

Aline Hémond

“¿Héroe cultural o víctima expiatoria? Innovaciones técnicas y transgresión social entre los nahuas del Alto Balsas (México)”

p. 135-154

*El héroe entre el mito y la historia*

Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas/

Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

2000

358 p.

Figuras

(Serie Historia General 20)

ISBN 968-36-8095-X

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de diciembre de 2019

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/heroe\\_mito.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/heroe_mito.html)

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS



## ¿HÉROE CULTURAL O VÍCTIMA EXPIATORIA? INNOVACIONES TÉCNICAS Y TRANSGRESIÓN SOCIAL ENTRE LOS NAHUAS DEL ALTO BALSAS (MÉXICO)<sup>1</sup>

Aline HÉMOND\*

### *Introducción*

Desde los años 60, la región nahua de la cuenca alta del río Balsas vive al ritmo de la producción artesanal turística. Actualmente, más de 12 000 personas, distribuidas en siete comunidades y organizadas en talleres familiares y escuelas artísticas, pintan sobre papel amate, cerámica y peces de madera.

La “epopeya” artesanal de aquella región se inició en la década de los años 50 con una sola familia en el pueblo de Ameyaltepec, la cual empezó a dibujar nuevos motivos en la cerámica tradicional y, de ahí en adelante, a lo largo de 20 años, los artesanos de esa cuenca experimentaron un proceso de transformación con nuevas técnicas que se difundieron ampliamente en los pueblos cercanos.

Figura fundamental del proceso es el inventor de las técnicas; cada pueblo cuenta con un “padre fundador”, verdadero héroe cultural a quien se atribuye la prosperidad de la zona, situación que contrasta con la pobreza de las aldeas rurales vecinas. Este caso es un ejemplo muy característico de la forma en que un individuo pasa del estatuto de miembro de la comunidad al estado de personaje destacado y, a lo largo de los años, al de personaje mitificado.

Para seguir este análisis, le ruego que se remitan a las copias de los relatos que se distribuyeron. Se subrayaron los pasajes que vamos a analizar más particularmente. Vamos a sugerirles una “lectura” de esos relatos recopilados en las comunidades amateras, tomando más particularmente como ejemplos los pueblos de Xalitla, Ameyaltepec y San Juan Tetelcingo. La metodología que vamos a seguir es a partir de los

\* Centro Francés de Estudios Mexicanos y CentroAmericanos (CEMCA).

<sup>1</sup> Algunos de los datos y análisis de este texto ya se expusieron en la ponencia: “Espacios, identidad y difusión de las técnicas artesanales entre los nahuas amateros del Balsas”. Coloquio Internacional: “Espacio, cultura y sociedad en Guerrero”, México, 23-26 de junio de 1995.

testimonios y relatos de los inventores para destacar los elementos y estructuras comunes, que comparten todos los relatos acerca del inicio de las nuevas artesanías.

### *Los relatos legendarios*

Una primera lectura de esos relatos basta para darse cuenta de que contienen datos propiamente biográficos, etnográficos e históricos de quién y cómo empezó a cambiar las formas y dibujos tradicionales de las artesanías domésticas. Pero también se encuentran en ellos estructuras de frase y elementos comunes que, en forma estereotipada, llegan a organizar la invención de la nueva tradición artesanal en cada pueblo y el papel de los “padres fundadores”. A continuación, vamos a ocuparnos de estos últimos elementos.

Principalmente, observamos en todos los relatos —y también en las diferentes versiones de los inventores, conforme van pasando los años— tres elementos básicos:

(A) En contra de la opinión de sus parientes, el inventor, por *comiseración*, comparte los nuevos conocimientos técnicos con sus paisanos.

(B) Una vez que sus paisanos aprenden, muestran *ingratitude* hacia el inventor.

(C) Siempre se dice que es un *extranjero* (*una persona ajena*) a la comunidad la que sugirió emprender la innovación.

Estos tres elementos se encuentran en todos los relatos; es la forma de transformar un relato histórico en una narración legendaria. A nosotros nos interesa aquí la manera propia de los nahuas para reformular hechos reales y elaborar un relato codificado que organiza la invención de la tradición.<sup>2</sup>

### *Análisis del elemento A. El “donador”: la repartición de los bienes*

“Tuve lástima de mis paisanos; icómo sufren...!”

Para el inventor, sufren sus paisanos porque son muy pobres, y son pobres porque no saben nada de las técnicas artesanales que él domina (lo que coincide con la propia percepción de los lugareños). Nos en-

<sup>2</sup> Según la terminología de Hobsbawn & Ranger (1983).

contramos con el “principio de justicia”, del cual habla Marcel Mauss (1991, p. 170-171) en su análisis del “don”. Lo interesante en el caso estudiado es que esta obligación de compartir y de intercambiar no se aplica directamente a bienes materiales, sino a una *técnica*. Es obligatorio compartir el saber-hacer artesanal con los aprendices y parientes cercanos o lejanos. En fin, la comunidad está constituida por “hermanos”. Este principio de justicia lo enuncia Ricardo de Jesús, el inventor de Xalitla: “Sin embargo no es mal haberlo dicho: y si lo hemos hecho es para que a la gente no le falte nada [...] Es que a mí no me gusta ver sufrir a los míos; todos somos hermanos, tenemos la misma sangre...” Igual habla Filiberto Regino de San Juan Tetelcingo: “Las señoras dijeron: ‘todos van a pintar. No les enseñes.’ Al contrario, yo les enseñé, pues estaban muy humildes”.

Eso nos permite ver que el testimonio verbal está concebido como una expresión “utilitaria”, en parte codificada, con un mensaje moral que regula los comportamientos y exalta a los valores fundamentales de la comunidad, como el de la “solidaridad”. Sin embargo esta generosidad, esta grandeza de alma, tiene como motor la presión de la comunidad, la cual está en pos de las innovaciones.

#### *Análisis del elemento B: la ingratitud*

El hecho de que el inventor comparta sus conocimientos permite que la riqueza fluya y se distribuya de manera más equitativa, más justa. Sin embargo, la contraparte que le espera es, de manera indudable, la ingratitud de sus paisanos, anunciada por el “coro antiguo”, o sea los parientes. Pero este elemento también está presente en el testimonio para hacer resaltar la generosidad del inventor. Él se presenta así como un *héroe civilizador* que comparte la nueva técnica cuando se da cuenta de la pobreza de sus hermanos. En efecto, es el discurso que tienen también los miembros de la comunidad al reconocer que fue él quien trajo la prosperidad al pueblo, pero el inventor no tiene otra elección que compartir sus conocimientos o irse del pueblo: si se niega a compartirlos, transgrede la norma expresada en el discurso colectivo que es la base del sistema social: “Si los bienes no circulan, hay desorden. La convivialidad recae sobre la transmisión” (Ocampos, 1982, p. 214). Todos desean en el pueblo que esa técnica conlleve la “circulación general de las riquezas” (Mauss, 1991, p. 260). El contrato social nace entonces de esta repartición entre sus miembros, de esta interacción entre todos los protagonistas.

*Reparto y equilibrio*

Veamos ahora la versión que los otros artesanos tienen de sus inventores. En cada pueblo<sup>3</sup> encontramos la misma estructura de testimonios que dan cuenta de los principios de la nueva actividad de los artesanos. Casi nunca contestan los entrevistados que son ellos, su familia o el padre los que tuvieron la idea. Al contrario, de manera casi unánime, hay un acuerdo tácito en el discurso colectivo para citar como “padres fundadores” a unas pocas personas (que, a veces, pueden variar según el grupo de parentesco) que coinciden con las que se reivindican inventores. Se agradece a los primeros inventores haber enseñado su saber-hacer y haber traído la prosperidad a la zona. Se guarda precisamente el recuerdo de los días de hambre que pasaron antes de producir y vender esas nuevas artesanías: “Éramos muy humildes, tortillas con sal ni teníamos, en aquél tiempo, pasamos hambre.”

En cambio: “Ahora, tenemos dinerito, todos tenemos de comer”... “Cuando necesito unos centavitos, agarro mi pincel.”

Podría extrañarnos ver a los artesanos decir la verdad en cosas tan importantes, como son los comienzos de una actividad que les trajo prestigio y mejores condiciones económicas, al punto de que ellos mismos se identifican ahora mismo como “pueblos amateros”, punto de partida de una nueva reorganización de la identidad regional del grupo.<sup>4</sup> Después de todo, darse importancia sería una actitud “humana”, es decir designarse a sí mismo (o al grupo familiar) como innovador. Es aún más extraño cuando se compara con otro tipo de discurso que tienen los artesanos acerca de su manera de pintar. Insisten en el hecho de que aprendieron ellos mismos y que su manera de pintar es muy diferente de la de los demás. Tienen un discurso de diferenciación y niegan el hecho de haberse inspirado en otro artesano, como a veces se puede comprobar. Por ejemplo, un artesano especializado en la producción-venta de peces de madera decorados afirma ser una “generación espontánea”: “lo hago el pescado yo solo, no necesito maestro, yo solo con imaginación”.

Claramente, eso es producto de la presión de la competencia y de la necesidad de tener un estilo distinto para tener su clientela propia. Es un hecho comprobado en muchos pueblos de artesanos en la Repú-

<sup>3</sup> Excepto en Ameyaltepec, principal pueblo fundador de las artesanías nuevas de amate y cerámica, mientras San Agustín Oapan lo es de la antigua cerámica doméstica.

<sup>4</sup> Antes de identificarse como los “nahuas del alto Balsas”, en 1990 con el asunto de la Presa Hidroeléctrica San Juan Tetelcingo (Hémond, 1995).

blica.<sup>5</sup> Así, observaba Foster acerca de las nuevas técnicas de alfarería introducidas en Tzintzuntzan en los años 60 que: “no one would admit he had learned the technique from a neighbor” (1965, p. 304). Para justificar la introducción de esta novedad, contestan los alfareros: “Me puse a pensar” (*ibid.*).<sup>6</sup>

Y se extraña todavía más por la manera precisa de los amateros al designar los padres fundadores. Entonces ¿porqué nadie ha intentado autoproclamarse inventor a pesar del prestigio alcanzado con la innovación artesanal?

Para entenderlo, necesitamos analizar un conjunto de datos simbólicos y sociales generado en torno a la regulación de la riqueza, de la creatividad diabólica y de la idea de dinero dudoso. A su vez, esas nociones entretejen lazos con la categorización simbólica de los espacios y del medio ambiente. Eso nos lleva a entender la ambigüedad del “héroe cultural”.

### *Sacrificio/compensación*

Otro aspecto de los discursos colectivos de los artesanos es insistir sobre la desgracia que persigue a los inventores. Por ejemplo, don Ricardo de Jesús toma mucho y no es tan rico. Refiriéndose a don Filiberto de San Juan, le dieron como apodo el término de *tlaminquê* (brujo) y tuvo que irse de su pueblo por pleitos con otros sanjuanecos. Familiares de don Ricardo, que se quedaron en Ameyaltepec y que ganaron más dinero (siendo más comerciantes que productores de artesanías), pagaron esto con problemas familiares y tuvieron una muerte accidental bastante espantosa (su carro se bloqueó en un paso a nivel y les aplastó el tren). De manera más general, vemos que la innovación está considerada como un hecho también sospechoso, particularmente cuando se trata de buscar otra forma de pintar o innovar los temas. Incluso se llega a decir que varios pintores de Ameyaltepec se volvieron locos: “por haber pintado tanto e inventado tantas cosas, su mente se trastornó”. No olvidemos que de este pueblo salieron los primeros pintores. A

<sup>5</sup> Sobre este punto en Michoacán, véase a Dietz, Garbers, Hóllmann y Stolley (1991: p. 72 y 115).

<sup>6</sup> Esas reflexiones son el punto de partida de la teoría del *limited good* del autor. Para este tipo de sociedad rural, las cosas buenas sólo existen en cantidad limitada y admitir que uno aprende de su vecino una técnica es como admitir que le quita al vecino la tortilla de la boca: [ ] *all of the desired things in life such as land, wealth, health, friendship and love, manliness and honor, respect and status, power and influence, security and safety, exist in finite quantity* [ ] (Foster, 1965, p. 296). Por consiguiente: [ ] *an individual or a family can improve a position only at the expense of others* (Foster, 1965, p. 297).

esta novedad del amate, se atribuye entonces, de buena gana, la paternidad a los verdaderos inventores.

También hay la noción de equilibrio ya que, idealmente, debería alcanzarse una forma de igualdad social. Cada elemento que constituye un factor de desequilibrio, o sea de fragmentación de la comunidad, tiene que pagarse. El inventor, a quien se agradece por una parte, introdujo una transgresión en el orden establecido. Es el aspecto paradójico del ser humano, según los nahuas: por su naturaleza propia, para cumplir su destino y realizar cada acto, el hombre genera desorden, desequilibrio y, no obstante, su función es organizar el mundo, ser el “relojero” del mundo. Barrer varias veces al día la casa, hacer “limpias”, rituales de petición de lluvias...;<sup>7</sup> todo esto conlleva la idea de poner orden dentro de lo que fue desordenado, o sea, volver a poner las cosas en el sentido giratorio correcto, invertido a lo largo del año por los actos de los seres humanos. Ahora, en el caso de los inventores, para que la “moraleja simbólica” se salve, y ya que se establece una relación directa entre la riqueza de un individuo como responsable de la pobreza de los demás, hay que pagarlo de alguna manera, si no se dirá de la persona: “no quiere que su comunidad progrese”. En filigrana también, se expresa la idea de que es peligroso difundir una técnica que cambia hasta este punto la vida de los habitantes. Por lo tanto, aquellos no necesitan dar algo a cambio.

Esa contraparte que hay que pagar nos remite a la definición exacta de sacrificio, de obtener algo a cambio de su sangre. Esa noción de sacrificio, de “donnant-donnant”, estructura el pensamiento nahua en varias áreas. Así, se construye con la misma raíz las palabras “gracias” (*tlaxtlawi*) y “pagar” (*quitlaxtlawa*). Esto sería también la explicación al hecho de que nadie presuma de ser el primero en inventar las nuevas técnicas artesanales. Una vez arreglado el difícil problema de la paternidad de las técnicas, cada artesano puede afirmar su “toque específico” en el pintar. Ahora, para examinar con más profundidad la concepción local de la innovación, de la creatividad como “saber diabólico”, vamos a relacionarla con la categorización de los espacios

### *El monte y las técnicas*

Los nahuas amateros se identifican estrechamente con los espacios que los rodean. La jerarquización entre los espacios socializados (la casa, el pueblo) y los espacios salvajes del monte (el río, los cerros) forma una

<sup>7</sup> Véase Hémond y Goloubinoff (1997).

parte importante de sus referencias identitarias, en un eje que va del mundo de la cultura al mundo de la naturaleza. Las representaciones intercomunitarias del “indio” y del “civilizado” se nutren a partir de la ubicación geográfica de los pueblos. Se perciben más civilizados los pueblos que se ubican más cerca de la carretera México-Acapulco, como es el caso de Xalitla. Al contrario, se desprecia el hecho de vivir en el monte (en la planicie aluvial del Balsas o en altitud) pues es el mundo salvaje, no socializado, el dominio de los animales y de los nahuales, que se considera como más “indio”. “Viven en el monte como animales [...] comen puros quelites, son bien indios, bien brutos” dicen los xalitecos de los habitantes ribereños del Balsas o de los pueblos situados en los cerros (como Ameyaltepec, Ahuehuepan, Ahuelican). Se asocia cada pueblo con las características del espacio en que vive y se consideran los habitantes de estas zonas no cultivadas, pedregosas, como más zafios o brutos y como de índole más cercana a los animales que al ser humano, ya que comparten su territorio con esas bestias. Por lo mismo, si los xalitecos dicen de ellos que comen más quelites, es que esas hierbas son “hierbas del campo”, alimentos connotados como siendo un alimento exclusivo de los indígenas.<sup>8</sup>

Esos discursos se explican por el patrón de migración interna que caracteriza la zona desde que fue modificada la carretera junto a Xalitla. Desde entonces, Xalitla es un pueblo próspero por su situación estratégica a lo largo de la carretera. A partir de los años 60, y del auge de las artesanías, fueron a vivir allí muchos artesanos de Ameyaltepec, San Juan, algunos de Ahuelican, Ahuehuepan, y muy poca gente de Analco (sobre todo para emplearse como chiveros, peones o molenderas). Esta migración del interior de la cuenca hacia sitios más cercanos a las vías de comunicación constituye el soporte de los discursos despreciativos y de las representaciones de cada comunidad que se jerarquizan, entre ellas, con base en el sitio donde viven. Que los xalitecos asocien la cuenca del Balsas al monte indica también la nueva dignidad de este pueblo que ahora es paso obligado para los que provienen de la cuenca del Balsas.

Sin embargo, esas categorías son igualmente flexibles según la posición del interlocutor y sus estrategias: por ejemplo en un mismo pueblo. El pueblo de Xalitla está separado en dos por un afluente del río Tepecoacuilco, que la gente puede atravesar caminando en tiempo de seca. Los que viven del lado de la carretera (las casas entre la carretera

<sup>8</sup> Los quelites son adventicias comestibles, que complementan tradicionalmente la dieta de manera importante. Todos los pueblos amateros las comen, a pesar de discursos despreciativos.

y la orilla occidental del río) consideran que los habitantes del otro lado, llamado “lado de la iglesia” (que abarca las casas del lado oriental hacia los cerros) son más rudos, más zafios que ellos mismos. A esos habitantes de las casas más cercanas a los cerros, se les acusa de ser poco transigentes, “tercos”; se exclama de ellos: “ison bien burros!”, palabra que se aplica también al niño desobediente o flojo (lo que demuestra así su índole animal). En fin, se considera a los que viven del lado de la iglesia bien indios. Al contrario, los habitantes del lado de la iglesia piensan que sus vecinos del otro lado “se creen mucho” por vivir al lado de la carretera y creerse como “más modernos, civilizados”.

Con todo, es igualmente positivo vivir en el monte. Es también el mundo de los muertos, que se vincula con la lluvia y la fertilidad; es el reino de la riqueza, del diablo. El monte se concibe como frío y húmedo (pues en varias montañas piensan que hay lagos subterráneos o mares subterráneos, de los cuales se forman las nubes),<sup>9</sup> como una matriz. Varios pueblos de la ribera del Balsas que viven en este ambiente son considerados brujos por los xalitecos (incluso por la gente de afuera). En efecto, ellos creen que el río también es parte del monte, que es además un espacio mucho más peligroso que los cerros por ser como una brecha y una puerta del otro mundo, en el que viven entidades sobrenaturales. Los ribereños de San Juan o San Marcos, que tienen fama de ser nahuales acuáticos, viven así en un espacio muy marcado por la brujería. Por ejemplo, San Marcos Oacatzingo, cuyo santo, San Marcos, se considera como el patrón del monte.<sup>10</sup> En la cuenca del Balsas, San Marcos no es citado de manera directa como patrón de las lluvias, pero se relaciona de manera indirecta como patrón del monte en el cual se forman las lluvias. Los campesinos van a dejar sus semillas al santito en el altar de San Marcos, en su pueblo de Oacatzingo para que el santo las bendiga. Por lo tanto, el monte es un lugar de gestación, de fuente de abundancia, el lugar de origen del maíz por ejemplo, como lo dejan entrever los ritos religiosos agrícolas.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Hémond y Goloubinoff, 1997.

<sup>10</sup> Muchos santos católicos tomaron atributos de antiguas divinidades precolombinas. Es el caso de San Marcos (25 de abril). En otras regiones de Guerrero, como patrón del monte, se substituye a antiguas divinidades de la lluvia y de la vegetación (Dehouve, 1976, p. 216; Villela, 1990, p. 2 y 9). Puede observarse, en cierto modo, un paralelismo con el transfondo “pagano” de la religión católica europea popular: en efecto, en la *Légende dorée*, se indica que la fiesta de San Marcos era el día de las *Rogations majeures* (peticiones mayores por la lluvia) en Europa (Voragine, t. 1, 1967, p. 351).

<sup>11</sup> Por ejemplo, en Maxela, cuando las hormigas grandes (*Atta mexicana*) salen de sus hormigueros, los maxaltecos van a dejar olotes a los hormigueros para que lleguen las lluvias. Dicen que “son las hormigas las que traen el maicito”. Para agradecerle, después de la cosecha, van a dejar maíz a los hormigueros que se encuentran fuera del pueblo, cerca del corral

Los pueblos ubicados en el monte están en contacto con ese mundo de abundancia y de creatividad diabólica que los lleva a ser los iniciadores de las artesanías; después esa zona alcanzará con esto su prosperidad actual. Entonces, a la vez que los pueblos del Balsas, son despreciados por los xalitecos a causa de su ubicación, por estar en el monte, se les respeta por tener más costumbres, más tradiciones, más conocimientos de náhuatl. En este contexto, Oapan y Ameyaltepec son los pueblos iniciadores: se dice de ellos que “*saben más*” y que fueron los primeros que pintaron cerámica doméstica, base de las nuevas artesanías desarrolladas posteriormente en Ameyaltepec.

En efecto, si regresamos a los relatos de los inventores, vemos que don Ricardo es originario de Ameyaltepec. Se “bajó” de su pueblo al principio de los años sesenta, se casó con una xaliteca e hizo su casa en Xalitla. De ahí enseñó la técnica del dibujo amate a varios xalitecos que tomó como aprendices quienes, a su vez, enseñaron a su grupo familiar. De pariente en pariente, de compadre en “cuate”, se difundieron las técnicas de dibujo, de pintura y de composición plástica en toda la comunidad. De San Juan, Filiberto Regino se “subió” a vivir a Ameyaltepec para casarse ahí y aprendió el dibujo de amate. De regreso a su comunidad de origen, enseñó a sus paisanos.

En los dos casos vemos que las comunidades receptoras (por oposición a la comunidad emisora de Ameyaltepec), con esos testimonios, reconocen dos hechos: que se difunden las técnicas por alianza matrimonial exógena y también que las técnicas vienen de Ameyaltepec.

Se podría entonces analizar el lugar que tiene don Ricardo en la leyenda local de la comunidad. En Xalitla está considerado, sobre todo por sus primeros aprendices, como un héroe civilizador que baja de su cerro (del monte), del territorio de la abundancia en gestación, para traer a los xalitecos las técnicas que les dan su prosperidad actual. Esas técnicas las transmite por su alianza con una mujer “mortal” (xaliteca). Completando el esquema, don Filiberto (de San Juan) hace todo al revés: sube a Ameyaltepec, se casa con “los de arriba” y vuelve a su pueblo de origen, abajo, para traer las técnicas. Aunque la gente no lo formula directamente de esta forma, se pueden analizar esos datos como una situación típica del héroe civilizador que va a traer el fuego (las nuevas técnicas artesanales) del monte para los hombres. Es lo que nos

del toro, y también al cementerio. También dicen que las hormigas son las “aliadas de los vientos”, sobre todo del “viento colorado” asociado con la tierra y las buenas lluvias. El simbolismo espacial es claro: las hormigas viven en el monte (fuera del pueblo) y el maíz viene del monte, del otro mundo, de los muertos (de ahí el simbolismo de dejar ofrendas en el cementerio también en la orilla del pueblo).



remite el mito del tlacuache, que también tiene sus versiones en la zona. En Oapan se dice que los hermanos Sol y Luna se fueron a buscar a su padre que vivía en el monte; en el monte, matan a un venado y lo cargan hasta un cerro grande, pero no tienen fuego y la bruja que lo tiene no se los quiere dar; entonces los hermanos le piden al tlacuache que les ayude a robar el fuego, lo cual hizo el animal y por lo mismo se quemó la cola y así quedó.<sup>12</sup>

Entonces el fuego —o sea el principio de las técnicas humanas y todo el saber— proviene del monte. (Ese mito fue recogido en Oapan, cuna de las técnicas de cerámica que generaron las nuevas artesanías). Por eso, los habitantes de Oapan están considerados como los que “saben más”.

### *El diablo, la riqueza y el inventor*

El monte está también considerado como el dominio del diablo: “¿No ves que, de por sí, el diablo anda por el monte?”, se dice. El diablo está relacionado con el mundo subterráneo, con las minas de oro y de plata que abundan en esta zona y, debido a la memoria de la economía colonial basada en la explotación de las minas (hasta los años 1940) y del trabajo forzado de los indígenas, con la riqueza y el dinero dudoso. Esto aclara uno de los apodosados dado al pueblo de Ameyaltepec: “Ameyaltomin”.<sup>13</sup> Esta expresión de “manantial del dinero” expresa la irritación de los demás amateros frente a este pueblo, el más rico de entre ellos, lo que contribuye a su actitud percibida como orgullosa y egoísta, actitud muy criticada entre los otros amateros. Se cuenta que el diablo tiene mucho oro y que se sienta en oro amontonado ahí en el monte. Numerosos cuentos de la tradición oral aluden a la riqueza que tiene el diablo, o también al ganado del diablo (y también a los tesoros escondidos en la tierra o el monte). De ahí la idea de algunos amateros de que Ameyaltepec hizo un pacto con el diablo ya que es el pueblo más rico de la zona (y el primero en emprender las nuevas artesanías).

El éxito financiero por lo tanto se vive como algo dudoso. Las técnicas artesanales que traen la prosperidad a la zona representan una forma de transgresión, un “robo” al mundo de la abundancia que se

<sup>12</sup> Flores (1995).

<sup>13</sup> Tomín: que significa ahora en náhuatl “dinero, plata”, es una palabra de origen árabe, empleada por los españoles en la época colonial; era la octava parte de un peso (Dehouve, 1992, p. 318).

tratará de “reparar”; y, si es posible, será el inventor: quien aguantará la carga de restablecer el orden con su propio sacrificio.

*Análisis del elemento C: la imagen del hombre blanco en la innovación técnica*

Como se acordarán, hablamos al principio de un elemento recurrente en los relatos de los inventores. Hacen hincapié sobre el hecho de que siempre es un elemento ajeno a la comunidad el que es responsable de la innovación artesanal. Se percibe nuevamente que tenemos relatos que contienen una forma codificada. Don Ricardo, así como don Filiberto no olvidan mencionar un hecho fundamental: insisten en que son personas de la ciudad las que les sugirieron trabajar el papel amate. Don Filiberto insiste también (ya que la antropóloga tan preguntona es francesa) en decirme que fue una señora francesa, o belga, tal vez canadiense...

En efecto, esos testimonios corresponden a hechos reales. Son personas, a veces bien conocidas, que emplearon a los alfareros nahuas al inicio de los años '60 en un taller de cerámica, de muebles, o de tapicería y que les habían sugerido dibujar sobre otro soporte (o llevaron directamente a los artesanos la hoja de papel amate), principio de una expansión masiva de la economía artesanal regional.<sup>14</sup> Todo esto corresponde globalmente a la realidad histórica, ya que sabemos que la mayoría de los cambios que se produjeron en el país en el campo de las artesanías tradicionales fue por sugerencia de antropólogos, artistas, y personas de la ciudad tanto mexicanas como extranjeras; por ejemplo, fue el norteamericano William Spratling quien impulsó un nuevo comienzo de la platería en Taxco (Stromberg, 1985).

Pero así, de la misma manera que anteriormente nos preguntamos cómo es que los artesanos decían la verdad sobre los inventores, de nuevo nos sorprende ahora cómo estos inventores, a su vez, indican claramente quién les dio a ellos la idea (aunque son ellos mismos que la pusieron en práctica). Es que, por lo mismo que las nuevas técnicas artesanales introducen la idea de transgresión y de desequilibrio, como ya lo vimos, el padre fundador no quiere cargar con la entera responsabilidad de haber traído, solo, las técnicas a los hombres. Este papel lo comparte con el hombre blanco, gente forastera que viene del otro lado, por lo cual se conecta también al monte, emanación diabólica. Piensan los nahuas que los “güeros”, los blancos, vienen del otro lado

<sup>14</sup> La versión más difundida es la del papel de Max Kerlow y Felipe Ehrenberg (Kerlow, 1982). Don Filiberto Regino se refiere también a Cora Van Minghinden.

del océano, del Este, como los conquistadores vinieron del lado del sol naciente. Los extranjeros también son considerados como “fríos” por su tez clara, blanca, pálida, y por tener pocos hijos.

Esa naturaleza fría hace que se les asocie simbólicamente con el monte, ese mundo subterráneo, frío, como una matriz. El aspecto pálido también es signo de la muerte, y los muertos residen en el monte.<sup>15</sup> Al contrario, la naturaleza caliente se marca por el hecho de comer más chile, que conserva el calor, y una tez más morena, considerada como más caliente.<sup>16</sup> Así, este color de tez morena del nahua, que marca al indígena y que constituye un factor de racismo en la República, cobra valor también (como las dos caras de una moneda) como la encarnación del hombre verdadero; y lo pálido del “güero” revela su verdadero origen, signo de la muerte, de la sangre que ya no circula.

Más aún que los cerros y el Balsas, la ciudad es la emanación del dominio del diablo, y por lo tanto se relaciona con la categoría del monte ya que, para finalizar, el monte “son los demás, no nosotros”: la alteridad (Katz, 1991).

Podemos deducir de los testimonios que los iniciadores se fueron al otro mundo, la ciudad, tuvieron contactos con esa gente que, hasta cierto punto, se asimila con el otro mundo, con el lado diabólico. Blancos extranjeros o mexicanos de la ciudad se pueden catalogar bajo el mismo término de “extranjero”; extranjero a las tierras que dan de comer y fundan los puntos de referencia identitarias. Por todas estas razones, el blanco se relaciona con el monte, el mundo salvaje. De cierta forma, la innovación pertenece al monte y es el blanco, la emanación diabólica del monte (que contiene un mal dentro de un bien), quien se la indica al hombre verdadero (el nahua).

<sup>15</sup> Esa gente, sea mexicana o extranjera, viene de la ciudad, y es “güera”. Casi se puede hablar de “salvajismo social”. Por ejemplo, no conocen las leyes de la hospitalidad: “allá en la ciudad puedes pasar hambre, pero no te dan de comer; aquí, siquiera tienes tortillas con sal” dicen los amateros que conocen la ciudad por su difícil actividad de “hacer la lucha” en toda la República. Y también es “verdad que allá se casan nada más por ratos”. Así, los extranjeros carecen de valores morales, los cuales constituyen la raíz de la sociedad nahua: no conocen la solidaridad, ni tampoco la noción de familia. A la persona de fuera, se la define con estos valores negativos; le faltan las cualidades morales que, más allá de la propia cultura nahua, tienen que definir al ser humano. De esta forma, la persona de fuera está en el nivel infrahumano, en el nivel del animal.

<sup>16</sup> Acerca de los antiguos mexicanos, López Austin observa que “otras características de nacimiento, como el color de la piel, determinan la naturaleza caliente o fría de la persona” (López Austin, 1989, p. 286).

*Otras “leyendas” de innovación*

La estructura simbólica que acabamos de analizar es compartida por otras regiones de México. En la literatura, tenemos por ejemplo el caso de la nueva especialización artesanal de los pescadores purépechas de Janitzio que emigraron a Tijuana y que, desde los años 70, empezaron a producir y comerciar piñatas para los estadounidenses. De la misma manera, al entrevistar a los artesanos, y a la persona considerada como el iniciador, Feliciano (que es el “colega” en este aspecto de don Ricardo o Filiberto), aporta los 3 elementos codificados:

—(C) La presencia del extranjero:

“Cuando llegué aquí [a Tijuana, procedente de Janitzio], en 1975, primero vendí cigarros. Después, ése mismo año, o en 1976, me puse a hacer piñatas. Un señor las hacía, un señor que vivía al lado. Se llamaba Federico Ovando López. [...] Él me dijo: “¿Por qué no haces piñatas, en lugar de vender cigarros o elotes?”. [...] Él es de Puerto Vallarta y las hacía desde hacía tiempo, de barro” (Joubard, 1989, p. 235).

—(A) Compadecerse de la pobreza de sus parientes:

“[...] para acabarlo de arreglar, mi sobrino se puso a tomar, el pobre. Lo que más me hizo llorar, más que todo, fue ver a mi sobrina, la mujer de Simón, llorar y no saber de qué iban a comer. “¡No te aflijas!” le dije, “Aquí tenemos unas piñatas. Te voy a enseñar a cortar el cartón para que las hagas”. Y así aprendió (Joubard, 1989, p. 243).

—(B) La ingratitud como recompensa:

—¿Después se lo agradecieron?

—No, durante todo el tiempo que viví aquí, jamás me han visitado. Una vez le pedí un favor, no era mucho. Le pedí que me prestaran 50 pesos, pero no lo hizo. Dijo “claro, claro, cómo no”. Pero el día que lo necesitaba, nada. No me tuvo confianza, o no sé. Pensé que quizás más adelante, en otra ocasión. Pero no, si no me los quiere prestar ahora, ¿cómo me los va a prestar a toda costa? Desde que llegué aquí, nunca ha intentado visitarme, nunca ha dicho: “vamos a ver qué dice Feliciano”. Nunca [...]. Yo pienso todo el tiempo en ellos, pero ellos no (Joubard, 1989, p. 244).

Otro caso muy ilustrativo es el de los diablos de Ocumicho (Michoacán). Se sabe por el discurso colectivo que fue un joven del pueblo, Marcelino, quien inventó hacer estatuas de cerámica en forma de diablos. Según las versiones Marcelino habría muerto en el bosque (o lo habrían matado en la carretera, yendo desde Tangancicuaro hasta Ocumicho, la gente del pueblo; o en una de las calles centrales del

pueblo) (Gouy-Gilbert, 1984, p. 68). Además, la idea de realizar estas teniendo como tema el diablo vendría de su encuentro con el demonio mismo mientras atravesaba una barranca para llegar al pueblo (*ibid.*, p. 69). Otra versión alude al hecho de que Marcelino sería un “hippy originario de afuera, venido con su saber” (*ibid.*).

Ahora se entienden mejor los elementos simbólicos de este relato con el inventor Marcelino (que murió de manera temprana para facilitar la recuperación de la leyenda a nivel colectivo). Los elementos de la historia se estructuran en torno a una concepción del medio ambiente y de los espacios, semejantes a lo que hemos descrito en el caso de los amateros del Balsas. El monte, siendo el bosque en esta región, parece ser el territorio del inventor (lo que demuestra el hecho de que murió en el monte, volviendo así a su lugar de origen). Su idea la tuvo antes de llegar al lugar civilizado del pueblo, al encontrarse con el diablo en una barranca, lugar del monte y por consiguiente dominio del demonio.

### *Conclusión*

Con los elementos analizados, entendemos mejor el papel ambiguo del inventor, del héroe civilizador. Esto, de nuevo, nos remite al mito del tlacuache. En efecto, López-Austin (1990) relaciona el tlacuache con Quetzalcoátl, héroe civilizador por excelencia (se pensaba que Quetzalcoátl venía del Este y que era blanco). Se pueden comparar las dos situaciones todavía de manera más profunda: el tlacuache, como los padres fundadores del amate, padeció muchas desgracias y no tuvo suerte al encontrar el fuego. De la misma manera, don Ricardo se vuelve borracho, y don Filiberto es acusado por ser brujo y otras cosas antisociales.

## ANEXOS

### ALGUNOS RELATOS DE LOS INVENTORES

#### *Relato de Ricardo de Jesús*<sup>17</sup>

[...] Sí, les enseñé a todos en Xalitla; ellos no sabían pintar. Ya tiene tiempo, cuando llegué aquí a este pueblo, tiene 27 años. No se daban cuenta en que forma un pintor podía ganar.

<sup>17</sup> Relato grabado en Xalitla, 1988.

En Ameyaltepec, yo comencé primero. Único, solamente yo y un cuñado mío: Luis González. Fuimos los primeros en aprender ese trabajo. Porque yo soy de allá, de Ameyaltepec ; bajé aquí, tiene 27 años, cuando hice esta casa. La hice solo. Ni tenía un familiar aquí. ¡Ni uno! Allá, en Ameyaltepec, nací, y allá se me murió mi primera mujer. Cuando me casé, era un muchacho como de 17 años; a los 6 años se murió mi esposa. [...] Después, estuve 3 años solo, sin casarme; no busqué hasta que creció mi hijita, Flora. Entonces, cuando conseguí aquí (en Xalitla) a mi segunda esposa, decimos que nos íbamos a casar. Como es de aquí, no quiso irse allá en Ameyaltepec. Dice : “vente aquí, aquí vamos a vivir”. Y yo digo : “¿Dónde? No tengo casa. Pero allá en Ameyaltepec tengo casa; vamos a Ameyaltepec. Te voy a pedir con tu papá”. Ella me dijo: “sí tú te bajas aquí a vivir, sí, nos casamos... Si no bajas, entonces ¡no voy!” Era boda de banda, a la iglesia, y por el civil. Entonces digo: “voy a ver, si me va con ese pueblo, me lo voy a pensar”.

Entonces estaba yo solo ¿no? Así que pensé: sería bueno seguirla o no? Me decía mi papá: “No vayas a ese pueblo”. No me dejaban, como soy pintor: “No vayas ahí, van a ver lo que haces”.

Porque yo era pintor; de barro, de amate como más de 30 años, porque empecé a pintar como de 13 añitos. Cuando me casé, ya era yo pintor. Ya de 17 años, ya andaba yo en México a vender las cosas al museo de Culturas Populares de la avenida Juárez y entregaba ahí muchas cosas, de puro mi trabajo, como en el 45. Porque yo nací en el 1927. Ya era como de 13 años y sí, pintaba yo mucho.

Y entonces aquí, nadie sabía. Si no bajara yo aquí en Xalitla, ¡no lo hubieran sabido! Yo pintaba en la casa. no más como ahorita. Nunca veía a nadie, ni nadie sabía. Yo lo envolvía, y lo llevaba a México. Y me decían: ¿Qué llevas? Les digo: Unas mercancías que hago yo. Pero no sabían qué cosas, cuáles y cómo, hasta cuando yo bajé aquí... Venían, me visitaban. Llegaban, decían: “Ricardo, eres buen pintor”. Después me decían: “No quieres que yo me enseñe aquí? Me siento aquí...” Hartos venían. Me preguntaban que dónde se vendían. No sabían.

¿Como empecé a pintar? [...] Comenzamos sobre barro y ahí pintamos flores, historias. Pintábamos caballos, cosas; animales así, vacas, chivos; unas cosas históricas así ; como veíamos, de cada día.

Cuando yo quería sacar, por ejemplo, un cerro, árboles, casas, yo sacaba, como esa casa con teja. Pintaba yo así; y les gustaba mucho.

Primero fui a vender, más cerquita, a Taxco. No iba yo a México. Cuando llegaba yo a Taxco donde ya había muchos gringos, con cosas típicas, aztecas, que yo pinto; luego me decían: “¿cuánto vale?” Y me fijé que se acababa rápido, en una hora; todo se acabó, todo. Me encargaban personas que tenían tiendas. Y ahí vivían también unos gringos.

que me decían: “trae más. Te compramos toda la mercancía.” Era puro barro.

Y ya cuando fui a México, llegué con cosas de barro, ahí lo encontré al amatero que viene de Pahuatlán. [...]

—“Don Ricardo, cómprame esas cosas, traigo amates de Pahuatlán. Así limpio se vende barato, pero ya pintado, se debe vender caro porque eres pintor.”

Yo le compré como unas 50 hojas de diferentes, la mitad oscura, la mitad blanca. (...) para experimentar cómo se vendía ya pintado. Entonces lo pinté uno, otro, otro, como 15. En un viaje, llevé como 15 hojas, pintadas [...]. Y las llevé a Taxco. Y dos señores : ¿cuánto traes?”

—15.

—Voy a comprar 7.

Y el otro compró 8.

Eran de historias. Puse unos caballos que están lazando un toro, que lo van a llevar allá, en un corralón donde va a jugar. Y en el corral, había mucha gente sentada. Entonces de veras, les gustó. ¿Qué es éste? Les digo: “éste es como jaripeo donde hacen toros, allá en mi rancho. Y hay caballos y los monta el montador”. “¡Qué bonito pinta ese señor! ¿Cuánto?” “A tanto vale.” En ese tiempo, barato, 2, 3 mil. Pero a mí me gustaba. De día, de noche, pintaba. Como yo veía que mucho se compra, yo trabajaba mucho, mucho. Con un aparato de candil, de petróleo, con su mecha, trabajaba yo así, pintando.

*Así fui pintor y no se daba cuenta Xaltila de que yo era pintor, yo y mi cuñado. Francisco de la Rosa, de Ameyaltepec, después que vio que estábamos pintando y vendiendo, se juntó con nosotros. Entonces ya éramos tres. Después Filiberto Regino también vino a Ameyaltepec a enseñarse. Ya llevábamos como 3 años pintando y subió el de San Juan a pintar. Decía que si podía ver para enseñarle. También se casó en el pueblo, ahí buscó su mujer. Tardó ahí, pintando con nosotros. Después, cuando pintaba, ya vimos que ya podía, entonces yo mismo le compraba su pintura, y la llevaba. Ya éramos pintores y él no sabía dónde se vende. Y decía: “te voy a pintar, compañero y me las vas a comprar”. Yo, los que vendía a 2 000, me las daba a 1 000. Y como me llevaba 20, 30 hojas, y me ganaba yo sus 30 000, 8 000 más. Y así trabajamos.*

Ya después, me preguntó : “Compañero —como éramos pintores, me decía de compañero —somos pintores. Mira, ¿por qué no me llevas a México?” Entonces como él ya me ayudó de pintar, le dije : “bueno, vamos a ir, te voy a llevar para que veas dónde. Ya después aunque no me vendas”. Entonces yo ya había ganado, en el museo, y con particulares: ingenieros, arquitectos. Nadie sabía entonces.

Tardé 15, 20 años. nadie sabía. Y a veces pasaba yo de noche. Me veían y decían: “Ah ese señor, trabaja, va por allá [a las tierras]”. Sembraba en Ameyaltepec como ahora, llueve, siembra. Tres meses sembraba, empezaba yo a pintar cuando ya estaba todo en sazón. Para levantar la cosecha, entonces dejaba yo de pintar. Empezaba yo a juntar pura mazorca en la casa. Ya terminado, empezaba yo a pintar para llevar. No descansaba yo. Ahora, ya no siembro. En tiempo de secas, antes, puro pintar.

Cuando me encargan hojas, pinto hojas; ya terminé de pintar ese encargo, pinto pura loza, pura cerámica de barro, ollitas, platos, caballitos, jirafas, angelitos; [...] lo entregaba al museo. Ya después que vi que querían mucho, hasta que me tardaba un mes, dos meses, ya hice mi horno, donde cocía yo todo.

[...]

Mis papás no pudieron pintar. Nomás hacían loza, tepacatl. Y ya lo alisaban con unas piedritas y yo le agarraba a pintar, y lo hacíamos en el horno y ya se cocía; y ya le poníamos en el agua para que se “endure”, pa’ que nunca se “descascare”, y ya lo llevamos para México. Mucho.

*Relato de Filiberto Regino*<sup>18</sup>

Empecé a pintar en el 55, primero cajetitos de barro. [...] Puras flores pintaba, nada más puras florecitas. Yo empecé a pintar y me gustó. Poco a poco dibujé más ; siempre sobre barro. Empecé a pintar, agarré bien el dibujo. Entonces, cómo a los 2 años, o 3 años, me fui para México, como en el 58. [...] Íbamos a trabajar para una señora que era, no me acuerdo, una canadiense, una francesa. [...] Tenía una fábrica de tapicería, entonces, y tenía muebles. Entonces allí, empezamos a pintar los muebles, y le gustó mucho a la señora. Ahí estuve trabajando y de ahí, conseguí un cuaderno, así, más chiquito. Empecé a pintar sobre el cuaderno. Me dije: “a ver que tal salen mis dibujos en el cuaderno”; y compré colores, pero eran colores de lápices.

Y sí, salió muy bonito en el cuaderno. Lo llevé a esa señora: Cora. Le enseñé estos dibujitos y unas hojas, y el cuaderno y le gustó mucho. —¿Cómo aprendió usted?

Pues, yo, no más empecé y nomás así. Nadie me dijo que pintara en el cuaderno con los colores de lápices.

En el cuaderno había unos dibujos: pajaritos y flores, así, como en los amates, de curvas. Entonces la señora me compraba el cuaderno.

<sup>18</sup> Relato grabado de San Juan Tetelcingo, 1988.

Me dijo: “Me gusta como pintas. Si estás pintando más, voy a ver y te voy a comprar”.

Y si me los compraba. Me acuerdo que estaba barato. Y seguí pintando y me gustaba mucho. Entonces, dice : “Mira, ahora, ya no pintes aquí, te voy a conseguir unos amates de corteza de árbol”.

Y compró la señora. Había de esos chiquitos, no más; los compraba en México. Ya había en el 58. Allá los consiguió en México, yo creo que ya vendían. Entonces, ya me dio las hojas. Empecé a pintar con tinta china; porque al principio, ipuros lápices! Y le gustó mucho a la señora.

Y me consiguió los colores: Politec, Vinci: y empecé a pintar en eso y me gustó mucho: y se veía bien. “Híjole. ¿pero cómo aprendiste eso? No señor, es de mi mente. Puro de imaginación. Nadie me enseñó, y nadie en mi familia que pintaba.”

Entonces me dijo: “Mira, ya no trabajes allá. Vamos a trabajar en estas hojas, y nos vamos a compartir, porque se ven muy bonitos tus dibujos”, dice. “Bueno”. Entonces me fui con ella a México.

Ya me hizo un contrato: “Que las hojas que se van a vender, nos vamos a compartir a la mitad”. “Sale”. Aunque ya no me acuerdo del precio, pero pues era un precio bueno. A 10 pesos o a 15 pesos, pero en aquel tiempo, 15 pesos era mucho dinero.

Y no había nadie, nadie, ni en Ameyaltepec, ni en Xalitla, ni en ninguna parte. Bueno, en Ameyaltepec, ya pintaban, pero, en las charolas, en unos platos, pero más sencillo, de barro. Y don Ricardo de Jesús pintaba. pero sobre barro. Y no amates. Yo empecé con los colores. Ellos, no; no lo trabajaban.

Y la señora, como tenía muchas amigas, la señora Cora, les enseñaba, el cuadro, digamos, de corteza de árbol. Pues, les gustaba mucho. “Pues, que siga trabajando este señor!” Y nunca habían visto dibujos así.

Y había de muchos, diferentes dibujos. Por eso, pues, decía: es pura imaginación, pues no estudié en un libro, ni nada, le digo, pura imaginación...

Entonces, dijo la señora Cora: “Vamos a sacar una exposición”. Entonces, ya pintaba cuadros más grandes y manteles. Me consiguieron una exposición. Había muchas hojas, muchos cuadros.

Y me gustaba pintar de noche; cuando no hay mucho ruido, cuando es muy calmado. Es más rápido, no había ruido, y así me llegaba los dibujos; en mi sentido, como si yo estuviera bien en una cosa y se me revelaba el dibujo y los hacía yo, pues; como si estuviera yo en un libro, pero puro así, como en un sueño; y lo hacía así yo.

A veces soñaba y pintaba después, puro sueño; los animales, de todo, de muchos animales: fieras como dragones, como leones, muy

diferente, eran así como, muy aztecas, así, increíble. Y se hizo la exposición, como en el 63, más o menos.

Y los muñecos, vinieron más después. Empezamos ya después a hacer historias. Primero salieron puros de esos de pájaros. Mucho movimiento, muchas flores, las plumas, muy bonito se veía.

Y sí, después, salió la exposición. Se vendía muy bien. No me acuerdo del precio. Empezó a salir en los periódicos de la exposición y entonces, me preguntaron cómo me llamaba yo: “Yo, me llamo Filiberto Regino, pero en mi pueblo, desde niño me pusieron un apodo ; me llamaron Filiberto Tlaminquê. Quiere decir —es un mal nombre, un nombre muy feo—: brujo”.

Entonces, empezó a salir en el *Excelsior*, que era muy bonito lo que pintaba, que nunca habíamos visto a un pintor así como Filiberto Tlaminquê. Y le gustaba mucho a la gente, cuando iban a ver la exposición. Muchos cuadros.

Entonces, ya me pagaba algo de dinero, la señora. Y me dijo que a nadie le enseñara yo, a un paisano: “no les enseñas, porque si les enseñas, te les van a choquear en trabajo. Van a hacer la competencia”. Y antes del 63, no había nadie que pintaba; solamente en Ameyaltepec pero unos platos muy sencillos, de barro no era así de dibujo como ahora, era sencillo.

[...]

Y así me decía: pero yo no tuve corazón, porque se enfermaban, lastimaban mis paisanos; yo les decía que aprendieran. Y poco a poco empezaron a pintar en Ameyaltepec.

Les enseñé a los demás, en San Juan, mucho después. Así fue. Las señoras dijeron : “todos van a pintar. No les enseñes.” Al contrario, yo les enseñé, pues estaban muy humildes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DEHOUE, Danièle, *El tequio de los santos y la competencia entre los mercaderes*, México, INI-SEP, 1976, p. 378 (Serie de Antropología Social, 43).
- , “Compter l’argen: les Indiens de Tlapa (Mexique)”, en *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 2: 315-329, Paris, Armand Colin, 1992.
- DIETZ, Gunther, Frank Garbers, Gerrit Höllman & Kirsten Stolley de Gámez, “Las artesanías en la cuenca del lago de Pátzcuaro: el caso del tallado de madera y la alfarería”, multigr., Departamento de Antropología Americana de la Universidad de Hamburgo, 1991.
- FLORES, José Antonio, *El tlacuache: tlakwatsin*, México, CIESAS-ECO, 1995, p. 28.

- FOSTER, G. M., "Peasant Society and the Image of Limited Good" en *American Anthropologist*, 67, 1965, p. 293-315.
- GOUY GILBERT, Cécile, "Les statuettes en terre cuite d'Ocumicho: la naissance d'un art traditionnel" en *Techniques et Cultures*, juillet-décembre (1984), 4, p. 61-73.
- HÉMOND, Aline, "Des amateurs aux Nahuas du Haut-Balsas. Reformulations identitaires et territoriales d'une région indienne au Mexique", en *Le territoire, lie ou frontière*, Joël Bonnemaïson, Luc Cambrézy & Paul Claval (ed.), Colloque de la Faculté de Géographie-Paris IV, ORSTOM, Paris, 2-4 oct. 1995, communication.
- HÉMOND, Aline & Marina Goloubinoff, "El camino de cruz del agua. Clima, calendario agrícola y religioso entre los nahuas de Guerrero", en *Antropología del clima en el mundo hispanoamericano*, Marina Goloubinoff, Esther Katz & Annamaria Lammel (ed.), Biblioteca Abga-Yala n. 49 & 50, 2 v., Ediciones Abya, Quito, Ecuador, 1 (1997), p. 237-271.
- HOBBSBAWN, E & T. Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- JOUBARD-ELAZAMI, Odile, *De Janitzio à Tijuana. Récits de vie d'indiens Tarasques du Michoacán au Mexique*, Doctorat de 3<sup>o</sup> cycle en Anthropologie. Dir: J. Soustelle, EHSS, 1989.
- KATZ, Esther, "Représentation de l'environnement et identité chez les Mixtèques du Mexique", *Ecologie Humaine*, IX (2), 1991, p. 25-37.
- KERLOW, Max, "Mito y realidades del comercio con artesanías", en *La expedición artística popular*, Gobi Stromberg & María Esther Echeverría (ed.), México, Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1982, p. 117-124.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, 1989, 2 v., v. I, 490 p.; v. II, 334 p.
- \_\_\_\_\_, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Alianza, 1990, 541 p.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1991 (1950), 482 p.
- OCAMPOS, Julieta, *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*, México, FCE, 1982, 271 p.
- STROMBERG, Gobi, *El juego del coyote. Platería y arte en Taxco*, México, FCE, 1985, 206 p.
- VILLELA, Samuel, "Ritual Agrícola en la montaña de Guerrero" en *Antropología*, Boletín del INAH, v. 30, 1990, p. 2-9.
- VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, Paris, GF-Flammarion, 1967, 2 t., t. I: 507 p., t. II: 508 p.