irrupción agresiva de la modernidad en el corazón de las tradiciones más secretas que marcan el tiempo “presente”. 19

En cuanto a las funciones del papel por su coloración, para el chamán el papel blanco es considerado como papel "bueno" y lo utiliza como amuleto para invocar protección, mientras usa al papel moreno lo ocupa para la magia negra. No cualquiera posee la habilidad y el poder para officiar en estos asuntos, solamente el brujo o curandero puede hacerlo, puesto que los chamanes poseen profundos conocimientos de las propiedades medicinales del papel y otras plantas.

Para distinguir a las mujeres de los hombres el brujo recorta primero un mechón encima de la cabeza de la figura femenina. Algunos muñecos se recortan con cuatro brazos y dos caras de perfil, otros con cola y cabeza de animal. Los que están cortados con pies en forma de zapatos representan a las ánimas de la gente mala que pueden ser los que murieron en riña o en accidentes, ahogados, mujeres que murieron durante el parto o niños que no respetaron a sus padres. Los muñecos cuyos pies tienen dedos representan las ánimas de la gente buena, los que murieron de alguna enfermedad o por vejez. El calzado simboliza la representación de la gente mala como la mestiza –el extranjero— y a la gente buena u otomíes de San Pablito como moradores que suelen andar descalzos.

Los muñecos de papel moreno son destruidos después de cada ceremonia, pero a los de papel blanco empleados con fines benéficos se les conserva como amuletos. Estas ceremonias mágico-religiosas son denominadas "Costumbres". Una parte de la costumbre que se repite en la mayoría de las ceremonias es la "limpia o barrida", en la cual se limpia por dentro la casa retirando los espíritus malos.

Los chamanes convencen a sus clientes de que pueden controlar ciertas fuerzas en sus vidas, hasta la fecha no se ha logrado precisar cómo se integran estos símbolos a las creencias religiosas otomíes. Sin embargo, según Dow, las figuras son representaciones visuales de un importante concepto animista difundido entre los habitantes otomíes.

Además de los muñecos hechos de papel de corteza, los chamanes otomíes recortan otros muñecos hechos de papel china de varios colores. En algunas ocasiones las figuras que recortan con ese papel representan los espíritus de semillas de diferentes vegetales, esas figuras de papel tienen el mismo color de la planta a la cual representan y a los lados el "ramaje" del muñeco, recortan también pequeñas figuras de la fruta a la que semejan. 20

Los nahuas de Chicontepec guardan notables semejanzas con los otomíes en los rituales relacionados con las funciones que el papel recortado desempeña en cada ceremonia. Sin embargo, las representaciones sobrenaturales generalmente se encuentran subordinadas en esta otra cosmovisión a la figura del *Tlacatecolotl* como dios preeminente, quien es Señor del bien y del mal representando la dualidad en la cosmovisión nahua de Chicontepec. Según Baez-Jorge, la mitología de *Tlacatecolotl* es variada y refleja un complejo sincretismo. La celebración del Carnaval de Chicontepec incluye diversas ceremonias y danzas que giran alrededor del *Tlacatecolotl* como personaje central. Su presencia mítica se advierte en numerosos rituales públicos y privados donde se le invoca para que se mantenga el equilibrio –un estado que se refleja en el orden terrestre—. Otro elemento importante de estos rituales es la utilización de figuras recortadas de papel

ceremonial que representan a una serie de deidades que incluyen al *Tlacatecolotl*.

Tlacatecolotl tiene diferentes atributos de los antiguos dioses prehispánicos, su carácter dual se asocia al demonio cristiano. Su principal característica es la ambivalencia remitiendo de nuevo a *Tezcatlipoca* por su carácter caprichoso e impredecible (Ver fig. 36).

Tlacatecolotl es una deidad temida que otorga riquezas y las quita; que provoca discordias y las quita o resuelve, que opera como mediador entre el bien y el mal. Es una fuerza poderosa y ambivalente, pero no es intrínsecamente malo. Regula el equilibrio cósmico y se relaciona de manera especial con el inframundo. 22

Alan Sandstrom ha relatado su experiencia acerca de estos rituales dentro de la tradición nahua de la Sierra Norte de Puebla y Veracruz, según el autor *Tlacatecolotl* es la figura principal del *Mictlán*, es también el hombre-búho que habita en el lugar de los muertos. A este dios se le compone anualmente una ofrenda en la peregrinación a las montañas para evitar que las entidades dañinas intervengan en el ritual o se aprovechen de éste, y para que los dioses del agua y la tierra reciban también los rituales y ofrendas. Los recortes que representan a estas entidades y los de las semillas aparecen nuevamente eslabonados a la tradición otomí al igual que los ofrecimientos de sangre de los animales sacrificados durante los rituales. 23

La importancia de la figura reguladora del dios *Tezcatlipoca* en la cultura nahua, concuerda con el dios que hace de sombra a los hombres como un árbol de gran altura y anchura el cual penetra con su vista las piedras, los árboles y ve lo que esta escondido. Este dios mira lo que está dentro de los corazones y de los pensamientos de los hombres, está en “todo lugar”. También ha sido para los nahuas el dios de la justicia y el castigo. Los hombres lo reverenciaban pero más le temían, porque era un dios iracundo, porque cuando no se obedecían sus mandatos enviaba pobreza y miseria, sembraba discordias perturbando la paz y la amistad, o mandaba enfermedades incurables y contagiosas. *Tezcatlipoca* era un dios

omnipotente, omnipresente, se hallaba en el cielo, en la tierra y en el inframundo. Invisible como la noche y el viento, existía en todos los lugares y aparecía ante los humanos bajo la forma del viento nocturno o como una sombra inasible (*Ver fig. 32*).

Los atributos de este dios encuentran su semejanza en la figura del Señor del Monte, quien es dios creador, omnipotente y omnipresente, representado como una efigie masculina en la cosmovisión otomí y desdoblado en la figura de Pajarito del Monte, una deidad vigía y mensajera del Señor del Monte. Aunque también algunas de las cualidades correspondientes a los seres duales como la Madre Tierra, la Sirenita y la Señora y Señor Arcoíris corresponden con las características de este dios en mediación del inframundo y las deidades protectoras o celestes.

Por último, aparece como corolario de este apartado en el siguiente esquema una aproximación de las clasificaciones del sistema de representación del mundo sobrenatural, enunciando las figuras de los recortes que generalmente se emplean en los rituales de curación y fertilidad por los chamanes otomíes, y de acuerdo con el libro de *La historia de la curación* de Ursula Dyckerhoff recopilado en su análisis dentro de la publicación *Indiana*, éste complementa la información de los textos de Jacques Galinier, Beatriz Oliver Vega y los datos proporcionados en entrevista con el *badi* de la región de San Pablito, Sr. Alfonso García Téllez, para este apartado basado estructuralmente en las imágenes de la clasificación hallada en el libro descrito por Dyckerhoff (*Ver figs. 18-20*).

Recortes de figuras para rituales de curación y fertilidad generalmente empleadas por los chamanes otomíes:

Cuando una persona se enferma y va a consultar al *badi* para hacer una “costumbre de antigua”, el curandero le pregunta al Corazón del Monte cual es la enfermedad que tiene el paciente.

***Zhaki*; el recorte representa a esta fuerza vital que trasciende el control consciente del ser. La mayor**

parte de la figuras antropomorfas se representan con los brazos levantados.

Mundo celeste

Espíritus de dioses protectores; se representan a través de los recortes la fuerzas naturales más importantes como son la Tierra, el Agua o el Sol y la Luna. De entre estos destacan:

Corazón del Monte o Señor del Monte; dentro del panteón sanpableño es la figura más importante, representa al ser creador de todo lo que existe en el universo, los seres humanos, animales plantas o cuerpos celestes. Es un ser omnipotente y omnipresente. Es una efigie masculina fácilmente reconocible porque de sus antebrazos sale una guía que sube sobre su cabeza en la parte superior, en el centro tiene una estrella que es la representación de los cuerpos celestes, de todo lo que existe en el firmamento; a ambos lados de la misma se encuentran representados diversos frutos cultivados por los otomíes; en seguida dos aves, símbolo de los alados que pueblan la sierra; cerca de cada uno de los codos sobresalen dos figuras antropomorfas, imagen de los hombres buenos, ya que no tienen zapatos, finalmente a la cadera y piernas están adheridos dos mamíferos. Es como “un dios verdadero”, cuida al espíritu de toda persona, sin dejarle caer ni tener hambre. Tiene tres mensajeros que son los que ayudan a las criaturas y personas desde que nacen. Pide su ofrenda a los niños recién nacidos, y si no se la hacen les manda enfermedades. 24, 25

Pajarito del Monte; es la segunda figura en importancia dentro de la cosmogonía otomí. Este es una especie de mensajero y observador de todo aquello que ocurre entre los hombres, es quien mantiene informado al Señor del monte. Una de las representaciones que va de acuerdo con el mandato del Señor del Monte es el águila, la cual simboliza los estados espirituales superiores; ella es la encargada de llevar a los planos superiores al alma del chamán en trance. El águila es un pájaro mágico y prototipo del chamán de mirada penetrante, fuente y expansión de luz; también es el símbolo de la percepción directa, la contemplación y el conocimiento.

Espíritu de León; es la tercera figura en orden de importancia, es quien acompaña a los enfermos para transmitirles sus propiedades físicas, como son la fuerza, la elasticidad y la resistencia que todo hombre sano debe tener. En algunas ocasiones cuando el paciente muere el chamán hace en papel la representación de este espíritu para que en su camino por el inframundo lo defienda de los ataques que se le presenten. Espíritu de León tiene la tarea de mostrarle al ánima los lugares donde se localizan los frutos y el agua para calmar su hambre y saciar su sed durante el recorrido.

Espíritu de Abeja; está representado por una figura antropomorfa rodeada por siluetas de abejas, este

insecto es benéfico para los hombres, pues además de proporcionar miel poliniza las flores –principio de fertilidad. Le llaman también mosquita por ser pequeña y no tener ningún aguijón.

Mundo celeste-terrestre

La Madre Tierra o Reina de la Tierra; a ella se le entrega una ofrenda grande que comparte con el Señor de Antigua. Ella da sustento al mundo natural y en ocasiones manda enfermedad a la tierra y a las cosechas. Su figura antropomorfa femenina se caracteriza por las serpientes que salen de su cintura y antebrazos. Su cabeza bicéfala esta coronada por un mechón de cabellos y los pies calzados con zapatos de grandes tacones. Es una figura dual, y como puede dar beneficios también puede retirarlos.

Espíritus de dioses de las semillas; representan las semillas de los frutos y plantas que se cosechan en la región anualmente y están diferenciados por las figuras que representan los frutos de cada árbol o planta. Los espíritus vegetales se representan mediante siluetas antropomorfas de cuyos pies salen raíces; elementos sustentadores a partir de los cuales todos los vegetales se fijan y nutren de la tierra.

Dioses de elementos naturales; como el dios **Manantial** o el dios **Laguna**, entre otros de este orden.

Sirena Mala o Sirenita; este espíritu enferma a las mujeres embarazadas y se encuentra en el río o la barranca cuando es tiempo de lluvia, ahí tira a las mujeres para que estas se golpeen fuerte. Se representa por medio de una mujer bicéfala con doble cola y enormes fauces dentadas. De acuerdo con la mitología habita en los ríos, lagunas y manantiales, cambiando constantemente de residencia por lo cual los otomíes le hacen ofrendas en diferentes lugares. Se considera espíritu bueno cuando proporciona a los habitantes el agua requerida para su supervivencia, y malo cuando hace crecer los ríos, provocando la pérdida de las siembras o haciendo que las personas mueran ahogadas, pues según ellos les jala al cruzar los ríos, es por lo tanto espíritu dual.

Arco Iris o la Señora de Arco iris; representa al espíritu de una mujer que murió de parto y enferma a las embarazadas quienes tienen que buscar la limpieza y protección por medio del chamán. Es la parte femenina del Señor del Monte y se representa como una mujer bicéfala de grandes dientes, de sus antebrazos sobresale una guía que rodea su cabeza y de la cual surgen dos mamíferos. De su cintura sobresale la idea del agua en forma de lluvia. Roba a los niños que están próximos a nacer para colocarlos en el vientre de otra mujer, y también es un espíritu dual.

Los rogi; espíritus acompañantes o tonal, son representados por un animal el cual se adhiere a los *zhakis* humanos.

Los antigua; espíritus de ancestros o encarnación de Diablo (demonio de la vegetación), es el doble animal del ancestro y se encuentra unido en la parte baja del cuerpo. Su nombre de diablo es *zithu* – devorador de nombre, se representa con cuernos y características felinas, su nombre esotérico es *zhate* – devorador de vida, esta asociado con el Señor del Monte (*Tlacatecolotl* y jaguar).

Espíritus humanos; se representa a las figuras masculinas con pantalones y a las femeninas con falda. Se diferencia a las figuras de las personas buenas descalzas y los recortes aparecen con un rostro frontal, mientras que las malas portan zapatos y aparecen con doble perfil simétrico.

Espíritus de plantas y animales, se representan también los *zhakis* de diversos animales que habitan en la región y forman parte del ciclo de vida comunitaria y productiva.

Infierno (o Inframundo)

Las figuras pertenecientes a este género se representan en doble perfil simétrico y generalmente con dobles piernas y zapatos. Los espíritus malignos, son todos aquellos que causan males económicos y físicos -incluidas las depresiones, a una persona en particular o a la población en general; por ello los otomíes realizan ceremonias propiciatorias para estar en armonía con el inframundo y el plano superior.

Señor de Presidente; este se encuentra a la entrada del “infierno” y es quien ordena a todos los judíos para poder entrar o salir. Es identificable por las dos cabezas separadas, nariz de gancho y barba puntiaguda, y por sus cuatro piernas, par de brazos y una cola.

Señor de Judío; la mayor parte de estos espíritus comen sangre y van por los caminos y cantinas buscando peleas en las que les encuentren, atacan a la gente portando un cuchillo grande. Su característica principal es la nariz vuelta hacia arriba y la mandíbula prógnata; es un ser bicéfalo y no tiene pelo. En cada mano porta un machete con la punta hacia abajo y tiene también cola muy larga.

Señor de Diablo; este espíritu va con los judíos y ataca a la gente cuando tiene hambre con un machete grande, su cabeza se distingue por sus cuernos.

Señor de la Noche; este espíritu se encuentra como guardián del “infierno” y permite salir a los judíos. Su peculiaridad son las dos colas que tiene, y de cada una de sus muñecas sobresalen dos machetes.

Señor Relámpago; baja a la tierra y al hacerlo puede causar enfermedad llevándose el alma de las personas que cruzan en su camino. Tiene los dedos de las manos en forma de círculos, de su cintura sale la representación del agua con grandes gotas y dos colas de agua.

Señor de Granizo; muy semejante al anterior con la diferencia de que a su cabeza, cintura, antebrazos y piernas les sobresale el símbolo del agua en abundancia.

Señor Trueno; este persigue al Señor Relámpago, quien le ha prometido que cuando lo alcance en la Tierra le dará a la gente del mundo.

Señor Moctezoma o Montesoma; este ordena a la Sirena Mala y al Arcoíris a enviar enfermedades. La singularidad de esta figura es que va vestida con pantalones, y en las manos lleva dos machetes con las puntas hacia abajo.

Señor de Nagual; este espíritu vuela en busca de mujeres de parto para chupar la nariz de los recién nacidos. Es muy semejante a la Sirenita; pero en su representación masculina de su cintura salen enormes picos. Este ser sobrenatural puede ser hombre o mujer y tienen el poder de transformarse en distintos animales (perro, burro o guajolote).

Trompa de Toro; es el espíritu de un hombre que murió por enfermedad puesto que no respetó a sus padres. Peleó con un machete y murió atacado. Al morir su lengua se alargó y su ojo se saltó.

Trompa de Caballo; es el espíritu de una mujer que tampoco respetó a sus padres y murió atacada. Castiga a las mujeres que se portan como ella y las deja con los espíritus. Al morir su lengua se alargó y su ojo se saltó. 24, 25

Notas:

1. López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas, Tomo I, UNAM, 1989, p.56
2. Frazer, S. James George, La rama dorada, FCE, 1982, p.44
3. López Austin A., Op.cit., p.63
4. *Ibidem*, p.71-74
5. *Ibidem*, p.76-77
6. López, Citlali, El papel amate, sagrado profanado, proscrito, Revista Ciencias. No. 28, oct – 1992, UNAM, p.32
7. Seeman Conzatti, Emilia, Usos del papel en el Calendario Ritual Mexica, Serie Etnohistoria, no. 207. INAH, 1990, p. 17-34

8. *Oliver Vega, Beatriz*, El papel ceremonial entre los otomíes, INAH, 1997, p. 14
9. *Ibidem*, p. 14
10. *Galinier, Jacques*, La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, UNAM, 1990, p 151
11. *Ibidem*, p 182
12. *Lastra, Yolanda*, Los otomíes, su lengua y su historia, UNAM, 2006, p. 360-361
13. *López Austin A.*, Op.cit., p.423
14. *Ibidem*, p. 416-18
15. *Galinier, Jacques*, Op.cit., p 187
16. *Lastra, Yolanda*, Op.cit., p. 362
17. *Dow, James*, Las figuras de papel amate y el concepto del alma, Instituto Indigenista Interamericano, No. 4, Vol. 42, 1982, pp. 269
18. *Galinier, Jacques*, Lo sagrado a flor de piel: los indios otomíes frente al extranjero, Revista Diógenes, N.166, 1997, UNAM, p.71
19. *Ibidem*, p 188
20. *Christensen B. y Martí S.*, Brujerías y papel precolombino, Ediciones Euroamericanas, Biblioteca Interamericana Bilingüe, 1988, p. 21
21. *Dow, James*, Op.cit., s/n/p
22. *Broda, J. y Báez Jorge, F.*, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México; Una mirada detrás del telón, rituales y cosmovisión entre los otomíes orientales, por Jacques Galinier, Biblioteca mexicana - F.C.E. – Conaculta, 2001, p.37-38
23. *Sandstrom, Alan*, Nahua Blood Sacrifice and Pilgrimage to the Sacred Mountain Postectli, June, 2001, pag.web www.nahuanewsletter.org/nnarchive/newsletters/Nahua.pdf
24. *Ursula Dyckerhoff*, La historia de la curación antigua de San Pablito Pahuatlan, Puebla, Autor Antonio López M. Indiana: aportes a la etnología y lingüística, arqueología y antropología física de la América Indígena. No. 9. 1984. s/l/p. 1984, p. 69-85 (Traducción de Susanne Willers, México, D.F. 1999)
25. *Investigación de Campo*, Notas personales, entrevista al señor Alfonso García Téllez, abril de 2009, Grabación digital, 21 min.

Ilustraciones Capítulo II

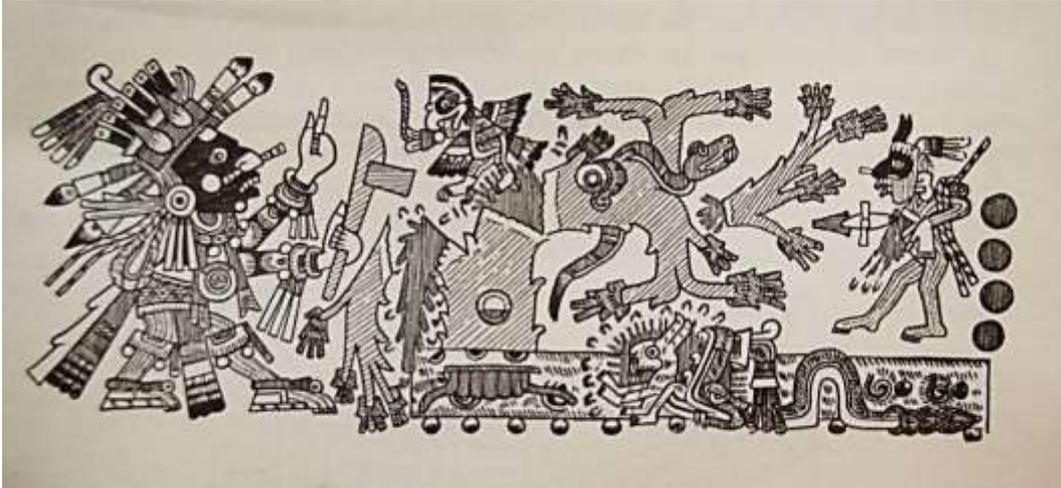


Fig. 10. Tlahuizcalpantecuhtli (o Quetzalcòatl) y su víctima en el códice Borgia, los personajes escenifican el sacrificio que ocurre en distintos niveles simultáneamente; el dios tala el tronco de un gran árbol -representación asociada al linaje, sobre el cual un águila se posa en gesto de indicación y detrás de ésta repta una serpiente, al mismo tiempo el pecho de una figura masculina es alcanzado por una daga, abajo –en la cuenta temporal- un conejo es devorado por una serpiente.



Fig. 11. La Celebración del Carnaval se realiza en San Pablito durante el mes de marzo y en algunas ocasiones dos semanas antes de la Cuaresma iniciando en la plaza central de la comunidad con el baile de los personajes del inframundo.



Fig. 12. Durante la celebración del Carnaval a cargo de los comanches la población masculina se integra a las danzas disfrazada de "huehue", la representación asociada a la entidad dual Padre-Madre.



Fig. 13. El Diablo pertenece a la tradición popular y se representa en esta cerámica guerrerense sobre una sirena con dobles aletas-dualidad, respondiendo a la metáfora sensualista de lo oculto y el inframundo, el Diablo conserva la mayor parte de sus características algunas de las cuales se describen también en la tradición indígena otomí.



Fig. 14 y 15. Estas dos figuras recortadas pertenecen al inframundo y representan al Señor de Relámpago, provienen de la región de San Pablito Pahuatlan, en ambas se confirma la variación estilística que cada chamán caracteriza al recortarlas.

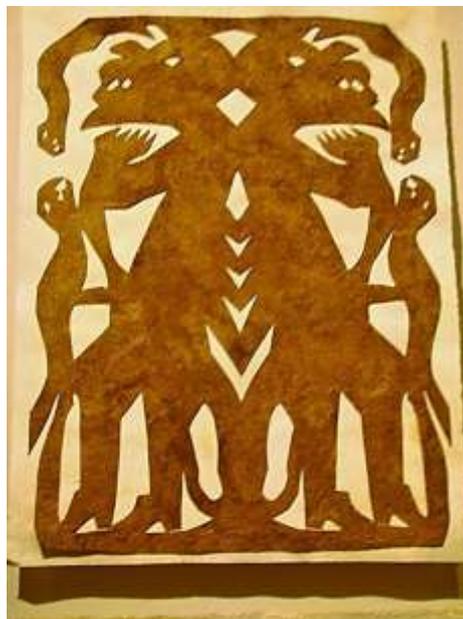


Fig. 16. Señor de Judío (inframundo), figura de doble perfil rodeada por serpientes



Fig. 17. Señora Trompa de cochino (inframundo)



Fig. 18. De izquierda a derecha, recortes del libro “Historia de la curación antigua” de los cuales U. Dickerhoff registró fotográficamente cada página; figuras de los espíritus del inframundo como Señor de Montezuma, Arco Iris, Trompa de toro, Trompa de Caballo, Señor de nagual, Sirena Mala, y dos celestes como Señor del Monte y Águila de cuatro cabezas.



Fig. 19. De la misma serie registrada por Dyckerhoff aparecen también Presidente de Infierno, Señor de Diablo, Señor de Judío, Señor de Noche, Señor de Trueno y Señor de Relámpago.

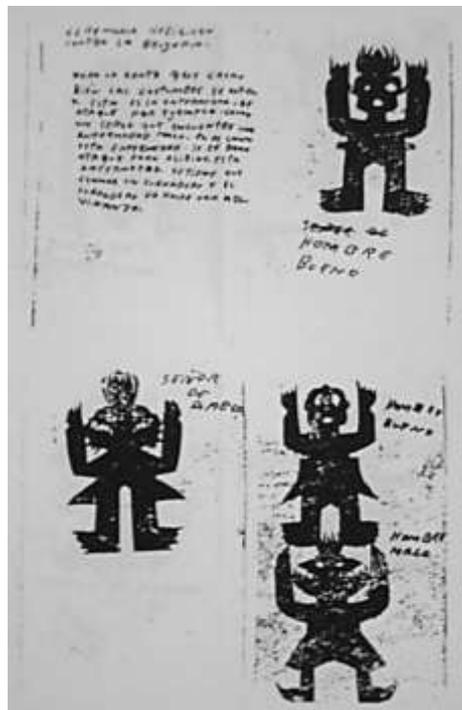


Fig. 20. Recortes de figuras de "Hombre bueno", "Señor de Diablo", "Hombre bueno" y abajo de este "Hombre malo" también del libro "Historia de la curación antigua".



Fig. 21. “Señor del Monte”, representado a la manera de un gran árbol que sostiene en sus ramificaciones la creación de la vida vegetal, animal y humana como muestran las figuras que rodean su tronco erigido en forma antropomorfa y dual.



Fig. 22. Pajarito del monte, asociado al Señor del Monte deriva en la representación de un águila bicéfala o de cuatro cabezas.



Fig. 23. “Mujer mestiza”, esta se distingue por la forma de la punta de los zapatos; los pies no muestran las cinco puntas de los dedos que caracterizan el modo de caminar de los habitantes de la comunidad sanpaleña.

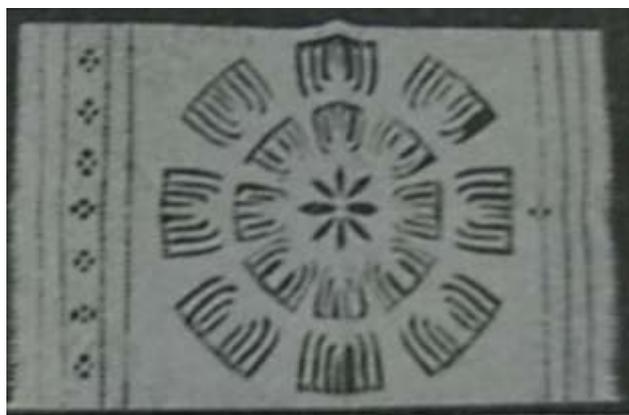


Fig. 24 y 25. Los recortes para cada tipo de ceremonia se distinguen también en el caso de “Cama para espíritus”, estos dos son frecuentemente ocupados en la región de San Pablito Pahuatlan.



Fig. 26. El dios de la semilla del maíz recortado en corteza de moral blanco, reproduce en su estructura vertical una figura antropomorfa -fitomorfa, distinguiendo en su contorno las hojas y mazorcas como deidad caracterizada e integrando una forma arbórea compuesta por un tronco -o cuerpo masculino, ramaje -o extremidades, copa -o cabeza con penacho, y raíces -como pies ramificados.

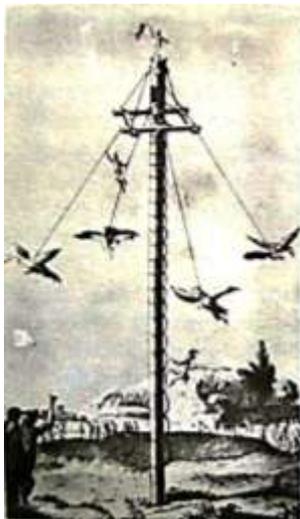


Fig. 27 y 28. Representaciones del Volador según Clavijero (1844), y según el código de Azcatitlan en un dibujo de Covarrubias. Ambas representaciones se encuentran relacionadas con las celebraciones de la Sierra Norte de Puebla y Veracruz, de las que el ciclo de término e inicio del Carnaval realizado en San Pablito corresponde a una variación de este ritual.



Fig. 29. Recorte de “Señor del Monte” en forma de árbol ramificado y rodeado por follaje sobre el que los pájaros pertenecientes al mundo celeste se posan y se dirigen simultáneamente.

Capítulo III

3. La importancia de la intervención chamánica, los recortes de papel para los rituales otomíes en la época contemporánea y otros elementos mágicos

Según J.F. Pirson, las representaciones tridimensionales de los pueblos antiguos implican una "individualidad matérica abierta", estas representaciones objetuales solicitan la participación del espectador a través de la alteración "subjetiva" de un estado de hecho "objetivo".

El nudo por ejemplo, es considerado como el más antiguo símbolo técnico y su expresión está asociada con las primeras ideas cosmogónicas de los pueblos porque nace de la voluntad de ordenar y reunir, de recrear el mundo por medio de una construcción en miniatura que representa la acción de estructurar el universo en el espacio y el tiempo. De este modo el nudo se convierte en uno de los primeros signos de la edificación, fija y establece la expresión del individuo al ligar o enlazar mitos y realidades con su construcción social. El nudo propicia el estímulo de la memoria cuando el hombre aprehende el todo metafórica y metonímicamente. 1

Ocurrirá algo parecido con los recortes de papel que elabora el curandero otomí. Como ya se sugirió anteriormente, el uso primario del amate se encuentra asociado a la regularidad espacio-temporal de los rituales calendáricos, inscritos en ciclos anuales –en fecha fija o variable del calendario gregoriano–, oponiéndose a la discontinuidad de las intervenciones médicas referentes al cuerpo sometidas a la frecuencia de las manifestaciones cosmológicas.

De acuerdo con Linda Schele, dentro de la cultura olmeca y mesoamericana en general, existe una analogía en el empleo de los espejos considerados como herramientas chamánicas para la adivinación y el árbol del mundo. Si la mayor parte de los espejos cóncavos se ocupaban para encender fuego, el espejo simboliza además –en términos

religiosos—, el mito de *Tezcatlipoca* como depositario del árbol del mundo y encarnación del mismo (*Ver fig. 32*). Puesto que el espejo por su cualidad de reflejo invertido representa al dios cuadripartito, quien sembró el árbol del mundo, la asociación entre los espejos y el linaje puede tener —según la autora— sus raíces en el periodo formativo del clásico maya. En este sentido, las atribuciones del árbol como símbolo religioso podrían aproximarse también por la importancia de su corteza —como es la del amate—, a sus cualidades simbólicas como elemento sustituto de esa serie de significados religiosos que tienen origen en un periodo mesoamericano muy antiguo, incluyendo la representación sugerida en los recortes simétricos de las figuras ritualísticas —el perfil a manera de espejo como es el caso de las figuras de recortes duales o cuadripartitas y del inframundo—, en las cuales se puede ver el reflejo y la síntesis de este principio (*Ver fig. 34*). 2

Todavía en la actualidad el chamán otomí controla los ritmos sociales a través de las manipulaciones ejercidas a los recortes de amate en los rituales; ancla a sus directivas la vida cotidiana de las familias y de los grupos de linaje, e incluso de la comunidad entera, orientándose a la realización eficaz de la intercesión ante las divinidades. Esta capacidad para controlar los acontecimientos espacio-temporales determina al chamán como eje central de la vida ritual. Su función es esencial dentro de la vida comunitaria representada por las dos regiones polares de este cuerpo montañoso ubicado en la Sierra, preponderantemente regulado por el “cuerpo de abajo”. De ahí su estrecha relación con el mundo nocturno y las deidades pertenecientes al núcleo ligado a la tradición nahua (*Tlazolteotl* y *Tezcatlipoca* principalmente) e intermediarias entre el mundo celeste y el inframundo, para sanar, negociar o restaurar el equilibrio.

En la concepción náhuatl, el hombre-brujo salteador era agente inconsciente de la voluntad divina, como lo era el *tlahtoani* al condenar a muerte a los delincuentes en representación de *Titlahuacan*. Así, el curso

de la vida se cortaba por voluntad divina o humana. Pero el descubrimiento de procesos morbosos o teleológicos explicaban el padecimiento como producto de fenómenos complejos y oscuros cuando ocurría la pérdida del alma *-tonalli-*, o del daño recibido por los rayos de ciertos cuerpos celestes. Estos males a veces recibían el nombre de *tlazolmiquiztli*, refiriéndose a “la enfermedad de la basura”, entendiendo por “basura” la transgresión de normas éticas, en especial las de carácter sexual. A este término se ligan el *chahuacocoliztli* o “efecto recibido por acción ajena”, deseo inmoral de naturaleza sexual o de ambición que originaba una entidad que se independizaba de su autor y perjudicaba a un inocente ajeno a lo que sucediera provocándole grave daño a su salud.

La idea etiológica de la enfermedad hacía necesaria la intervención del especialista para determinar el origen del mal con el fin de que se hiciera el rito propiciatorio adecuado. Este tipo de actividad ritual era útil tanto para evitar el daño como para curarlo y estaba muchas veces inmersa en el calendario de fiestas religiosas. La nosomántica a través de preguntas servía para identificar el mal y adecuar su tratamiento además de instar a los dioses. Cuando el conjurador se dirigía a dioses y seres mitológicos para dar personalidad a sus instrumentos de curación, el médico concedía humanidad a la enfermedad, a instrumentos y medicinas para equiparar a la naturaleza *-creando seres divinos-*, para poder actuar frente a ella con el trascendental instrumento de la palabra. Por lo tanto, queda clara la intención del terapeuta de atacar a la enfermedad distinguiendo con relativa claridad la naturaleza de cada una de sus actuaciones. 3

La moral era uno de los factores que condicionaban la salud y la vida del hombre, aunque no absolutamente. Características congénitas o adquiridas, voluntarias o involuntarias integraban el complejo que hacía al ser humano acreedor al castigo, al desdén o a la salvación. La buena conducta propiciaba el beneficio divino, pero la fortuna superaba cualquier determinismo.

Se habla de enfermedades o muertes producidas por venenos, cambios térmicos, desaseos, combinación indebida de ciertos alimentos o ingestión de ellos en situaciones no propicias, toxicidad o efectos secundarios de los medicamentos, secuelas, parásitos, algunas veces con indicación de que su origen era externo; imprudencias o accidentes durante la preñez, el parto y el puerperio, mala educación, enojo y miedo, fatiga, insatisfacción del deseo sexual, practica indebida o imprudente del coito y muchos que merecerían ser tratados en estudios detenidos, sobre todo si la investigación se hacía para reconstruir el origen y proceso de la enfermedad. 4

Aunque por lo general una aparente ofensa a los seres inanimados podía generar graves enfermedades y cada dios de acuerdo con sus atributos enviaba las enfermedades, se culpaba igualmente por las desgracias de la salud a los hombres-brujos que llegaban con atribución de poder proyectándolo para acabar con pueblos enteros. Las descripciones de muchos de sus actos mágicos hacían que se pensase en una materialización del mal enviado. Los deseos hostiles eran enterrados y se convertían en hormigas, los hechizos eran arrojados con la mano, el mal enviado podía alojarse en distintas partes del cuerpo de la víctima y la enfermedad podía ser abandonada en el camino para que se la llevase el primer hombre que pasara. En ocasiones el mismo hechicero que enviaba el mal era quien curaba el daño y los hechizos merecían remedios especiales. (*Ver fig. 33*) 5

Entre los chamanes otomíes de la Sierra Norte de Puebla es posible todavía encontrar varias semejanzas con las creencias de los nahuas. Al amate se le asignan dos valores fundamentales: uno simbólico y otro curativo. Su función simbólica está determinada por la intermediación con los seres protectores y las diversas fuerzas sobrenaturales, mientras que su valor curativo adquiere una potencialización al ser recortado y ocupado en los rituales chamánicos. 6

En el mundo determinado e indivisible del chamán, la caza, la guerra y la enfermedad se encuentran estrechamente vinculadas entre sí. Se puede caer enfermo debido a la transgresión de los tabúes, a una falta de respeto a la ética social o a la malevolencia de un chamán enemigo. Por lo tanto, la salud ocupa el centro de todas las actividades sociales y la enfermedad constituye la esfera predilecta del chamán. Dentro de ese contexto, la enfermedad procede de una etiología que elige como principal centro de interés las interacciones que tienen lugar entre el sujeto enfermo y su entorno, pues la enfermedad se concibe como una disfunción entre el individuo y el resto del mundo —ya sea se trate de hombres, animales, espíritus o el bosque, etcétera—. El desequilibrio no se limita a la persona si se sospecha que la enfermedad puede propagarse de prójimo en prójimo, ya que toda pérdida transitoria de la fuerza de trabajo modifica el equilibrio de una pequeña comunidad de individuos. Por lo tanto, la enfermedad se integra en la esfera social para poner en claro que es el conjunto de la comunidad el que se ve afectado por el dolor que experimenta uno de sus miembros.

El origen chamánico de afecciones de este tipo tiene dos grandes causas: la pérdida de una de las almas del paciente o la introducción en su cuerpo de un elemento extraño. Este aspecto es importante para el chamán, pues localizar el punto donde el alma se encuentra prisionera o visualizar el agente patógeno constituyen la esencia de su trabajo como clave de la curación. 7

El juego de combinaciones llevadas a cabo con los diferentes objetos para los rituales y las relaciones complejas de números en un sistema algorítmico seleccionados por el chamán, muestran que es ante todo, como indica Galinier, un técnico de lo simbólico y esto se refleja tanto en la elección de los recortes que ocupa en cada tipo de ritual, como en las características que presentan sus pacientes. Para Galinier, la experiencia en el trato con ciertos chamanes le condujo a la comprobación de que existe un determinado número de reglas de intervención comunes a todos

estos especialistas procedentes del área oriental otomí y paralelamente que sus modalidades instrumentales muestran gran diversidad entre ellos.

El *badi* –“el que sabe”, según los otomíes—, es llamado así porque posee el conocimiento de las fuerzas y alteraciones sociales, cósmicas y mentales manteniendo no obstante, una relación íntima con el mundo natural y teniendo el poder de curar o destruir. Se le reconoce entonces como conciliador entre los hombres, los dioses y los espíritus que lo rodean a través de las curaciones o “costumbre”, restableciendo la armonía e intercediendo mediante prácticas ocultas para mantener el equilibrio. 8

Conforme a Galinier, el *badi* o chamán es un gestor, quien sitúa su actividad en el corazón de una dialéctica del orden y el desorden, orden por establecer - desorden por dominar; encontrándose en condiciones de leer esa desviación hacia la anomia en los trastornos del cuerpo debilitado y del alma –susceptible de caer o separarse de su soporte—. Él mismo hace las veces de brujo utilizando los objetos rituales, usa un sólo y único universo de signos en que encuentra los elementos necesarios para mantener un orden como para su transgresión, diferenciando únicamente la naturaleza del discurso que utiliza para el recorte de las figuras seleccionadas y las negociaciones establecidas en cada ritual.

El chamán domina un modelo alternativo de intervención sobre los hombres gracias al cual tiene la capacidad de controlar la violencia colectiva, esto es, los desacuerdos o desavenencias, los problemas colectivos, la enfermedad y la escasez, entre otros. Un ejemplo de esto se manifiesta en el ritual de limpia en el cual el sacrificio del gallo o guajolote simboliza el ofrecimiento de la sustancia vital –sangre—, como elemento para la negociación establecida en el plano sobrenatural con las entidades anímicas participantes en el restablecimiento del equilibrio que se reflejará en el mundo natural y humano.

Los chamanes portan toda la carga emotiva y agresiva de la comunidad, ya que por un lado el chamán posee un saber esotérico útil a la sociedad en el plano pedagógico y terapéutico; por el otro, es asimismo el que conoce el origen del mal y puede convertirse en su instrumento para potenciarlo, caracterizarlo o destruirlo restableciendo con ello el equilibrio individual y colectivo.

Pero la fascinación ejercida por los chamanes sobre su entorno, debe atribuirse a su capacidad de transformarse a voluntad en animal o ancestro. Esta es otra manera de dominar el espacio y el tiempo, de poder circular entre el aquí y el allá, el presente y el pasado e incluso, de mostrar su capacidad de mudar su sexualidad, tal como hacen los nahuales.

Los chamanes también son frenos ante una aculturación que resulta demasiado brutal y su función aminora los efectos de la diferenciación social ayudando al mantenimiento de las actividades colectivas y la comunicación. Las prácticas terapéuticas constituyen los medios privilegiados de reforzamiento periódico de la identidad étnica en las manifestaciones del desorden social. Así, los individuos más “aculturados” conservan –abierta o secretamente– la confianza en los procedimientos mágicos efectuados en las sesiones chamánicas aún a pesar de acudir con practicantes de la medicina occidental.

Por otra parte, los actos chamánicos en el contexto ritual son el único lugar de expresión de la vida comunitaria en que se manifiesta un consenso verdadero y su aparato simbólico es idéntico al que se utiliza en otros tipos de experiencias rituales de tradición, legitimando con ello las ceremonias de tipo *mate*, es decir, las “no cristianas” –según los otomíes–, ya que no existe entre ellas ninguna solución de continuidad como sucede en los rituales cíclicos y su calendarización. 9

La intervención terapéutica permite descubrir su filosofía, esa especie de estructura mínima propia de los rituales que reposa en una noción

básica como es: invocar el mal para poder expulsarlo construyendo figuras que lo representan para negociar con ellas y retirarlas.

Entre los *bagandas*, el curandero hace un modelo de arcilla del paciente, después éste es frotado a lo largo de todo el cuerpo enfermo por un pariente, de manera tal que la primera persona en pasar por aquel camino contraerá la enfermedad mientras tiene contacto con el objeto oculto en la yerba. También se emplean animales para transferir el mal funcionando en forma similar a la de los objetos, e incluso el hombre mismo puede ser la víctima propiciatoria que desvía hacia él un mal que afecta a otros. 10

En Europa la expulsión de los demonios fue al principio ocasional, después se volvió periódica, llegando a considerarse deseable realizar una limpia general de espíritus malignos en cierta fecha anual a fin de que la gente pudiera gozar de una nueva vida, libre de las malignidades acumuladas. De igual forma, ciertas estaciones del año eran señaladas como tiempo adecuado para expulsar demonios. Por ejemplo, en el invierno ártico, cuando el sol reaparece sobre el horizonte después de una ausencia de meses o semanas. Las expulsiones anuales de demonios, brujas e influjos malignos eran llevadas a cabo por los paganos y algunas de estas costumbres encuentran descendencia en el pueblo finés de Rusia oriental. 11

Este tipo de expulsiones generales de demonios concebidos como seres invisibles tiene por objeto intimidarlos y ponerlos en fuga. Aunque también hay otro tipo de expulsiones en las cuales las influencias malignas están corporeizadas en formas visibles o supuestas, representadas espacial y materialmente como vehículo apartado del pueblo, diferenciándolas como expulsiones periódicas u ocasionales dependiendo de la costumbre. 12

En todos los puntos geográficos de América existe una afección “intermedia” entre el rapto del alma y la intrusión en el cuerpo de un agente patógeno; se trata del mal aire o “humor malo” como posible

enfermedad. Este mal ataca a menudo a los niños y se caracteriza por insomnio, depresión o un estado de fatiga general. Se le atribuye a los “malos vientos” que provocan debilitamiento del alma, una especie de agotamiento de las fuerzas vitales. Aun cuando se le considera un mal benigno, puede degenerar favoreciendo la aparición de enfermedades graves. La curación chamánica consiste en utilizar sortilegios curativos ejecutados al ritmo de hojas-sonajeros o maracas, cantos, lamentaciones, plegarias y otras letanías que en algunas ocasiones son salmodiadas con entonación como herramientas aliadas e inseparables del chamán. Se afirma que estos cantos y oraciones poseen virtudes curativas; por lo demás, esta convicción goza hasta nuestros días de amplia difusión en la medida en que los cantos y las oraciones siguen siendo el medio curativo más eficaz. 13

En cuanto a la intervención chamánica otomí, ésta se asocia a un mismo cuerpo de fenómenos integrado por dos tipos de desórdenes aparentemente heterogéneos que dan un sólo e idéntico pronóstico. El procedimiento empleado para la expulsión del susto se basa en la utilización de tres vectores fundamentales: la tierra, el agua y el fuego. El espanto es pues un fenómeno peligroso por sus consecuencias eventuales.

La tierra es concebida como el soporte de la caída del alma *ntahi* o “soplo”. La tierra contiene una parte del alma caída, la misma que el chamán debe evitar restituir al paciente. El agua es un elemento lustral de purificación. Como la tierra, el agua es aplicada en los puntos neurálgicos, nuca y cuello, estos regulan los “dolores de los huesos”. Por otra parte, la hidromancia constituye un procedimiento de adivinación muy generalizado en el mundo otomí.

El fuego entra en complementariedad funcional con el agua, conforme al simbolismo lógico de la asociación de contrarios. Aparece sobre todo como soporte de la videncia chamánica no predictiva sino retrodictiva, permitiendo al especialista reconstituir el proceso causal que dio origen a

la enfermedad, es decir, permite encontrar una legitimación casual de su propio diagnóstico –de reflejo como el espejo humeante—. El chamán está entonces en condiciones de realizar mediante la visión de la llama vacilante una lectura de la historia del cuerpo.

Existe un verdadero canon terapéutico, un corpus de reglas que fija las normas interpretativas y el desarrollo de las sesiones. Estas son prácticamente las mismas en todas partes. Basándose en la observación clínica el chamán descubre un “cambio” de la sangre a consecuencia del susto.

El agua al igual que la tierra puede ser receptora del alma y esta siempre asociada al comportamiento emocional y sus experiencias. Según la doctrina indígena, el “doble” permanece exterior al ser humano. Es un doble solamente en el plano ontológico, no en el físico. Dicho concepto es significativo para una mitad de las representaciones simétricas en los recortes de figuras duales y las del inframundo como un término para nombrar por ejemplo, al perro –el yo—, que tiene un valor polisémico designando a los huesos y al sexo masculino. De este modo, la relación semántica entre el sexo y el alma, es fundada en el carácter tanatógico del agua. 14

Por lo que toca a los objetos de que el chamán deberá disponer para la ejecución del acto terapéutico, entre los más importantes se hayan: velas, huevos, incienso y un guajolote o gallo. También emplea plantas medicinales, cigarros, refino, papel china de colores y amate blanco y oscuro. 15

El amate solamente adquiere su valor de potencial mágico cuando el brujo lo recorta representando figuras zoomorfas y antropomorfas de las deidades o espíritus que intervienen en los rituales. El papel por sí mismo no posee un valor sagrado, éste solamente lo obtiene por mediación del chamán. A partir del recorte de las figuras y de “la palabra sagrada” el *badi* les confiere valor y fuerza mágicos a las figuras para hacer surgir la esencia de la divinidad representada durante el acto ritualístico,

estableciendo con esto un vínculo simbólico con el mundo sobrenatural.

16

De acuerdo con el *badi* Sr. Alfonso García*, heredero actual de la tradición en la región, los “antigua” son recortes hechos con papel blanco —o moral—, se representan también con éste a deidades como la Madre Tierra, el dios Sol, el dios Auxilio, el dios Laguna o el dios Manantial y se ocupan para las ceremonias que se llevan a cabo en las cuevas sagradas para pedir las lluvias, las cuales traen la abundancia a todo el ciclo de vida natural, esto es, a los vegetales, animales y a los seres humanos. En estas ceremonias se recortan figuras de los animales agrícolas y jornaleros para conseguir la abundancia en los alimentos y el trabajo en la comunidad.

Los espíritus de las semillas se recortan también con papel blanco, pero éstos participan en las ceremonias anuales de diciembre y son reforzados en la presencia de las familias durante la velación ritual, funcionando como representación de los antiguos linajes familiares de acuerdo con los cultivos que cada familia efectuará en su actividad agrícola. Los espíritus representados a través de los recortes del chamán pertenecen a generaciones familiares pasadas, éstos son conservados en un cofre e integran los cultivos tradicionales de la región: café, maíz, frijol, cacahuate, caña, plátano, jitomate o chile, entre otros (*Ver fig. 47*).

El papel de *xalamatl bayo* generalmente se ocupa para las ofrendas al dios del Fuego, mientras que el *xalamatl limón* se ocupa para las ceremonias y ofrendas al dios de la Casa, en alguna de las cuales se cura al paciente que se ha contagiado con “aire malo” que pega a los árboles en el monte, haciendo para ello una cama a los difuntos —éstos pueden ser familiares del paciente o pertenecer a la comunidad y pueden haberse “ido dos o tres años atrás”—. Puesto que esos difuntos se encuentran “castigados” por el dios del Fuego, para lograr “sacarlos” el chamán deberá colocar una ofrenda en la que sacrifique a un gallo y un guajolote, adicionalmente se ofrecerán varios platillos con mole y maíz para el dios.

La mayor parte de las enfermedades son causadas casi siempre por sustos, caídas, espíritus difuntos, falta de respeto a las creencias comunales, olvido de realizar ritos a la tierra o la casa; se concentran en castigos por desobedecer a las normas tradicionales conduciendo a conflictos tales como envidias, problemas de tenencia de la tierra, etc. El chamán orienta su intervención en función no de los síntomas en sí mismos o de la supuesta gravedad, sino de su interpretación de la serie de causas que están presentes en el origen del mal, es decir, en el grado de interacción social que existe entre los diferentes miembros de la unidad doméstica.

Algunas veces el curandero interviene en el mundo sobrenatural para solicitar el perdón y restablecer la salud en el cuerpo del enfermo, cuya potencia encontrándose en la naturaleza, está permanentemente sometida a las influencias de la tierra, el agua y el monte. Con estas fuerzas sobrenaturales el *badi* establece un vínculo simbólico mediante la palabra, la manipulación de figuras en las negociaciones y el uso de elementos ofrecidos durante cada ritual. Por ejemplo, se impregna o salpica a los recortes con tabaco y aguardiente para proteger al paciente dotándolo de la resistencia necesaria ante las fuerzas negativas que lo desequilibran estableciendo de esta forma un diálogo con los espíritus causantes del malestar. 17

Por otra parte, las figurillas o “ídolos” llevan el nombre de autoridades administrativas de la comunidad, los “jueces” –*s’utapi*—, puesto que el mundo de las divinidades es una duplicación de la sociedad de los hombres. Carrasco explica cómo en *Tenochtitlan*, la disposición del panteón azteca reflejaba los principios de organización de la sociedad civil. El autor demuestra convincentemente cómo los dioses estaban distribuidos según la escala de funciones que les atribuía un sitio determinado en las actividades económicas de la urbe.

En el panteón otomí, la parte inferior de la jerarquía se compone de personajes que tienen funciones especializadas como los “jueces”,

“ayudantes” o “policías”, entre otros. Mientras que las divinidades mayores como el Señor del Monte, el Sol o la Luna entran en la categoría taxonómica en la cual su valor numérico interviene en menor grado (*Ver fig.43*). 18

Esa preocupación aparece de nuevo en el sistema otomí de jerarquización de las fuerzas sobrenaturales. Las grandes divinidades como *hmuhoi*, Diosa Terrestre, o *zithu*, el Diablo, aparecen acompañados de una pléyade de fuerzas auxiliares denominadas “ayudantes”. Esta distribución jerárquica respeta las reglas de la organización comunitaria y acentúa una de las características de la práctica médica que consiste en integrar ayudantes al ritual chamánico (*Ver figs. 37 – 36*).

El sistema binario representativo de este mecanismo de codificación del cosmos se traduce a un lenguaje “numérico-geométrico”, permitiendo la síntesis o puente de comunicación entre lo científico y lo no científico, lo material y lo inmaterial; para develar finalmente “verdades encubiertas”, a la manera de estructuras matemáticas sustantivas preexistentes en el universo de la razón.

Aunque esta relación no implica una completa relatividad de las matemáticas, el hecho de que exista un espacio de codificación común a la especie humana por encima del tiempo y del espacio, indica que hay una preexistencia estructural que se encuentra presente tanto en el entorno natural como en el cultural; de ahí la premisa “cultura” –entorno natural—reflejada en los sistemas sociales. 19

De este modo, la denominación de las autoridades sobrenaturales está marcada por connotaciones culturales precisas que evocan a la sociedad dominante y al mundo mestizo. En el plano axiológico el mundo de los dioses es un “mundo al revés”, así los “jueces” se burlan de la desgracia de los hombres.

La curación se distingue por el número excepcional de divinidades invocadas para la sesión chamánica. La primera secuencia se reparte

según el orden jerárquico, coronado por la presencia en la cumbre de cuatro divinidades fundamentales:

- A. El juez del monte (*s'utapi tapo*), B. El juez del universo (*s'utapi simhoi*),
- C. El juez de la iglesia (*s'utapi nikha*), D. El juez del mal aire (*s'utapi ntahi*).

En otras intervenciones esas instancias podrán figurar en diversos niveles de la escala. Conforme al tipo de intervención a la que tiene que enfrentarse el chamán construye una red jerárquica determinada, destinando su elección en función de la enfermedad observada. Pero la estructura del panteón deducida de la observación de los rituales terapéuticos no puede ser considerada como duplicación de un modelo cosmológico general, esa combinatoria chamánica es asunto de una interpretación de carácter personal.

Otros recortes pertenecientes a esta última serie son los de los “antigua” o ancestros. Éstos como encarnaciones del Diablo asociado a los mitos escatológicos de las fuerzas devoradoras nocturnas que sellan el destino de los hombres, son representados con cuernos y aparecen como figuras felinas *-zate-*. El Diablo, *zithu*, como se comentó en inciso anterior, es asimismo “devorador de nombre”, diferenciándose por la pilosidad de sus recortes laterales asociada a los demonios de la vegetación o “viejos” del Carnaval, correspondiendo en ese orden a las fuerzas elementales de la fecundidad.

El ritual ofrece el material simbólico significativo que da pie a la acción social, así en la dramatización ritual se vierten expectativas sociales que están dirigidas a una reproducción, como la referida a las ceremonias de los ciclos de fertilidad terrestre y su reactualización, o a una reorganización como la del restablecimiento del equilibrio, producto de las negociaciones con el mundo sobrenatural en el ritual de curación o limpia. De acuerdo con estas directrices, a través de los recortes del papel y sus manipulaciones se representa la restitución del orden original. 20

El espacio sagrado o lugar de encuentro ritualístico es simbolizado en la hoja de amate que representa la “cama de papel”, aproximándose al espacio de negociación, reducido en la simbolización del cosmos y su representación cardinal simplificada. La cama de papel es un recorte de la hoja entera de amate con figuras sencillas como rombos o triángulos situados a los cuatro rumbos del cosmos o *axis mundi*, “en el centro del universo mismo”, en el cual el chamán sitúa al espacio liminal de interacción para los espíritus que participarán en la negociación (*Ver figs. 24-25*).

La revelación del espacio sagrado tiene un valor ontológico para el hombre religioso, pues nada puede empezar y nada puede hacerse sin orientación previa, toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por este motivo el hombre religioso procura siempre establecerse en el centro del mundo: “Para vivir en el mundo hay que fundarlo”, y ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o proyección de un punto fijo o la ubicación del “centro” equivale a la creación del mundo dentro de esa serie de conceptualizaciones. 21

Para J. Galinier, los ídolos constituyen un incomparable medio de apreciación de la relación entre el cuerpo y el medio ambiente gracias a la antropomorfización de la naturaleza. El rectángulo o “cama” donde se organiza el juego de los ídolos, indica que se trata de un verdadero cosmograma, una representación de la naturaleza en miniatura. Este cosmograma puede ser orientado en dos niveles, una parte en el suelo y la otra en un altar señalando la oposición: abajo mala obra/arriba Dios.

Todas esas figurillas de papel demuestran a la vez, cómo se instala un espacio patógeno en el recinto doméstico, cómo se comunican los vivos con el mundo exterior, pero también cómo se declina esa topología marcada por la presencia de indicadores territoriales. Los ídolos se perciben como instancias “naturales”, ya que controlan puntos bien definidos del espacio, pero además como seres humanos. Las

denominaciones de las figuras pueden referirse a un topos específico: “juez del camposanto”, “juez de la iglesia”, “presidente del infierno”, etc. Esta proyección del espacio socializado en el espacio natural —el del mundo habitado sobre el mundo “salvaje” del monte—, demuestra en su dualidad que “el cuerpo” es el mundo. Entre los dos existe una constante circulación de fuerzas, de sustancias, una misma dinámica de fluidos (*Ver fig. 41*).

En otros términos podemos deducir que se verifica una verdadera “vida psíquica” en la naturaleza. La sintomatología de los afectos permite localizarla y en consecuencia actuar sobre ella. Otros indicios nos muestran cómo se conceptualiza esta “corporización” del medio ambiente. En la descripción de los puntos notables del espacio se habla del “pie” de un cerro, de su “cabeza”, de su “nuca”. Ejemplo de ello son los acantilados jurásicos de la Sierra Madre, que representan —según la información recuperada por el autor—, el perfil del rostro de los “gigantes” como seres prediluvianos metamorfoseados en piedras. Este proceso de transformación supone otro indicio de la presencia de vías de comunicación entre los hombres y la naturaleza. 22

Los recortes están diferenciados básicamente por la estructura de sus formas, la mayor parte de ellos constituyen series híbridas de figuras antropomorfas con rasgos fitomorfos o zoomorfos, las mismas que aparecen generalmente con los brazos levantados. Los rasgos diferenciales de cada figura están determinados por la serie de atribuciones que cada una posee dentro de la cosmovisión otomí: dioses principales, elementos terrestres y naturales, árboles y semillas; cuya concordancia con su especie tendrá distinción debido a su forma. Como ejemplo están las hojas y frutos de los dioses de semillas o las figuras antropomorfas con caracteres específicos, espíritus mestizos, que de acuerdo con la representación de cada uno simbolizan en sus rasgos la aparición de zapatos y dobles perfiles.

Otras figuras antropomorfas-zoomorfas de doble perfil portan un instrumento punzocortante, machetes o cuchillos, nódulos o serpientes alrededor de la figura a manera de simetrías de seres malignos causantes de discordias, enfermedad y malestar que tendrán distintas atribuciones concordantes con su origen en el inframundo. Figuras zoomorfas que representan a los seres acompañantes o *rogi* y figuras de *zhakis* de animales o plantas para los rituales de fertilidad. Se encuentran además, las figuras antropomorfas de ambos sexos recortadas de frente, diferenciadas por los pies desnudos –elemento singular de los pacientes otomíes o de espíritus de personas buenas de ambos sexos—, distinguiendo los dos a su vez por una falda y un mechón en la punta de la cabeza a manera de estrias para la representación de las mujeres o pantalón si se trata de los hombres.

La mayor parte de estos recortes se efectúa en el doblado de mitades de hojas de amate o papel china, dando como resultado la construcción de figuras simétricas sencillas o complejas que se caracterizan de acuerdo a su representación en el mundo sobrenatural. La cantidad de figuras recortadas se encuentra relacionada al tipo de ceremonia de curación que realiza el chamán, quien hace esa selección. Los requerimientos de papel son calculados en cantidades variables de acuerdo a los colores que se empleen en cada caso siendo designados también por el curandero.

En la exégesis chamánica, el valor del personaje depende de su posición al interior de la configuración de divinidades mostradas sobre la cama que funciona como soporte a las figurillas. Este conjunto forma el panteón de las instancias nefastas en la primera secuencia de los rituales terapéuticos y de las potencias regeneradoras en la segunda secuencia.

Agregando dos nuevos parámetros, como el número y el color de los personajes, blanco es el color predominante considerándolo al mismo tiempo el color de las fuerzas patógenas o benéficas según sea el caso. En el plano simbólico es uno de los colores de la muerte dentro del universo tradicional otomí, pero también connota la pureza en el universo de la

religión cristiana. Los colores amarillo, negro y morado se encuentran fuera del campo de las fuerzas ortógenas o regeneradoras. Estos se inscriben en el espectro del arcoíris, imagen de las divinidades femeninas de la tormenta y del Diablo. 23

Terminado el recorte, el papel no representa valor energético alguno. Sólo se queda animado hasta que el *badi* invoca a la divinidad nombrada y dirige un discurso laudatorio. La mayor parte de los personajes recortados presentan a la altura de los ojos una especie de lengüetas móviles que el *badi* levanta en el momento del ritual para manifestar así, que los personajes han quedado investidos con determinado quantum de energía cósmica *-nzhaki-*, esta manipulación sólo puede ser efectuada por el chamán. Con esa intención declarada, unta a los personajes a la altura de la boca con la sangre de un guajolote herido bajo el ala. Ese líquido sagrado representa “el alimento de los ancestros”, la marca visible del sacrificio que sella la alianza entre el hombre y los dioses.

Al concluir la ceremonia, los personajes malignos envueltos con las ofrendas son arrojados en un sitio retirado del monte; es preciso acotar que no se liberan por eso de su carga energética acumulada durante las operaciones chamánicas. Abandonadas las ofrendas, conservarán una fuerza patógena que no desaparecerá sino hasta la descomposición total del papel.

Cada región se encuentra diferenciada por diversas preferencias estéticas en los recortes, testimonio de esto se encuentra en las muñecas vestidas con falda y *quexquémitl* o en los muñecos portando pantalón y sarape de lana en algunas regiones. Esta pareja es cuidadosamente conservada en los cofres depositados en los oratorios que contienen diversos objetos rituales, como las antiguas figurillas de linajes que permanecen guardadas también al interior. 24

Por otro lado, la comunicación entre los hombres y lo sobrenatural mediatizada por la acción del *badi* durante los rituales, no siempre requiere de plantas psicotrópicas en el tratamiento de las enfermedades.

Según el señor Alfonso García Téllez*, la mayor parte de las plantas que se emplean para las curaciones simbolizan, de acuerdo a las cualidades que cada una posee, las dolencias o síntomas que padece el enfermo, como por ejemplo, la boca amarga o los dolores en el cuerpo.

Entre las plantas medicinales, la mariguana no es considerada como planta curativa, ni como recurso terapéutico o adivinatorio en la región otomí. Aunque las plantas de mariguana crecen disimuladas en los campos, su consumo –en forma de tisana o de cigarrillos— está estrictamente reservado para los rituales de fertilidad. Sin embargo, su ingesta permite inducir en trance al chamán y favorece una posesión del cuerpo del *badi* que se convierte en receptáculo de las fuerzas sobrenaturales. El nombre usual para la mariguana es *mate*, término metafórico que se refiere a toda “promesa” dirigida hacia las fuerzas sobrenaturales. La mariguana aparece como una materialización de la energía que libera la vida y permite al hombre acceder a “la palabra sagrada”. La persona que ingiera la planta del género opuesto se volvería loca.

El toloache es utilizado usualmente como psicotrópico sobre todo cuando no es posible conseguir mariguana. El toloache es conocido bajo el nombre de “dontoma”, probablemente del español Don Tomás. La planta es consumida únicamente en forma de cigarrillos enrollados, ya que la masticación de las hojas conduciría, según dicen los chamanes, a estados de demencia.

El tabaco es sumamente difundido en las sesiones chamánicas, tabaco y alcohol van siempre juntos. Los rituales terapéuticos revelan el doble valor del tabaco como ofrenda e instrumento. El humo del tabaco posee virtudes psicoprofilácticas pues se le atribuye una “fuerza” propia. Si las hojas son anchas la planta es macho y hembra cuando son angostas.

Los chamanes trituran tabaco a los pies de las figurillas, sugiriendo en ello relaciones entre el simbolismo sexual y el cigarro. Las referencias

mitológicas al tabaco son frecuentes: las nubes evocan el humo de los dioses que residen en *mayonikha*. Durante el carnaval el ancestro absorbe bocanadas de humo de un largo cigarro, como hacen los comerciantes ricos de la ciudad.

El incienso o copal es utilizado indistintamente para las ceremonias católicas o para el conjunto de los rituales chamánicos. Existen dos clases de incienso, uno en forma de resina o en corteza de copal y otro en liquidámbar, pero la función ritual de ambos es idéntica. En la región otomí la corteza es empleada con mayor frecuencia puesto que la adivinación y la actividad terapéutica van generalmente juntas y el mismo incienso es utilizado en la fase correspondiente de esos rituales.

Al igual que el tabaco indígena, el incienso despide un humo acre de propiedades lustrales y con múltiples funciones: sirve para invocar a las divinidades pasando el incensario ante las ofrendas rituales o para la transmisión de energía dirigiendo el humo hacia los personajes en papel. Como uso terapéutico se emplea pasando a una persona enferma en repetidas ocasiones por el humo del incienso. En su función adivinatoria, el curandero puede colocar un cirio detrás del incensario y proceder a una “lectura” de la imagen del enfermo a través del halo de humo. En otras sesiones de curación, los cigarros de tabaco y el aguardiente se colocan en las esquinas generando la protección del enfermo mientras el chamán negocia con los espíritus causantes del mal.

En la vida cotidiana los otomíes no recurren al consumo ceremonioso de bebidas alcohólicas. El alcohol es activador de intercambio y un requisito para toda comunicación en dimensiones propiamente simbólicas. El alcohol sella en la ofrenda la alianza entre los hombres y sus dioses constituyendo el consumo colectivo de bebidas alcohólicas un ritual en sí y respetando una ética singularmente rígida.

Durante los rituales terapéuticos el aguardiente circula siempre en un sólo vaso para el grupo en su conjunto, aunque se incluye también en los velorios y los grandes rituales de fertilidad agraria.

Este procedimiento recuerda las supuestas orgías, exacerbadas por los relatos de Fray Diego de Landa, las cuales se efectuaban en las cuevas durante los rituales mayas, que no eran sino la inducción a la embriaguez mediante bebidas alcohólicas o alucinógenas para provocar efectos extáticos entre los participantes y obtener de este modo visiones de la realidad sobrenatural. Entre esas sustancias se encontraba el *balché*, bebida similar al pulque aplicada en edemas para intensificar sus efectos. 25

Hay múltiples usos del alcohol en los rituales, como santificador de ofrendas, marcador espacial de los cuatro puntos cardinales o como protección de un objeto ritual. Las aplicaciones del alcohol también son diversas. Con referencia a la noción de “fuerza”, la del aguardiente al igual que la caña de azúcar *yompo* –pene del ancestro—, guarda este simbolismo que no constituye ningún misterio, pues durante el Carnaval los viejos enarbolan trozos de caña de azúcar, cuya divinidad tutelar es el Diablo tentador quien acecha a la gente cerca de la iglesia y se empeña en tratar de embriagarlos.

El pulque –*t’asei*— figura en el mismo campo de representaciones del Diablo siendo un equivalente imaginario del esperma. Está relacionado con el crecimiento de las plantas, con la embriaguez, con la fertilidad, pero también con el placer de los sentidos, es decir, con la muerte. Generador de alegría, liberador de energía, el abuso en su consumo se presenta aún como signo de una degradación psíquica. Sahagún afirmaba que beberlo ocupaba un sitio considerable en la vida cotidiana de los otomíes del siglo XVI.

El pulque “verdadero alimento”, es hoy un complemento indispensable en la deficiente alimentación de los otomíes. Bebida alcohólica de precio módico que actualmente experimenta un lento descenso en las zonas de cultivo de maguey, ya que por ahora los jóvenes se inclinan más hacia las bebidas alcohólicas embotelladas, sobre todo la cerveza. Con la reducción en el consumo de esta bebida tradicional se hace patente la agonía de

cierto género de vida indígena agredido por la intrusión masiva de los modelos culturales urbanos cuyos efectos son manifiestos. No es posible ocultar la existencia de un problema doloroso que subyace ligado tanto a las necesidades del consumo ritual, como al alcoholismo crónico, situaciones que se alimentan recíprocamente para provecho exclusivo de comerciantes locales y compañías de transporte. 26

Como hemos visto hasta ahora, entre las múltiples funciones del chamán, la de adivino es seguramente la más sólida. Esta no se puede dissociar de la actividad médica en una de cuyas fases preparatorias interviene la adivinación formando parte del diagnóstico del enfermo. Tal facultad esta íntimamente ligada a la capacidad del chamán para regular los acontecimientos espacio-temporales. Su valor operativo es determinante en todo manejo de lo sagrado, en virtud de que la teoría otomí sobre lo sagrado hace intervenir las capacidades del chamán como preocupaciones filosóficas sobre el ser y el poder de la palabra.

El concepto *badi* o curandero, abarca dos órdenes distintos de fenómenos: por una parte, la actividad predictiva, por otra la “visión” obtenida tras el consumo de sustancias psicotrópicas y la alteración de los estados de conciencia. Los otomíes disponen de una gran diversidad de procedimientos adivinatorios destacando en primer lugar la hidromancia. El chamán escruta en los reflejos irisados del agua los elementos que le permitirán formular su diagnóstico. En el pensamiento esotérico el agua es concebida como eco del tiempo pasado y como reflejo de la muerte.

La cristalomancia es otro de los métodos adivinatorios más practicados, los otomíes otorgan gran valor a los cristales de cuarzo que recogen en las laderas erosionadas por la lluvia. Su brillo mágico es un signo de *sunt’uski* o “valor sagrado”, esos cristales o *s’oto*, “piedras nefastas” o *hmust’api*, hacen referencia al Señor del Monte *-s’ut’api simhoi-*. Están en el origen de toda creación y poseen los atributos mayores del *Tezcatlipoca* prehispánico como “espejo que humea”.

El humo también es un instrumento adivinatorio privilegiado. Las piedras llamadas “antiguas” son objetos arqueológicos antropomorfos de fósiles, el chamán los emplea con los cristales para colocarlos en el proceso diagnóstico de enfermedades y males.

Los huevos tienen una función terapéutica bastante conocida, se frota sobre el cuerpo o solamente en las partes consideradas sensibles para detectar las enfermedades del “aire”. Algunos curanderos echan un huevo en el agua, si el huevo sube o por el contrario permanece en el fondo, el curandero puede determinar si su paciente está afectado por un “aire”.

El simbolismo sexual del huevo acentúa sus virtudes energéticas y su poder predictivo se atribuye a la energía vital que contiene.

Las cartas o cartomancia, tienden a sustituir a otras formas de adivinación. Esta práctica trae a la memoria episodios mitológicos como el del combate que opone a Dios contra el diablo en el cual se decide el destino del mundo.

Los “santitos” sirven para localizar objetos robados o predecir cambios atmosféricos. Se cubre al santito durante cuatro días para permitir el regreso del objeto extraviado o hacer venir la lluvia.

Por lo que respecta a la semántica de los sueños entre las poblaciones indígenas de México y su interpretación en los rituales terapéuticos, el significado de los temas oníricos es conocido por todos los chamanes y las diferencias individuales residen esencialmente en el número de símbolos identificables. No obstante las discrepancias, este tema suscita con frecuencia interpretaciones divergentes. Lo más importante es el sentimiento compartido por los miembros de la comunidad de que el universo posee propiedades semánticas, esto es, todos los acontecimientos, discursos y símbolos deben significar algo.

La denominación de los sueños es *iti* “embriaguez” y denota una experiencia de comunicación con lo sagrado. El sueño y la embriaguez se confunden en una misma unidad conceptual. Existen en otomí las

denominaciones *ti*, referido al sueño y *aha* como ganas de dormir, al mismo tiempo que el mal sueño o pesadilla se enuncia como *pitha* o “sueño de excrementos”.

Los sueños no pueden ser recabados en forma espontánea, sino ocasionalmente. Para los *badi*, los sueños son instrumentos de diagnóstico y pronóstico médico. Su papel es decisivo en el análisis hecho por el curandero acerca de las relaciones interindividuales que orientan la evolución de la enfermedad y en ocasiones algunos chamanes condicionan sus propios sueños a pacientes que les han relatado sus trastornos. 27

La profusión de detalles específicos relativos a cada sesión de cura difiere de una región a otra. Sin embargo, el chamán es un fino observador, apenas se demora en reconocer los síntomas físicos tomándose su tiempo en escuchar lo que le dicen los sueños y todo cuanto el enfermo le confie. Debido a que se encuentra inmerso en una sociedad amalgamada, conoce al pormenor la historia personal de cada uno de sus pacientes, así durante las sesiones de curación recurre a gestos teatrales o a su renombre, a fin de ofrecer tanto al paciente como a su entorno un discurso y un espectáculo de carácter simbólico en conformidad con sus creencias.

Al contrario de los métodos modernos que se especializan en uno u otro terreno, el enfoque terapéutico del chamán es global puesto que considera al mismo tiempo el cuerpo, el espíritu y el ambiente. Para Galinier, lo que ese enfoque persigue es aumentar el poder del “efecto placebo” porque opera en grado extremo sobre los inmateriales de la enfermedad. El chamán demora en la consideración de las peripecias por las que atraviesan sus espíritus auxiliares, quienes se hallan enfrascados en un combate por la vida del enfermo apuntalando la curación en la importancia de la fe o creencia que el paciente tiene en el chamán.

El chamán dispone de una extensa gama de elementos para realizar acciones terapéuticas y ritualísticas, como se ha mencionado en el

presente apartado. No obstante, para ahondar en el uso de cada uno de esos recursos hace falta un estudio detallado, mismo que vincule los aspectos hallados por la antropología en sus múltiples facetas, así como su relación con los avances recientes obtenidos en el campo de la psicología moderna como se ha pretendido en el siguiente apartado. 28

Notas:

1. Pirson, Jean Francois, La estructura y el objeto: ensayos experiencias y aproximaciones, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 54-55
2. Schele, Linda, The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology, The Olmec World, ritual and rulership, The Art Museum, 1996, p. 233
3. López Austin, Alfredo. Ideas etiológicas en la medicina náhuatl, *Anuario Indigenista*. Vol. XXX. INAH, México. Diciembre de 1970, p. 255-273
4. *Ibidem*, p. 273
5. *Ibidem*, p. 263-265
6. López, Citlali, El papel amate; sagrado, profano, proscrito, Revista Ciencias, No. 28, Oct - 1992, UNAM, p.34
7. Costa, Jean Patrick, Los chamanes ayer y hoy, Siglo XXI Editores, 2003, p. 53-55
8. López, Citlali, Op.cit., p.35
9. Galinier, Jacques, La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, UNAM, 1990, p 158
10. Frazer, S. James George, La rama dorada, FCE, 1982, p. 609-612
11. *Ibidem*, p.622-631
12. *Ibidem*, p.634-635
13. Costa, Jean Patrick, Op.cit., p. 59
14. Galinier, Jacques, Op.cit., p 165
15. *Ibidem* , p 170
16. López, Citlali, Op.cit., p. 35
17. *Ibidem* , p. 35-36

18. *Galinier, Jacques*, Op.cit., p 188
19. *Ramírez Torres, Juan L.*, Codificación y códigos culturales, simbólicos y rituales en cultos curativos, Tesis de doctorado, Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 1995, p. 340-341
20. *Ibidem*, p. 333-334
21. *Eliade, Mircea*. Prestigios del mito cosmogónico, Revista Diógenes, UNESCO, Sudamericana, No. 21-24, Marzo - 1958, p.7
22. *Broda, J. y Báez Jorge, F.*, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, Una mirada detrás del telón, rituales y cosmovisión entre los otomíes orientales, Jacques Galinier, F.C.E. – Conaculta, 2001, p.467-469
23. *Galinier, Jacques*, Op.cit., p 179
24. *Ibidem*, p 187
25. *Grube, Nikolai*, Embriaguez y éxtasis, Konemann, 2006, s/n/p
26. *Galinier, Jacques*, Op.cit., p 194
27. *Ibidem*, p 200
28. *Costa, Jean Patrick*. Los chamanes ayer y hoy, Siglo XXI Editores, 2003, p. 60

3.1 Reinterpretación de los recortes de papel: las manipulaciones que ejerce el chamán y sus analogías en el psicoanálisis

Bajo los términos siguientes, Hans Lenz definió en sus reflexiones la actividad del chamán dentro de una cultura “primitiva” como la otomí:

“Desde principios, la humanidad, frente a una serie de fenómenos que consideraba sobrenaturales y difíciles de definir, sintió la necesidad de convertir en deidades a determinados elementos de la naturaleza, como las nubes, los vientos, los montes, los ríos, las lagunas, los manantiales y por supuesto el fuego, el sol, la luna y la tierra. El culto se les rendía para aplacar las iras, y el captar sus voluntades puede aceptarse como el origen de las supersticiones.

Este género de idolatría asociado con las ciencias ocultas ejercidas por hechiceros, magos y brujos, era común en la mitología de los pueblos antiguos y subsiste en regiones remotas...” ¹

Ese mismo comportamiento se verifica hasta nuestros días en diferentes planos de la existencia humana, pero es sobre todo evidente en el hombre religioso, en el cual domina el deseo de moverse únicamente en un mundo santificado, es decir, en un “espacio sagrado”. ²

De ahí deriva su inclinación por representar a través de los templos y torres una asimilación simbólica de conceptos como “la montaña cósmica” y la “Casa de la montaña”, de todas las tierras cuya acepción se encuentra también en la *cámara real*. Mircea Eliade cita que muchas de las ciudades orientales como es el caso de Babilonia, han sido ubicadas en el “centro del mundo”, con la “entrada de los dioses” representando el descenso de éstos a la tierra. ³

Esta simbología aparece de nuevo en la subida a la iniciación ritual chamánica por medio de un árbol, misma que puede durar varios días en su proceso. Otra vía alternativa es la ascensión por medios como el bejuco o

la cuerda fuerte, los cuales son un motivo mítico muy extendido en América del Norte. De todas éstas quizá la analogía más próxima a los otomíes se encuentra en la ascensión al Palo Volador arraigada en las tradiciones de la Sierra Norte.

La identificación del árbol cósmico es según M. Eliade, el Eje del Mundo a través del cual se consigue el ascenso al cielo implicando un tránsito por regiones celestes o cósmicas, esas regiones no están ordenadas numéricamente en relación a los dioses sino generalmente a la emanación divina o Sol –esto en concordancia a las tradiciones orientales citadas por el autor, como los tártaros de Altai entre otros. 4

Por otro lado, si el mito de Creación es la historia de lo que ocurrió en el “*principio de los tiempos*” y si el relato de lo que hicieron los dioses o seres sobrenaturales corresponde con esto remitiéndose a la realidad sagrada, para las sociedades arcaicas lo sagrado es lo “real por excelencia”. Todo lo que pertenece al plano de lo profano no participa del “ser” precisamente porque lo profano no tiene su origen en el mito y carece de ese modelo ejemplar. 5

El mito en su función primaria, trata de dar respuesta a fenómenos que siempre han preocupado al hombre y se basa en mecanismos mágicos causales que le ayudarán en la ansiada búsqueda de respuestas para lograr su ascensión.

Una vez creado el mito por los hombres, en su iniciación el hombre religioso tiene que trascender constantemente al mundo terreno, por lo que desde esta visión la conducta social y el rito vienen a convertirse en actos repetitivos de lo que aconteció en el “tiempo mítico”. 6

El “mundo otro” o mundo mítico presenta una imagen especular del mundo de los vivos y sus habitantes obedecen a un mismo sistema de poderes, como ya se vió en las estructuras jerárquicas sobrenaturales otomíes. El chamán da a conocer la manera en que se sitúan esas fuerzas conectadas unas con otras y en ese espacio de relaciones, los integrantes del mundo sobrenatural son ubicados en una posición de menor a mayor,

como ocurre en el marco de la comunidad. El chamán tendrá la tarea de controlar y redistribuir esas energías para adaptarlas. Toda la doctrina chamánica insiste en este punto esencial: el mundo es una jungla en la que se enfrentan fuerzas antitéticas como el Sol y la Luna, Dios y el Diablo o el hombre y la mujer, estas fuerzas aparecen presentes en las dualidades de la cosmovisión otomí, de ahí el carácter susceptible y peligroso de tales instancias a las que se puede encontrar accidentalmente en los caminos.

Dentro de esta visión el culto a los muertos o ancestros y el Carnaval son de acuerdo a Galinier, “ritos de inversión” y manifestación del inframundo. Por otra parte, el ritual del Palo Volador expresa la oposición entre el mundo de arriba y el mundo de abajo imbuido del simbolismo sexual que celebra la regeneración cósmica. Impregnada de esta idea la vida procede de los ancestros pues ellos son los guardianes de la sustancia vital. La complementariedad entre Todos los Santos se concentra en la reenergetización de los difuntos y el Carnaval existiendo así un lazo íntimo entre la muerte y la fertilidad agrícola. Por lo tanto, la experiencia onírica debe incluirse como actividad de tipo ritual para la comunicación con el inframundo.

Galinier en la visión chamánica otomí señala:

“...no hay frontera entre lo humano y lo no humano, lo animado y lo inanimado (...) El espacio no es una extensión inerte, sino un medio constantemente activado: la acción ritual es indispensable para controlar el juego de las fuerzas que lo animan (...) el ritual es el punto de cristalización y de activación de la visión indígena del mundo...” 7

Esta interpretación del mundo corresponde a un circuito de fuerzas siendo además, campo de circulación de imágenes mentales. En esa concepción se resuelve la contradicción de una naturaleza que “piensa”. El hombre no es más que un receptáculo de las representaciones que genera, pero que no le pertenecen, se escapan en el sueño, se aglutinan con otras en otro individuo pudiendo ser contaminadas por las que el “demonio”

dirige. Eso lo confirma el estado del hombre ebrio “poseído” por el diablo, lo cual disminuye su propia responsabilidad.

Es así como el chamán atribuye a los “ídolos” una verdadera capacidad cognoscitiva: son capaces de pensar, de imaginar y hasta de “hablar” como lo indica el movimiento de las lengüetas en las imágenes de los códices o también en los recortes de figuras en papel. Este pensamiento distribuido en la naturaleza —a partir del juego infinito de las fuerzas que lo animan— se confunde con el del Dueño del Mundo, quien es una criatura antropomorfa llamada también *simhoi* o “envoltura de la tierra”. De tal modo que las fuerzas que agitan el universo son “naturalizadas” o caracterizadas bajo la forma de elementos —como aire, fuego, viento, torbellinos, etc.—, al mismo tiempo que se les “antropomorfiza”.

Provisto de olores, sonidos, música y del cuerpo humano, el mundo como espacio sensorial ⁸, puede otorgar una mayor penetración y conocimiento si se recurre a algunos elementos de iniciación chamánica, como serán la intoxicación con tabaco, plantas, hongos o bebidas alcohólicas; la reclusión ritual en espacios cerrados o abiertos, las duras pruebas físicas a las que se somete a los aprendices o la instrucción por un guía para la “visualización de los espíritus”, como pudiese ser la técnica preparatoria en un viaje extático al Cielo, el encuentro con una Mujer-espíritu, la inmersión en las aguas, la revelación de secretos —como los relativos a la suerte *post-mortem* de los humanos— o incluso, los viajes a las regiones del mas allá. ⁹

El chamán habrá de atravesar por varios parajes o estadios en el curso de su viaje extático al cielo y para lograrlo ha de subir ritualmente cierto número de peldaños o niveles de iniciación (*Ver fig. 42*). En ese contexto el árbol simboliza al “árbol del mundo” y los peldaños, los distintos cielos que el chamán tiene que atravesar en el curso de su viaje. Por lo tanto, la ascensión celeste parece ser un fenómeno originario que pertenece al hombre como tal diferenciando su integridad de su ser histórico. Esto se complementa con el testimonio de los sueños de ascensión y las

alucinaciones de ascenso, de las cuales se encuentran testimonios en todas partes del mundo. Aunque la interpretación de la ascensión o “vuelo” no queda resuelta por medio de una explicación meramente psicológica, pues se halla dentro de un núcleo que no es posible explicar todavía. 10

Aludiendo a una leyenda caribeña para referirse a la prohibición que hace Dios a los chamanes de ya no tener un acceso directo hacia las realidades espirituales, Eliade indica: “ya no pueden ver a los espíritus con sus ojos carnales y la ascensión al Cielo sólo puede realizarse en el éxtasis”.

Por lo tanto, a través de esa experiencia extática el chamán parece poseer un conocimiento más directo de los cielos y de sus niveles, al igual que de todos los dioses y semidioses que los habitan. Si él puede entrar en todas las regiones celestes, es porque le ayudan sus habitantes y conversa con otros seres celestes para pedirles apoyo y protección. Así, el chamán demuestra igual conocimiento experimental en lo que atañe a las regiones del mundo subterráneo o inframundo, puesto que dispone de un conocimiento experimental porque ha “entrado en vida”. De igual forma sube y baja los siete o nueve cielos así como los infiernos, tal como se narra en el mito tolteca de Creación cuando Quetzalcóatl desciende al inframundo.

En cuanto a la relación existente entre el concepto mito con las prácticas chamánicas Eliade afirma lo siguiente:

“Esta repetición fiel de los modelos divinos tiene un doble resultado: 1) por una parte imitar a los dioses, el hombre se mantiene en lo sagrado y, así en la realidad; 2) gracias a la reactualización ininterrumpida de los gestos divinos ejemplares, el mundo es santificado. El comportamiento religioso de los hombres contribuye a mantener la santidad del mundo”.

No carece de interés observar que el hombre religioso asume una humanidad que posee un modelo transhumano o trascendente. No se reconoce verdaderamente hombre, sino en la medida en que imita a los dioses, a los seres civilizadores, a los antepasados míticos. Lo cual significa que se quiere “otro” de lo que es en el plano de su existencia profana. El

hombre religioso no está dado: “se hace a sí mismo”, acercándose a los modelos divinos, los cuales son modelos conservados por los mitos, por la historia de los “gesta” divinos. Por consiguiente, el hombre de las sociedades tradicionales se encuentra hecho por la historia que le interesa, que es la “historia sagrada” revelada por los mitos, o sea, la historia de los dioses, mientras que el hombre moderno se quiere constituido únicamente por la historia humana o sea, la suma de actos que para hombre religioso “premoderno” no presentan ningún interés ya que carecen de modelos divinos.

La manifestación de lo sagrado establece ontológicamente el mundo en la extensión homogénea e infinita, donde no es posible ningún punto de referencia y por consiguiente donde no puede efectuarse ninguna “orientación”, de tal modo que la hierofanía “revela un punto fijo” absoluto, un centro.

Así la revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el chamán y nada puede empezar, nada puede hacerse sin orientación previa, toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por este motivo el chamán siempre procura establecerse en el “centro del mundo”. 11

Lo que importa no es tanto el contenido como el concepto central, según el cual el mundo puede leerse a partir de un código de colores y números. Para Galinier es esencial recurrir a la exégesis interna otomí. Este tipo de información no es en absoluto neutral, en primer lugar por las circunstancias durante las cuales se revela, es decir, en la embriaguez misma que implica una clase de trascendencia, una “entrada a lo sagrado” permitiendo destapar lo reprimido, o sea, “el secreto”, “la caja negra” de la cultura otomí. Ese secreto se puede resumir así: muerte y sexo.

La exégesis interna nos revela que el sistema del mundo se explica a partir de premisas fundamentales que ponen de relieve el papel de la imagen del cuerpo como marco de comprensión de los fenómenos cósmicos y sobre todo, de la fisiología sexual. Por consiguiente, el coito constituye el paradigma del ritual, pues en él ocurre la circulación de sustancias: el

“sacrificio” de un elemento masculino, el pene dentro del cuerpo de una madre terrestre provista de una vagina dentada y su corte como proceso que reactiva el ciclo de la vida humana, todo lo cual contribuye a la buena marcha del universo.

Esta teoría se encuentra difundida en todo el sistema ritual otomí, legitimándolo. No se presenta como un sistema integrado o como una filosofía depositada en las manos de los chamanes, es en cambio la idea central que circula en las prácticas rituales y confirma de manera elaborada esa iconografía.

El mismo paradigma tiene efecto en los muñecos de papel cortado al mostrar el *apex* del panteón donde se ubican deidades “mutiladas” o “antiguas”, como “aires” sin pie, sin cabeza, es decir, metafóricamente sin pene. Esos “ídolos” confirman la vigencia su extraña “exégesis interna” y secreta que sólo el discurso ético permite alcanzar: “el lugar de la verdad” o *makhwani*—del “corte”—, o sea, el aspecto oculto de los fenómenos. 12

Por lo tanto, el chamán como personaje clave en la comunidad combina las funciones de curandero, sacerdote de las grandes “costumbres”, adivino y hechicero, siendo uno de los depositarios del saber tradicional aunque no exclusivamente. Ciertos chamanes son expertos en comentar su técnica, además de producir exégesis complejas que permiten relacionar los acontecimientos de los mitos con su peritaje del caso examinado; desempeñan el papel de los distintos jueces u otros, existiendo también una competencia evidente entre especialistas sin poner nunca en duda la eficacia de la práctica chamánica.

Otra peculiaridad es que su diagnóstico se basa en una entrevista preliminar con el paciente, durante la cual este último comenta el sufrimiento y expresa la preocupación para con los “comensales”, los vecinos o los conflictos que pueden ser responsables de su sufrimiento, en particular la “envidia”. En San Pablito, ciertos chamanes colectan los sueños del visitante cargados de informaciones susceptibles de orientar el diagnóstico a fin de “soñarlos” a la noche siguiente para indicar a su cliente

los requisitos necesarios a ocupar en el acto terapéutico: veladoras, tabaco, alcohol, entre otros.

El día del acto la ceremonia tiene lugar en la casa del enfermo empezando por el recorte de los ídolos. Esta es una operación prolongada que puede tardar varias horas según la gravedad de la enfermedad. Cada chamán conoce centenares de figuras escogiendo de entre este corpus las que pueden actuar eficazmente en el proceso de curación, así como el tipo de papel, “ministro” o amate, que utilizará por su color, su tamaño, etc.

Toda esa combinatoria da como resultado el dispositivo instalado en las “camas” (*fiti*), donde se acomodan las figuras en series de números variables. Un momento clave ocurre cuando el chamán “activa” las figuras abriendo las lengüetas que representan los ojos y el *mbui* o lugar de la fuerza en medio del cuerpo. En ese momento los ídolos se vuelven potencias –*sunt uski*— “delicadas”, o sea, cuando el chamán sacrifica al pollo y unta con una pluma la boca de las figuras otorgándoles el poder de la palabra. Las figuras se reparten en función de criterios que remiten al modelo local de organización social. No sólo llevan los mismos nombres de las instancias de poder –juez, alguacil, policía, presidente—, sino que también se distribuyen en función de la jerarquía que se traduce en un tamaño, color y número referido a cada una de las instancias representadas. 13

El investigador James Dow, ha reportado la tradición otomí a través de las peregrinaciones realizadas a Cerro Gordo o *mayhonika* como etnografía fresca y espontánea, fortaleciendo su idea acerca de la religiosidad de este grupo étnico transformada parcialmente en una cultura que se adaptó al medio a través de la agricultura. El agua es dentro de ésta un elemento de primer orden y su obtención sucede gracias a la lluvia, complementada por complicadas oraciones, danzas y ceremonias que representan su expresión. Dow establece aquí una estrecha relación entre el culto de los cerros y su vínculo con el agua.

Según Hilario Topete, para Dow la religión desempeña el papel de una estrategia anti-autodepredadora que tiene su manifestación por medio del

estímulo y del incentivo a la cooperación grupal, pues las ofrendas, los sacrificios y otras señales de gastos onerosos relacionan a los individuos con grupos cooperativos, en igual forma el sacrificio genera confianza propiciando un prestigio caracterizado por “*un entramado de ayudas mutuas, que sólo es conseguido a través de los rituales*”. 14

Por otro lado, James Dow propone que la curación simbólica tiene una estructura universal en la que el curandero ayuda al paciente a particularizar un mundo mítico perteneciente a su propia cultura, siendo manipulado por medio de símbolos de curación. Dow analiza algunos de los aspectos que explican la curación simbólica a partir de las relaciones entre la psicoterapia occidental y la curación mágica, discurriendo entre la función del éxtasis chamánico y explicando la curación simbólica a través de la teoría de los sistemas vivos. El autor afirma que se acepta ampliamente a la curación religiosa, al chamanismo y a la psicoterapia universal, como procesos psicológicos similares, ya que éstos parecen ser versiones de una misma cosa.

Moerman ha llamado a esto “curación simbólica”, sin embargo Labeling, deja abierta la respuesta a una posible estructura universal como estructura común, mediante la cual, se puede describir y explicar la organización de todas las formas de curación simbólica como representantes de la cultura en la que se circunscriben. En relación a estas proposiciones Dow argumenta una descripción general de este proceso en forma estructurada:

-
1. Las experiencias de los curanderos y sus pacientes se generalizan en símbolos culturales específicos que pertenecen a su mitología.
 2. El paciente acude al curandero y éste lo persuade para que defina su problema en términos míticos.
 3. El curandero aprehende las emociones de su paciente a manera de símbolos transaccionales que se particularizan como un mito general.

4. El curandero manipula estos símbolos transaccionales para ayudar al paciente a transaccionar sus propias emociones.

Las variaciones de esta estructura según Dow, se deben a la velocidad a la cual la paradoja terapéutica es resuelta y también a la imaginaria simbólica cultural que se especifica en cada caso. El autor sostiene que esta estructura prevalece, no obstante su propia evolución, organizada a partir de la teoría de los sistemas vivos.

Muchos de los sistemas de curación tienen componentes simbólicos distintivos que pueden requerir de la aplicación de terapias farmacológicas para ser más efectivos. Sin embargo, no todos los componentes de la curación serán simbólicos, aunque el aspecto simbólico causal de la enfermedad se encontrará siempre presente.

En este punto el autor se pregunta si el proceso de terapia psicoanalítica podría explicar el proceso de curación simbólica. Al igual que la teoría de la personalidad puede ofrecer explicación al comportamiento en un amplio rango, pues como un modelo de psicoterapia, ésta debe reconocer la existencia de otras psicoterapias efectivas que no siguen precisamente el método del psicoanálisis tradicional.

Como ejemplo, el autor propone la posibilidad de aceptar que los encantamientos y cantos del chamán en torno a su paciente son un proceso análogo al del diván de Freud, así como el interrogatorio establecido con el paciente acerca de sus sueños también lo es, pues entre ambos hay similitudes estructurales. El chamanismo y el proceso de curación ortodoxo u occidental, son vistos por el autor como procesos de curación mágica que involucran una manipulación ritualística de fuerzas suprahumanas. El contraste entre éstas y el psicoanálisis, es que éste no posee aún un modelo universal de interacción, pues en el psicoanálisis el terapeuta no da masajes a su paciente, tampoco tiene que inducirse a trances dramáticos

para neutralizar algo dentro del ritual, ni cura a sus pacientes en grupo y en forma simultánea.

Sin embargo, Dow afirma que hay otros elementos del psicoanálisis que se enlazan con las formas de curación simbólica, ya que en muchos sistemas de curación simbólica el chamán ha sido previamente curado. Aunque algunos investigadores confunden la terapia del curandero con la terapia del paciente durante una sesión. Posiblemente el mecanismo terapéutico del curandero sea “tocar el pasado” mientras el paciente “toca su presente”. Por lo tanto, las experiencias del curandero no son las mismas que las del paciente en ese proceso.

El autor cita algunas prácticas comunes que el curandero realiza para inducir a su paciente o a él mismo a una autocuración: sueños en los que realiza acciones, estados místicos, un trance o el éxtasis chamánico. La psicoterapia occidental también ha desarrollado técnicas de comprensión de los mismos elementos y se aplican similarmente. El autor cita ejemplos sobre el reconocimiento del comportamiento del paciente, distinguiendo en éste ciertos estados de ansiedad que le serán mostrados como comportamientos de inadaptación o poco efectivos, los cuales pueden ser sustituidos por nuevas formas de acción. El terapeuta actúa a través de la sugestión y sus técnicas, su habilidad opera en la creación de nuevos modos de pensamiento y acción, los cuales el paciente no sería capaz de desarrollar en un ambiente “normal”. Así también, los grupos de psicoterapia ayudan en forma parecida al paciente a fin de que responda asemejándose en este punto estructural a los rituales de curación.

Dow cita a René Girard, quien propone a la catarsis como un método óptimo de curación. Aunque Freud cuestionaba la efectividad de la catarsis en el proceso de curación –siguiendo a Dow–, otros investigadores como Chef la conciben como un proceso a través del cual el maldecir y dejar aflorar ciertas emociones reprimidas generará que éstas vayan extinguiéndose conforme fluyan durante el proceso, a la manera de un mecanismo hidráulico.

Observando más detenidamente, algunas veces el curandero aparece en escena negociando ciertos aspectos de la familia u otros problemas de carácter social. En ese proceso el trabajo se convierte de nuevo en grupal haciéndolo más efectivo. En varias culturas, algunas creencias sobre las causas de la enfermedad implican ciertos desórdenes de interrelación social. Entre los *ainú* por ejemplo, se cree que los problemas de desarticulación tienen su origen dentro de las cadenas sociales que los seres humanos establecen con otros seres. Los chamanes de Tamang ven como una de sus metas la reintegración del paciente a la unidad familiar.

Turner concibe a la curación simbólica como hecho en el que la enfermedad del paciente representa algo desequilibrado en su cuerpo, esto sucede por la introducción o carencia de un elemento según el enfoque de los chamanes.

Como Turner, también Munn reflexiona acerca de la importancia de las relaciones sociales como causa principal de los problemas psicológicos. La reestructuración de estas relaciones parece ser una de muchas formas de curación simbólica. Esta última se asemeja al restablecimiento del equilibrio de fuerzas entre el mundo sobrenatural y el paciente por medio de negociaciones que el curandero ejecuta durante el ritual, comenzando por la conversación con el paciente para organizar los aspectos que abarca el tratamiento.

Por otra parte, debido a que las endorfinas son reductores muy potentes de la ansiedad y la tristeza, su empleo ritual refuerza el uso de técnicas complementarias que estimulan su producción y éstas suelen mostrar su efectividad en procesos ritualísticos en los que se emplean sustancias químicas desencadenantes de endorfinas durante el proceso de curación como es el caso del aguardiente y otros estimulantes.

Cada sistema simbólico de curación está basado en un modelo de experiencias que se traducen al concepto de “mundo mítico”, dichas experiencias contienen ciertos modelos de “verdades”, que Levi-Strauss reconoce como “las ideas de una realidad clínica” o “modelo explicatorio”.

La curación por lo tanto, se basa en la restructuración de desórdenes existentes en el “modelo mítico” perteneciente al mundo mítico del paciente. Los exorcismos y la magia serán efectivos dependiendo de cómo haya modelado el chamán la causa de la enfermedad. Aunque los “mundos míticos” suelen ser parecidos, sus formas pueden ser diferentes. Por ejemplo, la conexión con ciertas creencias espirituales como es el caso de las negociaciones representa otra de las formas de realizar una curación. Del mismo modo, interactuando en el mundo sobrenatural con ciertas fuerzas es posible reconocer algunos aspectos de conocimiento psicológico o psíquico del paciente como ocurre con los ancestros familiares.

La respuesta del paciente irá de acuerdo con los “mitos” del terapeuta, constituyendo así la “clave existencial” que hace ver con cierto poder al terapeuta para ayudar hábilmente a encontrar y cambiar en el paciente sus oportunidades de adaptación. Eso se interconecta con las experiencias somáticas del paciente, que suelen inducirse a través de encantamientos hipnóticos regulando sus cambios por la vía del tratamiento medicinal de la herbolaria. 15

James Dow equipara toda esta serie de operaciones con la teoría de los sistemas vivos en la cual la jerarquización de los elementos genéticos sucede a partir de la selección natural estratificada por su efectividad en un proceso adaptativo dentro de determinados ambientes o medios, que se traducen en la terapia a nuevas formas de comunicación y generan la readaptación del paciente a su sistema de vida. Dicho proceso está plenamente representado en la psicoterapia transaccional y se refiere a la representación simbólica de modelos de experiencias, creencias o emociones antiguas que se sustituyen por otras distintas. 16

En otro de sus textos, el autor plantea que, si en la medicina moderna ya se ha aceptado la necesidad de tener una visión holística del paciente considerando aspectos tales como su situación emocional y mental cabe preguntarse cómo funcionan los símbolos en su proceso de curación.

Para lo cual se enfoca en posibles respuestas interrelacionando la curación somática con la psicología, pero dentro del ámbito cultural del individuo, es decir, su sistema de creencias. Dow cita nuevamente al neurólogo Moerman (CA) quien ha abordado este tema implicando los "medios simbólicos" que intervienen en el proceso de recuperación y que involucran los sistemas cultural y psicosomático.

Este neurólogo propone que partiendo de la consideración de dichos medios simbólicos y su función en individuos pertenecientes a una cultura determinada como elementos relevantes en su proceso de curación, hacen distinguibles sus rasgos culturales y a través de los mismos, los pacientes experimentan los procesos de enfermedad y curación. Estos símbolos, según Moerman pueden funcionar como conceptos universales o metáforas para reforzar la curación del paciente.

Siguiendo el texto de J. Dow, se halla similitud entre el concepto del alma en la curación tradicional otomí y la forma de construcción del psicoanálisis occidental. El concepto del "alma" o "ego" es un factor que interviene en los procesos internos de autoevaluación o introspección considerado en ambas culturas, a fin de descubrir la naturaleza de las enfermedades en forma particular. La idea de enfermedad por sí misma se relaciona con el concepto de "disfunción" dentro de un sistema.

En la amplia diversidad de las culturas, existen dos metáforas comunes: la del ataque por brujería, por una intrusión, etc., y la del poder espiritual; ambas pueden inducir a la alteración de los estados de conciencia y a la sanación. Moerman ejemplifica estas metáforas y las asocia con la del proceso seguido en una intervención quirúrgica. Así, Dow infiere que pueden encontrarse muchos otros conceptos y metáforas que funcionan como elementos pertenecientes a múltiples sistemas de curación. Sin embargo, este planteamiento aún no ha sido investigado a fondo. 17

A partir de los planteamientos de Jacques Lacan sobre el psicoanálisis hegemónico dominado por el freudismo norteamericano y anglosajón, la influencia de las ideas estructuralistas de Levi-Strauss en la obra de Lacan

se centra en la concepción del inconsciente y el orden simbólico. Lacan se opone a las ideas de Levi-Strauss para demostrar que el psicoanálisis es una práctica que pretende ir mas allá de la eficacia simbólica del mito el cual constituye la clave de todo dispositivo chamánico.

El chamán clásico es un individuo que desempeña distintos roles, como el político, el religioso o el mágico; y como terapeuta utiliza técnicas muy específicas de trance controlado que le permiten servirse de estados alterados de la conciencia para curar. El fenómeno del chamanismo se presenta en sociedades “ágrafas” en las que aparecen además otros actores culturales. El chamanismo se refiere también a una lógica transcultural de curación. El chamán podría ser definido entonces como todo tipo de sujeto capaz de curar las enfermedades, en particular las del alma, valiéndose de técnicas con una carga simbólica eficaz, misma que propicia un vínculo con lo sagrado. El chamán en este sentido es un exorcista, un mago, un brujo, hechicero, médico tradicional, curandero, gurú, profeta, místico, sacerdote e incluso psicólogo y psiquiatra.

De acuerdo a Levi-Strauss en el chamanismo, a diferencia de la relación causal entre microbio y enfermedad que es exterior al espíritu, la relación entre mito y enfermedad es interior al espíritu y simboliza o liga un significante a un significado traduciéndolo a un lenguaje verbal o estado de enfermedad, es el sufrimiento en la enfermedad como lo denomina.

Para Levi-Strauss el principio de la eficacia simbólica del chamán se explica en dos niveles: por la propiedad inductora de las representaciones, que son estructuras formalmente homólogas, traducibles una a otra y constituidas en diferentes niveles del ser vivo -procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo—, y puestas en consonancia con la operación del chamán.

De acuerdo con la relación que existe dentro del complejo chamánico entre el pensamiento normal y el pensamiento patológico, el primero aspira a que la realidad le entregue su sentido, tratando de comprender un mundo cuyas leyes escapan a su dominio, el segundo por el contrario, desborda de

interpretaciones y sobrecarga de sentido a la realidad. De este modo el pensamiento normal padece de un déficit de significado, mientras el pensamiento patológico dispone de una abundancia de sobresignificante.

Por lo tanto, es necesario establecer un equilibrio entre estas dos formas de pensamiento para obtener la cura. A través de la participación colectiva en el ritual de curación de un desequilibrio o enfermedad, el universo de efusiones simbólicas –tanto del chamán como del paciente—, integra una estructura que concilia en un todo la riqueza afectiva desordenada y la invención individual con la tradición social y el pensamiento normal.

La cura pone en relación estos polos opuestos y asegura el pasaje de uno a otro para manifestar mediante la experiencia total la coherencia del universo psíquico –el cual es una proyección del universo social.

Para Levi-Strauss es evidente la similitud entre el chamanismo y el psicoanálisis, pues ambos tienen como propósito llevar a la conciencia conflictos de carácter inconsciente que presenta ese estado en razón tanto de su represión por obra de fuerzas psicológicas, como de su naturaleza orgánica.

Así, el chamanismo a diferencia del psicoanálisis, recurre al pensamiento mágico salvando el abismo que separa el universo del significado del universo del significante, a través de una integración global de ambos, para superar la contradicción y sin sentido que la enfermedad provoca en la vida social y su estructuración. 18

En la cosmovisión otomí, la descripción de las experiencias de curación sintetiza que el cuerpo al enfermar nos comunica un entorno en el que ocurren desajustes sociales afectando la salud del individuo, y que la enfermedad es el mensaje que señala dicha desarticulación. Cuando el padecimiento es eliminado se restituye el orden social permitiendo armonizar las relaciones entre los hombres. La relación “orden-caos” se mueve en forma dialéctica como el cuerpo, que se mueve entre la salud y la enfermedad, o como los individuos que palpitan entre la desocialización y la resocialización. El cuerpo no solamente es un tejido fiel a ciertos procesos

biológicos, sino también es materia viva que percibe, significa y comunica las contradictorias experiencias humanas, por lo que la dinámica hacia la salud no se mueve en línea recta, sino que la salud y su contraparte la enfermedad se encuentran interactuando en torno a la vida y la muerte desde que el individuo nace hasta que perece.

El curandero otomí pretende a través de los recursos que le son otorgados generacionalmente reencauzar los procesos internos del individuo, reconociendo en él mismo, su inconsciente en comunicación con el del paciente, aquellas herramientas que le serán de utilidad para actuar en beneficio del restablecimiento etiológico y afectivo del individuo hasta lograr reintegrarlo a su equilibrio psicoemocional y fisiológico. La ayuda de los recortes de papel se encuentra inmersa en esta serie de herramientas simbólicas de las que dispone. La elección de las figuras de papel está determinada por un conjunto de experiencias que giran en torno a la salud y al equilibrio individual y colectivo: el del paciente, la familia y la comunidad.

Un modelo parecido a esta representación de interacciones individuales y sociales vistas desde el plano psicoemocional y afectivo ha sido explorado en occidente en el campo de la psicología, inicialmente por la vía del Análisis Transaccional propuesto por Eric Berne a finales de los años sesenta. El autor propone a este modelo como “transacciones sociales”, las cuales ocurren a partir de la reacción de un individuo como respuesta o estímulo desarrollado en cadena y generador de respuesta en quienes le rodean. Una prolongación perfeccionada de este modelo transaccional ha sido desarrollada recientemente por Bert Hellinger a través del método de las Constelaciones Individuales y Familiares.

Estas transacciones psicoemocionales representadas entre el paciente y la “figura” –representación de algún miembro familiar involucrado en su proceso de tratamiento a manera de “negociación”—, tienen como fin obtener una solución paulatina a las relaciones de comunicación:

individual, familiar y social, las cuales actuarán a nivel inconsciente y servirán para conseguir su curación y equilibrio.^{19, 20}

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, los rituales con recortes de figuras establecen una aproximación con los modelos de representación mencionados y guardan a su vez, una definida interacción a nivel inconsciente con el “mundo sobrenatural”, nombrado así dentro del pensamiento otomí.

Notas:

1. Lenz, Hans, El papel y las supersticiones, Revista Artes de México, No. 124. Año XVI, 1969, p. 84
2. Eliade, Mircea, Prestigios del mito cosmogónico, Revista Diógenes, UNESCO, Edit. Sudamericana, No. 21-24. Marzo – 1958, p.8
3. Eliade, Mircea, The myth of the eternal return, or cosmos and history, Princenton University Press, 1974, p. 14
4. Eliade, Mircea, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, FCE, 1960, p. 220
5. Eliade, Mircea, Prestigios del mito cosmogónico, Op.cit., p.3
6. Matos Moctezuma, Eduardo, Muerte al filo de obsidiana. los náhuas frente a la muerte, FCE, 1983, p.44
7. Broda, J. y Báez Jorge, F., Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, F.C.E. – Conaculta, 2001, p.40
8. *Ibidem*, p. 470
9. Eliade, Mircea, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, p. 116
10. *Ibidem*, p. 12
11. Eliade, Mircea, Prestigios del mito cosmogónico, Op.cit., p.5-7
12. Broda, J. y Báez Jorge, F., Op.cit., p.457-458
13. *Ibidem*, p. 464-465
14. Topete Hilario, et al., Presentación. (Introducción de contenidos) Revista Cuicuilco, Mayo-agosto 2005, V. 12. N. 034, ENAH, p. 5 - 8
15. Dow, James, Universal aspects of symbolic healing: a theoretical synthesis, Oakland University; American Anthropologist, V.88. N. 1, March 1986, p. 56-60
16. *Ibidem*, p. 66
17. Dow, James. More on the anthropology of symbolic healing. Current Anthropology; The University of Chicago Press, Vol.21, No.2, April, 1980, p.277
18. De la Peña, Francisco, Mas allá de la eficacia simbólica del chamanismo al psicoanálisis, Revista Cuicuilco, ENAH, V.7, No. 18, enero-abril de 2000, p.137-152

3.1.1 Las representaciones de los recortes de papel y otras manipulaciones para una curación a través del arte

De acuerdo con Juan Luis Ramírez Torres, los símbolos “*agua-fuego-espíritu*” marcan una constante cultural de la religión y la medicina otomí, perteneciendo al proceso de codificación cultural en el cual se ordenan las percepciones y significaciones mentales representando en ello “lo material” y “lo inmaterial” del hombre. 1

En este contexto, el ritual otomí ofrece material simbólico particularmente significativo y desencadenante de la acción social, mientras que en su dramatización ritual se vierten las expectativas sociales, ya sea en pos de la reproducción del sistema establecido o por el contrario, en la búsqueda de formas alternativas de reorganización, como es el caso de las negociaciones con espíritus a través de las figuras de papel. Dentro de estas acciones la restitución del orden original es un referente decodificador, cuyas interpretaciones múltiples sirven para reconstruir o construir nuevos sistemas de comunicación en el individuo o la comunidad. 2

Por otra parte, desde el plano teórico del arte, Néstor García Canclini distingue a la sociología del arte concebida como “poder simbólico” conformada a la manera de un sistema simbólico integrado por instrumentos de conocimiento y construcción de lo real, como el neokantismo y otras formas filosóficas de interpretación e integración social, el estructural funcionalismo, de comunicación; el estructuralismo o de satisfacción disfrazada de deseos reprimidos; el psicoanálisis, aproximándose con este último a las reflexiones sobre chamanismo y psicoanálisis expuestas anteriormente.

El autor resume a partir de la obra de varios teóricos, que las funciones de dicho sistema simbólico forman fragmentos de una serie de estrategias de clase, afirma que como consecuencia del desinterés marxista por la producción simbólica en su carácter interpretativo de las conductas

humanas, resulta obvio que ahora hay que estudiar al arte como un hecho social: un instrumento para dar a conocer y comunicar críticamente.

Asimismo, desde el interés con que sea usada la producción simbólica del arte, ésta puede ser también un recurso de las clases dominantes para distinguirse (o separarse) y transmitir información distorsionada. El autor advierte que las relaciones simbólicas entre los hombres son relaciones de poder, tal y como sucede con la organización jerárquica del inframundo otomí, particularmente la extraída de la organización social urbana en donde alguna de las representaciones rompe el equilibrio del sistema. Se comprende de esto último que dentro del estudio sociológico de esas representaciones es necesario acompañarlas con el análisis de otra región de la superestructura, a la cual el autor define como la política –estructura simbolizada en las jerarquías espirituales otomíes, su interacción y estratificación social en el inframundo.

La investigación sobre los sistemas simbólicos no se limita según García Canclini, a conectar las representaciones con sus condiciones sociales de producción, así como con las estrategias de poder. En el caso del arte, las construcciones simbólicas y los cambios establecidos en sus representaciones son también maneras de “imaginar lo posible” –remitiéndose al mundo onírico o sea el del inconsciente—. En consecuencia, la obra artística suele vincularse con lo real y a la vez con la representación o el simulacro, es decir, una proyección de los conflictos y sus esquemas de solución –símil de las representaciones simbólicas en los rituales planteando a su vez, una fuente temática para la producción artística.

Si en épocas anteriores la práctica artística sirvió para que los hombres trascendieran sus condicionamientos y las vanguardias contemporáneas han querido hacer del arte un lugar para inventar al hombre, es posible de acuerdo a Canclini, ensayar en este terreno formas impensadas de nuestra existencia.

García Canclini concluye en su texto que es en el arte donde se cultiva la utopía, lo irreal, lo aún no llevado al mundo real, lo que pertenece todavía

al “inconsciente” del artista. El arte es por lo tanto, el que desafía a la sociología al pensar junto con lo real sus transformaciones imprevistas.

De igual forma, la investigación sociológica se vuelve un recurso imprescindible para que el arte logre diferenciar sus evasiones sometedoras y sus utopías practicables y para que la experimentación sea inventiva evitando la repetición mediante la aplicación de nuevas soluciones plásticas y temáticas. Los juegos con lo imaginario, los rechazos simbólicos, la persecución de formas inéditas de pensamiento y la sensibilidad requieren como lo señala el autor, de un conocimiento sociológico para asegurar la eficacia social de sus objetivos –la observación a partir de la experiencia misma del artista.

Si se desea que las prácticas simbólicas sean actos transformadores, es necesario socializar el arte integrándolo a la acción transformadora de las masas para profundizarse y repercutir en la sociedad, quizá un poco como ocurre en las participaciones colectivas dentro de los rituales comunitarios de la “Costumbre” indígena, la curación, la limpia, la fertilidad o las peregrinaciones otomíes a los cerros. 3

En este sentido, al reflexionar Suzi Gablik sobre los intentos de Josep Beuys y Anselm Kiefer por restaurar el carácter terapéutico del arte, afirma lo siguiente: *“Tanto Kiefer como Beuys creen que la única forma de crear un arte verdaderamente político, es aquel que consiste en devolverle su poder a las fuerzas visionarias. Esta expansión del campo creativo mediante el arraigo del artista en la concepción de la transformación, es lo único que puede acabar con la esterilidad espiritual de la vida moderna y salvar al mundo del suicidio.”* 4

Y continúa Gablik:

“(...) Según la concepción de Kiefer, el arte puede volver a ser un gran redentor, un bálsamo para los errores del pasado; pero para lograrlo hay que reimplantar un lenguaje mítico de lo trascendente, y reinstaurar así mismo las virtudes morales (...) Las obras de Kiefer no admiten la desesperación. Tampoco reflejan un optimismo fácil. Más bien proclaman

que no todo se ha perdido, que algo, alguna potencialidad y algún futuro volverán a surgir, incluso de entre las sombras de los horrores hitlerianos”. 5

La autora establece la asociación de Beuys como la figura del chamán en el arte. *Beuys escribió: “lo que busco en el arte es la transformación de la sustancia, más que la noción estética tradicional de la belleza externa (...)” Para Beuys lo esencial no es el artista como creador de unas obras, sino la calidad que tenga su imaginación y su concepción de las cosas; su capacidad de actuar como un pontífice, o como un puente entre el mundo material y el espiritual”. 6*

Gablik precisa la función social que el artista puede ocupar dentro del terreno escéptico y vacío de la vida contemporánea: *“Esto supone devolver al artista su función de chamán, figura mística, sacerdotal y política de las culturas prehistóricas, que después de estar al borde de la muerte debido a un accidente o a una grave enfermedad, se convierte en un visionario y en un curandero.” 7*

La misión del chamán consiste según Gablik desde el contexto artístico, en equilibrar y centrar a la sociedad combinando los distintos niveles de experiencia vital estableciendo una relación entre la cultura y el cosmos. Cuando estos aspectos, el humano y el divino se relacionan, le corresponde al chamán restablecer la armonía y el equilibrio. Sólo un individuo capaz de dominar sus actos en ambas esferas es un chamán consagrado. El artista en su calidad de chamán encauza según la autora, fuerzas que van más allá de su propia persona y consigue devolverle al arte su unión con las potencias sagradas. Mediante su propia transformación, crea a la vez nuevas formas de arte y vida.

Al ocurrir esto, puede ofrecerse a sí mismo como el prototipo de un nuevo modo creativo, como modelo de un ser que no se distancia y que es capaz de trascender el mundo sin rechazarlo.

Refiriéndose a este modelo a través de la figura de Beuys afirma:

“Beuys busca una concepción más amplia que lleve al artista hacia afuera, hacia un nuevo exterior, y le aleje de la relación de

alienación que destruye mutuamente al arte y a la sociedad, y reduce el vínculo que hay entre ellos en una actividad puramente negativa.” 8

Este artista se focaliza en la modernidad por un principio paradójico que es posible conciliar a través de una síntesis: “...*la tensión que existe entre los valores tradicionales y modernos podría desaparecer si se hiciera una síntesis adecuada con elementos procedentes de ambos sistemas.” 9*

Continúa Gablik con esta reflexión afirmando que, la solución actual está en el uso que hagamos de nuestra libertad pues tenemos que decidir si vamos a utilizarla para satisfacer nuestro egoísmo o para fortalecernos moralmente. Para que haya un cambio, según Gablik, tendremos que subordinar nuestra valiosa y exacerbada libertad al bien común y habrá que sustituir nuestro actual objeto de devoción por otro distinto. La gran revolución de nuestra época en el concepto de Gablik debe ser una revolución en nuestras aspiraciones y expectativas. Sólo podremos encontrar el camino de vuelta a los objetivos comunes y a las obligaciones sociales y sólo podremos restaurar la voluntad moral, mediante la labor individual, la de cada uno de nosotros, si consideramos adecuado y necesario el proyecto de la “regeneración espiritual”.

En este camino la autora propone una búsqueda por enfocar al arte una vez más, como seres humanos completos dueños no sólo de una naturaleza estética sino también de una naturaleza moral, es decir, dotados de un objetivo filosófico y moral.” 10

Finalmente completa esta reflexión retomando el principio paradójico de la modernidad: “*Sin embargo, hemos podido comprobar que la rebelión y la libertad no bastan; la modernidad nos ha acercado demasiado a la subjetividad radical y a un relativismo destructor (...). La tradición nos aporta la sabiduría, y puede que la modernidad se limite a enseñarnos que a fin de cuentas lo que necesitamos es un antagonismo positivo entre la libertad y la restricción”.*

El concepto del bien en la reflexión de Gablik, va indisolublemente unido al concepto de respetar los límites. Y concluye que: *“Quizá ahora, tras una larga fase de rebeldía en la que hemos tirado todo por la ventana, seamos capaces de reconocer que carecemos por completo de un sentido de la limitación.”* 11

Aunque la autora en este punto se enfoca a aquellos aspectos vinculados a la modernidad y a la forma en que las sociedades contemporáneas han hecho una asimilación de ésta, sus reflexiones se conducen a reafirmar los puntos de análisis de autores como De la Peña, quien destaca el mito cercano a una expresión de los ideales del grupo -el universo chamánico y terapéutico en concordancia para lograr una “curación adaptativa”, tanto la comunitaria como la individual—, pues su función es también según Lacan, la de asegurar la represión donde el mito se utiliza como argumento de un ritual o técnica curativa.

Por lo tanto, la diferencia entre un chamán y un psicoanalista consiste en que el segundo no apuntala al *yo* -la identidad del paciente—, sino que permite manifestarse al sujeto como sujeto del lenguaje y de la castración, es decir, de su psicopatología.

En esa perspectiva, los límites a los que se refiere Gablik desde la óptica de la teoría del arte se encuentran también en esa otra frontera, que en la interpretación chamánica operaría como: llevar a cabo el proceso de curación en una misma entidad, capaz de diferenciar aquello que le provoca ansiedad o enfermedad y que puede representarlo físicamente para inducirse a la catarsis -principio de una curación—, después de lo cual en un proceso reflexivo o “dialéctico” -en la concepción filosófica y estética—, o de negociación -en lo terapéutico—, se condujese gradualmente al proceso final de la autocuración. Como es el caso que expone Gablik en la historia personal de Josep Beuys y su obra artística.

Si como afirma Sandro Bocola acerca del psicoanálisis en su aproximación a la física cuántica y al arte, ya sea por la misma definición de su objeto de estudio, el psicoanálisis se distingue no como una

concepción estática del alma ni como una magnitud dada que elude la idea de un complejo proceso dinámico e indivisible, sino desde este último, más bien, el alma mantiene una íntima vinculación con el intelecto y el cuerpo condicionada recíprocamente entre lo estático, lo dinámico y lo divisible. Esto se puede reconocer también en la física y en su encuentro con la expresión artística puesto que ambas pertenecen a procesos dinámicos complejos. 12

Por la vía de su “escultura social”, Beuys pretende poner en duda el concepto tradicional del arte y la obra “singular” creada por el artista. Su materia prima es el hombre. Es a él a quien hay que formar, pues tal y como se presenta actualmente en la cultura occidental el hombre está enfermo. Así lo que le interesa a Beuys sobre todo es la educación del hombre, “la transformación del cuerpo social” en la que no sólo cualquier persona puede participar, sino que incluso tiene la obligación de hacerlo: *“para que podamos realizar la transformación en el menor tiempo posible, el hombre tiene que volver a entrar en relación, hacia abajo, con los animales, los vegetales, la naturaleza, y hacia arriba con los ángeles y los espíritus”*.

En su opinión, sólo cuando el arte esté integrado en todos los ámbitos de la vida podrá existir una sociedad democrática eficaz. La utopía artística de Beuys se concentra en este hallazgo: *“Aquí esta el umbral que quiero designar como el fin de lo moderno, el fin de todas las tradiciones. Desarrollaremos en común el concepto social del arte como un hijo recién nacido de las antiguas disciplinas”*. 13

Según esta visión holística de Beuys, el arte accionado por él mismo representa ya a las ciencias naturales tal como el autor había querido “practicarlas”. El concepto del arte para Beuys se concentra en una ciencia mágica de la naturaleza que ya no obtiene sus conocimientos y constataciones como resultado de un trabajo reflexivo, a través del encadenamiento lógico entre observación, investigación y experimento, sino por la inspiración e intuición –como es el caso de la intervención chamánica otomí y los recortes de curación en esta aproximación a través del “rostro

interior” del vidente, conformando así en estos conceptos una estructura de pensamiento similar a la del chamán, la cual simboliza aspectos importantes de su cosmovisión a partir de los recortes de las “figuras” para intervenir y reconstituir el equilibrio individual y colectivo.

Esta visión no se encuentra ya distante del territorio artístico y sus preocupaciones contemporáneas puesto que la elaboración de los recortes y las manipulaciones a las que el chamán les somete se asemejan por un lado al arte de acción y las intervenciones artísticas, en tanto que por otro, a las analogías existentes entre el proceso creativo terapéutico, la terapia gestáltica y el análisis transaccional, entre otros modelos de intervención de la psicología contemporánea. 14

Otro acercamiento que determina la relación entre el arte y la terapia de curación ha sido planteado por el cineasta, actor y “terapeuta” Alejandro Jodorowsky con el trabajo denominado por él mismo como la “terapia psicomágica”. Jodorowsky destaca en *La danza de la realidad* –libro de carácter autobiográfico—, sus primeras incursiones en el arte de acción en compañía del poeta Enrique Lihn al comienzo de los años 50, a través de lo que ambos llamaron el “acto poético”.

Como enuncia Jodorowsky, este acto inspirado en la obra de André Breton consiste en corregir la comunicación grotesca existente en la sociedad a causa de un mal empleo del lenguaje verbal al que llama “lenguaje torcido”. Esas acciones que inicialmente serían llevadas a cabo por ambos artistas y después involucrarían a una mayor cantidad de participantes, ponen en marcha un arte que derivaría posteriormente en lo que Jodorowsky reconoce como el *happening* o arte de acción. 15

Para este artista, el acto poético tendría las cualidades de ser gratuito, manifestando con bondad y belleza las energías creativas normalmente reprimidas o latentes en él mismo. Distinguido del acto vandálico, el cual esencialmente es destructivo y violento, el acto poético en contraste, estando caracterizado por cualidades artísticas sería siempre “positivo”, buscando la construcción y no la destrucción. Esas acciones artísticas

marcarían la pauta para conducirlo a una serie de reflexiones que lo aproximarían progresivamente a la terapia de curación:

“Más tarde comprobé que todas las enfermedades hasta las más crueles eran una forma de espectáculo. En la base había una protesta contra la carencia de amor y la prohibición de cualquier palabra o gesto que evidenciara esa falta. Lo no dicho, lo no expresado, el secreto, podía llegar a convertirse en enfermedad. El alma infantil, ahogada por la prohibición, elimina las defensas orgánicas para permitir la entrada del mal que le dará la oportunidad de expresar su desolación. La enfermedad es una metáfora. Es la protesta de un niño convertida en representación”. 16

Jodorowsky acentúa, al revisar décadas después los actos que acompañado por Enrique Lihn había realizado durante la juventud, que era posible diferenciar aquellos actos que encubrían reacciones rencorosas hacia la sociedad de otros que fundamentalmente eran simulacros. La verdadera vía al “acto poético” según esclarece, implica una “toma de conciencia” siendo aquel acto en el que el inconsciente acepta como reales hechos que son metafóricos, como lo que se desea que suceda –semejante a la magia simpatética, las representaciones de los rituales de curación con recortes y las constelaciones de la psicoterapia moderna. 17

Más adelante explica:

“...Me di cuenta de que todo acto extraordinario abate los muros de la razón. Quiebra la escala de valores y remite al espectador a su propio juicio. Actúa como un espejo: cada cual lo ve con sus límites. Pero esos límites al manifestarse, pueden provocar una inesperada toma de conciencia. ‘El mundo es como yo pienso que es. Mis males vienen de mi visión torcida. Si quiero sanar no es al mundo a quien debo tratar de cambiar sino a la opinión que tengo de él’”. 18

En su libro el artista chileno reflexiona sobre el uso de los títeres como sustitutos de la presencia física de las personas que le rodean y con quienes guarda una relación cercana o afectiva –como la familia— durante su época

de juventud. Proponiendo estas representaciones como la “transferencia de una persona a un objeto”, el autor reconoce en este juego establecido con el inconsciente una posibilidad de comunicación humana mucho más profunda.

Los diálogos sostenidos entre los títeres y el autor durante aquella época de su vida lo conducen poco a poco a la resolución de desacuerdos que de origen había vivido con cada uno de los miembros cercanos a su estructura familiar. Como resultado de esos diálogos o negociaciones, el autor expresa la comprobación efectiva de cambios de actitud reales en cada uno de esos familiares observados por él mismo al paso del tiempo:

“¡Milagro! Me lo explico así: la imagen que tenemos del otro no es el otro, es una representación. El mundo que nos imponen los sentidos depende de nuestra forma de verlo. Para nosotros en cierta manera, el otro es lo que creemos que es...” Acerca de su padre refiere después... *“El personaje enriquecido por mi creatividad, evolucionó hasta llegar a un mayor grado de conciencia; de feroz y obcecado pasó a ser amable, pleno de amor. Quizá mi inconsciente individual estaba estrechamente unido al inconsciente familiar. Si mi realidad variaba también variaba la de mis parientes.”* 19

Como resultado de estas reflexiones el autor plantea que: *“al retratar a un ser se establece un nexo entre él y el objeto que lo simboliza, si se producen cambios en el objeto, el ser que dio origen a lo que representa también cambia”*.

Jodorowsky encuentra además, una estrecha similitud entre estas representaciones con la brujería y la magia antiguas, es decir, la transferencia de la personalidad por el contacto físico, o sea, la magia de contacto o magia simpática de la que ya hemos hablado en un apartado anterior y que está emparentada con los rituales de curación otomíes.

Al referirse a su experiencia personal sobre la obra artística del coreógrafo Kurt Joos, concluye:

“Joos escenificando con su técnica sublime los más urgentes problemas sociales, plantó la semilla que más tarde se desarrolló en mi espíritu: la finalidad del arte es curar. Si el arte no sana, no es verdadero”. 20

Para el artista chileno en forma similar al discurso en la obra de Beuys, el arte debe sanar no sólo al cuerpo sino al alma, a través de la realización de las potencialidades humanas y su trascendencia sacrificando lo personal hasta llegar a lo impersonal; *“nada es para mí que no sea para los demás”* – se trata nuevamente del bien común que S. Gablik menciona en torno a Josep Beuys y la reconstrucción social. 21

Si bien es cierto que el imaginario del artista se encuentra determinado en gran parte por sus experiencias personales desde su particular percepción del mundo físico hasta la asimilación cultural que tiene del mismo, las formas de representación que propone para aquello que motiva sus exploraciones intelectuales y afectivas a partir del lenguaje artístico estarán caracterizadas por una peculiar aprehensión de técnicas y materiales, así como una estilística que lo identificará formalmente en el terreno del arte.

Internamente los estadios que compongan su proceso creativo se asemejarán a los que transite el chamán en su aprendizaje del mundo espiritual y su comunicación con éste para conseguir la sanación, emulando un sistema de negociaciones preestablecidas que a la manera de técnicas instrumentales o materiales, lo conduzcan a un conocimiento del mundo onírico: el territorio de lo irracional, lo intuitivo y lo espiritual, manteniendo estos elementos siempre actuantes en sus percepciones.

Ya sea por medio de recortes de papel, de simulacros sociales, de objetos simbólicos o de acciones y expresiones puramente plásticas, la representación y sus transformaciones simbólicas a través de las negociaciones con el mundo onírico o espiritual abarcan todas las esferas de lo humano y sus variaciones. Lo importante en esta acción artística es liberar y transformar las ansiedades y sufrimientos de todo aquello que

inconforma o de lo que se carece, aquello que inquieta y genera dolor e incluso placer como señala Jodorowsky al reducir a estos dos últimos conceptos su experiencia del mundo. Por lo tanto, resulta claro hasta aquí, que en ese camino de representaciones se encuentra constantemente el diálogo interno del artista en una búsqueda marcada por el derrotero de su intuición y pulsiones más profundas, materializadas desde su imaginario y su visión del mundo.

Notas:

1. *Ramírez Torres, Juan Luis*, Codificación y códigos culturales, simbólicos y rituales en cultos curativos, Tesis de doctorado, UNAM, 1995, p. 340
2. *Ibidem*, p. 333
3. *García Canclini, Néstor*, La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte, Siglo XXI Editores, 2006 , p. 148-151
4. *Gablik, Suzi*. ¿Ha muerto el arte moderno? en; ¿Fracasó la modernidad?, Edit. Hermann Blume, 1987, p.116. *Ibidem*, p. 117
5. *Ibidem*, p.118
6. *Ibidem*, p.118
7. *Ibidem*, p.119
8. *Ibidem*, p.119
9. *Ibidem*, p.119
10. *Ibidem*, p.120
11. *Bocola, Sandro*, El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys, Ediciones del Serbal, 1999, p. 253-266
12. *Ibidem*, p. 514
13. *Zinker, Joseph*. El proceso creativo en la terapia gestáltica, Paidós,1979, p.26-27
14. *Jodorowsky, Alejandro*. La danza de la realidad (psicomagia y psicochamanismo), Siruela (Random House Mondadori), 2008, p.133-139)
15. *Ibidem*, p.151-152
16. *Ibidem*, 139-142
17. *Ibidem*, A. Jodorowsky, p.154
18. *Ibidem*, p.109
19. *Ibidem*, p.155-156
20. *Ibidem*, p.156
21. *Berne, Erik*, Análisis transaccional en psicoterapia (una psiquiatría sistemática individual y social), Editorial Psique, 1977, 286 p.p.
22. *Hellinger, Bert*, El centro se distingue por su levedad, Herder, 2002. 160 p.p.

Ilustraciones Capítulo III



Fig. 30. Tlaloc presente entre aguas superiores e inferiores en el Códice Laúd ostenta en forma mixta atributos de otros dioses: barba de Quetzalcóatl, disfraz de jaguar como signo de Tezcatlipoca y como dios interior de las montañas, posa como Xiuhtecuhtli o dios del año rodeado de los signos de los días, mientras empuña un rayo en forma de serpiente - bastón , en su mano izquierda toma un hacha ritual de diseño maya aunque el códice corresponde a la tradición mixteca se le ha relacionado con los pronósticos de los destinos.

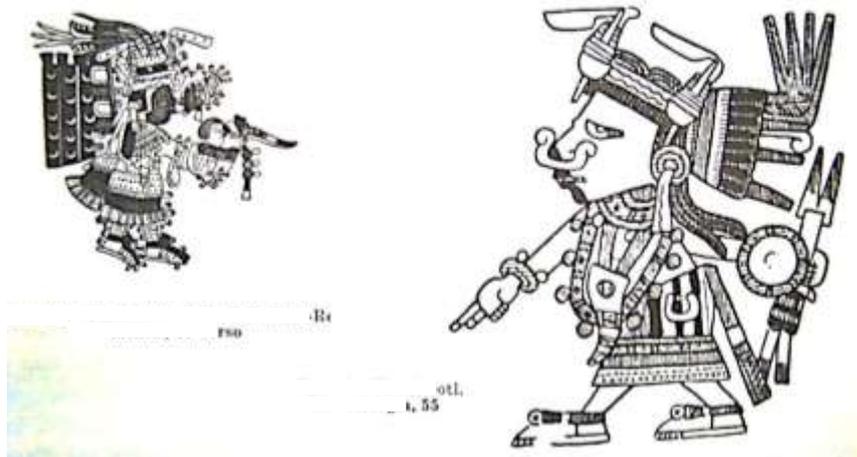


Fig. 31. Tlazolteotl o “la comedora de inmundicias”, a la izquierda aparece en el códice Telleriano Remènsis caracterizada como deidad nocturna de orden en terrestre en su advocación asociada al inframundo. De lado derecho aparece ataviada con flechas y chimalli en el códice Borgia.

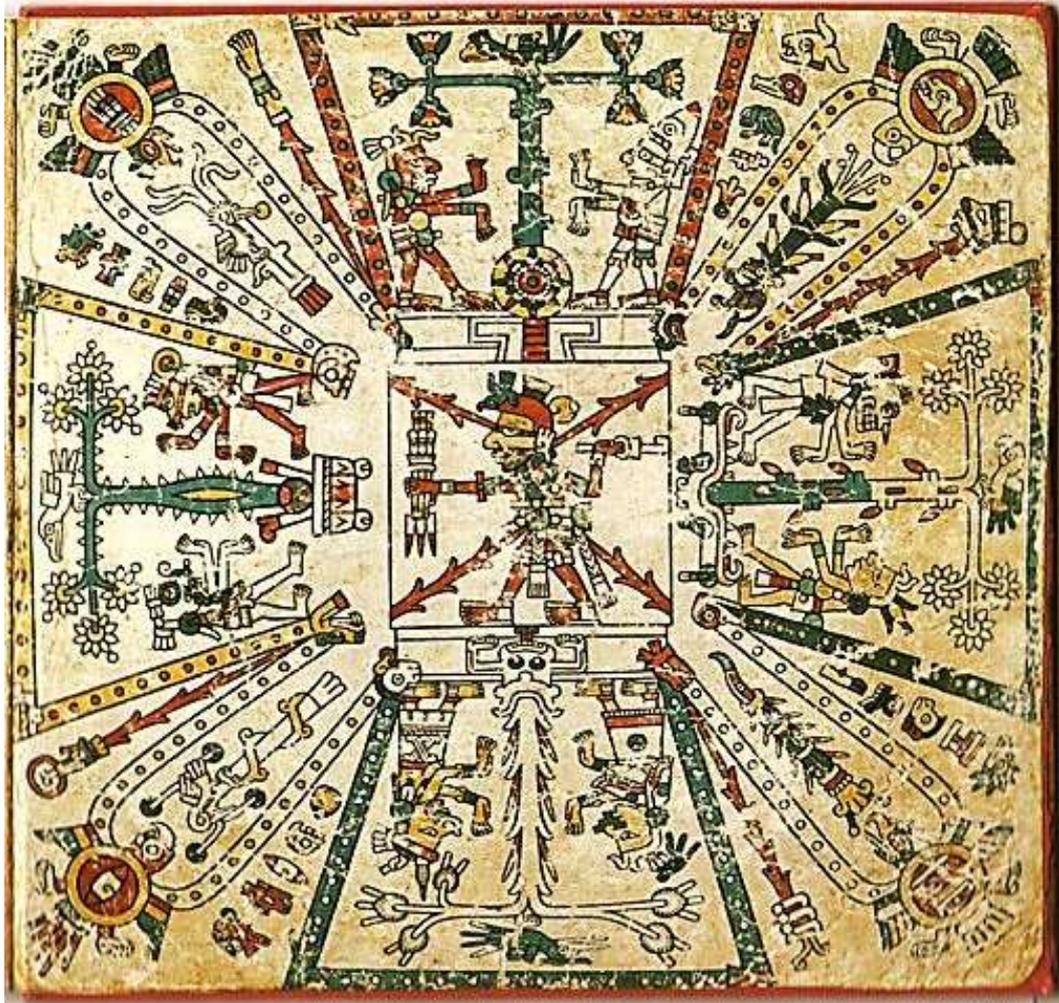


Fig. 32 a. Primera página del códice Fejervary Mayer; pertenece a la serie de los Borgia posiblemente producido por los olmecas xicalanca o los tlaxcaltecas (tolteca-chichimeca). Tezcatlipoca aparece como dios supremo, viene corriendo desde fuera del círculo del tiempo-las cuatro direcciones o árboles cósmicos-, su cuerpo sacrificado en el centro da vida y movimiento al mundo para hacer posibles las cosechas, el culto y la guerra.



Fig. 32 b. Página posterior del códice Fejervary Mayer; Tezcatlipoca o “señor supremo del tiempo” se encuentra rodeado de los signos de los días (cuentas cíclicas del tonalpohualli de 260 días), bajo la condición de sacrificio se ha relacionado a los destinos y la hechicería en el códice Fejervary-Mayer.



Fig. 33. Conjuro de maíz, códice Borbónico. La adivinación con semillas de maíz era una de las formas de diagnóstico utilizadas por los curanderos mesoamericanos para precisar los detalles de un padecimiento.



Fig. 34. El árbol de la dirección cósmica central (Axis Mundi) en el códice Fejèrvary-Màyer, erige su tronco desde el centro del mundo; sus dos mitades como dualidad extendida en ramificaciones laterales muestran nuevos pares de mazorcas, abajo en la Tierra yace la figura del dios de la muerte encarnando al inframundo, encima de éste dos mazorcas originarias se entrelazan y son rodeadas por dos figuras que señalan al plano celeste sobre el cual aparece un águila real.



Fig. 35. Bastón en bulto tallado en jade perteneciente a la cultura olmeca, corresponde al periodo formativo. La fotografía fue tomada por la investigadora Linda Schele. En esta pieza es posible encontrar algunas de las características que Schele describe acerca de los bastones agrícolas como representaciones de diferentes cultivos pero también de gobernantes asociados a los grupos de linaje.



Fig. 36. Recorte de figura del dios Tlacatecolotl, una de las deidades reguladoras del equilibrio celeste - terrestre dentro de la cosmovisión náhua de Chicontepepec, Veracruz. Esta entidad se encuentra acompañada de una serie más extensa de recortes de deidades asociados a la naturaleza y al universo.

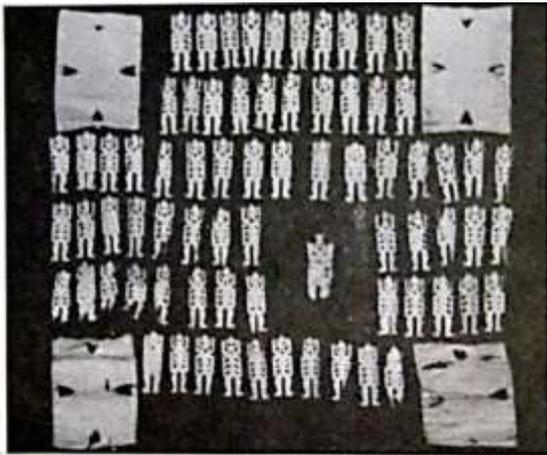


Fig. 37 y 38. Recortes de figuras para "Bulto de curación", en la primera imagen se organizan setenta y dos figuras antropomorfas de espíritus que intervienen en una curación, pertenece a la región de Tenexco Puebla. La segunda está compuesta de veintitrés figuras y fue registrada en San Pablito Pahuatlan.

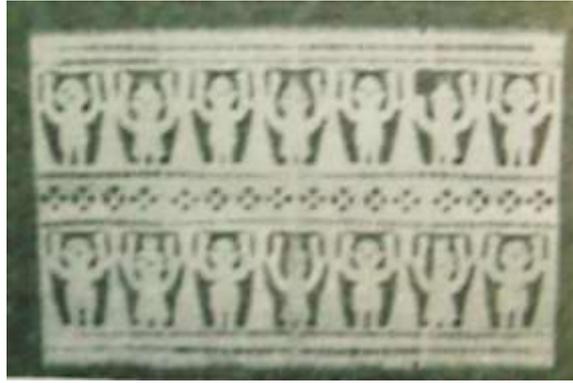


Fig. 39. Recorte de “Puerta de niños del monte”, San Pablito Pahuatlan.



Fig. 40. Ilustración con recortes que escenifica el diagnóstico de mal al interior de la casa de una familia, en el Libro Historia de la ceremonia del águila, símbolo de San Pablito Pahuatlan”.



Fig. 41. Sacrificio de un pollo, su sangre es vertida por el chamàn sobre las bocas de los recortes de figuras que han sido colocadas sobre una cama en el tlapextle construido previamente con caña.



Fig. 42. Representación de los diversos pisos celestes en el códice Gómez de Orozco, su estructura concuerda con las descripciones de jerarquías del mundo sobrenatural y sus niveles de existencia divididos en nueve cielos y trece infiernos en la visión mesoamericana (interrelacionados también con el plano celeste, terrestre e inframundo actualmente presentes en la cosmovisión otomí).



Fig. 43. Recorte en corteza de moral blanco que representa de lado izquierdo al Señor del Monte como árbol cósmico -Axis Mundi, estructurado en forma dual y rodeado de seres vegetales y animales, debajo de sus raíces aparece Pajarito del Monte y más abajo se distingue la figura del dios de inframundo. De lado derecho se diferencian diversas representaciones de árboles de semillas cultivadas en San Pablito.



Fig. 44. Recortes de cama de antigua, fragmento de Señor de antigua, Dios de árbol y Señor de Jesucristo sanando a hombre enfermo, del libro "Historia de la curación antigua"



Fig. 45. Fragmento del Libro "Historia de la ceremonia del águila, símbolo de San Pablito Pahuatlan", recortado y escrito por el badi Alfonso Téllez García, 2007.



Fig. 46. Ilustración con recortes que escenifica la peregrinación de curanderos de San Pablito hacia los cerros en el Libro "Historia de la ceremonia del águila, símbolo de San Pablito Pahuatlan", recortado y escrito por el badi Alfonso Téllez García, 2007.



Fig. 47. Figura de semilla de Árbol de chile

Capítulo IV

4. Afinidades del uso del amate en el discurso plástico

El totemismo apareció en los grupos clánicos siendo dentro del clan el brujo o chamán el intermediario entre los hombres y el tótem. Durante los ritos y ceremonias los brujos o hechiceros portaban atributos del tótem en su vestimenta, tocados, máscaras etc. Así los miembros del clan se reconocían entre sí por ciertas escarificaciones, tatuajes o marcas, diseños pintados en el cuerpo, la cara o por el tipo de ceremonias y motivos pintados en objetos domésticos. Al tótem y a los espíritus se les atribuían poderes y acciones buenos o malos, como producir o quitar enfermedades, la muerte, el embarazo, la protección, etc.

Ya durante el esplendor de la cultura olmeca, las esculturas se caracterizaron por un simbolismo religioso que se relacionaba con las deidades del agua y la tierra. La fuerza del agua era representada por una serpiente de cascabel, intermediaria entre el hombre y la deidad dispensadora del agua preciosa o hacedor de la lluvia –serpiente-jaguar—. 1 R. Piña Chan asocia este concepto religioso entre la tierra y el agua; el agua deja de representarse como la serpiente acuática cuando ésta se vuelve terrestre, de modo que el sacerdote sería el símbolo del poder de hacer la lluvia –así como la serpiente era símbolo de ese poder (*Ver fig. 30*). 2

Dentro de este contexto, según la tradición mesoamericana: “*Los dioses llamaban a los hombres a su servicio por medio de accidentes y enfermedades graves para lograr una comunicación más plena.*” De acuerdo a las investigaciones de López Austin, los defectos físicos llegaban a identificar a los hombres como individuos con poderes sobrenaturales. Una malformación o deformidad física se interpretaba como una “gracia de Dios” concedida para curar. Esto se explica e interrelaciona en buena parte con las prácticas de la pintura corporal o la deformación y mutilación. A través

de medios artificiales se podía lograr que un dios dominara particularmente a un individuo y manifestara por medio de éste su fuerza. Artificialmente la pintura corporal se usaba para hacer dibujos sobre la espalda potencializando parte de estas representaciones durante los rituales. 3

La preeminencia del diagnóstico etiológico y la necesidad de conocer el origen divino de la enfermedad para determinar el curso del padecimiento y el modo de tratarlo, eran indispensables para dar solución a los problemas etiológicos. En este punto la idea de un “ser sobrenatural” era antecedente esencial. *Titlahuacan* era entre los nahuas uno de los nombres del ser supremo que impartía mercedes y desgracias y era de quien surgía la vida o por su poder y voluntad terminaba: “*Nadie puede impedirle ni contradecirle y a ningún ser sobrenatural como Titlahuacan se le implora la buena fortuna en los graves problemas estatales la prosperidad y la salud de los hombres y la permanencia del mundo*”.

Incluso sus designios influían en la interpretación etiológica de la clase de muerte que se podía sufrir. El *Mictlán* representa en el análisis de López Austin, el epílogo oscuro y nebuloso de la vida humana, pero finalmente algunas veces las almas eran escogidas para servicio de *Tláloc* o *Chalchiuhtlicue* u otras deidades. 4

El tratamiento representativo que se le otorga a *Titlahuacan* en el pensamiento nahua lo coloca como principio rector ubicado en el plano celeste del contexto religioso mesoamericano, éste se diversificaba en las deidades que integraban el cosmos, siendo semejante en concepto a la deidad otomí el Señor del Monte, cuya cosmovisión se desglosa también en algunos de los manuscritos antiguos –los aún existentes-, han ido conformando el estudio contemporáneo de códices mexicanos. Entre ellos aparecen los que se relacionan directamente con la cosmovisión indígena otomí en estudio.

La etnóloga Ma. Isabel Álvarez Icaza, complementa las aseveraciones aquí vertidas acerca de la procedencia de buena parte de la cosmovisión otomí y sus prácticas chamánicas con los recortes de amate. La autora

destaca en su estudio la definición estilística del códice Laud y su contenido basándose en la obra de varios investigadores. A partir de algunas relaciones iconográficas y estilísticas determinadas en el tratamiento de este códice es posible emparentarlo con la pintura mural prehispánica. Tomando en cuenta las influencias y atribuciones del documento, su procedencia está orientada muy probablemente a la región *cuicateca* de la Mixtequilla, zona limítrofe entre Puebla y Tlaxcala, perteneciente a la Mixteca Alta. Esta zona según fuentes coloniales, fue lugar de asentamiento de los *nonoalcas* al abandonar *Tula*. 5

Las representaciones contenidas en el códice Laud muestran su influencia náhuatl puesto que aparecen representaciones de los dioses aztecas como *Tezcatlipoca*, *Quetzalcoatl*, *Mayahuel* y *Tlazoltéotl*, siendo ésta última diosa de origen huasteco. La analogía del códice Laud sugiere que pertenece junto con el Borgia y el Fejérvary-Mayer a una misma cultura que es la misma que produjo los *Tezcatlipoca* del Borgia y las pinturas de Tizatlán. Fueron los olmecas xicalanca o los tlaxcaltecas -o tolteca-chichimecas, quienes asumieron la cultura de esos olmecas y quienes habrían elaborado dichos manuscritos. Agrega Álvarez Icaza que según Martínez Marín, existe un parentesco formal del dibujo de estas figuras olmecas con los códices mixtecos pues la presencia de los puntos y barras proviene de una influencia olmeca.

Continúa explicando Álvarez Icaza en concordancia con D. Roberston, que los artistas que elaboraron estos manuscritos usaban un arte conceptual, no estaban interesados en dibujar la naturaleza como la veían, esto se observa en las escalas y la proporción de la arquitectura en relación a la forma de representación de la figura humana; por lo tanto, el principal objetivo de estas imágenes es comunicar ideas. La representación de los seres humanos, animales y otros objetos del mundo natural se ve afectada por una simplificación de las formas, esto conduce al uso de estereotipos rígidos y a que la mayoría de las escenas centren su atención en la figura humana. Finalmente Álvarez Icaza afirma que el tratamiento

plástico del manuscrito refleja la personalidad y cultura del artista, autor de la obra; el estilo representa un elemento distintivo que lo expresa. Sus rasgos se convierten en elementos diagnósticos que caracterizan la obra y le dan identidad.

Similar al tratamiento compositivo que muestra el códice Laud, algunas características de los recortes de papel se aproximan a resaltar la simplificación en las siluetas de la figura humana, las cuales dan orden en gran medida a las composiciones –cortadas simétricamente en su mayoría—, siguiendo estereotipos de representación distintivos para cada personaje perteneciente a los planos sobrenaturales descritos anteriormente.

Anders y Jansen destacan en el contenido del códice Fejérvary-Mayer la disposición de las figuras de la sección “Pronósticos para los matrimonios”, ahí se muestra la interrelación de las parejas representadas y ésta se pronostica hacia el futuro mediante sus fechas de nacimiento. Tal aspecto revela la analogía existente entre la naturaleza caracterizada simbólicamente en el calendario de 260 días y asociada a la fecha de natalicio, lo que determina según el antecedente calendárico explicado por F. Anders y M. Jansen cada una de las características de la fecha correspondiente con los elementos simbolizados y su serie de atribuciones naturales.

Con estos datos se obtenía una traza general del comportamiento humano asociándolo a dichos elementos distintivos. Este principio se perfila como un puente hacia el campo de la psicología en relación a la naturaleza terrestre y a la astrología, sin prescindir de su carácter adivinatorio fundamentado en las figuras de *Tlazoltéotl* y *Tezcatlipoca* –deidades emparentadas estrechamente a la tradición chamanística y sus prácticas rituales (Ver fig. 32). La organización simétrica de las secciones del códice demuestra que éstas se encuentran muy posiblemente dedicadas a los augurios, no sólo de los mercaderes sino de las demás clases sociales.

En la interpretación del código Fejérvary-Mayer que realizan Anders y Jansen se pone en cuestión el verdadero título del texto, el cual indica que su temática principal está representada de manera general en la primera y última páginas del mismo. *Tezcatlipoca* aparece como un dios supremo asociado en diversas subdivisiones del *tonalpohualli* –el calendario de 260 días—. En la primera página según la interpretación descrita: la sangre del dios viene corriendo desde afuera del círculo del tiempo, desde las cuatro direcciones donde su cuerpo sacrificado en el centro, ha sido colocado para dar vida y movimiento al mundo, para hacer posibles las cosechas, el culto y la guerra.

Esta forma de representación es la misma que aparece simplificada posiblemente en los recortes de la cama de papel para los espíritus otomíes, la simbolización de los cuatro puntos cardinales remite nuevamente al mito de creación y al árbol cósmico, delimitado por cuatro lengüetas cortadas en los extremos de la hoja que se abren en este “espacio-tiempo” simbólico a la manera de espejos –como los de Tezcatlipoca—, para revelar la conexión entre el tiempo mítico y el tiempo humano –relacionada asimismo, con la pieza *Árbol de los ancestros* que se presenta en el último apartado (Ver fig. 34).

De acuerdo con los autores, los códigos de la serie Borgia entre los que se encuentran el Laud y el Fejérvary Mayer, proporcionan al igual que el oráculo de Napoleón, la baraja u otro medio de revelación contemporáneo, un instrumento para poder hablar con la tierra y con los dioses, esto es, con el mundo sobrenatural. Los segmentos del tiempo dibujados en las subdivisiones del código indican a los patronos divinos que pueden haberse enojado y sean a quienes haya que hacer ofrendas. Mostrando imágenes simbólicas los códigos contienen avisos y presagios, así como mensajes acerca de las causas de los males y de las posibles maneras de remediarlos. El sabio mesoamericano hacía uso de apuntes calendáricos y rezos tradicionales para integrarlos a la combinatoria del arte adivinatorio –la mántica y la curación físico-espiritual. 7

En la época contemporánea Jean P. Costa distingue cuatro vías distintas por las que se puede llegar a ser chamán: la transmisión hereditaria, el llamado o la elección divina, la elección del clan y hasta la decisión personal. Aunque generalmente predominan las dos primeras vías, en algunas ocasiones la transmisión hereditaria es común en la tradición de descendencia familiar.

Este tipo de transmisión opera, las más de las veces, saltando una generación; el chamán fallecido intenta comunicarse con alguno de sus descendientes jóvenes del mismo sexo. Como resultado el heredero puede ser presa de fenómenos mórbidos como sufrir de síncope, atravesar por estados de catalepsia y de ausencia o caer peligrosamente enfermo. Cuando la enfermedad alcanza su extrema gravedad al heredero le son revelados sus poderes. Si se niega a convertirse en chamán corre el peligro de morir. Su familia lo alienta y lo ayuda a asumir su nuevo papel y sólo a cambio de acceder a ello podrá recuperar la salud.

Más adelante habrá de efectuarse el rito iniciático a través del cual el aprendiz experimenta la muerte en forma transitoria a fin de alcanzar su renacimiento. Los iniciados sobrevienen a un proceso de sufrimiento, sacrificio y perseverancia. A través de la iniciación al nuevo chamán se le revela la disolución del mundo de los espíritus, lo cual representa la transformación interna de su experiencia iniciática, es decir, “tocando el fondo del miedo”. 8

El saber indígena que hemos referido en los capítulos anteriores y en general el perteneciente al núcleo de la tradición chamánica, es de acuerdo con Costa, un sistema de pensamiento estrechamente integrado al mundo de lo viviente, al que el autor denomina como *ecológico*. Los tabúes o reglas sociales que parecen sin sentido, tienen consecuencias en la regulación demográfica y en el control de los recursos cinegéticos o en la conservación de la biodiversidad.

Los pueblos que saben vivir de la naturaleza tienden a la conservación e incluso a la diversificación de los recursos del medio en un

aprovechamiento integral que posibilita el mejoramiento de su productividad.

El conocimiento intuitivo del mundo se obtiene a partir de la comunicación establecida entre los chamanes y las fuerzas del universo durante los estados alterados de conciencia, aproximándose –según Costa— a otra forma de aprehender la vida, una forma que se funda en la intuición, lo natural y lo espontáneo. De ahí que las ceremonias para suscitar la fertilidad de la tierra se encuentren en concordancia total con los ciclos de la lluvia y el movimiento terrestre y lunar –principio todavía vigente en las ceremonias y cultos de la tradición otomí.

Las prácticas chamánicas orientadas generalmente a los ritos funerarios, la adivinación, la purificación de los lugares y la curación, recurren al uso de elementos u objetos intermediarios para la comunicación con el mundo sobrenatural. El amate tradicional pertenece a esta serie de recursos representativos dentro la cosmovisión otomí y de acuerdo con su estructura verbal, el amate se enuncia como elemento-piel perteneciente a las variantes gramaticales de la acepción vegetal. En términos plásticos el papel en su función de soporte es un medio propicio para la comunicación e intercambio de información visual que sucede a partir del desciframiento de códigos estructurados mediante simbologías empleadas para la representación de mensajes bien definidos.

El amate cumple con esas características dentro de los rituales otomíes, y las acciones realizadas con este material son un recurso de intermediación entre el mundo físico y el sobrenatural. Para J. F. Pirson la piel es "el límite entre lo hueco y lo plano, lo interior de un cuerpo o un objeto". Es una superficie que se ve y se toca, la que hace posible la percepción de esos confines. Representada por medio de diversos materiales y texturas susceptibles de transformarse en nuevas superficies. De esta forma, sobre esas "pieles" se circunscribe y recorta la imagen referida al cuerpo, al vestido, al lugar, pero trasladando la experiencia de la piel hacia un trabajo sobre la piel misma, como ocurre en la elaboración del

papel de corteza que posteriormente se recorta en figuras antropomorfas para los rituales. Eso mismo se expresa en *Piel vegetal*, una de las piezas producidas con fibras de jonote entre otros vegetales y de la cual se hace referencia en el siguiente apartado. 9

Tomando como guía esta serie de funciones atribuidas al elemento “piel”, según la concepción de Pirson, y agregando las manipulaciones efectuadas al amate y sus recortes como representaciones o valores de fuerzas naturales y sobrenaturales –a más de las alteraciones recibidas a través de las negociaciones que el chamán establece con cada uno de los espíritus invocados-, se sitúa el proceso ritualístico de creación (el recorte de las figuras y su selección), su manipulación (las negociaciones establecidas con los espíritus), dentro de la acción representativa o imitativa (en los planos celeste, terrestre o inframundo) y transformadora (las ofrendas y sacrificios generadores de un equilibrio), todo este conglomerado es visto desde un terreno *estético-sagrado* el cual toca al contexto de lo plástico connotando valores aproximados a lo psicológico, lo metafísico y lo artístico, tomando como punto de partida la mirada de la cosmovisión indígena otomí en estudio en su carácter *holístico* – o integrador-.

Desde este enfoque de carácter *holístico* en la cosmovisión indígena otomí y haciendo una breve interpretación de los contenidos iconográficos de los recortes más comúnmente empleados en los rituales de curación y limpia, es posible considerar cómo la forma de los recortes sintetiza un conjunto de conceptos y símbolos que participan a un tiempo tanto de lo finito como de lo sagrado – así en la última pieza se trató de representar el tiempo mítico—, virtuoso y etéreo -el mundo sobrenatural como el que se interpreta en la octava pieza—. En el recurso iconográfico de este análisis, la comprensión polisémica e intertextual estratificada en planos de interpretación de las figuras de papel recortado enuncia el contexto cosmogónico mesoamericano antecedente, incluyendo los usos y costumbres heredados en la práctica de la experiencia chamánica enlazada

a su vez con una estructura visual fundamentada y sintetizada paulatinamente a lo largo de los siglos.

J.P. Costa se aproxima a esta reflexión al interrelacionar la capacidad de inspiración artística y el proceso llevado a cabo por el chamán para que ésta se refleje en el mundo físico como un destello de su vida interior. Dicha característica es para el autor una muestra del aspecto salvaje e indomable que posee el artista, cuyo parentesco existe con el que habita en la figura del chamán, denunciando en ello la ruptura existente entre el hombre y el mundo o entre los sentidos y el espíritu, caracterizando de nuevo la época moderna. 10

Lucy Lippard asegura que la afinidad que sienten muchos artistas contemporáneos hacia el arte prehistórico o arcaico se ha convertido en un síntoma o deseo por reintegrar el arte a la vida social: *“estos artistas se rebelan contra cualquier purismo reductivo del “arte por el arte”, enfatizando en la imagen la temática ante la forma y mezclando gradualmente el surgimiento de contenidos míticos o ritualísticos relacionados con la naturaleza y los orígenes de la vida social”*. Para la autora la función colectiva del arte tuvo origen en la religión. Por lo tanto, las representaciones colectivas emergen como un vínculo primordial entre la psicología individual y grupal. Un recurso psicológico de la persuasión y su poder dominante en las representaciones colectivas se encuentra además en las figuras parentales Padre-Madre –estas aparecen igualmente en las representaciones simbólicas otomías. 11

S. Leuthold y otros teóricos han encontrado vínculos entre el concepto de identidad nacional y las más tempranas relaciones infantiles con los padres. Tal aspecto comúnmente abarca valores que se diferencian por clase social, religión, ocupaciones, ideas y experiencias estéticas, las cuales son formas en las que los miembros de un grupo se cohesionan y se representan. Los valores a los que se refiere Leuthold son aquellos que generalmente involucran ideales del *Ego* e ideales negativos, aspiraciones o

imágenes de personajes y eventos históricos constituyendo o compartiendo representaciones mentales.

Este amplio espectro de representaciones se encuentra disponible a la evocación como efecto de la manipulación de alusiones, símbolos y rituales, entre otros. El autor confirma este proceso en el cual se comparten representaciones mentales, pues partiendo de la psicología son indispensables para la formación de una identidad étnica e incluso nacional. 12

Las representaciones mentales o coyuntura crítica de la enfermedad dentro del contexto de la cosmovisión otomí, marcan un momento liminal que encuentra en el enfoque de lo religioso una manera de comprender su situación y de actuar para remediarla —una reflexión y acción como ocurre en el trabajo artístico—. A través de la interpretación chamánica el hombre indígena da significado a su enfermedad para responder con una estrategia curativa o para tolerar el desahucio al que ésta le somete. La codificación establecida dentro de la cosmovisión otomí en la cual se encuentran implícitos factores como el religioso, ritualístico y simbólico, funcionan como referentes para la comprensión de sus prácticas médicas creadas para responder a la dinámica “*salud-enfermedad*” (Ver fig. 40).

Dentro de ese contexto, el conocimiento del cuerpo enfermo no se limita a la fisiopatología; sino que desde esa experiencia obtenida el conocimiento avanza hasta recuperar la experiencia individual del sufrimiento característico de la enfermedad. De ese modo el tejido con una patología se acompaña del tejido con un sufrimiento. La concepción chamánica diferencia culturalmente dicha categoría de análisis para obtener una mejor comprensión de la enfermedad y la recuperación de la salud como “totalidad”, dentro de la cual el ser humano se constituye en cuerpo, pensamiento e interacción en el territorio del mundo físico y sobrenatural.

En términos occidentales, las nociones de causalidad de la enfermedad se aproximan al territorio psicosomático, consecuentemente el

cuerpo no se encuentra constituido sólo por tejidos, el cuerpo es también la construcción de sí mismo tanto en lo individual y en lo social. A través de él percibimos el mundo propio y en su intermediación significamos al mundo para interpretarlo. El cuerpo con sus percepciones del medio liga y ordena los componentes de unión y ritmo que dan estructura al cosmos.

La concepción otomí del cosmos y su multiritmicidad es otro principio que se encuentra marcado por los ciclos de los astros y los ciclos terrestres como la fertilidad, el movimiento lunar y solar, entre otros. Los ritmos agrícola y ritual conforman una armonía dentro de este sistema. La multiritmicidad tiene influencia en la esfera comunitario-familiar partiendo del ritmo de cada individuo quien forma parte integral de ese binomio el cual, a la manera de estructuras geométricas binarias se multiplica y varía matemáticamente en el espacio-tiempo –parecido a las formas diferenciadas de los recortes de figuras de papel descritas páginas atrás—. Algunos de estos aspectos se han expresado en la pieza *El cuerpo de abajo*, a partir de una estructura rítmica que integra el espacio interno de un útero femenino dividido en forma transversal.

Juan Luis Ramírez propone desde la concepción otomí la cadena asociativa “*agua-árbol-cruz-cerro-cueva-fuego*” como la interpretación cultural de un hábitat constituido por los planos celeste e inframundo diferenciando en este principio las nociones sagrado-profanas, las cuales explican la condición humana –o plano terrenal como intermediario—. Los símbolos “*fuego*” y “*agua*”, según el autor, permiten obtener los parámetros de clasificación “*frío-caliente*” que fundamentan el sistema médico tradicional en el cual se emplean los recursos naturales tradicionales, además de las figuras simbólicas ocupadas en los tratamientos curativos. Estos instrumentos terapéuticos adquieren un carácter sagrado o “*dador de vida*” como el agua fecundante y el calor del fuego. 13

Desde el punto de vista estético los significados de los símbolos religiosos e incluso de los políticos, se oponen a los signos arbitrarios y al lenguaje ordinario emergiendo de una comprensión superior. Las categorías

de oposición adquieren un carácter profundamente marcado en los procesos mentales del inconsciente y en las experiencias corporales, como sucede con las figuras simétricas de los espíritus buenos y malos que recorta el chamán para luego ordenarlas jerárquicamente a fin de intervenir en la vida de una persona o de la comunidad recuperando así el equilibrio original. En dicho sistema las formas social e individual se organizan a sí mismas como la base de este sustrato.

Los símbolos del orden requieren símbolos de transgresión enmarcados desde lo social por la acción individual, como ocurre con los grupos subversivos en cualquier sistema categórico para poder co-existir. En términos religiosos, la categoría “sagrado” requiere de la categoría de “profano” para mantener su “santidad”. En el terreno estético, la relación entre la tradición y la innovación sirve como función análoga en algunas sociedades y ésta viene a ser representada en las manifestaciones plásticas, a través de diversos materiales o elementos, como los que hemos tratado en los capítulos pasados y que forman parte del complejo de intervenciones realizadas por el *badi*. 14

Recuperando el enfoque que caracteriza a la cosmovisión otomí, es conveniente citar algunas reflexiones de Jacques Maquet referentes a la función simbólica de los recortes otomíes, ya que según el autor las significaciones simbólicas se perciben intuitivamente. Por lo tanto, el razonamiento y el análisis ocurren después de una experiencia, cuando quien la ha vivenciado necesita verbalizar y explicar el recuerdo de ésta; su reflexión alude a la intuición original, pues el espectador no puede ser capaz de descubrir la explicación de sus percepciones simbólicas y por lo tanto, la percepción de los símbolos puede permanecer en un nivel subliminal. Y el autor agrega:

“La construcción teórica freudiana del inconsciente ha demostrado ser útil en la terapia y también como principio de explicación, esta es hoy día generalmente aceptada. Algunos psicólogos estudiosos han demostrado que los niños, cuando se sometían a las pruebas sobre las

significaciones sexuales de formas abstractas, respondían a ellas sin enterarse de su significación en un nivel consciente. Las significaciones simbólicas pueden comprenderse y recordarse en un nivel subliminal”.

15

Considerando estas aseveraciones queda clara la intención del terapeuta otomí: atacar la enfermedad en un nivel que engloba lo “subliminal” o inconsciente en el plano sobrenatural, al discernir las acciones que ejercerá en el proceso ritual de negociaciones por medio de figuras de papel recortado, las cuales representan a diversas entidades sobrenaturales o naturales en interacción dentro del mundo. En este procedimiento la moral jugará un papel condicionante operando en el restablecimiento de la salud del paciente y la colectividad.

Jacques Maquet afirma que un símbolo y su significado están en continuidad siendo idénticos en algunos aspectos importantes y participando de la misma naturaleza. Ese principio tiene como consecuencia que cuando el observador acceda a una experiencia del símbolo y tenga una experiencia con lo que simboliza –representación de lo real—, es posible alcanzar una experiencia auténtica de lo simbolizado aún siendo una situación inexistente. De la misma forma operan las manipulaciones de los recortes en las negociaciones, restableciendo la salud en el núcleo individual o colectivo dentro del contexto otomí. 16

Serge Grusinski describe como ejemplo de los recursos terapéuticos a la “limpia” –efectuada desde la época colonial— por medio de lo que denomina “paquete”, bajo la invocación de la Virgen y la Trinidad. Describe los objetos hechos de “masa”, de betún o chile ocultos en una calabaza y colocados en los rincones de una casa, éstos servían para atraer el mal de ojo contra un pariente o un vecino aborrecido. El autor supone que la fuerza, la eficacia y presencia que encerraban esos objetos parasitaron la forma en que los indígenas miraban a los santos. De ese modo el empleo de los “paquetes sagrados” perduró en las prácticas de hechicería. Para limpiar a sus pacientes los curanderos de nuestros días todavía emplean

esos “paquetes” uniendo granos de copal, hilos de lana multicolor y papel “del bosque” –amate.

Su coexistencia con los santos sobre los altares domésticos mantiene esas interferencias, que según Grusinski, “*sólo la apariencia exterior o la forma puede distinguir a un “ídolo” de una imagen “cristiana”, junto a algunas representaciones relacionadas con la iconografía occidental*”. Este argumento se ha relacionado en la producción de las piezas *El cuerpo de arriba* y *Oratorio* en el último apartado. 17

Para el autor, la sociedad mexicana resulta ser una sociedad que porta en su seno una alucinación, la cual es menos producto de la pobreza o la deficiencia alimentaria, más bien expresa la suma de experiencias cotidianas reiteradas bajo la dirección de los curanderos y “brujos”. Paralela al imperio irresistible de la imagen milagrosa, enmarca el universo clandestino de los visionarios y une lo alucinógeno en un consenso fuerte como aquel producto de la religiosidad barroca. Por un lado como interpretaría Galinier, “*de día*” el México visionario de Grusinski establece nexos íntimos que asocian a la imagen, al cuerpo y al consumo de plantas relacionando estos en parte con el alcohol –y presentes todos ellos en las fiestas de los santos epónimos.

Esto se sacraliza, se ritualiza: no se come cualquier cosa, de cualquier modo y ante cualquiera –como ocurre con la imagen del santo—. Por otro lado, “*de noche*” según la visión de Galinier, la experiencia de la alucinación remite tanto a las prácticas prehispánicas como a una comunión eucarística que prolonga lo imaginario para desplegarse en torno a un cuerpo consumidor de olores de copal, de las plantas y alimentos –elementos consumidos por el mundo sobrenatural—, de luz –como los cirios, veladoras y ceras— y de música –ritmo de la temporalidad sobrenatural en el plano mítico—. Continuando la reflexión de Grusinski... “*Ese mismo cuerpo prehispánico-barroco lleva tatuada la imagen de la virgen, vive el éxtasis de la visión ortodoxa e inclinado contempla la imagen milagrosa de los santuarios*”. A esta relación de ideas responde gran parte

de la iconografía nacional, así como un fragmento importante de la producción artística que manifiesta esas características. 18

Para Juan Acha, teórico del arte: *“Toda sociedad latinoamericana tiene necesidad elemental, casi lingüística de representar o simbolizar realidades visibles (...) las innovaciones artísticas y artesanales, son susceptibles de fungir como símbolos a las necesidades colectivas por no pertenecer a ningún tiempo ni lugar”*. De acuerdo al autor la necesidad de “emblematicar” se diferencia de ornamentar, pues se orienta a la emisión de efectos estéticos. En concordancia con lo expuesto, las expresiones plásticas implícitas dentro de los rituales indígenas se efectúan por medio de símbolos emblemáticos –la manipulación de imágenes y otros elementos que en su caso, además de emitir efectos estéticos persiguen un fin terapéutico. 19

Juan Acha ha definido la parte subliminal o inconsciente del artista y su manifestación por vía de la expresión plástica durante el proceso creativo en los siguientes términos:

“El inconsciente viene a ser un conjunto de experiencias, conocimientos y actitudes vividas que llevamos adentro y desconocemos; en especial, se le supone fuente de conocimientos (ignorados hasta ese entonces) y transmisor de las necesidades ocultas que muchas veces determinan a lo imprevisible de la fantasía. Muchas innovaciones se nos presentan extrañas y hasta arbitrarias, pero luego vemos que comienzan a satisfacer necesidades hasta ese momento insospechadas. Con la experiencia de los sueños, cabe aseverar que cuanto más piense el artista en innovar y aumente sus preocupaciones al respecto, mayores serán las posibilidades de que aparezcan imágenes inesperadas del preconscious o inconsciente. Tan luego el artista colma su conciencia de preocupaciones sobre alguna cuestión, salen en su ayuda elementos ininteligibles o inconscientes, pero nadie sabe cuándo ni cómo”. 20

El proceso creativo ocurre en la descripción de Juan Acha en tres fases principales; primero surge la voluntad de cambio del artista y se

concreta en divergencias e ideales cuya formulación varía en grados de consciencia o inconsciencia, cuya complejidad aumenta cuando su esclarecimiento y materialización –representación de lo real–, se tornan en problemas y en la búsqueda de soluciones –negociaciones.

Juan Acha recalca este elemento citando a S.R. Rubinstein psicólogo soviético, para quien resulta imprescindible la voluntad del artista en el proceso creativo, pues en cualquier trabajo o actividad para lograr la obtención de productos, la voluntad se presenta como un impulso del artista “no sabiendo lo que quiere” y desconociendo sus finalidades, rehusándose a objetivar razones. En segundo lugar, ese impulso se torna en un deseo que implica la toma de conciencia de sus finalidades a medida que las esclarece. En tercer lugar, el deseo a su vez se transforma en un querer o en una acción volitiva; la voluntad se halla singularizada por los conocimientos que tiene no sólo de sus fines sino también del dominio de los medios y actividades necesarias para lograrlos. Ese esclarecimiento alcanza la materialización de las aspiraciones del artista deviniendo en problemas que exigen soluciones.

El autor recalca la necesidad de llegar a la acción volitiva y significa que el artista tome conciencia de lo que hace con sus manos, siendo capaz de expresarlo en términos técnicos a partir del uso de materiales y elementos, herramientas y procedimientos. Es aquí donde radica su semejanza con el chamán: el desafío que impone a su capacidad la alternativa de concretar en el plano físico lo que ha acumulado en su mundo interior; lo que hasta ese momento pertenecía a un plano etéreo involucra ahora el discernimiento en la selección de materiales y técnicas entre otros factores importantes que resultan mediadores en este proceso.

21

Acha complementa la reflexión: *“Sea como fuere el artista tiene la posibilidad de utilizar la dimensión emblemática de los elementos plásticos como resultado de su experimentación paciente”*. A diferencia, el chamán realiza una serie de acciones y manipulaciones con materiales simbólicos

para su transformación dentro del mundo sobrenatural –el del inconsciente colectivo o el de su paciente—, con un fin terapéutico. El artista transformará los materiales plásticos para agotar aquello que su propio inconsciente exige y que requiere una voluntad por definir o caracterizar sus experiencias personales y pulsiones internas, las cuales ha acumulado internamente traduciéndolas a símbolos a través de representaciones plásticas que reflejan estéticamente aspectos de su cultura y su tiempo.

Mientras el chamán descifra el diagnóstico de su paciente y los recursos que aportarán una comunicación y negociaciones adecuadas en el plano sobrenatural para el tratamiento de la enfermedad y su curación; el artista buscará la materialización de las pulsiones que le inquietan y provocan en su mundo interior sensible la necesidad de representar tales experiencias y reflexiones por la vía del lenguaje plástico. 22

En ambas situaciones opera la necesidad de transformación o reconfiguración interna, en primera instancia de la visión interior u onírica que trascenderá al plano físico; en segunda instancia, directa o indirectamente ese cambio alterará su comunicación con el mundo externo. Lo mismo sucede en las relaciones interpersonales, familiares o ambientales de la comunidad otomí, e igualmente ocurrirá en las del propio artista quizá mediante la innovación aportada a los espectadores o a su contexto en los planos emocional, afectivo, ideológico, estético e incluso material y tecnológico.

Por último, en relación a las afirmaciones de Maquet sobre la experiencia simbólica o virtual –incluso subliminal— de la mente humana y su parentesco con los contextos descritos, éstos se encuentran próximos al proceso creativo y sus soluciones múltiples en aras de la experimentación plástica, como se propone en páginas posteriores al final de este estudio.

Notas:

1. Piña Chan, Román. Quetzalcóatl serpiente emplumada. FCE, s/f/p, p. 12-14
2. *Ibidem*, 12-14
3. López Austin, Alfredo. Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM, 1989, p. 414-415
4. López Austin, Alfredo. Ideas etiológicas en la medicina náhuatl, Anuario Indigenista, INAH, Dic-1970, p.257-260
5. Alvarez Icaza Longoria, María Isabel. La definición estilística del códice Laúd. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo. (tesis de licenciatura en etnohistoria) ENAH, 2006, p. 21-37
6. *Ibidem*, p. 21-37
7. Anders Ferdinand y Jansen Maarten. El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo; libro explicativo del llamado Códice Fejérvary Mayer, FCE y ADEVA, 1994, p. 82-99
8. Costa, Jean Patrick, Los chamanes ayer y hoy, Siglo XXI Editores, 2003, p. 34-35
9. Jean Francois Pirson, La estructura y el objeto: ensayos experiencias y aproximaciones. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 61
10. *Ibidem*, p. 115
11. Leuthold, Steven, Indigenous aesthetics: native art media and identity, University of Texas Press, 1998, p. 19
12. *Ibidem*, p. 20
13. Ramírez Torres, Juan Luis, Codificación y códigos culturales, simbólicos y rituales en cultos curativos, Tesis de doctorado, UNAM, 1995, p. 335-337
14. Leuthold, Steven, Op.cit., p. 20-21
15. Maquet, Jacques, La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte, Celeste ediciones, 1986, p. 143-145
16. *Ibidem*, p.144-145
17. Grusinski, Serge, La guerra de la imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019), FCE, 2003, p.177
18. *Ibidem*, p.168-169
19. Acha Juan, La creatividad artística, Trillas, 2002, p.163
20. *Ibidem*, p. 149-150
21. *Ibidem*, p. 149-155
22. *Ibidem*, p. 165

4.1 Integración del proyecto plástico Imágenes del Cuerpo

En el presente apartado se describe la propuesta plástica desarrollada a partir de la investigación expuesta en páginas anteriores, cada una de las obras resultantes se plantea como interpretación sucinta que pretende aproximarse a una cosmovisión “bipartita”, implicando tanto la noción personal como la otomí de San Pablito Pahuatlán, misma que por su complejidad estructural –de acuerdo a sus múltiples desdoblamientos conceptuales—, así lo ha requerido. Se ha perseguido una integración visual por medio de la producción plástica dentro de la *Orientación Pintura*, correspondiente con el proyecto de investigación inicial presentado para los estudios de maestría. Se han simplificado algunas exégesis que enmarcan los conceptos fundamentales de la cosmovisión otomí a través de las connotaciones del amate y las figuras recortadas para los rituales de curación –entre otros relacionados a los recortes.

A través del proceso de desarrollo teórico, los contenidos generales fueron enriqueciendo temáticamente esta producción plástica determinando las etapas sucesivas del trabajo práctico. El uso de las técnicas de elaboración de papel hecho a mano permitió respaldar paulatinamente en las composiciones plásticas, algunos conceptos generales desarrollados en el marco teórico de los recortes de papel tales como:

1. Dentro de una expresión plástica de origen mesoamericano el concepto *arte* se aprecia diferenciado por su carácter conceptual y su sentido holístico, aunque figurativo ocasionalmente en su representación no es imitativo por finalidad.
2. La simplificación de las formas “estereotipadas” en los recortes tiende a emblematizar entidades específicas pertenecientes al mundo sobrenatural.
3. La tensión de la imagen recortada, concentrada en la figura antropomorfa esta dotada de cualidades particulares que la

caracterizan dentro del mundo sobrenatural. 4. El tratamiento de los recortes como el de las pinturas antiguas pertenecientes a los códices prehispánicos está diferenciado por el chamán que lo ejecuta aplicando distintivos fisonómicos en cada representación de figuras recortadas según la localidad a la que pertenezca. 5. La mayor parte de los recortes de figuras para los rituales se caracterizan por su ejecución simétrica, este principio compositivo identifica generalmente a las figuras del inframundo – caracterizadas por dos perfiles a la manera de una figura antropomorfa híbrida y bicéfala—. Cada figura personifica dentro de la psicología del paciente una entidad de la naturaleza, esto es, lo terrestre o al mundo sobrenatural –los espíritus dentro del cosmos como se representaba en su origen mesoamericano—.

Durante la realización de las piezas desarrolladas usando las técnicas del papel hecho a mano para la experimentación plástica, se recurrió al empleo de varios tipos de fibras vegetales como alternativa para obtener una amplia variedad de texturas y relieves sobre el papel hecho a mano, estos procesos de trabajo aparecen descritos en la realización de cada pieza. Así, las cualidades táctiles obtenidas están relacionadas con el carácter conceptual de la interpretación temática constituyendo uno de los valores plásticos a los que se recurrió en forma constante.

Dentro de la técnica de filtrado y en la obtención del papel con texturas existen además de las fibras otros recursos que son igualmente útiles para conseguir variaciones sobre la superficie del papel, como la incrustación de objetos o la impresión de sus texturas y volúmenes. Es importante mencionar la influencia ejercida por la técnica del collage y su carácter táctil para conseguir efectos análogos a los del papel hecho a mano, también ha sido a partir del collage como la gran mayoría de los artistas del siglo XX han incorporado materiales que anteriormente habían permanecido ajenos a las técnicas pictóricas y a la elaboración del papel tradicional. El collage inicialmente ocupado por los cubistas satisfizo necesidad de conseguir un realismo con efectos visivo-táctiles entre los

artistas contemporáneos. 1 De esta forma, los cuerpos adheridos o incrustados en la superficie pictórica han subvertido la tradición pictórica del plano e invadido su espacio.

Por esa misma vía las derivaciones del collage y el espacio pictórico evolucionaron a los ready-made y los ensamblajes que se tornaron de objetos artísticos a un arte de objetos. Aunque es evidente que ningún cuadro por ilusionismo que contenga será la realidad misma, su condición de objetualidad como la que mostraba en la obra informalista de Antonie Tàpies con materiales físicos, imitaba las texturas reales, haciendo énfasis en el bajo-relieve y el encerramiento de las formas en algunas de sus obras. 2 La textura de los cuadros de Tàpies se convirtió en algo básico. Su sensibilidad potencializada a través de las cualidades táctiles mostró que una superficie áspera se impone visualmente de un modo tosco y severo porque constituye un obstáculo físico a la progresión de la mirada, mientras que una superficie muy pulida invita a entrar en ella actuando como un espejo, un tipo de engaño que intrigó a Tàpies no sólo por el aspecto trágico contenido en la idea de atravesar el espejo, sino también por la dualidad creada entre el espectador y su propia imagen. 3

En la producción plástica propuesta se recurrió a la inserción de recortes de papel y relieves producidos mediante la impresión de objetos pequeños, generando una doble función, tanto la de superficie de papel como soporte, así como la de materia pictórica. Bajo esta línea de trabajo se estableció una relación entre el uso de los recortes efectuados por el chamán con fines simbólicos y su paralelismo con la plástica como medio de representación –el dibujo de la figura humana y de los símbolos en el espacio.

En la cultura china, el uso de los recortes de papel es una de las artes populares más tradicionales, y tal vez, la única que se beneficia del hecho de que el papel filtrado haya sido inventado por los chinos remontándose a más de dos mil años de antigüedad según hallazgos arqueológicos. El papel llegó a su apogeo en la dinastía Qing –1611-1911—,

en aquel tiempo las habilidades en la técnica de los recortes se desarrollaron notablemente. Hoy en día, los recortes de papel representan un estilo nacional con características locales bien definidas. El artista hace primero un dibujo modelo y luego procede a recortarlo. Para que no se dispersen durante el proceso de recorte los fragmentos de papel, éstos son cosidos o fijados con alfileres colocando hasta arriba el dibujo modelo cuya silueta se desea obtener. Por ello al recorte de papel también se le denomina “dibujo recortado”. Como herramientas, el artista usa tijeras de punta fina, hojas delgadas y punzones de diferentes tamaños. Las tijeras sirven para recortar el contorno y hacer los dibujos sencillos y los punzones para realizar dibujos finos y delicados. Con las tijeras se pueden hacer solamente dos o tres copias y con el punzón pueden reproducirse por decenas. 4

En el ámbito artístico, Raymond Escholier describe la ocupación del dibujo por medio de recortes de papel en la obra de Henri Matisse. Fue él quien descubrió la posibilidad de explorar durante sus últimos años de producción artística nuevas maneras de abordar la forma y el plano, a pesar de las dificultades que físicamente lo obstaculizaban para conseguir una ejecución del trazo mediante el lápiz y el pincel. A esa etapa de su producción pertenecen series como *La danza*, *Alegría de vivir* y *Jazz*; en esta última, el artista integra alrededor de veinte dibujos abstractos en papel recortado entre los que se encuentran *Vaquero*, *Payaso*, *Iracus* y *Laguna*, entre otras. Estas figuras fueron reproducidas por Matisse mediante estenciles que posteriormente le servirían como base para la realización de proyectos monumentales. A través de esta técnica Matisse caracterizó la última etapa de su producción de logrando alterar las superficies pictóricas con papel de colores:

“El papel recortado me permite dibujar en color. Esto consiste en un problema de simplificación. En vez de dibujar el contorno y llenarlo con color –mientras uno modifica al otro—, yo dibujo directamente en color... Esta simplificación me garantiza una precisión en la unión de las dos

modalidades de expresión, que por lo tanto son una... El resultado se encuentra ahí en el principio de la ejecución.” 5

Sin embargo, ese recurso no pudo sustituir en su contexto la importancia de la pintura, los recortes de papel más bien lo aproximaron a la talla en piedra y a las ejecuciones escultóricas que implicaban la alteración directa de la superficie, método que lo condujo muchas veces a nuevas formas de expresión.⁶

Ese es el mismo principio que caracteriza las ejecuciones chamánicas de los recortes, aunque éstas no se concentran en la exploración o estudio de la forma plástica ni en la intra-figura, su principio de simetría se resuelve a partir de la precisión de los contornos adquiriendo mayor complejidad en las diversas representaciones antropomorfas y sus variaciones fisonómicas, sin olvidar la selección de los colores del papel empleado para cada tipo de recorte, tal como se plasmó en la propuesta plástica y se interpreta en las páginas siguientes, donde los recortes fueron manipulados en su gama cromática, retocándolos con pintura para resaltar su color y textura interactuantes en el plano.

Los libros otomíes que se tomaron como referencia de los recortes de papel fueron construidos a la manera “europea” –libro occidental—, con páginas escritas en español acompañadas de recortes de figuras y confeccionados artesanalmente en su totalidad con papel de corteza. Los textos –*Historia de la curación antigua e Historia de la ceremonia del águila, símbolo de San Pablito Pahuatlàn, Puebla*—, de acuerdo a lo señalado por Dyckerhoff, son expresiones auténticas de los habitantes de la región otomí acerca de las figuras mágicas de San Pablito y son textos originales que pertenecen al acervo contemporáneo en la tradición de representar al mundo sobrenatural por medio del papel recortado dentro de su cosmovisión.

La producción plástica desarrollada en esta investigación se compone de nueve piezas planteadas como breves interpretaciones que intentan un acercamiento a la cosmovisión otomí. Las piezas realizadas integran el

resultado de un proceso plástico efectuado por etapas escalonadas, pues cada una de las obras ha sido elaborada en diferentes extensiones temporales utilizando materiales tradicionales con fines distintos en algún caso y en otro con las dos técnicas tradicionales del papel hecho a mano. Por filtrado, la técnica oriental con carga de papel reciclado y fibra de algodón, fibras de varias plantas, cortezas y objetos pequeños insertos durante el proceso de elaboración de cada pliego, así como de impresiones con texturas de los mismos—.7 Y por golpeo, la técnica prehispánica que conjuntó pedazos de corteza de jonote colorado, hojas y recortes de amate blanco y oscuro.8 En cada una de las piezas se sintetizan conceptos generales descritos en el primero y segundo capítulos, los cuales intentan expresar el orden de la cosmovisión otomí partiendo del mito de creación mesoamericano. Este último, es reconstruido emblemáticamente en los rituales mientras es representado en los recortes relacionados con las ceremonias de curación y las figuras, como el elemento dual presente en la distribución del espacio sagrado y su desdoblamiento regido por el principio de los opuestos o principio binario. También mediante la recreación espacial de los cuatro puntos cardinales, entre otras correlaciones estructurales múltiples, las cuales están presentes en la naturaleza y son notoriamente regidas por el principio de simetría, apareciendo representadas además, en la mayor parte de las composiciones plásticas propuestas.

Otra serie de elementos conceptuales son los derivados del cuerpo y su analogía en la configuración del cosmos, es decir, las dos mitades corporales y sus significados –el cuerpo de arriba como elemento masculino y el cuerpo de abajo como elemento femenino—, la piel en su analogía con el ciclo vegetal o agrícola y sus atribuciones estructurales como un cuerpo contenedor del cosmos. Para este propósito se recurrió a las descripciones táctiles que forman parte de la elaboración del papel hecho a mano insertando texturas diversas provenientes de vegetales variados con las cuales se pretendió aproximarse a una concepción sensorial de la piel en su

asociación con el principio hedónico, presente en la mitología mesoamericana y caracterizado por una multiplicidad funcional y lingüística dentro de la cosmovisión otomí. El ciclo agrícola asociado con la piel se representa por medio de las diversas texturas vegetales integradas durante y después de la realización de las piezas, destacando estos valores principalmente en la cuarta obra.

La asociación del árbol con la figura antropomorfa se representa en la tercera y octava piezas mediante su constitución compositiva fundamental homologada a la construcción de los linajes familiares mesoamericanos y la estructuración del mundo sobrenatural dividido en tres niveles de manifestación como son el mundo celeste, el mundo terrestre y el inframundo. Finalmente se muestra una interpretación de los recortes de espíritus y dioses que integran al mundo sobrenatural –del panteón otomí— y las negociaciones establecidas en el espacio sagrado diseñado por el chamán durante los rituales.

Para la confección de una buena parte de los pliegos ocupados en las piezas de la serie plástica producida, se utilizó el colado de la pulpa sobre un bastidor en formato de 112 X 100 cm, el cual sirvió para establecer una diferenciación temática elemental semejante a la expresada en el orden de los contenidos examinados en esta investigación sobre algunos conceptos relacionados a la cosmovisión otomí. Los valores plásticos empleados son aquellos cuya descripción formal ha sido diferenciada por Bernard Berenson ⁹, integrándolos a la propuesta pictórica en cuanto a su referencia con la volumetría en otros elementos acentuados por su solidez o ligereza, por el alto o bajo relieve sugeridos brevemente. Los valores táctiles se exploraron en la impresión de objetos y texturas sobre la pulpa del papel para emitir diversas sensaciones ideadas, tales como dinamismo, fragmentación, aspereza, blandura, sensualidad y pesadez, entre otras. Los planos de las composiciones se distinguen por sus características de forma y color o por sus contrastes cromáticos y táctiles estructurando composiciones figurativas en las que se sintetiza la forma o el movimiento

ocupando en tal caso repeticiones rítmicas de planos, contornos o formas, como se verá en cada pieza:

1. En esta primera de cinco piezas confeccionadas en un formato de 105 X 95 cm aproximadamente, titulada *Cuerpo de la noche*, se interrelacionan los conceptos del cuerpo femenino en su analogía con la noche y las características que se encuentran asociadas al sexo femenino como las que se desprenden de la interpretación hecha por J. Galinier acerca del elemento femenino en la cosmovisión otomí. Por un lado el autor relaciona los encuentros nocturnos de los rituales con las divinidades del inframundo mesoamericano, las fuerzas terrestre y lunar se encuentran presentes en el elemento femenino; por otro lado, su sexo es el punto de conocimiento del mundo mediante la desfloración femenina: la cópula y el orgasmo. En este sitio –sexo femenino—, los ciclos de reactualización del universo se analogan al ciclo orgánico de la mujer el cual es abundante en sangre, concebida como sustancia vital y de sacrificio. También las fuerzas nocturnas y de la naturaleza se encuentran presentes en esa región del “cuerpo-noche” interpretándose en esta composición como un torso femenino.

La composición de carácter figurativo muestra solamente el torso con rostro recortado, de lado izquierdo aparece la figura de un ocelote a través de la adhesión de la tela de jaguar, aludiendo a la presencia de los dioses nocturnos y del inframundo. El color rojo sangre rodea al sexo representado mediante la inserción de vainas de flor de maguey y zacatillo teñido, colocados durante la elaboración del pliego de papel, las texturas proporcionan relieve a esta parte baja del cuerpo que parece desprenderse y flotar como una entidad aparte. El color azul brillante enfatiza los contornos de la figura y el follaje circundante generando un contraste de luz parecido al de una alucinación.

Valores plásticos.- el color pertenece al mundo de las sensaciones que se experimentan ordinariamente, pero también pertenece al de las sensaciones imaginarias, como la atmósfera nocturna anunciada en el

fondo azul oscuro circundante. En esta obra el color se subordina a la forma y al movimiento generado por los contrastes cromáticos complementarios de planos y contornos que resaltan al de la figura femenina, el follaje que la rodea y la presencia felina envuelta en una luminosidad –el plano amarillo.

Proceso plástico.- en la confección del pliego y la composición de esta pieza se mezclaron fibras de ixtle y cáscaras de naranja y piña, estas fibras se integraron a la carga de papel teñido. El altorrelieve de la zona inferior se modeló insertando fragmentos de flor de maguey seca durante la elaboración del pliego. Las texturas y relieves sobre la superficie se obtuvieron de la impresión de pliegues de tela colocados sobre la malla antes de extender los materiales. Algunos altorrelieves se modelaron con pulpa fresca vertida sobre el pliego húmedo ya fabricado para simular la circularidad de los senos. La técnica del collage se empleó insertando sobre la composición retazos de tela que simulan la presencia de una piel de jaguar en posición ascendente y colocando ixtle teñido que simula las vellosidades de la cavidad sexual femenina. Los contrastes de color producto de la combinación de oscuros y fríos al lado de los claros y cálidos o la de contornos brillantes sobre el fondo oscuro y nocturno del azul cobalto, generan mayor dinamismo. Los brillos se potencializan en la presencia del rojo y naranja en el cuerpo femenino y del verde claro en el follaje.

El resultado de este primer proceso ha sido la obtención de altorrelieves obtenidos en la construcción de la cavidad sexualizada contrastada con los colores del fondo.



Fig.48. Serie Imágenes del Cuerpo: *Cuerpo de la noche*, mixta sobre papel hecho a mano, 90.5 X 110 cm, 2004.

2. En la segunda pieza de la serie titulada *Árbol de los ancestros*, se simplifican una serie de conceptos hallados en torno al “árbol cósmico”. A manera de una metáfora los espíritus que integran la historia y la genealogía otomí de San Pablito Pahuatlán son representados a través de los pedazos de amate enrollados constituyendo el follaje del árbol, éstos flotan y brillan sobre el fondo nocturno del cielo simulando estrellas o copos de color rosado –flor de maravilla—, de ellos penden otros pedazos de amate enrollado y goteado de color rojo en señal de ofrecimiento o sacrificio. Las vainas abiertas de flor de maguey que estructuran las ramas y los pedazos de hojas verdes representados con gotas de pintura se

entremezclan como ramificaciones fragmentadas a la manera de una lluvia luminosa que cae y se dispersa alrededor del tronco. Al mismo tiempo este follaje-lluvia integra un árbol frondoso cuyo tronco hecho de cortezas de amate, muestra desde el centro del mismo una piel rojiza que se desgarran parecida a un corazón vegetal o centro de un árbol desollado.

Valores plásticos.- el contraste de los colores oscuros en el fondo nocturno con los claros rosados de las flores y los pedazos de amate goteado, muestra una saturación hacia la parte superior de la composición, los relieves que destacan en la colocación de las vainas de flor de maguey marcan además, una fragmentación en direcciones diversas en el follaje simulando al mismo tiempo las ramas arbóreas.

Proceso plástico.- las fibras que se combinaron con la carga de papel provienen de ixtle, tallos y cáscaras de ajo, cáscaras de cebolla teñidas. Las flores en forma de copos se modelaron con cáscaras de ajo y cebolla mezclados en la pulpa de papel, mientras el tronco del árbol resalta en la inserción y acumulación de pedazos de corteza de jonote podrida y ablandada en agua. Los altorrelieves se obtuvieron modelando la pulpa fibrosa vertida sobre el pliego húmedo ya confeccionado, con el fin de colocar en el primer plano a las flores y los pedazos de amate. Los fragmentos de vainas de flor de maguey han sido distribuidos en torno al tronco variando sus direcciones para proporcionar mayor dinamismo a la composición en la parte superior del árbol y concentrándose arriba para dispersarse en flores y follaje que caen formando una lluvia de amate enrollado y salpicado de sangre -pintura acrílica roja.



Fig. 49. Serie Imágenes del Cuerpo: *Árbol de los ancestros*, mixta sobre papel hecho a mano, 112 X 92 cm, 2005.

3. En el siguiente tema representado mediante *El cuerpo de abajo*, el cual sucede como continuación de *Cuerpo de la noche*, se concentra la tensión compositiva en una forma elíptica continua a través de planos rítmicos, convergentes hacia el lugar de la “vagina dentada”. El sexo de la mujer es concebido como un cuerpo cóncavo, mismo que se desempeña como una segunda boca ubicada en la zona baja del universo femenino. Esa “boca” o cavidad devora periódicamente al

“hombre” y aspira rítmicamente de él su sustancia vital para alimentar el ciclo colectivo de vida entre los otomíes, guarda también una memoria de lo sobrenatural. El interior de este sitio oculto y húmedo es un espacio curvo parecido a la “envoltura cósmica” o útero universal, el cual contiene y protege a los astros y a los seres vivientes.



1. Fig. 50. Serie Imágenes del Cuerpo: *El cuerpo de abajo*, mixta sobre papel hecho a mano, 112 X 92.5 cm, 2005-2006.

Al interior de este cuerpo curvo ocurren los ciclos de actualización de la memoria y de los seres ancestrales en constante recreación y movimiento – planos elípticos que la circundan— reconstituyendo hacia “fuera” el inframundo. Es la llamada también “bolsa vieja”, que según la mitología antigua recrea al mundo natural y sobrenatural una y otra vez desde su interior.

Valores plásticos.- por las texturas obtenidas en la superficie del pliego destacan en esta composición los valores táctiles y sus relieves, acompañados de ritmo y movimiento generados en la repetición de los planos curvos que se alternan en contrastes y claroscuros. Los valores táctiles y el movimiento esclarecen el sentido metafísico de la representación uterina variando la proporción de los planos sucesivamente para constituir una condición espacial que desciende internamente.

Proceso plástico.- en la elaboración del pliego para esta obra, se ocuparon fibras de cáscara y corona de piña y corteza molida de amate mezcladas en la carga de papel teñido. Esta mezcla se combinó con otra media parte de fibras de coronas de piña desmenuzadas y distribuidas sobre la malla antes del colado de la pulpa. La distribución de los colores en forma radial-elíptica se logró durante la elaboración del pliego. Al final se agregó sobre su superficie húmeda una tercer carga de pulpa de color sepia rojizo para enfatizar la distribución de los planos elípticos y la velocidad de sus giros. El color rojo que salpica encima de estos planos se obtuvo de la aplicación y mezcla de arena, pegamento blanco y pinturas acrílicas. Esta mezcla al secar produjo el volumen de las gotas salpicadas sobre el pliego. Las manchas que resaltan en color azul marino y rojo se colocaron también aplicando pulpa teñida sobre el pliego húmedo pero ésta se fijó con mayor concentración para lograr un relieve dentro del cual se incrustaron pedazos de hoja de amate. El centro de la elipse se modeló colocando la pulpa teñida sobre el pliego e incrustando hojas de corona de piña y una espina de maguey para resaltar el relieve producido en la zona inferior. En la confección de esta obra se obtuvo un valor táctil resaltado por la carga saturada de hojas de corona de piña integradas en su longitud natural a la pulpa. Los relieves producidos en la superficie del pliego muestran su cualidad matérica notoriamente.

4. La pieza titulada *Piel vegetal*, se encuentra integrada por una gran variedad de texturas vegetales en el papel tales como corteza de amate, corteza de eucalipto y de palma, hojas secas de diversas plantas, fibra de

pochote y pétalos de flores, con objeto de asociarlos a los símbolos representativos de la piel como elemento esencial en la cultura otomí, al cual se contextualiza como un soporte cosmográfico. Esta superficie receptiva fue dotada de una textura que busca referir todo lo existente en la naturaleza terrestre, lo humano, lo animal y lo vegetal a través del colorido otorgado a los planos en los que se descompone la obra; esto es, el color de fondo muestra diferentes tonos y matices aludiendo a la carne con su carácter hedónico y sus variaciones de pigmentación, vinculadas incluso a su proceso de envejecimiento y regeneración. El color de la sangre como elemento vital presente en los rituales de ofrenda –o sacrificio— y la abundancia vegetal que satura con diferentes texturas los planos componentes de esta imagen. La piel conceptualizada como envoltura o “cuero” se encuentra asociada a la fuerza vital. En conjunto las “pieles” como envoltorios a partir de múltiples texturas vegetales presentadas, se encuentran asociadas a la “envoltura del mundo” y a la del universo o “bóveda celeste”. La tierra y sus ciclos vegetales están expresados por el envejecimiento y la regeneración, de tal suerte que se representan sintetizándolos dentro de un cuerpo curvo de base inferior –plano amarillo—, cuyo sistema piloso se constituye en la flora que lo recubre en diferentes fases o planos de desarrollo, diferenciándolo con mayor calidez. La “piel de los árboles” o corteza de amate, remite a la piel humana y su energía vital, insinuando con ello la comunicación con el mundo sobrenatural y funcionando como interlocutora entre el mundo terrestre –abundante en vida natural— y el sobrenatural, el del tiempo mítico-ritual de los espíritus y los dioses que componen y recomponen periódicamente el panteón otomí.

Valores plásticos.- la acumulación de texturas diversas provenientes de una variedad considerable de plantas y frutos proyectan esta descripción táctil característica del superlativo “piel de la tierra”. La composición se satura hacia el centro dentro del rectángulo, en éste los hilos que traspasan la hoja de amate recortado contrastan por su consistencia con las fibras

externas. La colocación de las hojas de la planta más grande acentúan la simetría de la imagen.

Proceso plástico.- la ejecución de esta obra se compone de cuatro etapas de trabajo. En la primera se elaboró el pliego insertando fibras de cáscaras de jícama, tomate verde, corteza de jonote colorado, hojas de plantas de ornato, hojas de oyamel y una hoja de amate recortado. Obtenido el pliego, sobre éste se aplicó la técnica del collage para insertar otra serie de fibras que saturaran la superficie asignándole una mayor variación de texturas vegetales. Se adicionaron entonces flores de astromelia, fibra de pochote, cáscara de hueso de aguacate, liquen y hojas de plantas ornamentales. Después se perforó el centro de la hoja de amate recortado para incrustarle pedazos de hilo cáñamo negro y saturar la superficie produciendo un efecto de vellosidad. La superficie de papel se retocó colorándola con pinturas acrílicas diluidas combinadas con pasteles al óleo para remarcar los relieves obtenidos, gracias a las fibras insertas durante la confección del pliego. Al aplicar la técnica del collage se generó una saturación en la superficie diversificando sus cualidades táctiles y enriqueciendo su valor descriptivo.



Fig. 51. Serie Imágenes del Cuerpo: *Piel vegetal*, mixta sobre papel hecho a mano, 112 X 92.5 cm, 2009.

5. En *El cuerpo de arriba*, se interpreta el concepto binario presente en la cosmovisión otomí, este fragmento sugiere la presencia de la religión occidental mediante la insinuación de la tela azul plegada que se antepone al color violeta, el cual envuelve el espacio con un fondo neutro o penumbroso.



La luz proveniente de los puntos luminosos y metálicos se

Fig. 52. Serie Imágenes del Cuerpo: *El cuerpo de arriba*, mixta sobre papel hecho a mano, 112 X 92.5 cm, 2010.

condensa flotando en destellos blancos, dorados y plateados hacia la parte superior de la imagen; al centro destaca una especie de receptáculo plateado y encapsulado dentro del cual se concentran los fragmentos de una materia con textura orgánica y rojiza destacando encima un brocado dorado parecido a la figura de un corazón petrificado, reminiscencia del “sagrado corazón”, presente en los altares católicos. Abajo, le adorna otro cordón de brocado dorado el cual construye desde su centro la forma de una cruz hecha además con vainas ennegrecidas a la manera de un amuleto antiguo. Los puntos blancos, plateados y dorados conforman alrededor un velo gris que aparece volátil como el girón de una tela delgada casi etérea y vaporosa. El velo gris se encuentra suspendido en torno al

corazón confinado a fin de realzar cierta “santidad” simulada y sugerida ante todo por la atmósfera flotante generada en la luminosidad como resultado de los rayos dispuestos en derredor. La textura roja y violácea acentúa el carácter religioso de la cruz bajo la cual pende un hilo dorado con una flor seca. Más abajo se extiende el manto “aterciopelado” en color azul ocultando entre sus pliegues una figura grande y voluminosa, ésta parece desintegrarse en fibrosidades secas y desgastadas como las que salen de la base inferior proviniendo de la figura recubierta por el manto.

Valores plásticos.- las sensaciones ideadas pertenecen al reino de la contemplación orientada hacia la tranquilidad, estas sensaciones permanecen intransitivas sin inspirar un deseo definible, no caen en la obiedad ni estimulan apetito alguno. Estas sensaciones se producen en la composición de la obra a partir de los contrastes que generan la superficie de color azul y violeta en relación con los tonos plateados, dorados y blancos predominantes en la parte superior sobre la que descansa una figura enrojecida. Los brocados flotantes y su saturación compleja son contrarrestados por el azul aterciopelado de la tela que cubre un objeto indefinible y oscurecido por el fondo que lo rodea.

Proceso plástico.- durante la elaboración del pliego para esta pieza se colocaron algunos objetos como tela plegada y cordones para imprimir el valor táctil de su superficie. Se utilizaron fibras de flor de cempasúchil, yuca y cáscaras de cítricos para mezclarlos con la carga de papel durante la elaboración de la pulpa. Se colocaron sobre la malla flores de clavel secas, retazos de cáscaras de cítricos, vainas de flor de maguey, retazos e hilos de lona blanca, cordones de algodón teñido y lana, cáscaras de cebolla, trozos de papel filtro y papel aluminio. Sobre el pliego seco se cosieron retazos de cordón dorado. La parte superior de la composición se retocó con pinturas acrílicas y se hizo un encapsulado de cera de abeja. Mientras el manto azul y el fondo se retocaron con pintura acrílica diluida y pasteles al óleo.

6. *Oratorio* es una pieza construida en tres dimensiones, se trata de una interpretación sobre los oratorios como espacios ritualísticos colocados dentro o fuera de los hogares en la comunidad de San Pablito Pahuatlán. Los oratorios son elementos espaciales importantes para las ceremonias que se realizan en la región, pues señalan el “espacio sagrado” o liminal; ahí se colocan las ofrendas y los objetos que dan la pauta para establecer contacto con el mundo sobrenatural durante los rituales. Algunos oratorios son colocados para el uso comunitario a manera de espacios abiertos y generalmente se ubican en las orillas de las calles principales, mientras que los oratorios familiares o de linaje son los que se encuentran en el interior de las casas como altares.

En esta obra se interpreta la construcción de un oratorio presentado a la manera de los altares familiares, puesto que la finalidad principal de instalar esos espacios es propiciar silencio, meditación y plegaria destinados a los ancestros, a los dioses y a otras entidades sobrenaturales que constituyen el panteón otomí. En este caso, aparece adherido un jarrón hacia el plano central con flores secas y rodeado de manchas de carbón, pintura blanca y salpicaduras de cera para insinuar su uso constante y la presencia antigua de una ofrenda floral denotada por el marco decorado con motivos vegetales policromados, que lo rodean para diferenciar el fondo y el espacio circundante. En un plano horizontal inferior aparecen manchas de carbón, cera, tierra y otras sustancias secas que colman el espacio sobre el que se enmarca una circunferencia dibujada con gotas de cera, hacia afuera se hallan señalando los extremos de este plano rectangular los cuatro puntos cardinales sugeridos en el goteado de la pintura color claro.

Dentro de la circunferencia se encuentran hundidas en el plano del rectángulo cuatro bases metálicas para veladoras que han sido colocadas en forma de cruz, éstas simbolizan la importancia de la ofrenda y su permanencia dentro del espacio sagrado. Acompañan a este conjunto dos hojas vegetales secas colocadas a los costados de las veladoras

simbolizando la presencia de una ofrenda vegetal ya seca pero permanente sobre la superficie de textura sólida y salpicada.

Valores plásticos.- la construcción tridimensional resultante de la unión y doblez de los planos que constituyen la obra remite a la exploración del volumen a través del plano rectilíneo. La composición de los planos principales, central y horizontal, toma como referencia el centro y la distribución asimétrica —plano central— y simétrica —plano horizontal—. Los valores táctiles predominantes generados por los altos y bajorrelieves se concentran en las cualidades de solidez, ligereza y atmósfera en la composición del plano central, mientras que en el horizontal remiten a la dureza, la aspereza, la suciedad y la antigüedad.

Proceso plástico.- la realización de esta pieza requirió de un proceso dividido en cuatro etapas de ejecución. En la primera se elaboraron los pliegos insertando durante la confección del más grande —el plano central— flores del paraíso, cáscaras de cebolla y ajo, flores de malvón y trozos de papel hecho a mano. La carga de papel teñido se mezcló con palma y yuca.

En la segunda etapa de ejecución se confeccionó el plano horizontal en un pliego dividido a través de cordones de algodón extendidos; en este pliego se insertaron durante su confección hojas de planta ornamental, cáscaras de ajo y cinco bases metálicas de veladoras.

El grosor de la hoja elaborada aumentó en la zona central de acuerdo con la altura de las bases metálicas para soportarlas y contenerlas al interior. Se confeccionaron finalmente las cenefas de los costados, ocupando para la confección de las tiras una carga de papel mezclado con jonote colorado molido y para imprimir sus relieves se usaron retazos de tela, cartón y fragmentos de esqueletos de erizo, estos últimos fueron colocados sobre la malla. En la tercera etapa se retocaron los pliegos con pinturas acrílicas diluidas, una mezcla de arena, tierra roja y pegamento, parafina derretida y pátina conseguida en el ahumado de algunas zonas del plano central. En la cuarta etapa se unieron los pliegos y tiras de las cenefas utilizando para adherirlos tela de algodón retocada, al final se

construyeron los bastidores central y horizontal para soportar los pliegos. En esta obra se buscó una figura similar a la de los oratorios de los caminos, utilizando pliegos que simularan una superficie dura semejando la consistencia de los muros antiguos de esos oratorios tradicionales, salpicados de parafina, ceras, barro y diversas sustancias orgánicas que indican su uso religioso.



Fig. 53. Serie Imágenes del cuerpo; *Oratorio*, mixta sobre papel hecho a mano, 158 X 111 X 65 cm, 2010.

7. Presencia onírica.- Integra emblemáticamente la representación del cuerpo humano en una expresión metafísica englobando algunos conceptos asociados a las visiones chamánicas y terapéuticas a través de los sueños. El cuerpo masculino del paciente dividido en dos regiones esenciales se transforma en un cosmograma subdividido al mismo tiempo en dos hemisferios o laterales simbolizados por la dualidad Padre-Madre, ésta es la entidad que representa al principio creador constitutivo de los linajes –los ancestros o antigua—. Las zonas del cuerpo que se encuentran afectadas por padecimientos varios aparecen señaladas por los objetos y de acuerdo con los diagnósticos del chamán a partir de sus visiones, éstas han sido alteradas ya sea por la introducción de objetos –astillas de madera, cordones y espinas de maguey— o por la ausencia del alma –círculo central marcado en rojo— que le son reveladas al chamán en los sueños o mediante la ayuda de sustancias alucinógenas.

En esta exégesis, el cuerpo masculino del paciente satisface varias funciones entre las que se hayan: la de cuerpo arbóreo, la de cosmograma dentro del cual se localizan las cuatro regiones del universo, la de cuerpo enfermo representado en posición de descanso, la de cuerpo ancestral de los linajes familiares mediante la presencia inmanente de los ancestros, la de cuerpo etéreo y luminoso como el que describen los chamanes en sus visiones de los naguales transfigurados energéticamente, la de cuerpo astral asociado a la presencia fantasmal de los muertos; la de cama para espíritus u hoja de papel recortado señalando el espacio liminal para quienes intervienen en la negociación durante la ceremonia de curación; la de cartografía o radiograma de los padecimientos corporales y anímicos representados en los objetos y recortes de papel insertos en el cuerpo del paciente; la de recorte de figuras para distintas negociaciones como las individuales del paciente enfermo –espíritus ancestrales y espíritus causantes del mal—, y colectivas, familiares o comunitarias para el beneficio común –recortes de niños del monte.

Valores plásticos.- la representación de la figura humana remite a la organización simétrica y a las relaciones de proporción de los demás elementos ubicados en cada zona de ese cuerpo masculino. Predominan también los contrastes de colores simultáneos destacando entre estos la luminosidad del amarillo en la figura principal contrarrestado por el fondo oscurecido y frío del gris violáceo.

Proceso plástico.- en la elaboración de esta obra plástica se consolidaron tres etapas de ejecución. Durante la primera se extendieron sobre la malla diferentes fibras y materiales que quedaron insertos a los pliegos entre los cuales se ocuparon papel de algodón pintado con gouache y recortado, ramas secas de plantas de ornato, semillas de papaya, hojas de maíz teñidas y desmenuzadas, pedazos de chapa de madera, coníferas secas, cordón de algodón teñido, tiras de papel metálico y recortes de hoja de amate blanco y oscuro. En la segunda etapa, la ejecución se concentró en la utilización de la técnica del collage, insertando sobre los pliegos recortes de papel filtro y de hoja de amate oscuro, papel metálico y espinas de maguey. Al final se reforzaron los colores de la figura principal con pintura acrílica diluida acompañada de barniz acrílico tornasol y se retocó el fondo para diferenciar la brillantez de los planos. El resultado obtenido en esta pieza está orientado al carácter táctil de los materiales insertos que refuerzan la saturación del fondo en contraste con los planos lisos del cuerpo luminoso. Los contrastes de colores en los planos resaltan esas diferencias.



Fig. 54. Serie Imágenes del cuerpo; *Presencia onírica*, mixta sobre papel hecho a mano, 222 X 69.5 cm, 2010-2011

8. En *Cama de espíritus* se interpreta la forma en la que el chamán simboliza dentro del espacio para la negociación o cosmograma –a través de los recortes de papel de diferentes figuras— una problemática enraizada en las relaciones interpersonales o familiares del paciente, quien se encuentra representado al centro de la composición desdoblándose en dos torsos interpuestos por las representaciones de espíritus malignos que lo acechan y presentados en direcciones opuestas. A los lados lo rodean dos figuras femeninas una de las cuales está acompañada por un niño pequeño, ambas están interpuestas lateralmente.

El paciente sostiene un conflicto desencadenado a partir de la correspondencia o la falta de ésta con alguna de las dos figuras femeninas. Esa posición le acarrea dentro de la presentación de figuras, incurrir en situaciones violentas mismas que se encuentran representadas por los espíritus recortados en amate oscuro –judíos y Señor de judío con machete, señalando riñas constantes—. Para que el chamán pueda interceder por el paciente solicita la presencia de sus ancestros y examina las situaciones antecedentes en su árbol familiar. También durante el proceso de curación el chamán solicita al Señor del Monte –parte superior izquierda— que envíe a Pajarito del Monte a observar lo ocurrido, este último dará cuenta al curandero de las acciones pasadas y presentes del paciente y de las dos figuras femeninas, una de las cuales ha provocado el desequilibrio que lo aqueja.

Valores plásticos.- la repetición de las figuras simétricas recortadas y de las líneas punteadas refuerzan los contornos de los personajes y acentúan al mismo tiempo la presencia de movimiento y ritmicidad en esta composición central generando cierto dinamismo espacial a través de las manchas de color naranja, rojo y violeta que aparecen en el fondo.

Proceso plástico.- la elaboración de esta obra se conformó igual que la pieza anterior, insertando algunos elementos durante la confección del pliego para obtener texturas y relieves de figuras florales, se colocaron recortes de figuras de amate para adherirlos al pliego además de hojas

secas de coliflor y pedazos de corteza de jonote colorado. La carga de papel se mezcló con fibras de yuca e ixtle antes de teñirla. Las figuras de relieves florales se obtuvieron colocando moldes de recortes de foami sobre la malla antes de confeccionar el pliego. La composición se reforzó usando pinturas acrílicas e insertando a través del collage recortes de figuras en papel filtro. Estas figuras de papel se retocaron con pinturas acrílicas y pasteles al óleo. El violeta en el fondo contrasta con los colores brillantes de los recortes de figuras asemejando una atmósfera nocturna dentro de la cual las figuras flotan fantasmalmente indicando sus atribuciones anímicas. Las líneas horizontales pintadas en acrílico violeta marcan la división entre el mundo celeste de los dioses, el terrestre de los personajes otomíes y el mundo subterráneo de los ancestros y los seres malignos. En esta pieza se logró mayor dinamismo espacial a partir de las manchas de color distribuidas en el fondo y reforzadas por los acrílicos de color.



Fig. 55. Serie Imágenes del cuerpo; *Cama de espíritus*, mixta sobre papel hecho a mano, 112 X 92.5 cm, 2010 – 2011

9. Para concluir, en formato semicircular se integró un tríptico titulado *Fragmento mítico*, esta obra representa la cuenta del tiempo mítico en movimiento, es decir, el del inicio de la creación. En este periodo, los dioses por quinta ocasión decidirán crear sobre el mundo al hombre de maíz, durante ese primer lapso la tierra se regenerará junto con las especies

primitivas de vida que tendrán evolución en un suelo nuevo. Abajo en el plano oscuro, este suelo conserva fragmentos de origen cósmico y estelar propios de su formación. Por encima de éste, el fuego y la tierra con su fuerza se encargan de transformar la superficie que será fertilizada con ayuda del agua para dar paso, en la parte superior, al advenimiento de la vida atraída por la vegetación flotante aún. Esta última caerá a la tierra en forma de semillas y serán esparcidas por el viento arrastrándolas con su corriente hacia todas las regiones durante otro segmento temporal.

Valores plásticos.- el movimiento y los valores táctiles describen visualmente la escena manifestando cierta energía vitalizadora a través de los planos curvos, sus texturas ásperas, y los relieves, así como de los contrastes luminosos en algunas figuras. El sentido de movimiento circular y su contorno refiere la comprensión vital de una entidad construida por planos curvos y figuras luminosas que describen sus propiedades físicas.

Proceso plástico.- esta pieza se realizó en cuatro etapas de ejecución. La primera etapa la constituye la confección de los pliegos en forma trapezoidal con bases curvas –inferior y superior—, la carga de papel se mezcló para su elaboración con las fibras de hojas de coronas de piña desmenuzadas, hojas y tallos de té limón, retazos de papel hecho a mano, retazos de cordones de algodón y lana, vainas de chícharo, flores de buganvilia, malvón, arete y vainas secas de flor de maguey distribuidas en dirección curvilínea. Estos materiales se colocaron encima de retazos de tela plegada extendida sobre la malla antes de la elaboración de los pliegos. Obtenidos los pliegos deseados se reforzaron los colores de los planos con pinturas acrílicas diluidas, la textura de la zona oscura se logró utilizando una mezcla de arena, aserrín de semillas coníferas, tierra roja y sellador acrílico. Después se ocupó la técnica del collage para insertar esqueletos de nopal y esferas de coníferas secas divididas a la mitad. Por último todos estos materiales fueron retocados con pintura acrílica y vinílica.



Fig. 56. Serie Imágenes del cuerpo; *Fragmento mítico*, mixta sobre papel hecho a mano, -- X-- cm, 2011.

Como conclusión de este apartado, es posible distinguir una interpretación general de los conceptos que integran la cosmogonía otomí en el resultado final de la producción plástica, misma que empleó procesos técnicos como los recortes de papel en su aproximación a la técnica de “dibujar recortando”, la cual aparece en varias piezas para diferenciar la presencia de entidades diversas. La constante ocupación del principio dual representado a través de la composición simétrica vertical tuvo por objeto ser un recurso de filiación entre las obras plásticas de esta serie apareciendo en la mayoría de ellas; a pesar de que este tipo de composición funcionó para dar coherencia a la producción propuesta asociándola con el análisis conceptual de los temas desarrollados, esto mismo limitó el uso de otros sistemas compositivos que pudiesen proporcionar mayor dinamismo y expresividad a las soluciones plásticas como un método diferencial para

abordar los temas descritos. Por lo tanto, será necesario romper con este sistema compositivo orientándolo hacia un antagonismo total, a fin de alcanzar mayor libertad en el manejo y disposición de los elementos plásticos, incluso para obtener a través del lirismo una expresividad mucho más visible en los resultados técnicos del uso de materiales y recursos formales que permitan resultados distintos y en su oportunidad, totalmente contrarios a los que en esta etapa inicial de experimentación se lograron. Bajo ese tenor, la obtención de descripciones táctiles y sensoriales por mediación de las cualidades texturales, propias del relieve, serán de gran utilidad. Igualmente necesario será abordar esta temática orientándola a una exploración que se aproxime a las manipulaciones rituales y mágicas para establecer semejanzas con la producción plástica y sus fines creativos.

Hay que destacar que en la mayoría de las obras se utilizaron colores puros similares a los que se ocupan en algunas pinturas, textiles, objetos artesanales e imágenes populares y tradicionales de la región de San Pablito Pahuatlán con la finalidad de proporcionar a partir de las composiciones, mayor énfasis a lo descrito en la investigación. Por lo tanto, esta producción se enfocó al recurso imitativo de algunos recortes de figuras para recuperar mediante sus estructuras simbólicas algunos elementos conceptuales distintivos de los rituales como la simbolización del espacio sagrado y la diferenciación de los seres sobrenaturales. Tales aspectos rigieron la producción de la obra respetando la solución espacial preestablecida en el análisis teórico. Sin embargo, será necesario ir más allá del método de trabajo empleado en esta corta producción para transgredir el carácter racional que rigió el análisis de los recortes de papel y sus significados, conduciendo las reflexiones a través del lenguaje plástico hacia soluciones más subjetivas hasta ahora no exploradas en el espacio pictórico, por medio de la construcción diversificada de la obra y de la ocupación de formatos y estructuras diferentes a las que se lograron en este proceso de trabajo.

Notas:

1. *Acha, Juan. Arte y sociedad, Latinoamérica, México. Fondo de Cultura Económica. 1981. p. 130.*
2. *Combalía, Victoria. Tàpies, Barcelona, España. Polígrafa. 1985. p. 19.*
3. *Penrose, Roland. Tàpies, Barcelona, España. Polígrafa. 1977.p. 56.*
4. *El recorte de papel; El diario del pueblo en línea, 24 de febrero de 2011; en:
<http://www.spanishpeopledaily.com.cn/>*
5. *Escholier Raymond. Matisse: a portrait of the artist and the man. F. A. Praeger Publishers, Nueva York, 1960, p. 15, 193-195*
6. *Faerná, José María. Henri Matisse. Ed. Polígrafa, Barcelona, España, 2002, p. 52*
7. *Watson, David. Cómo hacer papel artesanal, Ed. Celeste. España.1991. p. 56-57.*
8. *Studley, Vance. The art and craft of handmade paper, Nueva York, Estados de América.1990. 112 p.p.*
9. *Berenson, Bernard. Estética e historia en las artes visuales. Fondo de Cultura Económica. México. 1956. p. 39-90.*

Anexo

Textos contenidos en el Libro: *Historia de la curación antigua de San Pablito Pahuatlán, Puebla*

(1) Ceremonia religiosa contra la brujería.

Para la gente que crean (i) bien las costumbres de antigua. Esta es la enfermedad de ataque, por ejemplo como un señor que encuentre una enfermedad malo en el campo, esta enfermedad se le llama ataque, pare aliviar esta enfermedad (i) se tiene que llamar a un curandero va (a) hacer una adivinanza. (Abb 1.1)

(2) La adivinanza

El curandero L.F. va (y?) p(r)egunta al corazón del Monte de qué enfermedad tiene esta persona. Si es una brujería se tiene que hacer una ofrenda de la siguiente manera, se va hacer 24 cama de papel, 24 espíritus de papel amate que son los (que se) alcanzaron por pistola, machete o puñalada y 24 espíritus buenos que (son) los que murieron por la calentura, bómito, diarrea (=diarrea) y 24 judíos pues también son malo. 4

1. = *papel, significan en México todos los tipos de papel elaborados por técnicas prehispánicas; la literatura mencionada contiene descripciones detalladas sobre estas técnicas.*

2. *La forma de leer esta parte cómo “el curandero lleva...”, según Anders, significaría que ya no se tendría que preocupar por el significado de las iniciales, pero no se puede aceptar como una explicación suficiente de la forma expresada por el escritor “El curandero L.F. va...”*

3. *El español del libro se repite en su forma original sin correcciones del uso arbitrario de separaciones dentro de palabras, puntuación y mayúsculas que se corrigieron en la transcripción. Para un mejor entendimiento se han puesto los acentos modernos de las palabras en diferentes partes y la puntuación para dividir las conforma su sentido, en algunos lugares aparece en paréntesis la forma correcta en español o la palabra que falta, los números que componen la diferentes partes se refieren a la página del original y su figura de papel que se refiere también al número de la página del libro en la que cada una se ha colocado (de lado derecho o encima de la misma figura en algunos casos).*

(3) Primero se entiende (=se extienden) 12 cama de papel amate adentro de la casa del enfermedad, forma como un cuadro, sobre la cama de los espíritus se entiende (i) y va echar cuatro gotas de aguardiente y va encender 4 cigarros para que fumen los judíos y cortar un pollo y la sangre que sale va kajar (i) sobre la cama de los muñecos por(que) va salir fuera de la casa.

(4) Se hace un tlapexque 5 como silla, los hace el curandero, sobre la tlapexque se pone cera y en cada esquina y 12 cama de papel amate, sobre la cama se pone 24 espíritus y 14 judío y se hecha 4 gotas de aguardiente porque así se bautiza, los judíos son 14 y 7 afuera y 7 adentro, los espíritus de muerto son 48.

(5) Se hace una rueda de vara, a(l)rededor se amarran a una muñecos, se amarran con tiras de jonote de plátano y también los judíos y hay(=ahí) quede parado y colgados; cuando se entiende(= extiende) la cama de los muñecos y los músicos se empieza a tocar asta que se acaba toda la ceremonia del bario(= barrido) el curandero esta cantando la rueda lo que esta colgado con un mecate de techo y una persona lo hace bajar 4 veces asta el pizo donde esté(i) esta el enfermo y el curandero esta limpiando al enfermo, terminando de limpiar se vuelve a subir otra vez arriba, así termina esta parte y después se levanta la cama de los judíos.

(6) La cama de los judíos

La cama de los judíos se amarran 2 pedazos de jonote de plátano y se pone todo en el tlapexque, el curandero lo lleva cargado para tirar en la barranca y ya (= allá?) queda todo lo que tiene el enfermo, saliendo de la casa del enfermo el curandero empieza a cantar y también(j) los músicos está tocando por todo el camino asta llegar donde está la barranca. (Figura: "Hombre bueno" 6; Abb. 1.6)

(7) Ante de hacer esta ofrenda le dice al enfermo: Si tiene suficiente papel amate puedo empezar a cantar los espíritus, entre 4 días ya tendre listo para este ceremonia, pero vamos a buscar un buen días, vamos a entregar los días miércoles y sábado y como a la 5 de la mañana para llegar en el boxque como a la 8 de la mañana y boy a barrer donde boy hacer 2 altar chiquitos. (Figura: "Señor de Diablo" 7; Abb. 1.7)

4. Anders (1976:22) menciona además 24 espíritus de ataque y 48 figuras pequeñas pero menciona solamente 14 judíos (Nr.4) Este escribe "jodios" y supone que tienen su origen en la palabra otomí "naXundi", malos espíritus de la sombra. También menciona "Judas" como posibilidad del origen de la palabra "judíos". Las dos posibilidades no conforman más que la interpretación de la palabra "judíos".

5. Tlapexque, del azteca =caballete, andamio, camilla.

6. "Señor de Suprimido"

7. La figura "Señor de Diablo" no es igual a la figura con el mismo nombre entre los 14 judíos, pues por ejemplo, la hacen falta machete, cola y un par de piernas, el adorno de la cabeza esta más acentuado.

(8) La ceremonia

(En?) Esta ceremonia se va a llamar al Dios del Monte y al Dios del Arbol y la Reyna de la Tierra para que lo que ayuda lo ayuda (j) todos ellos se le entregar todo que se llaman. (Figuras: "Hombre bueno" 8, "Hombre malo"; Abb. 1.8)

(9) Esplicacion de comportamiento

Del Señor Presidente de Infierno que ordeno a todos los judíos, el Señor de Diablo dijo: Tengo hambre. Entonce se fue con el judío lo quizo atacar una persona, el señor dice: Yo quiero sangre. El Señor de Diablo dijo: Yo quiero carne. (Figura: "El Presidente de Infierno"; Abb. 2.9)

(10) El Señor de Judio

Lleva un cuchillo porque quiere sangre, a donde hay peliar (=pelea) el Judio le da el cuchillo a la persona que le gusta pelear para que le da su sangre, esta persona que peleo es para el Diablo, el Señor de Diablo lleva un machete grande: Es la hora, queremos comer de la machete la persona que quiere pelear para le da su sangre estre (= entre) esta 2 persona, el Señor de Judio y el Señor de Diablo siempre ban por los caminos o por la cantina para encontrar su comida. (Figuras: "Señor de Diablo", "Señor de Judio"; Abb. 2.10)

(11) El Señor de Noche

Dijo: Yo estoy de pendiente en la puerta del infierno y yo se la hora que puede salir, a todo los judios deajo de salir desde a la 11 de la noche de andar aquí el mundo y asta la 1 de la mañana, son 2 horas que puede(n) salir. (Figura: "Señor de Noche"; Abb. 2.11)

(12) El Señor de Relampago

Esta jugando con el Señor de Trueno, el Señor del i (j) Trueno le dijo al Señor de Relampago: Ya te siguiere a donde tu quiera ir aunque sea adentro de la tierra. El Señor de Relampago respondió: Tu no me alcanse(s) de aquí pero te apuesto que si me alcanse(s) a cambio te doy a todo la gente del mundo. (Figuras: "Señor de Trueno" 9, "Señor de Relampago"; Abb. 2.12)

(13) El Señor de Mantezona

El Señor de Mantezona dijo: Yo ordeno a toda las enfermedades que traer la Sirena Mala y el Arco Iris (Figura: “El Señor de Moctezoma” 10, Abb. 3.13)

(14) Arco Iris

El Arco Iris es una mujer que murió de parto y por eso va a enfermar la mujer que va a tener familia, la mujer va (a) un curandero para que lo proteje y para la enfermedad que tiene el Arco Iri(s) se va quitar todo. (Figura: “Arco Iris”; Abb. 3.14)

8. *El fin de esta parte queda ya indefinido. La Reina de la tierra es mencionada por Anders (1976:22) entre los 14 espíritus malos, en cambio se encuentra el Dios o Señor del Monte y el Dios del Arbol generalmente como espíritus buenos protectores (Lenz 1973:22). Las figuras “Hombre bueno” y “Hombre malo” corresponden a la confrontación mencionada por Lenz (1973:22) de “Hombre otomí” y “Hombre”, aunque aquí con López se representa más el aspecto negativo (cabeza de animal).*

9. *Sustitución de “Señor de Judío” por “Señor de Trueno”.*

10. *En esa figura se corrigió el nombre “Mantezona” a la forma común de “Moctezoma”, pero coincide también con Anders como “Mantesoma”.*

(15) El Señor de Nagual

Cuando tiene hambre se va volando y cuando encuentre una persona o señora parto y que va nacido una criatura el Señor de Nagual la va chupar la nariz del niño porque con esta se alimento el Señor de Nagual, por eso cuida de señor porque no hizo una limpiadera. (Figura: “Señor de Nagual”; Abb. 3.15)

(16) Sirena Mala

La Sirena Mala también enblea(= emplea) la enfermedad a cualquiera mujer que va (va a) tener familia, la Sirena vive en el rio o en la barranca y cuando es tiempo de lluvia y cuando crese el rio ha(j) se cae la persona por el golpe de la Sirena Mala. (Figura: “Sirena Mala”; Abb. 3.16)

(17) Trompa de Toro

El Trompa de Toro es un hombre, este señor murió por una enfermedad malo porque no respeto a ninguno ni su padre ni a su madre, (ni) a cualquiera persona, que peleo con machetazo y por esto se murió por la enfermedad de ataque; ante de morir le salió la lengua muy larga y a su hojo(j) se abrió y cuando ya estaba muerto su espíritu quedo Trompa de Toro. (Figura: “Trompa de Toro”; Abb. 4.17)

(18) Trompa de Caballo

El trompa de Caballo era mujer, esta mujer murió por la enfermedad mala porque no tenia respeto (a) su papa ni a su madre y por esto se murió por la enfermedad de ataque; ante de morir le salió la lengua muy larga y su hojo se abrió mucho y cuando se castigo mucho y así se va a castigar la mujer que se porta como ella, así se va quedar su espíritus. (Figura: “Trompa de Caballo”; Abb. 4.18)

(19) Ceremonia religiosa

La costumbre para el Señor del Monte. El Señor del Monte es como un Dios verdadero que cuida su espíritu a toda la persona, no le dejan caer y no le dejan tener hambre, porque tiene 3 mensajeros que son los que ayudan a la persona y a la criatura desde que nacen. (Figura: “Señor del Monte” 11; Abb. 4.19)

(20) Pero hay que acerle su ofenda ante de que el niño nace para que la proteje, si no el Corazon del Monte o el Señor del Monte se enoja y cuando un niño nace y no le hizo su ofrenda, su mensajeros le abisa para que en tal casa que va nacido un niño le manda una enfermedad malo. (“Aguila de Cuatro Cabeza”; Abb. 4.20)

(21) El Señor del Monte se enoja y le dice a un pajarito: Lleva esta enfermedad chiquito para este niño. El Señor del Monte le llama una enfermedad chiquito y se le da al

pajarito: Deja esta enfermedad en esa casa para que mande mi ofrenda. (Figura: "Pajarito del Monte"; Abb. 5.21)

- (22) La madre del niño le dice al jefe de la casa: Esta malo del niño, tiene calenturas bomito de arral (= diarrea). Entonse el padre del niño dice: Bamos a buscar un curandero. El curandero le va ver el niño y cuando ya se da cuenta (de) las casa (= causa) de la enfermedad que tiene el niño le dice al jefe de la casa que va hablar con el Señor del Monte y le pregunta que si esta (e)nojado (si) quiere su ofrenda. (Figura: "Pajarito de Mono" 12; Abb. 5.22)

11. *El empobrecimiento de las características de las figuras se nota en especial en la del Señor del Monte.*

12. *Los monitos en el adorno de la cabeza del Pajarito de Mono ya no se pueden distinguir.*

13. *"Xempaxuchitl" se puede considerar como planta, flor de tlapanco ya no tlapanco del azteca "tlapanitli", techo significa en San Pablito. Las tablas que se encuentran abajo del techo, como un suelo (Christensen 1973:31)*

14. *Anders (1976:13) menciona otra clave para explicar el sacrificio de los dioses. El uso de la abreviatura "Fig" nos deja concluir que hubo cierto conocimiento de los libros.*

- (23) (Si) Se va hacer una ofrenda al Dios del Monte se necesita 24 cama de papel amate para que descansa al Señor del Monte, 9 Pajaritos del Monte, 24 camisa de Dios de Arbol y servilletas del monte, 4 flor de tlapanco 13, 2 espíritus del agua, uno espíritu del enfermo, todo esto esta hecho por papel amate, 24 manojos de flor de sempasuchitl, 8 leone de papel amate, 24 tortillas de masa, 24 canicas, 24 estrella, 24 águila, todo es de masa, 4 cera y un poco de incienso, 8 blanquillos de gallina y 2 guajolote de la Fig. (= figura) de masa y lo demás Fig. lo hace el curandero 14. (Figura: "Pajarito con Estrella"; Abb. 5.23)

- (24) Oracion para entregar.

La ofrenda para para (j) la Madre de la Tierra se empieza con uan oración católica en el nombre del Padre y de Hijo y del Espiritus Santo, dice al Señor mio Jesuchristo: Perdoname aquí en la tierra porque vamos (a) entregar un poco de papel amate y de un poco de masa a la Madre Tierra. (Figura: "La Madre de Tierra"; Abb. 5.24)

- (25) Los 24 cama son para la Madre Tierra y también un poco de atole de chocolate y un poco de atole de cacao con piloncillo, dos pollo tostado, un poco de dulce de azúcar y blanquillos cocidos y mole de cacahuate. (Figura: "Cama de antigua" 15; Abb. 6.25)

- (26) La cama voy a pintar con la sangre de guajolota que son para la Madre Tierra y ellos va a repartir, le va entregar (a) el Señor de Antigua porque el manda la lluvia para la cosecha. Hace mucho tiempo estaba gobernador el Señor Antigua y la Madre de Tierra, ante del nacimiento de nuestra señor Jesucristo se lo quito el poder de nuestro Señor Antigua y la Madre Tierra. (Figura: "Señor de Antigua"; Abb. 6.26)

- (27) Entonse el Señor Jesucristo (vino?) y gobierno (j) en todo el mundo va ahora y manda todas las cosas, por eso vamos a (a)dornar a donde esta el altar a la Madre de Tierra y el Señor de Antigua y asi vamos a curar un enfermo porque la Madre de Tierra manda la enfermedad porque no acordamos en ellas, en los que (nos) a mantenido desde hace mucho tiempo y por mucho veces y por muchos años. (Figura: "Dios de Arbol" 16; Abb. 6.27)

- (28) La Madre Tierra manda la enfermedad a la tierra y en los que da la cosecha, porque la cosecha (se) hace aquí en la tierra porque es trabajo del hombre, por eso necesita entregar una ofrenda grande a la Madre Tierra, al Señor de antigua para que siga ayudando, esta ofrenda de la comida y el guajolote y la guajolota todas es para la Madre Tierra y para el Señor Antigua y otra ofrenda que es para nuestro Señor Jesucristo. (Figuras: "El nacimiento nuestro Señor Jesucristo" 17; Abb. 6.28)

15. Las secciones cortadas de “cama” no han sido retiradas como sucede con muchas piezas originales, sino solamente abiertas hacia adelante.

16. Faltan figuras para los espíritus de las plantas que comúnmente tienen raíces en la parte de los pies.

17. Una ilustración correspondiente se encuentra solamente en el texto de Anders (1976:20)

Conclusiones

La investigación efectuada a lo largo de esta tesis ha centrado su análisis en algunos conceptos relevantes que integran la cosmovisión otomí y se encuentran directamente relacionados con los significados de los recortes de figuras de papel. El marco teórico estructurado –enunciado sucintamente en el índice de la tesis— ofrece la descripción de elementos conceptuales tales como el mito de creación y la dualidad constitutiva del universo creado por las deidades, el sentido sacrificial vinculado a la ciclicidad de la naturaleza, del cual se desprende la noción de desollamiento como metáfora del descortezamiento del árbol de amate y las acciones sacrificiales asociadas este, sin prescindir de su importancia como metáfora del cuerpo. Éste último es un elemento estructural que ordena y explica al cosmos asemejándose al universo mental mexicana. El universo otomí corresponderá a una variante sexualizada de ese modelo corporal, así el apareamiento de los opuestos generará un corte o acto sacrificial del cual se producirá la sangre, sustancia necesaria para la reactivación cósmica. En dicha reactivación se originará un nuevo ser intermediario que comunicará al hombre con el mundo de los ancestros –el mundo sobrenatural otomí. De esta forma la reactivación de la maquinaria cósmica requerirá de los actos sacrificiales para equilibrarla y armonizarla periódicamente.

En este apartado se concentran algunas reflexiones derivadas de las premisas planteadas en los capítulos antecedentes, mismas que permitieron cuestionar y verificar la hipótesis parametral de la investigación, dirigida principalmente a mostrar la viabilidad en la recuperación de la antigua técnica de elaboración del amate, tanto como a la identificación de algunos significados en los recortes de papel empleados en los rituales otomíes, estableciendo su correlación con ciertas nociones

propias de las culturas mesoamericanas; a fin de obtener una serie de conceptos argumentativos que sustentaran una propuesta plástica personal desarrollada con tal objeto.

Para alcanzar los supuestos anteriores se llevó a cabo un trabajo de campo en la comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla, lo cual permitió esclarecer tanto los aspectos relacionados con las funciones propias de los recortes de papel utilizados en las ceremonias ejecutadas por el *badi* de la comunidad, como también, proporcionó la explicación de algunos de los rituales más significativos celebrados anualmente por sus habitantes.

Los rituales otomíes tienen su origen en las culturas mesoamericanas y son mecanismos de reestructuración simbólica de las relaciones sociales e individuales característicos de la comunidad otomí. Los ritos fortalecen y promueven una cosmovisión que involucra la naturaleza recreando el pasado y el presente, a través de esas transformaciones simbólicas.

Para Yolanda Lastra, el origen otomame y otomangue de los otomíes procede probablemente de grupos que migraron desde el centro de México hacia Oaxaca. Gamio propone a los otomíes como la cultura más arcaica del centro del país. Soustelle menciona que el otomí es un pueblo antiguamente civilizado por su contacto con los olmecas *uixtotin*, mientras J. Dow afirma que su historia comenzó en la época de los toltecas bajo la influencia de la cultura teotihuacana, de esto procede la representación de la polaridad hombre-dios en la figura de Quetzalcoatl como imagen celeste, la cual explica el funcionamiento del universo en todas las manifestaciones de la vida y de las cuales los otomíes representan su energía vital en los rituales.

Las migraciones hacia la Sierra Oriental separaron a los otomíes de otros pueblos en el siglo XVI, conservando sus costumbres, su lengua, su calendario festivo y sus dioses casi intactos durante y después del periodo colonial. El estado de embriaguez en el que permanecían hacia el exterior les facilitaba una comunicación con el plano sobrenatural inhibiendo su

estado anímico ante las represiones del cambiante devenir social exógeno. Consecuentemente, esa continuada marginalidad se denota en los rituales manifestándose como una fascinación por la escatología en sus diversas connotaciones. Así, el centro del universo otomí aparece regido por la custodia del “Diablo” resguardando al sexo en medio del cosmos, en tanto, la relación que los dioses mantienen con los hombres es la misma que hay entre los hombres y los animales.

La influencia de la cultura mexicana está presente en San Pablito Pahuatlán, evidenciándose –entre otros testimonios— por la creencia de los espíritus acompañantes –naguales o *rogi*— e igualmente por la configuración múltiple de su panteón.

La sincretización que generó la religión católica se tradujo entre los otomíes en la sustitución análoga y paralela de sus deidades principales hacia la nomenclatura propia de los santos. El comportamiento cíclico del universo otomí refleja la estructura de los antiguos calendarios durante las festividades anuales tales como la del Carnaval. Éste se halla relacionado directamente con el ciclo agrícola, aspecto relevante en el Altiplano Central junto con el *Tlacaxipehualiztli* celebrado durante el ciclo de fertilidad del antiguo Calendario Ritual Mexicano. Esa concepción prevalece en la cosmovisión otomí a partir de la representación de la instancia fundadora de la genealogía padre-madre –parte constitutiva primordial de esa cosmovisión—, la cual es evocada en los recortes de papel.

La cosmovisión otomí se sustenta en la comprensión del mundo a través de la naturaleza y su comportamiento cíclico se explica en razón de la mitología inherente a la descripción y representación del “cosmos” y de los fenómenos que suceden en el mundo, a través de analogías con la naturaleza humana. De ahí deriva el principio de “antropomorfismo” constituido en una individualidad integrada por fragmentos. Sus formas de representación están presentes en los recortes de papel, principalmente en los destinados a los dioses integrantes del universo otomí, cuyos orígenes están asociados a los mitos de creación mesoamericanos entre los

que destaca el mito antropogénico. Este mito en referencia al carácter sacrificial de los dioses a fin de posibilitar el surgimiento y perduración de la vida, recrea constantemente ese principio mítico y se representa en los rituales como repetición del “tiempo inicial”.

De ese modo, los rituales se convierten en prácticas simbólicas para el reordenamiento armónico entre los hombres y el mundo terrestre en relación permanente con el sobrenatural. Las fuerzas celestes e infraterrestres se representan por medio de figuras antropomorfas, las cuales consumen o ingieren seres vivos. Es aquí donde se evidencia la teoría indígena de la reproducción biológica, ligada al principio de dualidad representada en la figura de los cuerpos masculino y femenino durante el acto sexual. En este acto la mujer succiona la energía vital que desciende al pene masculino, “devorándola” como sucede en los rituales de sacrificio durante la ingesta de los dioses.

Esos procesos vitales determinan en la cosmovisión otomí el funcionamiento del universo y la circulación de los alimentos, situación asociada con los cultos funerarios como la celebración de los difuntos, en la cual, ellos vienen a consumir entre los vivos para desaparecer en el inframundo resurgiendo luego en el Carnaval al inicio del ciclo vegetal. El principio de “predación” –calificado así por Jacques Galinier– rige sacrificialmente los rituales. Las acciones como el frotamiento, la incisión o el desollamiento, se relacionan así con el sacrificio y con los dioses. Esa metáfora aparecerá representada de nuevo en la obtención de la corteza de amate mediante el desollamiento del árbol, como una “piel” propicia para la comunicación con las deidades.

Durante la Colonia, las acusaciones sobre la práctica de brujería acarrearón la prohibición en la fabricación y uso del amate, sin embargo la costumbre no se perdió gracias a la vía clandestina por la que optaron sus practicantes.

La muerte durante el sacrificio representa una metamorfosis de la víctima y su transmutación adopta apariencias diversas. Las

representaciones de los *zhakis* –como fuerza vital a partir de los recortes de papel—, conservan una relación estrecha con ese poder transmutador por efecto del acto sacrificial. Al mismo tiempo, los recortes de figuras reflejan una apropiación de la naturaleza y los objetos, debido a las analogías establecidas con la naturaleza humana. Las representaciones bidimensionales de las figuras recortadas se estructuran de acuerdo al orden matemático que rige al cosmos en un tiempo y espacio determinados: desde el “centro del cosmos”, punto de encuentro de las tres regiones cósmicas –celeste, terrestre e infraterrestre—, intercomunicadas en el “árbol cósmico”.

La dualidad padre-madre se desdobra para dar origen a los cuatro *Tezcatlipocas* asignados espacialmente a los cuatro puntos cardinales o rumbos cósmicos integrando una “cosmografía conceptual”. Esta serie de divisiones espaciales –1. centro originario, 2. principio dual o 4 rumbos del cosmos—, se aprecia también en el cuerpo humano dividido en dos regiones básicas –arriba y abajo—. Esta otra organización espacial se refiere al universo cerrado, espacio sagrado de los rituales cuyo simbolismo se expresa en las figuras recortadas de la mayor parte de los rituales como aquel de la “casa-templo”, que en su concepción original alude al cuerpo humano configurado para la comunicación con los dioses.

De acuerdo con Linda Schele, las representaciones del árbol cósmico o punto de alineación de los tres niveles del cosmos –cielo, tierra e inframundo—, marca el sitio de entrada al mundo sobrenatural o *Axis Mundi*. Existe concordancia con este planteamiento sobre las representaciones de algunas figuras olmecas analizadas por la autora –en aspectos estructurales y conceptuales—, con las representaciones agrícolas otomíes de las figuras recortadas para la ceremonia de petición de las semillas efectuada durante el invierno o el fin del ciclo agrícola.

En estos recortes las figuras antropomorfas se intercalan con la figura arbórea diferenciando sus hojas y frutos como elementos distintivos de cada tipo de cultivo. El vínculo existente entre el árbol y el hombre se

establece a partir de sus semejanzas fisonómicas, es decir, su corporeidad; además, ambos poseen la capacidad de “establecer contacto con los seres sobrenaturales”. Así, las partes del cuerpo humano corresponden con las del árbol homologándose en construcción a la de los linajes familiares como representación de la historia del tiempo humano.

Las alteraciones realizadas en la piel durante los ritos mesoamericanos se traducen a la piel del árbol como el desollamiento del tronco para obtener la corteza de amate. Esas acciones implican nuevamente al acto sacrificial de muerte y regeneración analogado al ciclo vegetal. La piel es una especie de envoltura presente en todo el universo y su sustancia engloba la fuerza vital de diversos seres. Bajo ese principio, la energía vital del amate se asocia a la comunicación con el plano sobrenatural funcionando como interlocutor entre éste y el plano terrestre, su degeneración o alteración simboliza el resurgimiento de lo vivo.

Las aplicaciones mágicas para la curación o aprehensión simbólica de las fuerzas vitales de diferentes espíritus del universo otomí realizadas por los chamanes con papel de corteza recortado se organizan en tiempos rituales situados en el espacio liminal. El chamán utiliza las figuras de papel con objeto de controlar fuerzas sobrenaturales asociadas a la vida de sus pacientes, la comunidad, la agricultura y la negociación con los dioses y espíritus que intervengan en el restablecimiento del equilibrio.

Los rituales realizados con recortes de papel como los de “limpia” – *howki*—, sirven para lograr la curación de una persona enferma; los de fertilidad y las operaciones de brujería son de orden destructivo, aunque también hay otros como los de las ceremonias fúnebres, el de la milpa, la fuente pública, la casa, el monte, las peticiones a las deidades, el realizado en honor al inframundo, las peticiones a las deidades del cielo y de la tierra, al sol, a las semillas o a la temporada de lluvias. Otras costumbres o rituales incluyen las ofrendas florales, música y en ocasiones trances visionarios del chaman. Cada recorte está destinado a una divinidad y sus

representaciones varían extensamente en modelos según el chamán y la región de donde provenga.

Según James Dow los otomíes son animistas, proyección de esto se encuentra en la afectación del mundo natural por el sobrenatural. La fuerza vital o *zhaki* de los seres vivos trasciende al control consciente del ser y quien enferma ha perdido su *zhaki*. Las manipulaciones que el chamán hace del *zhaki* representado con el recorte tendrán efecto sobre la voluntad del ser. Es así como los chamanes armonizan y equilibran sistemas de fuerzas vitales invisibles que atraen a las figuras recortadas mediante la invocación.

Los colores del papel ocupado para los recortes tienen asignaciones distintas como la protección, los seres patógenos o el arcoíris destinado a las divinidades femeninas. Cada recorte se diferencia por la estructura de sus formas, constituyendo una serie híbrida de figuras antropomorfas con rasgos fitomorfos o zoomorfos diferenciando las atribuciones de cada divinidad dentro de la cosmovisión otomí como deidad, elemento terrestre o ser humano femenino o masculino, árbol o semilla, espíritu del inframundo, animal entre otros. Las mitades que resultan de los dobleces de papel en figuras simétricas caracterizadas por diversos detalles integran personajes que se colocan dentro de la configuración establecida en la cama de papel —como instancias nefastas o fuerzas regeneradoras para los rituales terapéuticos—. En cada región los recortes de figuras se distinguen por preferencias estéticas diversas y cada curandero les dota de rasgos particulares conservando distintivos esenciales.

La mayor parte de los rituales con recortes sirven para que haya armonía entre los humanos y los espíritus. Por lo tanto, los recortes son un medio simbólico cultural de interacción social que representa los ajustes necesarios efectuados a las interrelaciones humanas intervenidas terapéuticamente por el chamán. Según George Frazer, este tipo de intervenciones chamánicas se aproxima a la magia simpática y el chamán como intermediario opera en forma simbólica.

Las cualidades del dios *Tezcatlipoca* figuran similarmente en el Señor del Monte como dios creador omnímodo, representado como efigie masculina desdoblada en Pajarito del Monte, su deidad vigía y mensajera. Algunas cualidades duales de este dios en la mediación con el inframundo y las deidades protectoras celestes se asocian a las deidades nocturnas de la tradición nahua como *Tlazolteotl* y *Tezcatlipoca* que median entre el mundo celeste, terrestre e inframundo para la negociación, restablecimiento o sanación. El curandero como agente de la voluntad divina es emisario del conocimiento antiguo e interviene para determinar el origen de un mal y aliviarlo a través de la nosomántica, las visiones y la adivinación, incluyendo también, cuando considera propicio a los rituales con papel de corteza poseedores de valor simbólico y curativo. Esta capacidad sanadora se potencializa en el momento mismo de ser recortado y ocupado, conjurando con ello a las diversas entidades y negociando mediante la “palabra sagrada”.

Las camas de espíritus representan entre los recortes el “espacio sagrado” –el cosmos o lugar de encuentro ritualístico—. La simbolización del cosmos en su expresión cardinal se simplifica con rombos o triángulos hacia los cuatro puntos cardinales –*axis mundi* o espacio liminal—. Las figuras recortadas se colocan en ese centro de interacción representando a los espíritus participantes en la negociación. El rectángulo de la hoja o “cama” es un cosmograma que puede ser orientado en dos niveles, el suelo o el abajo y el altar o el arriba. Las figuras de los seres recortados muestran por su distribución la manera en la que se ha instalado un espacio patógeno pero también cómo se comunican los vivos con el mundo exterior representando indicadores territoriales. Por esta dinámica el chamán deduce la “vida psíquica” existente y la sintomatología de afectos que presenta el paciente para localizar el desequilibrio y actuar sobre éste dando corporeidad al ambiente.

La explicación de un mal a partir de una falta moral o enfermedad procede de un centro focalizado en las interacciones que tienen lugar en el

sujeto enfermo y su entorno. La enfermedad se explica como una disfunción entre el individuo y su contexto –hombres, animales, bosque, espíritu, etcétera—, aspecto que a su vez genera una afectación colectiva cuyo origen se encuentra en el dolor que experimenta uno de sus miembros.

Los rituales incluyen la combinación de diferentes elementos que el chamán selecciona dentro de un sistema algorítmico binario representativo del mecanismo de codificación del cosmos traducido a un lenguaje numérico geométrico, sintetizando la unidad de los opuestos –lo preexistente y su estructura—. Con ese objetivo el chamán tendrá que conocer las fuerzas y alteraciones sociales, cósmicas y mentales que se relacionan con el mundo natural, gestando una actividad centrada en la dialéctica del cosmos -orden y caos-desorden—, para hacer posible la lectura de una desviación materializada en trastornos corporales, desentrañando así las relaciones estructurales que le dieron origen para armonizarlas.

Mediante las representaciones de los recortes es posible deducir que el mundo sobrenatural o “mítico” obedece en su explicación al mismo sistema de poderes circunscritos al mundo de los vivos, organizado en estructuras jerárquicas semejantes que se conectan al espacio relacional de la comunidad otomí. El chamán redistribuye esas fuerzas o energías equilibrándolas a través de la adaptación que negocia durante la ceremonia, detectando primero el mal por medio de entrevistas al paciente quien comenta los conflictos, preocupaciones y sufrimientos que le aquejan.

Para J. Dow ese tipo de procedimiento terapéutico pertenece a la “curación simbólica” consistente en la ayuda proporcionada por el chamán al paciente para que particularice su mundo mítico dentro de su contexto cultural, con objeto de manejarlo estructuralmente por medio de símbolos de curación. Bajo este principio el autor establece relaciones de semejanza entre la psicoterapia occidental y la curación simbólica o mágica. Al

manipular estos símbolos el curandero ayuda al paciente a modificar sus propias emociones.

Según J. Dow la terapia psicoanalítica se emparenta con ese sistema de curación simbólica. A fin de garantizar la efectividad en su sistema de curación el chamán habrá atravesado primero por su propio proceso de curación, identificando los elementos generadores de su desequilibrio, de manera tal que ello le permitirá posteriormente reconocer el comportamiento del paciente, de suerte que sus estados de ansiedad serán interpretados como comportamientos de inadaptación susceptibles de ser sustituidos por nuevas formas de acción.

Las causas de la enfermedad en varias culturas implican ciertos desordenes de interrelación social, así la importancia de las relaciones sociales es causa de los problemas psicológicos y la restructuración de las relaciones sociales pertenece a una de varias formas de obtener la curación simbólica.

Las semejanzas entre el restablecimiento del equilibrio de fuerzas a partir de las negociaciones realizadas por el chamán y su conversación previa con el paciente se asocian —según Moerman—, a los procesos de intervención quirúrgica representados a través de metáforas durante el proceso de curación simbólica al cual pertenecen los rituales de curación con recortes de papel.

Levi-Strauss confirma esa similitud existente entre chamanismo y psicoanálisis, ya que ambas tienen como propósito llevar a la conciencia conflictos de carácter inconsciente en razón a su represión por obra de fuerzas psicológicas manifiestas en la naturaleza orgánica.

El chamanismo recurre al pensamiento mágico mientras que el psicoanálisis recurre a dispositivos que explican lo simbólico. Un modelo cercano a esta estructura de curación es el Análisis Transaccional de Eric Berne basado en el principio de “transacciones sociales”. Una continuación de este modelo aparece en las denominadas Constelaciones Individuales y Familiares desarrollado por Bert Hellinger, que se aproxima aún más a la

estructura de curación simbólica otomí. Dentro de ese método el paciente representa las “figuras” de sus familiares o personas cercanas implicadas en su proceso de tratamiento para establecer con ellas una negociación coordinada terapéuticamente.

Según José Luis Ramírez T., los rituales otomíes desencadenan la acción social y su dramatización busca formas alternativas de reorganización mediante negociaciones establecidas con las entidades representadas en los recortes.

Néstor García Canclini distingue a la sociología del arte como un sistema simbólico formado por instrumentos de conocimiento y construcción de lo real entre los que se halla el psicoanálisis advirtiendo que las relaciones simbólicas entre los hombres son relaciones de poder enlazadas con la estructura política –semejante a la jerarquía social—. Estos sistemas simbólicos concuerdan con la representación de las estructuras sociales evidenciadas en el Carnaval otomí. El arte es igualmente un medio para la integración de esas construcciones simbólicas, pues utiliza la imaginación para representar el mundo onírico, proyección del inconsciente.

Josep Beuys y su discípulo Anselm Kiefer se han aproximado a la restauración del carácter terapéutico del arte proponiendo la condición transformadora del artista como operante en el campo creativo para devolverle su poder visionario y erradicar la esterilidad espiritual de la vida moderna. Según Kiefer, para devolverle su poder transformador al arte es necesario reimplantar el lenguaje mítico de lo trascendente y reinstaurar las virtudes morales corrigiendo los errores del pasado.

En el mismo sentido, S. Gablik define la misión del chamán como equilibrador de la sociedad y operador en la combinación de distintos niveles de experiencia vital estableciendo una relación entre la cultura y el cosmos. Imaginar lo posible a través del arte juega un papel crucial en ese proceso.

El arte de acción se encamina actualmente a la terapia de curación simbólica, la contribución de Alejandro Jodorowsky se ha hecho presente en la evolución que tuvo el acto poético encaminado más tarde a la terapia psicomágica. Ambos fueron desarrollados desde el la acción teatral, permitiendo ejercer su efecto por el empleo de títeres como sustitutos de familiares cercanos cuya presencia ausente es convocada mediante esas figuras. El autor entablaba un dialogo afectivo con ellas para comunicarles verbalmente sus pesares y anhelos. Jodorowsky reconoció en este juego establecido con el inconsciente una posibilidad de comunicación humana profunda y efectiva a la que llamó “transferencia de una persona a un objeto” –cuyo origen radica en la magia simpatética.

La aproximación del arte a la curación simbólica comienza en el imaginario del artista y está determinado por experiencias personales, las exploraciones intelectuales y afectivas a través del lenguaje artístico se integran al proceso creativo pasando por estadios que lo conducen a un aprendizaje y comunicación internos, propios del universo onírico. La “representación” y sus mutaciones simbólicas producto de las negociaciones con el ámbito de lo onírico –próximo a lo sobrenatural—, permiten liberar y transformar ansiedades y sufrimientos emanados de la vida interior, a través de la actividad artística.

De esta manera, las representaciones de las figuras de papel recortado pertenecen en términos formales a un arte conceptual procedente de la tradición mesoamericana originada en la cultura olmeca. El códice Fejervary-Mayer muestra al dios Tezcatlipoca como dador de vida y movimiento al mundo, proviniendo de las cuatro direcciones, homologándose a las representaciones del *Axis Mundi* estudiadas por L. Schele. Asimismo, la simplificación de esta estructura posiblemente representada en los recortes de las camas de papel otomíes, se remite al mito de creación y al árbol cósmico delimitado por cuatro lengüetas simétricas que se abren en el “espacio-tiempo” simbólico del cosmos – espacio sagrado, a la manera de “espejos” en evocación al dios

Tezcatlipoca—, lo cual quizá revela una conexión entre el estudio del comportamiento humano y su pronóstico mediante el recurso de la adivinación sistematizada por la vía propiciatoria de las negociaciones con el mundo sobrenatural –interpretadas y empleadas desde la época antigua hasta nuestros días por sacerdotes, sabios y curanderos de la tradición indígena, como es el caso de la otomí de San Pablito Pahuatlán, Puebla.

En el terreno estético y artístico actual, la relación entre tradición e innovación se análoga a las relaciones sociales a través de las manifestaciones plásticas como la elaboración de papel hecho a mano y sus múltiples aplicaciones plásticas.

Por todo lo anterior, la manipulación de las figuras de papel dentro de los rituales otomíes queda propuesta como una simplificación psicoterapéutica profunda que genera efectos en el inconsciente individual y social –incluyendo la esfera de lo estético—, para aproximarse a algunos tipos de acciones artísticas contemporáneas como se ha visto en el presente estudio.

La exposición hecha de acuerdo a la estructura temática expresada en los capítulos desarrollados ha dado pie a la recuperación de diversos aspectos relevantes tanto en lo teórico como en lo práctico, a través de lo formal para sustentar la producción plástica presentada aquí; sugiriendo a partir de los resultados obtenidos nuevas rutas de investigación que proporcionen otras posibilidades de experimentación, considerando entonces el aspecto conceptual de los recortes de papel y su operación dentro del mundo sobrenatural o su aspecto formal mediante el análisis de las figuras de papel y la representación estructural del cosmos. Para lograrlo será necesario ampliar los medios de experimentación plástica hacia una producción en la que se involucren nuevos recursos hasta ahora no utilizados en este análisis, como el arte objetual, el instalacionismo o el arte multimedial, entre otros, manteniendo el vínculo con la cosmovisión mesoamericana y la manipulación de los recortes de papel.

No obstante, considerando el cronograma de trabajo estimado al inicio de la investigación y propuesto para lograr una producción pictórica representativa, la cual sintetizara plástica e interpretativamente la cosmovisión otomí en su relación estrecha con Mesoamérica y algunas de sus culturas, a fin de sustentar niveles diversos de pensamiento característicos de esa visión; su forma exegética ligada a los rituales de curación con recortes de papel y la variedad de figuras que integran el mundo sobrenatural otomí, presentan en su complejidad conceptual la posibilidad de iniciar otro ciclo de producción plástica, la cual abarque con mayor amplitud esta u otra serie de conceptos distintivos para su análisis y reinterpretación, aplicando plásticamente su valor semántico a distintas esferas temáticas e integrando nuevas propuestas relacionadas con la teoría y la producción artística contemporáneas.

Bibliografía

1. *Acha, Juan. Arte y sociedad, Latinoamérica: el producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1981. 550 p.p.*
2. *Acha, Juan. Las culturas estéticas de América Latina, Coordinación de Humanidades, UNAM. México. 1994, 234 p.p.*
3. *Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística, Editorial Trillas, México, 2002, 256 p.p.*
4. *Alvarez Icaza Longoria, María Isabel. La definición estilística del códice Laúd. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo. (Tesis de Licenciatura en Etnohistoria) ENAH, México. 2006. 278p.p.*
5. *Amith, D. Jonathan. La tradición del papel amate: innovación y protesta en el arte mexicano. Mexican Fine Arts Center Museum. Las Casa de las Imágenes. Chicago/Ciudad de México. (Catálogo de exposición). UNAM. 1995. 168 p.p*
6. *Anders Ferdinand y Jansen Maarten. El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo: libro explicativo del llamado Códice Fejérvary Mayer. Colaboración de Gabina Aurora Pérez J. Fondo de Cultura Económica y ADEVA, Austria. 1994. 346 p.p.*
7. *Autores varios. Antropología simbólica: La primacía de lo simbólico en Mesoamérica. INAH – Conacyt. México. 1995. 216 p.p.*
8. *Autor corporativo. Códice Féjervary-Mayer, manuscrito pictórico antiguo mexicano. Librería Anticuaría G.M. Echaniz. 1945. s/l/p/. s/n/p*
7. *Autor corporativo. Codex Laud. Codices Selecti. Ms. Laud. Misc. 678. Bodleian Library Oxford. Introduction C.A. Burland. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz, Austria. 1966.*
8. *Autor corporativo. Embriaguez y éxtasis; en Los mayas, una civilización milenaria. Editor Nikolai Grube. Konemann 2006. s/n/p*
9. *Autor corporativo. Esplendor del México antiguo. Serie Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Tomos I y II. Editorial del Valle de México, Octava edición, 1992.*
10. *Autor corporativo. Estado de desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México. Primer Informe. Tomo 2. INI-INEGI, México. 1996-1997. p. 551-878.*
11. *Autor corporativo. El recorte de papel; El diario del pueblo en línea, 24 de febrero de 2011; en: <http://www.spanishpeopledaily.com.cn/>*
12. *Autor corporativo. El universo del amate. Museo de Culturas Populares- SEP.INI. México. 1982. 84 p.p.*

13. *Autor corporativo*. Foundation of Advanced Mesoamerican Studies Incorporation; Photographs by Linda Schele, 29 de diciembre de 2011, en: <http://www.famsi.org>
14. *Autor corporativo*. México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica 2. Coedición de la Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, CONACULTA. Dirección General María Luisa Sabau García. México. 1994.
15. *Benítez, Fernando*. Los indios de México: antología. Editorial Era. México. 1989. 424 p.p.
16. *Berenson, Bernard*. Estética e historia en las artes visuales. Fondo de Cultura Económica. México. 1era edición. 1956. - s / f / p-. 272 p.p.
17. *Berne, Erik*. Análisis transaccional en psicoterapia (una psiquiatría sistemática individual y social). Editorial Psique. Buenos Aires, Argentina. 1977. 286 p.p.
18. *Bocola, Sandro*. El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Ediciones del Serbal. Colección La estrella polar. Barcelona España. 1999. 632 p.p.
19. *Broda, Johana y Báez Jorge, Félix* . Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México
Una mirada detras del telon, rituales y cosmovision entre los otomies orientales, por Jacques Galinier. Biblioteca mexicana. F.C.E. – Conaculta. México. 2001. 539 p.p.
20. *Caso, Alfonso*. El pueblo del sol. SEP Lecturas. México. 1962. 125 p.p.
21. *Costa, Jean Patrick*. Los chamanes ayer y hoy. Colección Mosaicos. Siglo XXI Editores. México, D.F. 2003. 136 p.p.
22. *Combalá Dexeus, Victoria*. Tápies. Ediciones Polígrafa. Barcelona, España. 1985. 128 p.p.
23. *Christensen Bodil y Martí Samuel*. Brujerías y papel precolombino. Ediciones Euroamericanas, Biblioteca Interamericana Bilingüe. 4ª edición. México. 1988. 89 p.p.
24. *De la Peña, Francisco*. Más allá de la eficacia simbólica del chamanismo al psicoanálisis. Revista Cuicuilco. Escuela Nacional de Antropología e Historia. V.7, No. 18, enero-abril de 2000, México, pag.137-152.
25. *De Sahagún, Fray Bernardino*. Historia general de las cosas de la Nueva España, Colección Sepan cuantos no. 300, Editorial Porrúa. México. 1999. 1128 p.p.
26. *Dow, James*. Las figuras de papel amate y el concepto del alma. Instituto Indigenista Interamericano. No. 4, Vol. 42, 1982. pp. 269. México.
27. *Dow, James*. México Indígena: Chamanes de la Sierra Otomí. N.8. Ene-Feb 1986. INI. México. p.13.
28. *Dow, James*. More on the anthropology of symbolic healing. Current Anthropology: a world journal of the sciences of man. The University of Chicago Press. Vol.21, No.2. Aprl. 1980
29. *Dow, James*. The otomi of the Northern Sierra of Puebla, Mexico: an ethnographic outline. Monograph Series, N.12. Latinamerican Studies Center, Michigan State University.1975. 76 p.p.

30. *Dow, James*. Universal aspects of symbolic healing: a theoretical synthesis. Oakland University. American Anthropologist. V.88. N. 1. P.56-67. March 1986. Washington D.C. U.S.A.
31. *Dyckerhoff, Ursula*. La historia de la curación antigua de San Pablito Pahuatlan, Puebla. Autor Antonio López M. Indiana: aportes a la etnología y lingüística, arqueología y antropología física de la América Indígena. No. 9. 1984. s/l/p. 1984, p. 69-85 (Traducción de Susanne Willers, México, D.F. 1999)
32. *Eliade, Mircea*. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura Económica, México. 1960. 456 p.p.
33. *Eliade, Mircea*. Prestigios del mito cosmogónico. Revista Diógenes. Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas. UNESCO. Edit. Sudamericana. No. 21-24. Marzo de 1958. Buenos Aires, Argentina.
34. *Eliade, Mircea*. The myth of the eternal return, or cosmos and history. Princenton University Press. New York, United States of America. 1974. 198 p.p.
35. *Escholier Raymond*. Matisse: a portrait of the artist and the man. F. A. Praeger Publishers, Nueva York, 1960. 228 p.p.
36. *Faerná, José María*. Henri Matisse. Ediciones Polígrafa, Barcelona, España, 2002, 64 p.p.
37. *Frazer, S. James George*. La rama dorada. Fondo de Cultura Económica. México. 1982. 860 p.p.
38. *Gablik, Suzi*. ¿Ha muerto el arte moderno? en; *Fracasó la modernidad?*, 107-121 p. Edit. Hermann Blume. s/l/p. 1987.
39. *García Canclini, Nestor*. La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte. Siglo XXI Editores. México. 2006. 166 p.p.
40. *Galinier, Jacques, et. al.* El depredador celeste. Anales de Antropología. Vol. XXVII. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. México, D.F. 1990. p. 251-266.
41. *Galinier, Jacques*. La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. UNAM. México. 1990. 746 p.p.
42. *Galinier, Jacques*. Lo sagrado a flor de piel: los indios otomíes frente al extranjero. Revista Diógenes, N.166. UNAM. México. 1997.
43. *Galinier, Jacques, et. al.* Los dueños del silencio: la contribución del pensamiento otomí a la antropología de las religiones. Estudios de cultura otopame (1). Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. México. 1998. 238 p.p.
44. *Girard, René*. La violencia y lo sagrado. Editorial Anagrama. Barcelona España. 1998. 344 p.p.

45. *González Miranda, Luis Alfonso y Salas Cuesta María Elena. Evidencia del sacrificio humano en Teotihuacan*, Revista Arqueología, Segunda época, No.26, Jun-Dic de 2001, México. p. 35-47
46. *González. Sobrino, Blanca Zoila. El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social; víctimas sacrificadas en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan*. Facultad de Filosofía y Letras-División de Estudios de Posgrado. UNAM. México. 2002. 144 p.p.
47. *Grube, Nikolai, Embriaguez y éxtasis*, Los mayas, una civilización milenaria. Ed. Konemann. 2006. s/n/p
48. *Grusinski ,Serge. La guerra de la imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner(1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica. México. 2003. 224 p.p.
49. *Hatchondo Roux, Françoise. Estudio y conservación de las fibras de corteza empleadas en la Sierra Norte de Puebla para la manufactura de objetos de cestería*. (Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. INAH. México, D.F. 1987. 154 p.p.
50. *Hellinger, Bert. El centro se distingue por su levedad*. (Conferencias e historias terapéuticas). Editorial Herder. Barcelona, España. 2002. 160 p.p.
51. *Ibañez Brambila, Berenice. Manual para la elaboración de tesis*. Consejo Nacional para la Enseñanza e Investigación en Psicología. Editorial Trillas. México. 2009. 304 p.p.
52. *Investigación de Campo*, Entrevista al artesano Genaro Fuentes y familia, realizada en la región de la Sierra Norte de Puebla. Marzo de 2003.
53. *Investigación de Campo*, Notas personales, entrevista a la familia Fuentes, realizada en la región de la Sierra Norte de Puebla. Marzo de 2005.
54. *Investigación de Campo*, Notas personales, entrevista al señor Alfonso García Téllez, abril de 2009, (Grabación audiovisual digital), 21 min.
55. *Jodorowsky, Alejandro. La danza de la realidad (psicomagia y psicochamanismo)*. Ediciones Siruela, Random House Mondadori. Segunda edición. México, D.F. 2008. 340 p.p.
56. *Johansson, Patrick. La palabra, la imagen y el manuscrito; lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. UNAM. México. 2004. 482 p.p.
57. *Lastra, Yolanda. Los otomíes, su lengua y su historia*. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. 526 p.p. México. 2006.
58. *Lenz, Hans. El papel y las supersticiones*. Artes de México. No. 124. México. 1969. 84 - 92 p.
59. *Leuthold, Steven. Indigenous aesthetics: native art media and identity*. University of Texas Press. Austin Texas. 1998. 238 p.p.

60. *Levi-Strauss, Claude*. Mitológicas; lo crudo y lo cocido. Fondo de Cultura Económica. México. 1968. 396 p.p.
61. *López Austin, Alfredo*. Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos náhuas. Tomo I. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. México. 1989. 490 p.p.
62. *López Austin, Alfredo*. Ideas etiológicas en la medicina náhuatl. *Anuario Indigenista*. Vol. XXX. INAH, México. Diciembre de 1970, p. 255-273.
63. *López Austin, Alfredo*. Tamoanchan y Tlalocan, Fondo de Cultura Económica. México. 1994. p.38-40. 261 p.p.
64. *López, Citali*. El papel amate; sagrado, profano, proscrito. Revista Ciencias. No. 28. Octubre de 1992. UNAM, México, p. 31-36.
65. *Maquet, Jacques*. La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte. Celeste ediciones. Madrid España. 1986. 336 p.p.
66. *Martínez Marín, Carlos*. Códice Laud. Museo Nacional de antropología e Historia. Investigaciones 5. INAH, Dn Arq. Eduardo Molina. México. s/f/p. 83 p.p.
67. *Matos Moctezuma, Eduardo*. Muerte al filo de obsidiana, los náhuas frente a la muerte. Fondo de Cultura Económica. 1983. 157 p.p.
68. *Meister, Michael W*. Giving up and taking on: the body in ritual. Anthropology and aesthetics. RES. No. 41. Spring 2002. Editor Francesco Pellizi. New York. U.S.A. p. 92-107
69. *Oliver Vega Beatríz*, El papel ceremonial entre los otomíes. INAH. México D.F. 1997. 104 p.p.
70. *Oliver Vega, Beatríz*. Ritos de fertilidad entre los otomíes. Boletín informativo del Museo Nacional de Antropología. México, Año 1, No. 3, Junio de 1986, p. 18-20.
71. *Penrose, Roland*. Tápies. Ediciones Polígrafa. Barcelona, España. 1977. 278 p.p.
72. *Piña Chan, Román*. Quetzalcóatl serpiente emplumada. Fondo de Cultura Económica. México. s/f/p. 80 p.p.
73. *Pirson, Jean Francois*. La estructura y el objeto: ensayos experiencias y aproximaciones. Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona España. 1988. 138 p.p.
74. *Ramírez Torres, Juan Luis*. Codificación y códigos culturales, simbólicos y rituales en cultos curativos. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 1995. 363 p.p.
75. *Rodríguez Valle, Nieves*. El coyote en la literatura de tradición oral. Revista de Literaturas Populares. A. V. N. 1. Enero-junio de 2005. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, p. 79-113.

76. *Salgado Ruelas, Silvia*. Análisis semiótico de la forma arbórea del códice Dresde. Dirección de Estudios de Posgrado. UNAM. México. 2001. 208 p.p.
77. *Sandstrom, Alan*. Nahua Blood Sacrifice and Pilgrimage to the Sacred Mountain Postectli. June, 2001.
www.nahuanewsletter.org/nnarchive/newsletters/Nahua.pdf
78. *Seeman Conzatti, Emilia*. Usos del papel en el Calendario Ritual Mexica. Serie Etnohistoria, no. 207. INAH, Mexico. 1990. 159 p.p.
79. *Ségota, Dúrdica*. Valores plásticos del arte mexicana. UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D.F. 1995. 242 p.p.
80. *Schele, Linda*. The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology. The Olmec World, ritual and rulership. The Art Museum, Princeton. 1996, p. 105-119. U.S.A.
81. *Studley, Vance*. The art and craft of handmade paper. Dover Publications. Nueva York, Estados Unidos de América. 1990. 112 p.p.
82. *Topete Hilario, et al.*, Presentación. (Introducción de contenidos) Revista Cuicuilco. Mayo-agosto de 2005. V. 12. N. 034. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, D.F. p. 5 - 8.
83. *Trejo, Silvia*. Dioses, mitos y ritos del México antiguo. Ediciones Porrúa. México, D.F. 2004. 256 p.p.
84. *Urbina, Manuel*. Los amates de Hernández. Anales del Museo de Nacional de México. Tomo VII. México 1903.
85. *Vera, José Luis*. Las andanzas del caballero inexistente; reflexiones en torno al cuerpo y la antropología física. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales, Vicente Lombardo Toledano. México, D.F. 2002. 182 p.p.
86. *Von Hagen, Víctor Wolfgang*. La fabricación del papel amate entre los aztecas y los mayas. Editorial Nuevo Mundo. México. 1945. (Introducción de Dard Hunter)
87. *Watson, David*. Cómo hacer papel artesanal. Ediciones Celeste. España. 1991. 80 p.p.
88. *Zinker, Joseph*. El proceso creativo en la terapia gestáltica. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1979. 216 p.p.

Índice

Introducción.....

Capítulo I

1. Aspectos generales sobre el pueblo otomí de la Sierra Norte y la comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla.	1
1.1 Caracterización del pueblo otomí a través de la historia	5
1.2 Situación actual del pueblo otomí: la Comunidad de San Pablito Pahuatlán, Puebla y sus principales ritos.	19
Ilustraciones: Capítulo I.	29

Capítulo II

2. El concepto del cosmos en la cultura otomí y sus antecedentes en la visión mesoamericana.	34
2.1 El concepto de sacrificio en la visión mesoamericana y su concordancia con la cultura otomí.	52
2.1.1 Los dioses y los seres sobrenaturales entre los mexicas.	62
2.1.2 Las representaciones antropomorfas en la cosmovisión otomí.	72
2.2 El concepto espacio-tiempo en la cosmovisión otomí.	85
2.2.1 El cuerpo.	98
2.2.2 El árbol.	107
2.2.3 La piel.	116
2.3 El papel y los recortes efectuados por el chamán en los rituales otomíes.	126
Ilustraciones Capítulo II.	147

Capítulo III

3. La importancia de la intervención chamánica, los recortes de papel para los rituales otomíes en la época contemporánea y otros elementos mágicos.	156
3.1 Reinterpretación de los recortes de papel: las manipulaciones que ejerce el chamán y sus analogías en el psicoanálisis.	182
3.1.1 Las representaciones de los recortes de papel y otras manipulaciones para una curación a través del arte.	200
Ilustraciones Capítulo III.	212

Capítulo IV

4. Afinidades del uso del amate en el discurso plástico.	222
4.1 Integración del Proyecto <i>Imágenes del Cuerpo</i>	240
Anexo	273
Conclusiones	278
Bibliografía	292