El Colegio de la Frontera Norte

# *Tomej titlalchijkej* (nosotros somos hacedores de tierra): cerámica y pintura con engobes minerales, patrimonio cultural de un lugar contemporáneo en Guerrero, México

Tesis presentada por

**José Luis Juárez Baltazar**

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2022

# CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: _____

Dr. Camilo Contreras Delgado

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dr. Miguel Olmos Aguilera, lector interno
2. Dra. Catharine Good Eshelman, lectora externa

***Tlasojtlamatilistli***

*Achtopa, nikneki nik tlasojkamachilis itekiyotl* Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) *pampa okiyolchikaj no nemilistli ipan in ome xipan. Noijki, nikneki nik tlasojkamatis on* Colegio de la Frontera Norte (COLEF) *pampa onech selij ipan in ojtli.*

*No niktlasojkamatiliya on temachtijketl* Camilo Contreras Delgado*, pampa onechkak niman kiyolchikaj no tekiyotl. Niman, no onechpaleuij kamelak nochi on tlajtojli tlin ualeuaya itech temachtijkej* Miguel Olmos Aguilera *niman* Catharine Good Eshelman*, yejuamej kuajli onech paleuijkej ipan in tekitl.*

*Ka nochi noyojlo tlaxtlauikan uan tlalchiuaj ne San Agustín Oapan, men tekipanojkej pampa sansekan tikpiya se tekitl uan kineki kiyolchikauas, kejyeuas niman kimoyauas to nauatl tlanemilis. Sa ke ni tlamis, nikneki niktlasojkamatis nonan ka nochi noyojlo pampa nechpaluij niman ixkeman onechkajtej.*

**Agradecimientos**

Primeramente, agradezco el compromiso del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por contribuir a mi formación profesional durante este periodo de dos años. Asimismo, reconozco la buena voluntad de El Colegio de la Frontera Norte (COLEF) por brindar espacios de inclusión y de enseñanza interdisciplinaria.

De la misma manera, estoy agradecido por el acompañamiento de mi asesor Dr. Camilo Contreras Delgado, por su tiempo y sus comentarios precisos para el fortalecimiento de mi trabajo. También, reconozco las observaciones constructivas de parte de mis lectores Dr. Miguel Olmos Aguilera y Dra. Catharine Good Eshelman, antropólogos que aportaron de manera significativa a mi tesis.

De todo corazón digo gracias a cada *tlalchijketl de* San Agustín Oapan, por contribuir en este proyecto, ya que tenemos compromisos en común para el fortalecimiento, la salvaguarda, la promoción y la difusión de los saberes y conocimientos tradicionales de nuestra cultura náhuatl. Finalmente, agradezco a mi madre con todo el corazón por apoyarme y compartir cada momento a mi lado.

**Resumen**

El trabajo de investigación ***Tomej titlalchijkej*** **(nosotros somos hacedores de tierra): cerámica y pintura con engobes minerales, patrimonio cultural de un lugar contemporáneo en Guerrero, México** está encaminado a la comprensión de los sujetos creadores náhuatl de la comunidad de San Agustín Oapan, en el estado de Guerrero, y con ello sus producciones materiales y estéticas de origen prehispánico, las cuales son componentes de la memoria y la identidad, pues reflejan una continuidad cultural e histórica.

La idea central, es tener un acercamiento a los creadores que se reconocen como *tlalchijkej* (hacedores de tierra), una categoría náhuatl que refleja la labor creativa de la cerámica y la pintura con engobes minerales. Un patrimonio vivo, que expresa el sentido de lugar del entorno natural, social, cultural y sobrenatural experimentado por lo oapanecos

Por ello, es importante la escucha de los creadores desde su lengua materna y con ello analizar, entender y comprender todo el proceso sociocultural, más allá de las catalogaciones que el Estado, las instituciones y programas han hecho, desde las ideologías del patrimonio cultural y el arte.

Un estudio con miras al fortalecimiento, la salvaguarda, el rescate y la difusión de los saberes y conocimientos culturales de la comunidad náhuatl de San Agustín Oapan, en el estado de Guerrero.

**Palabras clave:** patrimonio cultural, lugar, náhuatl, *tlalchijkej*.

**Abstract**

The research work ***Tomej titlalchijkej*** **(we are makers of earth): pottery and painting with mineral slips, cultural heritage of a contemporary place in Guerrero, Mexico** is aimed at understanding the náhuatl creative subjects of the community of San Agustín Oapan, in the state of Guerrero, and with it its material and aesthetic productions of pre-Hispanic origin, which are components of their memory and identity, since they reflect a cultural and historical continuity.

The central idea is to know the creators who are recognized as *tlalchijkej* (earth makers), a náhuatl category that reflects the ceramics creative work and the painting with mineral slips. A living heritage, which expresses the sense of the locality along with the natural, social, cultural and supernatural environment experienced by the oapanecos.

For this reason, it is important to listen to creators in their mother tongue and thereby analyze, understand and comprehend the entire sociocultural process, beyond the cataloging performed by the State, institutions and programs, from the art and cultural heritage ideologies.

A study with a view to strengthening, safeguarding, rescuing and disseminating the knowledge and cultural knowledge of the náhuatl community of San Agustín Oapan, in the state of Guerrero.

**Keywords:** cultural heritage, place, náhuatl, *tlalchijkej.*

**Índice**

INTRODUCCIÓN……..…….……1

Planteamiento del problema……..…….……..2

Preguntas……..…….……..…….4

Objetivos……..…….……..…….5

Hipótesis……..…….…….....5

Metodología……..…….……..6

**CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**……..…….……8

1.1 Aportes desde la Geografía Humanista……...……...…8

1.2 El concepto de lugar…….....10

1.3 Antropología del Arte y Estética de la cultura……...…..12

1.4 El discurso autorizado del patrimonio……..……....14

1.5 El patrimonio como proceso cultural……..……..…17

**CAPÍTULO II. LOS *TLALCHIJKEJ* ANTE LAS IDEOLOGÍAS DEL ARTE Y EL PATRIMONIO CULTURAL**……..……...23

2.1 Los discursos legitimados del arte y el patrimonio…….24

2.2 México: los artesanos indígenas, las artesanías y el patrimonio nacional. ……....26

2.3 Los artesanos del estado de Guerrero …….……...32

2.4 La cerámica en México…….....36

2.5 Los "artesanos oapanecos" del Alto Balsas…….. …….……...38

**CAPÍTULO III. LOS *TLALCHIJKEJ* DE SAN AGUSTÍN OAPAN GUERRERO** …..46

3.1 Migración de los náhuatl cohuixcas a la ribera del río Balsas……...46

3.2 Los náhuatl cohuixcas en la época colonial……...…54

3.3 Los *tlalchijkej* en la actualidad……..…….59

**CAPÍTULO IV. EL SENTIDO DEL LUGAR DE LOS *TLALCHIJKEJ***…….……71

4.1 El entorno natural oapaneco……...71

4.2 Símbolos públicos y áreas de cuidado……...76

4.3 Elementos naturales para la producción de la cerámica y la pintura…….……88

**CAPÍTULO V. CERÁMICA Y PINTURA NÁHUATL: PATRIMONIO CULTURAL**…….....94

5.1 La lengua materna como gestión del patrimonio: procesos de creación, producción y circulación……94
5.2 Memorias inscritas en la cerámica y la pintura..……..……..……...106
5.3 Cerámica utilitaria-doméstica, ritual-ceremonial y ornamental-comercial…….…..112
**CAPÍTULO VI. SER TLALCHIJKEJ: REFLEXIONES FINALES**……...……122
BIBLIOGRAFÍA…….....128

## Índice de imágenes

Imagen 1. Región del Alto Balsas……..39
Imagen 2. Mujer oapaneca…….....44
Imagen 3. El códice Mendoza……..…..48
Imagen 4. Aves en papel amate...……...62
Imagen 5. Papel amate: *tochan* (nuestro hogar)…….....74
Imagen 6. Fiestas y rituales de San Agustín Oapan…….....81
Imagen 7. Los cerros sagrados del Alto Balsas…….…….....84
Imagen 8. *Tlajyouilistli* (Semana Santa)…….…..……..……88
Imagen 9. Mujer *tlalchijketl*……..……..……...90
Imagen 10. Extracción, recolección y corte de materia prima……...99
Imagen 11. Preparación de materiales…….....102
Imagen 12. Preparación del lodo……..103
Imagen 13. Creación de la pieza……..…105
Imagen 14. *Masame nima uilome* (venados y pájaros)……108
Imagen 15. Historias de la vida……110
Imagen 16. *Achiuiltepalcatl*…….114
Imagen 17. *Xochikalaktilo chiopa*……...117
Imagen 18. *Koronauake* (danzantes de corona)….……121

Introducción

En la actualidad, México es un país multicultural y multilingüe que se distingue por la presencia de culturas de origen prehispánico, las cuales han habitado históricamente el territorio y se encuentran dispersas desde el norte hasta el sur del país. Asimismo, cada comunidad posee manifestaciones culturales que dan cuenta del patrimonio identitario, baste como muestra las creaciones materiales, estéticas y/o artísticas que los creadores comunitarios continúan preservando y salvaguardando en el presente.

No obstante, estas expresiones culturales se han catalogado desde un ámbito de relaciones de poder; es decir, el Estado mexicano se ha guiado por los discursos de las ideologías hegemónicas del arte y el patrimonio. Por lo tanto, las instituciones, políticas y programas gubernamentales han homogeneizado a los creadores y sus creaciones.

Ahora bien, la idea central del presente proyecto de investigación ***Tomej titlalchijkej*** **(nosotros somos hacedores de tierra): cerámica y pintura con engobes minerales, patrimonio cultural de un lugar contemporáneo en Guerrero, México**, está encaminado a la comprensión del proceso creativo de los *tlalchijkej* como un reflejo del legado material e inmaterial de la comunidad Náhuatl de San Agustín Oapan, en el municipio de Tepecoacuilco de Trujano en el estado de Guerrero.

En particular, a través de la cerámica y la pintura con engobes minerales, los *tlalchijkej* nos expresan una manera particular de experimentar el entorno natural, social, cultural y sobrenatural. Incluso, tal labor creativa de origen prehispánico ha mantenido una continuidad histórica a través de la oralidad y la memoria, pues la lengua materna y el recuerdo han fungido como depositarios de saberes y conocimientos compartidos.

Estas expresiones materiales reflejan los impulsos estéticos de la cultura Náhuatl, por lo tanto deben de comprenderse más allá de las categorías de origen hegemónico como artesanías, manualidades o arte popular, en virtud de que existe una raíz profunda con significados y significantes. Es todo un patrimonio que no ha tenido el debido reconocimiento, por ser ajeno y distinto del modo artístico y patrimonial hegemónico occidental.

Analizar, entender y comprender las manifestaciones materiales y estéticas de las culturas nativas en México, es una de tantas tareas pendientes de los estudiosos de la cultura. Por ello, este proyecto va encaminado al fortalecimiento, la salvaguarda, el rescate y la difusión de una serie de conocimientos y saberes tradicionales que se han preservado de generación en generación.

Así, la labor creativa de los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan es sin duda una ventana al origen, la historia, la memoria, la identidad y el sentido de lugar de una cultura que ha sabido adaptarse a las nuevas realidades. Por lo tanto, hoy es necesario escribir la historia y el presente de la cultura Náhuatl desde la escucha de su lengua materna.

## Planteamiento del problema

Actualmente, México ha sido reproductor de las ideologías del arte y el patrimonio cultural hegemonico desde una perspectiva occidental. Primeramente, se continúa legitimando el arte euroamericano como una idea moderna desde el Renacimiento (Shiner, 2010), misma que valida las disciplinas visuales, escénicas, musicales y literarias; asimismo, reconoce una historia del arte y junto a ello toda una serie de estilos, técnicas y estéticas.

En segundo lugar, el Estado mexicano a partir del siglo XIX ha implementado tareas de gestión y conservación de los legados históricos, y desde el año de 1970 ha trabajado por la protección del patrimonio material (principalmente). Dichas acciones se han guiado bajo las líneas del discurso autorizado del patrimonio (Smith, 2006), el cual ha sido legitimado desde el ámbito internacional, principalmente desde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

En efecto, estas ideologías responden a una serie de intereses sociales, culturales, económicos y políticos de los grupos dominantes, es decir, existe un contexto de relaciones de poder que deja ver la marginación de aquellas expresiones materiales, estéticas y artísticas que dan cuenta del patrimonio cultural e histórico de los grupos minoritarios en México.

Pero ¿qué pasa con las expresiones materiales, estéticas y artísticas de las culturas nativas de México? ¿cómo se han preservado tales expresiones culturales dentro de las comunidades? ¿son aceptables las categorías de artesano, maestro o artista popular? ¿cómo se reconocen los

creadores desde sus lenguas maternas? ¿cuáles son las intenciones del autor al crear una obra? ¿cómo circulan las obras dentro y fuera de la comunidad? ¿qué significado tiene el patrimonio material, estético y artístico para la comunidad originaria?

Hay que tener en cuenta, que el Estado-nación ha homogeneizado a las culturas nativas desde el discurso y la acción. Baste como muestra, las instituciones, las políticas y los programas nacionales, estatales y municipales que México se han diseñado e implementado desde las primeras décadas del siglo XX, para la atención de los "otros", aquellos llamados indígenas, sujetos de derecho, pueblos originarios y otros términos más.

Incluso, se han clasificado a las culturas de origen precolonial desde el ámbito político y académico. Por ello han surgido una serie de categorías para definir a las culturas minoritarias, a los creadores y sus expresiones materiales, estéticas y artísticas; es decir, históricamente se han conceptuado de diversas maneras desde una lengua hegemónica.

Específicamente, desde el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), las expresiones materiales, estéticas y artísticas de las culturas originarias en México se les ha clasificado como artesanías, híbridos, manualidad e inclusive arte popular. Por lo tanto, se les ha referido como parciales, discriminatorias y periféricas (Novelo, 2015).

Entonces, emergen prácticas de desubjetivación hacia las culturas originarias de México, a pesar de que son atendidas por instituciones, políticas y programas "indígenas", es evidente que carecen de pertinencia cultural acordes al contexto sociocultural, territorial y lingüístico de cada comunidad.

Hoy sigue existiendo una brecha de desconocimiento a la labor material, estética y artística de las culturas minoritarias mexicanas, y por supuesto a los significados y significantes inmersos dentro del patrimonio vivo. Creadores y creaciones que necesitan comprenderse, pues reflejan un origen y a la vez una serie de configuraciones diversas que históricamente se presentan.

De manera que, a través de la Antropología Estética y la Geografía Humanista se puede llegar a una comprensión más profunda del significado de ser creador de objetos materiales y estéticos con fines utilitarios domésticos, rituales-ceremoniales y ornamentales-comerciales. Es decir, creaciones que emanan de un entorno natural, social, cultural y sobrenatural, específicamente

de aquellas creaciones de origen precolonial que se han preservado a través de la memoria y las lenguas maternas nativas, a la vez sinónimo de estilos, técnicas y estéticas propias.

Es decir, un patrimonio que se vive y se experimenta en el día a día, pues es un referente de la historia y el presente de las culturas nativas de México. Aquellas identidades que se han resignificado constantemente: dibujándose, redibujándose o desdibujándose; por el hecho de ser culturas dinámicas que se han enfrentado a distintos fenómenos socioculturales en el transcurrir del tiempo.

Aquí emana la importancia de escribir una historia con pertinencia cultural y lingüística, que nos acerque a la escucha de las voces de los grupos minoritarios desde su lengua materna. Por lo tanto, este proyecto está centrado en la cultura Náhuatl, la cual ha tenido mayor presencia en México, ya que las comunidades nahuahablantes contemporáneas han habitado históricamente territorios en dieciséis estados de la república mexicana desde la época prehispánica.

Actualmente estas comunidades se encuentran dispersas en una vasta área que va desde Durango hasta el sur de Tabasco y representan el mayor número de hablantes de lengua indígena del país (Villela, 1994). Específicamente, el presente proyecto se centra en San Agustín Oapan, una comunidad ceramista y pintora que desde la época prehispánica se ha caracterizado por dicha labor.

Expresiones materiales e inmateriales que dan cuenta de técnicas, estilos y estética propia de un mundo natural, social y relacional. Es decir, un patrimonio comunitario del presente que se ha gestado a través de la lengua materna Náhuatl en cada una de las generaciones que dan cuenta de la historia de los *tlalchijkej*. Por lo cual, surgen las siguientes interrogantes:

Central

- ¿Por qué ser *tlalchijketl* de cerámica y pintura con engobes minerales en un lugar contemporáneo de Guerrero, México es un patrimonio cultural?

Específicas

- ¿Quiénes son los *tlalchijkej*?

- ¿Qué importancia tiene el sentido de lugar (natural, social, cultural y sobrenatural) para los *tlalchijkej*?
- ¿Cómo son los procesos de creación, producción y circulación de la cerámica y la pintura con engobes minerales?

Objetivos

General

- Comprender el patrimonio cultural de ser *tlalchijketl* de cerámica y pintura con engobes minerales en un lugar contemporáneo de Guerrero, México.

Específicos

- Comprender el significado de ser *tlalchijketl*.
- Conocer el origen de la cerámica y la pintura con engobes minerales, así como la continuidad histórica y cultural.
- Analizar la importancia del sentido del lugar (natural, social, cultural y sobrenatural) para los *tlalchijkej*.
- Entender cómo se gesta el patrimonio cultural náhuatl desde el presente, conocer los procesos de creación, producción y circulación del quehacer material y estético, los usos y sobre todo los significantes y significados plasmados.

Hipótesis

La cerámica y la pintura con engobes minerales de los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan, en el estado de Guerrero refleja un patrimonio cultural vivo, es un quehacer creativo que refleja una continuidad histórica desde la época prehispánica, así también ha tenido una serie de configuraciones.

Tal expresión cultural es muestra de aquellos conocimientos y saberes que las comunidades de originarias de México han resguardado durante años, y que no se han comprendido desde su contexto de creación. No obstante, desde los ámbitos hegemónicos se han catalogado a los creadores y su creaciones materiales y estéticas.

Sin embargo, ser *tlalchijketl* es conservar todo un legado material e inmaterial que se gesta desde la lengua materna, por lo tanto hace falta comprender al autor y sus obras desde su contexto cultural y lingüístico, pues existen categorías propias para ello, más allá del artesano y las artesanías.

Una expresión subjetiva que da cuenta del sentido de lugar que experimentan los *tlalchijkej*. Por ello, el vivir en un entorno natural, social, cultural y sobrenatural refleja una filosofía comunitaria que permite ver los valores afectivos, estéticos y éticos de la comunidad de San Agustín Oapan.

Finalmente, la cerámica producida para sus distintos fines (utilitario-doméstico, ritual-ceremonial y ornamental-comercial) es una memoria inscrita, pues mediante la pintura se plasma un mundo de significados y significantes: ritualidades, fiestas tradicionales, escenas de vida cotidiana; todo ello da cuenta de la memoria social y colectiva de los oapanecos y los náhuatl del Alto Balsas.

## Metodología

Con la finalidad de cumplir los objetivos de este proyecto de investigación, se ha realizado la consulta de fuentes históricas primarias en archivos nacionales, estatales, parroquiales y comunitarios desde el año 2019. Por ello, el referente más antiguo es sin duda alguna, el códice Mendocino, pues en él, está plasmado el glifo toponímico de Oapan por su origen precolonial y su función en la recaudación del sistema de tributación a México Tenochtitlan.

Posteriormente en la época colonial se tienen registros de relaciones históricas como las de Tetelcingo, estos documentos aluden al tributo de San Agustín Oapan en la época colonial. Asimismo, para esta temporalidad he indagado en el Archivo General de la Nación, en los archivos parroquiales, diocesanos, agrarios y municipales; sobre temas políticos, religiosos, culturales y económicos, que dan cuenta de una ventana al pasado de Oapan.

Asimismo, debo mencionar que desde el año 2015, he tenido un acercamiento con los ceramistas y pintores con engobes minerales de San Agustín Oapan. He realizado trabajo colaborativo

como promotor social y cultural a través de la implementación de proyectos productivos y culturales, estrategias de comercialización y concursos regionales de cerámica y pintura.

De igual modo, mi localidad originaria llamada San Juan Totolcintla, está ubicada en la región que autodenominamos Alto Balsas, es decir compartimos un mismo territorio náhuatl. También, al compartir una lengua materna, dispongo de una gran herramienta que permitirá entablar relaciones en un ambiente de mayor comprensión y confianza.

Mi primer acercamiento etnográfico sirvió para conocer el contexto de San Agustín Oapan; desde los patrones socioculturales que rigen la comunidad (usos y costumbres), la variante dialectal del náhuatl, el ciclo ritual festivo anual, etc. Uno de los puntos importantes que debo mencionar, es que primeramente tuve un acercamiento con las autoridades comunitarias (municipales, ejidales, comunales, religiosas y tradicionales) para el trabajo académico (el cual fue autorizado sin necesidad de exponerlo ante la asamblea comunitaria); en virtud de que las instituciones que rigen los usos y costumbres deben de ser notificadas previamente.

Asimismo, se identificaron a los informantes clave para la realización de mis entrevistas a profundidad, tanto individuales como familiares, relatos de vida, recorridos en los procesos de producción de las piezas y la pintura (recolección de materia prima como tierra, algodón de pochote, arena, excreta de ganado vacuno, minerales; preparación del barro; creación y moldeado; aplicación de engobes; alisado y bruñido; y, pintura y horneado).

Este trabajo se complementará con evidencias fotográficas profesionales, como un recurso complementario en las entrevistas, los relatos y procesos de producción de la cerámica y la pintura, ayudando a contextualizar lo observado en campo.

# Capítulo I. Marco teórico-conceptual

El propósito de este capítulo es exponer el marco teórico-conceptual del lugar, el sistema estético y el patrimonio cultural, los cuales son modelos explicativos para comprender el contexto de creación de los *tlalchijkej* y sus obras, en la comunidad de San Agustín Oapan en el estado de Guerrero. Asimismo, a partir de estos conceptos se analizarán los alcances y las complementariedades desde el contexto cultural y lingüístico Náhuatl.

Primeramente, se examinarán algunos aportes desde el campo de la Geografía Humanista, enfocándonos principalmente al concepto de lugar que expone el autor Yi-Fu Tuan. Con ello poder comprender el conjunto de cualidades del entorno natural, social, cultural y sobrenatural Náhuatl que experimentan los *tlalchijkej*, asimismo tener en cuenta los tipos de lugar existentes: símbolos públicos y las áreas de cuidado.

Posteriormente, se revisarán algunos puntos desde la Antropología del Arte y la Estética, importantes al tratarse del estudio del patrimonio cultural y estético de los oapanecos. En especial, porque la cerámica y la pintura con engobes minerales da cuenta de un sistema estético, simbólico y colectivo, por lo tanto es necesario analizar los significados y significantes inmersos que giran en torno al creador y sus obras.

Finalmente, se revisará el concepto de patrimonio cultural para entender el proceso de reproducción, circulación y consumo de la cerámica y la pintura con engobes minerales en el presente. Para ello se retomarán las aportaciones de la autora Laurajane Smith, quién detrás de un trabajo de reteorización del concepto comprende al patrimonio como un proceso sociocultural ligado a la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar, comprendido más allá del contexto institucionalizado por los grupos dominantes.

## 1.1 Aportes desde la Geografía Humanista

La Geografía como toda ciencia tiene un pasado y se remonta específicamente a la época de los griegos, de hecho su significado etimológico deriva de *geos* (Tierra) y *grafein* (describir); es decir, la ciencia de la descripción de la Tierra (Capel y Urteaga, 1991, p. 5). De modo que, los autores Horacio Capel y Luis Urteaga nos exponen en su obra *Las Nuevas Geografías*, el origen de esta ciencia, necesaria para conocer el entorno espacial y sus partes.

Particularmente, bajo la línea de la geografía regional, se tenía el registro de ríos, montañas, climas y cada aspecto natural relevante; también, se contemplaban datos ligados a la historia y la etnografía, al registrarse las lenguas, las costumbres, los mitos y otros aspectos sociales de los pueblos, incluso la Geografía era también matemática. De esta manera la cultura griega inició un pensamiento geográfico occidental, y con ello modelos estratégicos y de poder donde los aspectos humanos estaban ausentes.

Así, la Geografía a través del tiempo y del espacio fue moldeada según las necesidades políticas, religiosas, económicas y sociales de las culturas europeas (principalmente). Sin embargo, esta ciencia también se ha nutrido por diversos campos que han contribuido a nuevos cambios y retos.

Uno de esos campos es sin duda la Geografía Humanista, la cual se cimentaba en el Humanismo del siglo XX, una filosofía que tenía el objetivo de rescatar de nuevo al hombre situándolo en el centro de todas las cosas, como productor y producto de su propio mundo (Ley, D. y Samuels, 1978). Por lo tanto este campo estaba encaminado al estudio de la conexión entre el ser humano y su entorno natural, social y cultural.

La Geografía Humanista nace con la intención de adquirir alternativas epistemológicas: nuevas teorías, conceptos y metodologías; asimismo reconoce los aspectos del sujeto, es decir, los significados, los valores, los objetivos y los propósitos de las acciones humanas. Tal como lo refiere María Noel, propone un enfoque comprensivo que permite el conocimiento a través de la experiencia personal, muestra que el espacio está lleno de significaciones y valoraciones, incluso se llega a afirmar que las personas demuestran un sentido del lugar (2021, p. 2).

Hay que hacer notar que este campo se fundamenta en teorías de las ciencias humanas y sociales, pues su mirada esta puesta a la comprensión del comportamiento humano y del estudio de las subjetividades. Principalmente, podemos ver en la Geografía Humanista al existencialismo y la fenomenología como bases, aportes que han permitido entender los significantes y significados entre el ser humano y su entorno, ya que:

> El énfasis se traslada del espacio abstracto al lugar concreto de la acción, al mundo realmente vivido por los hombres; de los enfoques cuantitativos y analíticos. a los cualitativos y globalizadores; de la explicación, de nuevo a la comprensión; de la visión

> que pretende ser objetiva y distanciada, a la investigación participante (Capel y Urteaga, 1991, p. 70).

Es decir, la Geografía tradicional desde la posición positivista se había enfocado al estudio y la descripción de la organización espacial, dando como resultado conceptos materiales. Sin embargo, como bien refiere Yi-Fu Tuan la perspectiva geográfica humanista asume al espacio con características diferentes, centrándose en cuestionar qué sentido tiene el entorno en las decisiones y actos de la vida diaria (1974, p. 38).

Así pues, es necesario conocer y reflexionar esos sentidos de lugar que reflejan las subjetividades, tal como lo mostrará el presente proyecto de investigación al responder cada uno de los objetivos planteados. Ya que cada cultura tiene categorías espaciales que dan cuenta de un mundo vivido, de hecho este es un postulado básico que supone más que la sola suma de las partes y abarca aspectos afectivos, emotivos, estéticos, éticos y simbólicos (Sterla, 2021, p. 5).

Es decir, existen categorías analíticas más allá del espacio absoluto, incluso del relativo, emergen relaciones entre los entornos (naturales, sociales, culturales, políticos, etc.) y el ser, tanto de manera individual como colectiva; ejemplo de ello son los conceptos de espacio, lugar y paisaje que se han discutido dentro del campo geográfico humanístico.

### 1.2 El concepto del lugar

Primeramente, es necesario exponer que el geógrafo Yi-Fu Tuan fue uno de los principales precursores del campo de la Geografía Humanista. Sus obras están encaminadas al estudio de la percepción, la concepción y las experiencias de los entornos naturales, sociales y culturales, todas aquellas visiones, estructuras, valores, significantes y significados de los seres y su entorno identitario.

Por razón de que el individuo o los individuos perciben, conciben y experimentan el entorno a través de los sentidos, es ahí donde surge la diversidad de sentidos de lugar ante la existencia de diversos contextos en tiempo y espacio. Es decir, no existen categorías espaciales validas o erróneas sino diferentes, pues al final de cuentas son maneras particulares y propias de aprehender, y todo ello origina experiencias en el sentir, el ver, el oler, el escuchar y el hablar del entorno-ser.

Por lo tanto, el autor Yi-Fu Tuan (1974) nos presenta el concepto de lugar, como una categoría espacial que nos ayuda a comprender una porción concreta del entorno, caracterizada por una estructura interna distintiva y que atribuye una significación que evoca siempre una respuesta afectiva (Sterla, 2021, p. 6). Asimismo, analiza aspectos positivos de las relaciones entre el ser humano y el lugar, más allá de una ubicación o del índice del estatus socioeconómico.

Incluso, Pascual Riesco Chueca (2020) recientemente reflexionaba sobre la importancia del concepto de lugar, como "un espacio exitoso y rico en relación, percibido como un nudo y fragmento singular con el que se identifican sus residentes o transeúntes, en él o en torno a él florece la actividad humana" (p. 4). Además, se caracteriza por otros rasgos: las toponimias, los valores y las memorias vigentes.

De hecho, Yi-Fu Tuan nos muestra que el lugar se conforma por un conjunto de cualidades, las cuales revisaremos pues están relacionadas con el entorno de los *tlalchijkej.* Uno de ellos, es el espíritu de imagen sagrada o profana; posteriormente, la personalidad que sugiere lo único, es decir es un compuesto de un legado natural y las modificaciones forjadas por sucesivas generaciones de seres humanos, un rostro producto de esas interacciones ser humano-naturaleza, mismas que se caracterizan por dos aspectos: el asombro y el afecto.

También, nos muestra otra cualidad definida como sentido de lugar, caracterizado por el discernimiento moral y estético que los individuos asignan a ciertas porciones del espacio vivido. Dicha cualidad es reconocible a través de los sentidos, especialmente el de la vista pero también del oído, el olfato, el tacto y el gusto, los cuales ayudan a moldear el significado estético.

Finalmente, el autor nos presenta los tipos de lugar: símbolos públicos y áreas de cuidado. Los primeros se caracterizan por una alta capacidad estética que evocan atención e incluso sombro, de hecho Tuan menciona que tales símbolos son los monumentos, las obras de arte, los edificios y las ciudades, que fungen como centros de significación histórica y cultural, además de ser un referente de valor simbólico para los individuos y las sociedades (1974, p. 31). De acuerdo con Yi-fu Tuan, existen dos tipos de lugares. Primeramente, están los símbolos públicos que se caracterizan por su capacidad estética y desde el exterior "inspiran atención e incluso asombro" (p.28).

Respecto a las áreas de cuidado según lo refiere el autor, se caracterizan por su baja calidad estética, están relacionadas con los vínculos emocionales que dan un sentido de identidad y tienen límites espaciales, por lo cual evocan afecto desde el interior. Baste como muestra los hogares, las calles, los barrios, los pueblos y otros más, tal como lo refiere Tuan.

### 1.3 Antropología del Arte y Estética de la cultura

En el anterior apartado se presentó la importancia desde los postulados de la Geografía Humanista, el cual servirá para comprender la importancia del sentido del lugar y su tipología, con ello entender las experiencias vividas en el entorno natural, social, cultural y sobrenatural, de los creadores pertenecientes a culturas originarias. Asimismo, ello ayudará a visualizar la estructura de los significantes y significados del ser humano con su entorno identitario.

Un entorno, en el cual surge todo el proceso de creación material. Por ello, es necesario un acercamiento a la estética y los valores implícitos que se encuentran en las obras, y esto puede ser posible desde los aportes de la Antropología del Arte y la Estética, principalmente desde el estructuralismo.

En especial, desde las contribuciones del antropólogo Claude Lévi-Strauss (1975), quien analiza la labor del arte y la estética como todo un sistema de signos, esto derivado de las experiencias y contextos de investigación durante su labor de trabajo con las culturas originarias de América. Por lo tanto, las reflexiones que el autor nos presenta son una ventana para la comprensión de las expresiones materiales, estéticas y artísticas fuera del marco de la ideología del arte.

El autor hace algunos señalamientos que pueden ayudar a comprender de mejor manera el presente proyecto, primeramente al hablar de un proceso creativo debemos tener en cuenta al actor. Es decir, todo aquel especialista creador que dentro de las culturas tradicionales se distingue por ser un depositarios de habilidades, conocimientos y saberes (p.91), los cuales son heredados, comprados o recibidos tal como lo argumenta Lévi-Strauss.

Asimismo, el antropólogo destaca que las creaciones materiales, estéticas y artísticas reflejan una riqueza simbólica, ya que se puede observar que dentro de las culturas tradicionales “cada objeto, inclusive el más utilitario, es una suerte de compendio de símbolos, accesibles no sólo al autor, sino a todos los utilizadores” (p. 94). Por tal motivo, existen expresiones culturales que

derivan de un quehacer colectivo y no individual, es decir, no existe un creador sino creadores que comparten todo un compendio de significantes con la comunidad.

De igual modo, Lévi-Strauss destaca en su trabajo *Mirar, escuchar y leer (1994*, que las creaciones materiales, estéticas y artísticas de las culturas tradicionales no remite solo a la naturaleza o a la convección, también a lo sobrenatural. Precisamente, por ello es vital considerar las aportaciones del sentido del lugar desde la Geografía Humanista, pues es parte de la base del sistema estético: entorno natural, social, cultural y sobrenatural.

De hecho, derivado de estos aportes el antropólogo Miguel Olmos Aguilera, precisamente refiere que "dentro de una sociedad podemos encontrar varios sistemas simbólicos de representación que den cuenta de su lógica. Dichas representaciones son indicadores que nos aproximan a la interpretación de la subjetividad colectiva… en los cuales los grupos se conciben y se reproducen socialmente" (2005, p. 54-55).

Entonces, hay que tener en cuenta que dentro del presente proyecto de investigación la cerámica y la pintura con engobes minerales de los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan, es todo un sistema que da cuenta de la estética propia de la cultura Náhuatl. Ya que es un patrimonio que está íntimamente relacionado con el sistema de creencias, el calendario ritual-festivo, las normas del orden social, los sistemas de parentesco, un todo comunitario colectivo que se han comprendido desde los grupos dominantes, y desde una lengua colonialista.

Es por ello, que tales expresiones materiales, estéticas y artísticas deben de estudiarse desde el terreno de producción (1995, p. 28), tal como lo expone la autora Sally Price desde las aportaciones de Henri Kamer. Debido a que cada cultura se caracteriza por sus gustos estéticos, tal como lo subraya Price el individuo o "los individuos pueden experimentar, asir, sentir o interiorizar entre las cosas de buen y de mal gusto" (p. 27), dentro de sus marcos estéticos, según el tiempo y el espacio.

Así es necesario, aprender de las diferencias que las culturas expresan mediante los creadores y sus creaciones, ese lenguaje compartido de manera colectiva. Y específicamente, por el contexto de creación Náhuatl que se pretende analizar, comprender y entender, las aportaciones de la antropóloga Catharine Good Eshelman contribuirán al proyecto de investigación, debido a que

ha realizado diversos estudios etnográficos en las comunidades de la región del Alto Balsas en Guerrero.

Primeramente, Good Eshelman deja en claro que las categorías de artesano y artista, así como las de arte y artesanía, son categorías inadecuadas que se han usado para referir al creador y sus creaciones estéticas en los contextos de las culturas de origen prehispánico, pues derivan desde una construcción occidental. Asimismo, la autora refiere que "no existe esta figura de "artista" en las culturas que estudiamos porque la persona se construye como un ser social, relacional, no como un individuo autónomo" (2017, p. 164).

Por tal motivo, es necesario analizar las categorías referidas desde los grupos dominantes, pero más aún aquellas que los creadores y la comunidad utilizan. De hecho, Catharine Good presenta una propuesta para comprender el contexto de creación en culturas originarias, los sujetos y sus obras, desde algunas revisiones de la Antropología Estética, tal como se resume a continuación:

- Estudiar cómo se hacen los objetos u obras, los significados que expresan y comunican, y los usos mismos de los objetos.
- Investigar las formas de percepción.
- Los principios fundamentales al valor y las atribuciones de valor que distinguen ciertos objetos de otros.
- Analizar lo que hacen los objetos, es decir su eficacia en la sociedad y el por qué y cómo inciden de esta manera. (Good Eshelman, 2017, p. 166)

Todo ello, ayudará a tener un mejor acercamiento al contexto del creador Náhuatl y sus creaciones, inclusive es un modelo que bien puede replicarse para otras investigaciones en comunidades originarias. Además, estos cuatro fundamentos que Good Eshelman nos expone, deben de entenderse dentro de la dimensión del sistema de ordenamiento en que se encuentra el sujeto y la comunidad, lo que ella llama el sistema estético (p. 166).

### 1.4 El discurso autorizado del patrimonio

Primeramente, debemos tener en cuenta que el ser humano se ha identificado por su capacidad creadora y por lo tanto ha materializado sus diversas intenciones. Baste como muestra, aquellos bienes materiales (monumentos, objetos, etc.) que históricamente han formado parte de la vida

cotidiana de las culturas, y que a la vez reflejan un comportamiento conservacionista, tal como lo expone el autor Josep Ballart (1997).

Es decir, el ser humano puede expresar tal comportamiento de manera particular y privada, no obstante existe un quehacer conservacionista colectivo, un fenómeno global que históricamente ha distinguido a las sociedades en diferentes temporalidades y espacios. De ahí, se origina la necesidad por la protección y la conservación de los legados materiales e inmateriales, pues son referentes de la historia y la identidad cultural.

En segundo lugar, es indudable que nadie ignorar que vivimos en un contexto de relaciones de poder, en donde se sitúan culturas dominantes (principalmente) que dejan ver los procesos de organización y de control, ya que han operado proyectos acordes a los intereses culturales, sociales, políticos y económicos. Uno de esos proyectos, es el tema del patrimonio que se ha institucionalizado desde el Estado-nación.

Este, es un modelo que ha funcionado como un artefacto cultural de una clase particular (Anderson, 1993), es decir, es un constructo histórico y social de los grupos hegemónicos. De esta manera, se privilegia un idioma oficial sobre los idiomas o dialectos minoritarios, se homogenizan las manifestaciones culturales de mismo carácter o casi el mismo y se predica un mismo pasado de gloria e inclusive de lagrima, definiendo mismas "ideas, sentimientos y expresiones del concepto estético, del moral, del religioso y del político" (Gamio, 1992, p. 11), todo lo anterior, son algunas de las características que pueden definir al Estado-nación.

También, ha servido como emisor de discursos, los cuales llegan a tener una aceptación por los individuos e inclusive se llegan a naturalizar. Así emergen ideologías particulares, constituyéndose mediante todo un sistema de significados, valores y creencias relativamente formales y articuladas, de un tipo que puede ser abstraído como una "concepción universal" o una "perspectiva de clase" (Willians, 2009, p. 149).

De manera que, el tema del patrimonio institucionalizado por los Estados-nación es el reflejo de una ideología que emergió desde el contexto occidental y se ha gestado a través del tiempo. Incluso, tal proyecto tiene como fin ser un articulador nacionalista para lograr formas específicas de incorporación (p. 161), evocando una concepción del ser, su entorno y sus legados, pues el sujeto es la nación y el instrumento es el Estado.

Sobre todo, por qué a partir del siglo XX en Europa se impuso un Estado social encaminado a mantener un orden colectivo con los individuos miembros de dicho artefacto cultural. Por ende, el Estado-nación generaliza un pronunciamiento del legado material compartido y heredado, el cual se identifica por su valor para finalmente otorgarle un título, así emerge un:

> Reconocimiento de la existencia de un legado histórico y la consiguiente atribución de un alto valor al mismo que se produce en todas las normas legales nacionales de rango, asumida en la segunda mitad del siglo XX por la legislación de ámbito internacional. Para la UNESCO y para toda la legislación internacional… existen bienes que tienen un carácter especial y por medio de diversas Recomendaciones y Convenciones que se han pronunciado en distintas ocasiones en favor de la salvaguardia del patrimonio cultural de la humanidad y ha instado a los Estados a implementar medidas proteccionistas (Ballart, 1997, p. 56).

Todas estas acciones que emergen desde el ámbito hegemónico son dirigidas por una serie de expertos que dan fe y legalidad. De hecho, la autora Laurajane Smith (2006) nos explica que se ha legitimado una idea del patrimonio (material principalmente), justificándose como una cosa, un lugar o un evento; así emerge lo que ella llama discurso patrimonial autorizado, que a la vez ha influido en las instituciones, los programas y los presupuestos de los países miembros del Sistema de las Naciones Unidas (ONU), tal como se ha referido en el marco contextual de este proyecto.

Pero ¿qué pasa cuando el quehacer conservacionista del patrimonio se institucionaliza? Aquí es importante subrayar lo que el historiador Josep Ballart (1997) expone en su obra *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso,* cuando esta tarea se legitima desde los grupos dominantes:

> Pierde énfasis sacralizante y ritual en la era moderna, y se muestra tal como hoy lo reconocemos en nuestro mundo occidental, aparecen los conceptos de patrimonio histórico y de bien cultural como sujetos de atención y tratamiento jurídico y político… y empieza una labor de ordenación y de inventariación en las que intervienen las instituciones y el Estado (p. 52).

En resumen, a pesar de que la ideología del patrimonio institucionalizado se originó durante la segunda mitad del siglo XX, esta continúa vigente. Incluso, en el contexto del presente proyecto de investigación es notable la presencia del discurso de la UNESCO que sirve como modelo para que el Estado mexicano diseñe las acciones de protección, gestión y conservación del patrimonio material, y desde el año 2003 para los bienes inmateriales.

Cabe mencionar, que no se descarta el valor y la importancia que tiene el patrimonio hegemonico, ya que al final de cuentas los legados naturales (ecosistemas así como procesos biológicos y ecológicos) y materiales (arquitectónicos, arqueológicos, artísticos, industriales, etc.) son referentes históricos e identitarios de las culturas dominantes.

Sin embargo, lo anterior expuesto surge por la inquietud de reflexionar sobre el significado del patrimonio no institucionalizado, es decir de aquellos procesos socioculturales materiales e inmateriales que están presentes en la vida diaria de las culturas minoritarias, patrimonios que deben de comprenderse más allá de las ideologías de los grupos dominantes.

## 1.5 El patrimonio como proceso cultural

Al inicio del siglo XXI la arqueóloga Laurajane Smith inició su especialización en los estudios del patrimonio, por ello una de sus aportaciones es la reteorización del concepto. Así, sus aportes nos llevan a reflexionar al patrimonio como aquel proceso cultural que puede comprenderse más allá del contexto institucionalizado por los grupos dominantes, ahora bien ¿qué es el patrimonio?, tal como lo refiere Smith (2011):

> El patrimonio no es la cosa, el sitio ni el lugar…Son los procesos de creación de sentido y de representación que ocurren cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales. El patrimonio puede ser entendido útilmente como una representación subjetiva, en la que identificamos los valores, la memoria y los significados culturales y sociales que nos ayudan a dar sentido al presente, a nuestras identidades, y nos dan una sensación de lugar físico y social…es el proceso de negociar los significados y valores históricos y culturales que ocurren en torno a las decisiones que tomamos de preservar o no ciertos lugares físicos, ciertos objetos o eventos intangibles, y la manera en que entonces los manejamos, exhibimos o llevamos a cabo (p. 45).

A través de estas aportaciones Smith nos guía en la necesidad de explorar nuevas formas de entender el patrimonio. Si bien los legados materiales e inmateriales tienen un origen y una

continuidad histórica, el patrimonio va más allá de situar su génesis en el pasado, es un proceso vivo que se transmite de generación en generación y por lo tanto debe comprenderse por el papel que juega en el presente.

De hecho, la autora menciona que dicho proceso cultural se vive y se experimenta, ya que el individuo o los individuos están involucrados de manera activa. Por lo tanto, es importante mencionar que el desarrollo gira en torno a las acciones de comunicación y trasmisión de aquellos valores y significados simbólicos (p. 60), los cuales tienen el objetivo de afirmar y expresar el patrimonio.

Asimismo, Smith puntualiza que el patrimonio tiene que ver con la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar (p. 42). Por esta razón, la memoria es un proceso activo individual y colectivo a la vez, y es importante subrayar que se desvela a menudo punzada por la presencia de objetos o signos.

De la misma manera, los recuerdos que componen la memoria emanan del marco de la conversación, razón por la cual la comunicación verbal es un factor importante para rememorar u olvidar, desde un marco social, cultural y político, porque como refiere el historiador Fernando Sánchez-Costa:

> Los individuos nos vemos insertos en una tradición de memoria. Esto es, precisamente la tan mencionada memoria colectiva. Ni más ni menos que una serie de narraciones y representaciones del pasado que, gracias a unos determinados medios y a una continuidad comunicativa, se han ido transmitiendo de generación en generación… y contribuyen decisivamente a delinear la identidad comunitaria. (2013, p. 199)

Sin embargo, la autora nos aclara que debemos ser cuidadosos al momento de exponer que el patrimonio es transmitido de generación en generación. Pues cada posteridad reformula le memoria, por el hecho de que las culturas no están petrificadas y por ende los significados y valores no son estáticos ya que son negociados continuamente por los procesos del recuerdo; es decir, surge un proceso dinámico comprometido con la construcción y negociación del patrimonio a través del recuerdo (Smith, 2006, p. 66).

Ahora bien, con respecto a la negociación del patrimonio y la identidad es importante subrayar que debemos verla fuera de la articulación patrimonio-identidad nacional (al menos para este

trabajo de investigación). Esto, por que emerge una atención crítica a las construcciones identitarias no hegemónicas que se comunican a través de los legados, más allá del contexto de las políticas de identidad de los Estados-Nación.

El patrimonio se convierte así no solo en una herramienta de gobernanza, sino también en una importante herramienta cultural para definir y legitimar la identidad, la cual expone los rasgos que dan cuenta de cierto sector grupal frente a los otros. Cada identidad nos presenta subjetividades desde lo individual hasta lo colectivo en los ámbitos de la vida diaria.

Tanto la memoria como la identidad son recreadas y negociadas continuamente a medida que las personas, las comunidades y las instituciones reinterpretan, recuerdan, olvidan y revalúan el significado del pasado en cuanto a las necesidades sociales, culturales y políticas del presente (Smith, 2011, p. 60).

Finalmente Laurajane Smith puntualiza sobre la importancia del sentido de lugar pues refiere a lo que ella nos presenta como el mundo cultural, social y físico. Es decir, los lugares no son contenedores inertes, por lo tanto debemos comprenderlos más allá de lo absoluto y lo relativo, más bien de la manera relacional ya que emergen vínculos entre el entorno y los individuos, por ello se presentan formas diversas de organizar los espacios, todo de manera significativa al desarrollarse las experiencias, así como su disputa y negociación.

Hay que tener en cuenta que los lugares se vuelven patrimonio debido a los actos de manejo, conservación y visitas que ocurren en ellos, y con ellos (Smith, p. 59). Así pues, los lugares son aquellas herramientas culturales de los individuos, las comunidades y las instituciones pues nos ayudan a ver las maneras diversas de cómo se perciben, se viven y se experimentan los patrimonios.

En conjunto, los modelos explicativos citados nos ayudaran a comprender el contexto de creación de los *tlalchijkej* de la comunidad Náhuatl de San Agustín Oapan en Guerrero. Por lo tanto, a continuación se presenta el hilo conductor que guiara al presente trabajo de investigación, asimismo algunas complementariedades que emergen a partir del entorno cultural y lingüístico náhuatl.

Para empezar es importante señalar que el territorio de dicha comunidad náhuatl ha tenido una serie de configuraciones dadas por los grupos dominantes a través del tiempo. Primeramente, se

debe señalar que Oapan se conformó por un grupo de migrantes náhuatl cohuixcas provenientes del centro de México, quienes se asentaron en la ribera del río Balsas en el siglo XV prehispánico.

Después, Oapan cayó bajo el dominio de la cultura mexica y estratégicamente por cuestiones político-administrativas se convirtió en un señorío que dependía de la provincia tributaria de Tepecoacuilco. Un punto sede de la recaudación de tributos en la parte suroeste de Mesoamérica, de donde partía todo lo recaudado en especie a la ciudad de México Tenochtitlán.

Posteriormente, en la época colonial fue sede de una República de Indios y curato de tercera clase sujeto al Arzobispado de México. Finalmente, con el nacimiento del Estado Nación mexicano y al erigirse el estado de Guerrero en 1849, Oapan fue catalogada como localidad perteneciente al Municipio de Tepecoacuilco de Trujano en la región Norte, bajo los regímenes de bienes ejidales y comunales, según la Ley de Reforma Agraria.

Sin embargo, este trabajo está encaminado a la comprensión del espacio Oapaneco más allá de las categorías político-administrativas. Para ello, se considera el uso del concepto de lugar como una categoría espacial derivada de las contribuciones del campo de la Geografía Humanista, y a la vez un concepto vital que servirá para reflexionar la importancia del entorno natural, social, cultural y sobrenatural náhuatl.

Por lo tanto, nos centramos en la escucha de la voz de una cultura no occidental que permitirá conocer el quehacer creativo emergente de un lugar que nos muestra maneras propias de vivir y experimentar el espacio. Dicho en otras palabras, es el resplandor de una filosofía comunitaria que se ha transmitido de manera oral y deja ver los valores afectivos, estéticos y éticos de la comunidad de San Agustín Oapan.

En especial, el proceso de la cerámica y la pintura con engobes minerales refleja una serie saberes emanados desde la época prehispánica. Principalmente, son prácticas culturales que han tenido una continuidad histórica y dan cuenta de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, pues cada material usado para la producción de objetos utilitarios se obtiene a través de la recolección en los campos, los barrizales, las barrancas, los arenales, las cuevas y el río.

Un entorno natural importante para los *tlalchijkej* al ser proveedor de elementos materiales para el quehacer creativo. Asimismo, en esa porción de espacio emanan las prácticas de la agricultura

(de temporal y de riego), la caza, la pesca, la recolección e inclusive los ritos que componen el sistema de creencias náhuatl. Todo ello, es una mirada al sentido de lugar experimentado por los Oapanecos,

De manera que, mediante la propuesta del autor Yi-Fu Tuan sobre el concepto de lugar, se puede reflexionar el espíritu y la personalidad del entorno natural de Oapan, el cual mantiene áreas de cuidado y símbolos públicos. Estos dos tipos de lugares desprenden vínculos emocionales y evocan afecto desde el interior, a tal grado que se han protegido tanto de proyectos desarrollistas nacionales y de proyectos extractivistas internacionales.

Así, se pueden ver aquellos lazos afectivos entre los individuos y el ambiente circundante, ya que los cerros, los manantiales, las cuevas, el río y todo aquel componente natural recibe un nombre a través de los topónimos locales. Estas, son una serie de categorías que se gestan mediante la lengua materna, y se guardan en la memoria de los adultos mayores para las nuevas generaciones.

De modo que, el ser *tlalchijketl* actualmente representa el patrimonio cultural vivo de la comunidad de San Agustín Oapan. Por lo tanto la reteorización del concepto que nos expone la autora Laurajane Smith es central para comprender esta labor creativa del presente, más allá del aspecto legitimado.

Pues, regularmente estas expresiones comunitarias son ajenas al discurso autorizado del patrimonio. Si bien existe un reconocimiento del legado inmaterial a nivel internacional, y a pesar de que el Estado mexicano ha certificado algunas expresiones culturales (mayoritariamente indígenas) como parte del patrimonio inmaterial nacional; las creaciones materiales y estéticas de las comunidades nativas en México siguen refiriéndose como meras artesanías, sin comprender el contexto de origen del cual emanan.

Por lo tanto, es una tarea pendiente el reflexionar estas expresiones socioculturales inmersas dentro de las relaciones de poder. Sin dejar a un lado el papel que tiene el ser creador, pues hay un significado y nombre propio de aquellos individuos que preservan dichos patrimonios, y al igual que a sus creaciones se les ha catalogado como los artesanos, los maestros populares y otros términos más, toda una serie de categorías occidentales ajenas al entorno cultural y lingüístico de las comunidades.

Lo que significa que, la propuesta de Smith nos ayudará precisamente a ver la creación de sentido y de representación subjetiva. Para ello, es necesario conocer el espacio concreto vivido de los *tlalchijkej*, la manera en cómo se han gestado los saberes y conocimientos a través de los años y con ello distinguir las negociaciones de los significados y valores históricos y culturales que ocurren.

Dicho patrimonio se experimenta mediante la memoria, siendo aquella capacidad del ser humano por representarse de manera subjetiva en el presente. Y en el caso de Oapan una memoria que deja en visto la colectividad más que la individualidad, de hecho el trabajo creativo de los *tlalchijkej* es muestra de una memoria inscrita, la cual se distingue sobre la cerámica y la pintura con engobes minerales.

Ello, deja ver toda una serie de significados y significantes estéticos plasmados sobre los objetos utilitarios (mismos que han tenido una serie de configuraciones en el tiempo). Asimismo, como lo expone Smith el patrimonio también tiene intangibilidad, pues los significantes están simbolizados por un sitio físico, un lugar, un paisaje u otra representación física; en suma, todo lo anterior son los componentes que definen la identidad de los *tlalchijkej*, mediante la materialidad e inmaterialidad de su patrimonio.

# Capítulo II. Los *tlalchijkej* ante las ideologías del arte y el patrimonio cultural

El presente escrito refiere al contexto en el que se comprenderá la producción material e inmaterial de los ceramistas y pintores de la comunidad náhuatl de San Agustín Oapan. Para ello, el cuerpo del trabajo se divide en cinco apartados:

El primero busca presentar de manera breve el contexto de origen de los discursos legitimados del arte y los patrimonios en el ámbito internacional, los cuales se ven reflejados en el actuar de México, un Estado-Nación que ha homogeneizado a las culturas originarias, a los creadores y sus producciones materiales, estéticas y artísticas desde su carta magna, instituciones y programas, esto presente en el apartado dos.

En el tercer apartado se presenta el ámbito estatal en el cual están situados los "artesanos guerrerenses", se exponen aquellas creaciones vivas de las culturas originarias las cuales se remontan a los saberes y conocimientos prehispánicos, asimismo a las instituciones y sus discursos. Estos tres apartados dan cuenta del actuar de los grupos dominantes, los cuales reproducen la ideología del arte y el legado cultural, asimismo reflejan los intereses de promoción comercial y turística para los creadores y las creaciones de grupos minoritarios.

Posteriormente, se hace referencia a la tradición cerámica en México, principalmente la de origen prehispánico. En especial, porque existen comunidades originarias desde el Norte hasta el Sur del país que preservan en la vida diaria estas expresiones culturales y dan cuenta de técnicas, materiales, equipos e instrumentos nativos particulares que reflejan maneras propias de subjetivarse a partir del entorno.

Finalmente, se dan a conocer algunos datos generales de la comunidad náhuatl oapaneca: los referentes históricos de la cerámica y la pintura con engobes minerales, los procesos de producción y consumo en el ámbito tradicional y no tradicional. También, se retoman las categorías náhuatl para denominar a los productores y sus obras, más allá de las gestadas desde los discursos dominantes.

Todo ello, nos da la pauta para reflexionar el lugar que ocupan los saberes y conocimientos comunitarios dentro de las relaciones de poder. Es decir, hoy es necesario subrayar que cada producción material, estética y artística nativa en México tiene condiciones históricas diversas, dan cuenta del espacio natural, social y cultural y a la vez reflejan el legado tangible e intangible.

## 2.1 Los discursos legitimados del arte y del patrimonio cultural

Hay que hacer notar que, la historia de la humanidad se ha dividido en etapas muy concretas, muestra de ello es el inicio de la era Moderna en Europa caracterizada por el surgimiento de nuevos ordenes sociales y de poder. Tal es el caso del Estado-Nación, el cual se definía por una agenda política, asimismo por la delimitación territorial y la creación de instituciones.

Hoy un modelo político global dirigido por un sector dominante a través de ideologías y muestra de ello son el arte y el patrimonio, los cuales son ejes centrales para el contexto del presente proyecto de investigación. Primeramente, debemos reflexionar que la categoría del arte refiere a una producción estética de origen europeo, tal como lo refiere el historiador Larry Shiner **(**2010). Una categoría qué por diversas circunstancias sociales, culturales y políticas se ha expandido durante los últimos quinientos años, es decir, se ha difundido una ideología del arte, una idea moderna nacida desde el Renacimiento.

En efecto, esta ideología occidental parece más aceptable, pues los grupos dominantes a través de sus intereses, proyectos e instituciones lo han establecido. Una ideología que como bien lo expuso el antropólogo José Alcina Franch se enseña con detalle (mediante los especialistas del arte), con antecedentes históricos que validan lo excelso de la estética occidental.

De hecho, la antropóloga Sally Price (1995) refiere que los especialistas del arte hegemónico son aquellos conocedores del buen gusto, emiten juicios críticos y tienen la capacidad de discernir; son maneras en que se ha universalizado la idea del arte y junto a ello, aquellas otras categorías que nos presentan y que las naturalizamos por nuestra formación cultural, ya que:

> …vemos las obras de arte en términos de categorías preformadas. Además de reconocer los objetos como auténticos o falsos, los reconocemos como obras maestras o como corrientes, clásicas o de vanguardia, elitistas o populares, rococó o minimalistas, y una multitud de otras posibilidades opuestas que no siempre es posible catalogar como parte de la conciencia "histórica" o la "estética". (p. 40)

Precisamente, ante esta ideología del arte y sus actores se encuentran otras creaciones materiales, estéticas y/o artísticas de culturas minoritarias que se han categorizado fuera de sus contextos, y se conocen como arte indígena, arte popular, artesanías, manualidades, etc. Al existir esta ideología oficial del arte europeo y euroamericano, se da a la tarea de descubrir, despojar, mal interpretar, incluso de promocionar y comercializar el arte de las culturas nativas muchas veces bajo intereses económicos, políticos y culturales.

En cambio se han legitimado corrientes artísticas, las cuales se han guiado en las normas estéticas occidentales, dando como resultado una amplia lista de grandes personajes del mundo de la historia del arte. Expresiones artísticas como la pintura, la música, la literatura, la escultura y la arquitectura (principalmente) dan cuenta de los legados materiales e inmateriales históricos de los grupos dominantes.

En particular los legados materiales actualmente forman parte de un patrimonio cultural institucionalizado desde los Estados-nación, que a partir del siglo XIX se ha trabajado por la gestión y su conservación. Ya que se ha construido todo un discurso legitimador, y que mejor que los legados históricos que dan cuenta de los lugares de memoria, por lo tanto surgen acuerdos y convenios para que el patrimonio pueda ser cartografiado, estudiado, gestionado, preservado y/o conservado.

En especial, a través de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se ha velado el patrimonio cultural. De hecho, la antropóloga Laurajane Smith (2006) menciona que existe un discurso autorizado del patrimonio en el contexto de participación internacional, un discurso dominante que regula las prácticas profesionales, ya que desde:

> El año 1972 es otro hito notable en el desarrollo e institucionalización del discurso patrimonial. En ese año, la UNESCO aprobó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, la cual estableció una agenda internacional para la protección y conservación de sitios de importancia universal, y confirmó de manera importante la presencia del "patrimonio" como una cuestión internacional... un vistazo a la Lista del Patrimonio Mundial demuestra el grado en que el sentido de lo monumental suscribe la convención, con catedrales y grandes edificios del Estado dominando el proceso de listado. (p. 26).

Ahora bien, más allá del reconocimiento del Patrimonio Material (Mundial, Cultural y Natural), la UNESCO también ha trabajo por el reconocimiento de otros legados, los cuales se encuentran dentro de la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial. De hecho, el 29 de octubre del año del 2003 se llevó a cabo la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial durante la celebración de la 32ª reunión de la UNESCO en Paris Francia, la cual define que:

> El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional…La importancia no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados. (UNESCO, 2022)

Asimismo, se expone que el patrimonio cultural inmaterial es tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo, también integrador, representativo y basado en la comunidad. Además, algo que llama mucho la atención es que la UNESCO en esta Convención se refiere a las creaciones materiales, estéticas y/o artísticas de los grupos minoritarios como meras artesanías; es decir, los Estados miembros son los autores de esta catalogación y su reproducción.

Así pues, es importante resaltar que la UNESCO tuvo que esperar más de tres décadas para reconocer a las expresiones culturales de los grupos sociales minoritarios, refiriéndose que son legados importantes para los Estados. Todo ello debe de llevarnos a la reflexión del contexto de poder en el cual están situadas las creaciones materiales, estéticas y/o artísticas de las culturas minoritarias, ya que grupos hegemónicos exponen y legitiman un discurso sobre el arte y el patrimonio cultural.

## 2.2 México: los artesanos indígenas, las artesanías y el patrimonio nacional

Ahora bien, el presente trabajo está encaminado a la comprensión de la cerámica y la pintura con engobes minerales de una comunidad Náhuatl en México. Teniendo en cuenta que los creadores y sus creaciones se sitúan dentro del contexto del arte hegemónico y del patrimonio

legitimado; asimismo, estas expresiones culturales como muchas otras producidas en comunidades nativas del país se han catalogado desde un pensar y una lengua dominante.

Y es que de acuerdo con la autora Cristina Oehmichen-Bazán (2016,) en América Latina, durante el siglo XIX los pueblos indígenas estaban inmersos en un proceso de construcción del Estado-Nación, donde algunas culturas fueron segregadas (p.27); sin embargo, en el caso de México a partir del siglo XX se trabajó por la integración de estas, lo cual marcó nuevas pautas de relación entre el Estado y los pueblos indígenas, de modo que México ha manejado un proyecto homogeneizador a través de su historia y de una lengua oficial.

Un proyecto que históricamente ha catalogado a las expresiones materiales, artísticas y estéticas de las culturas nativas a través de sus instituciones, programas, presupuestos y acciones. De hecho, la antropóloga Sol Rubín de la Borbolla (2015) en su artículo A*rte y cultura popular: conceptos y vigencias* nos presenta datos históricos puntuales acerca del reconocimiento y difusión de las "artesanías" de los pueblos indígenas por el Estado, todo inicia en el año 1921 en el marco de las celebraciones del Primer Centenario de la culminación de la Guerra de Independencia, inaugurándose la primera exposición de arte popular mexicano de todo el país a cargo de los artistas Roberto Montenegro, Jorge Encino y el Doctor Atl; posteriormente:

> En 1940 el doctor Alfonso Caso, Daniel Rubín de la Borbolla y otros antropólogos de México y Latinoamérica organizaron el Primer Congreso Indigenista Interamericano, el cual marcó la política indigenista en México…En 1942 Alfonso Caso escribía: hemos de entender por arte popular aquellas manifestaciones estéticas que sean producto espontaneo de la vida cultural del pueblo mexicano (Rubín, 2015, p. 77).

A partir de este Primer Congreso Indigenista el Estado mexicano inició a implementar una política para la atención de los pueblos indígenas como sujetos de derecho, por lo cual en el año 1948 se crea el Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). Posteriormente, en el año de 1952 se funda el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, con el objetivo de apoyar el desarrollo artesanal.

De hecho Rubín de la Borbolla (2015) plantea que a partir de la segunda mitad del siglo XX, se elaboró el primer diagnóstico nacional de los "artesanos y las artesanías", un proyecto que sirvió de base para la formulación de políticas públicas, la creación de concursos artesanales, los

talleres escuela y museos regionales, que a la vez encaminaban a los creadores nativos a la innovación de sus expresiones materiales, artísticas y estéticas para su comercialización, más allá de los centros de distribución tradicional.

Hay que hacer notar que, el año de 1974 marcó el inicio de la operación del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), asimismo en esa década se empiezan a crear las Casas de las Artesanías en varios estados de la república. Actualmente FONART es un fideicomiso federal sectorizado de la Secretaría de Cultura, el cual se diseñó para la atención y el seguimiento de los "artesanos y sus artesanías", baste como muestra que ha catalogado a las creaciones nativas en ramas artesanales: alfarería, maque, cantera, cerámica, cerería, fibras vegetales, joyería, laca, lapidaria, madera, marroquinería, metalistería, mobiliario, papel y cartón, plástica popular, talabartería, textil y vidrio.

Incluso, en el año 2009 FONART publica el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM), el cual ha servido para clasificar los productos en: artesanía, hibrido o manualidad. Por lo tanto, la cerámica y la pintura con engobes minerales de los ceramistas y pintores de San Agustín Oapan en Guerrero se han catalogado desde lo institucional como artesanía, la cual es un:

> Producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos mecánicos y algunos de función mecánica y utilizando materia prima generalmente nativa. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite a la (el) artesana(o) crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. (FONART, 2021)

Esta definición da cuenta que el trabajo creativo de las culturas nativas es reconocido dentro de un marco ideológico, existe por lo tanto una concepción desde lo hegemónico, generalizando el saber y el conocimiento impreso en las producciones. Sin embargo, la misma institución ha definido otra categoría llamada arte popular con el objetivo de "reconocer a las "personas artesanas" que se distinguen por la preservación, rescate o innovación de las artesanías, así como aquellos que mejoran las técnicas de trabajo y recuperan el aprovechamiento sostenible de los materiales" (FONART, 2021).

En efecto, a través de FONART las instituciones que atienden a las culturas nativas de México continúan reproduciendo aquellas categorías del artesano, la artesanía, el hibrido, la manualidad e incluso el arte popular. Muestra de ello es el INPI que opera mediante las delegaciones estatales y centros coordinadores en el ámbito local, y que a través del Programa de Bienestar Integral de los Pueblos Indígenas (PROBIPI), se cuentan con acciones y presupuestos anuales "para la implementación de proyectos económicos y culturales, los cuales están encaminados al impulso de la producción comunitaria, el consumo local, el fortalecimiento, la promoción y la difusión de las artesanías y bienes agroecológicos, así como los servicios turísticos comunitarios" (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], 2021).

En conjunto, esta es la catalogación institucional de los creaciones materiales, estéticas y artísticas de las culturas nativas de México, mismas que se enfrentan a una serie de dificultades y problemáticas, desde la perdida de los conocimientos de producción tradicional, las desigualdades dentro del mercado, el plagio de diseños, etc. Si bien el Estado a través de FONART expresa que las "artesanías" son producto de identidad cultural y patrimonio comunitario, hace falta reflexionar el contexto de producción, valorar el trabajo que imprimen sus autores, conocer la estética impregnada en cada creación y una larga lista de tareas.

Ya que dichas expresiones culturales son ajenas al tema del patrimonio cultural mexicano (material principalmente), el cual se ha legitimado desde el Estado. Sobre todo desde el siglo XX se ha trabajado por la gestión, la protección y la conservación de las zonas arqueológicas prehispánicas, la arquitectura de la época colonial y por los espacios naturales que dan cuenta de la biodiversidad del país.

Estas acciones más allá de la gestión, la protección y la conservación reflejan un proyecto de identidad nacionalista, el cual es un referente clave del desarrollo histórico, político, social y cultural mexicano. Muestra de ello son los 35 bienes arquitectónicos, naturales y mixtos administrados por el Estado, los cuales forman parte de la Lista del Patrimonio Mundial (UNESCO, 2021), de hecho al revisar esta lista, podemos darnos cuenta de que la gran mayoría de los bienes inscritos de manera institucional son referentes históricos, es decir lugares de memoria (Nora,1997).

Es decir, aquellos cimientos materiales que justifican la historia de la nación mexicana. En suma, porque se reconocen 11 bienes que dan cuenta del pasado prehispánico reflejado en sus ruinas arqueológicas, 14 bienes que refieren al pasado colonial visto en sus palacios, catedrales, conventos, monasterios, caminos reales, acueductos y demás, 7 bienes que proyectan la diversidad natural del territorio y el resto de los bienes reflejan la vida sociocultural del México posrevolucionario.

Ahora bien, dentro del porcentaje mayor de bienes arquitectónicos; primeramente los prehispánicos forman parte del discurso político que refiere a las raíces del mexicano, a todo aquel "pasado glorioso" reflejado en los paisajes materiales de las culturas mesoamericanas, las cuales fueron invadidas y conquistadas a través de la espada y la cruz.

Asimismo, los bienes arquitectónicos de origen colonial dan cuenta de un modo de vida de los grupos dominantes de aquellos años: españoles y mestizos. Son el reflejo de los espacios centralizados y de poder real, militar y eclesiástico (Reyes, 1984), muestra del desarrollo de las habilidades arquitectónicas de influencia estética europea vista en los inmuebles religiosos, gubernamentales, recreativos, etc. Hoy en día según la UNESCO, todo este legado material ya mencionado tiene un valor universal excepcional y pertenece al patrimonio común de la humanidad.

Es por ello, que el Estado implementa acciones para identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a la sociedad en general de un territorio especifico: la historia y el patrimonio material oficial. Incluso, el patrimonio cultural mexicano más allá de los fines de una identidad nacionalista, la gestión y su conservación ante la UNESCO, ha servido como una imagen de promoción comercial para el turismo nacional e internacional. Pero ¿qué pasa con las culturas indígenas de México? ¿Qué papel juegan los creadores y sus creaciones dentro de estas acciones institucionalizadas del patrimonio?

Primeramente, es notorio que las culturas indígenas mexicanas han preservado patrimonios culturales materiales e inmateriales por generaciones, y un gran porcentaje no forma parte de la ideología institucionalizada del patrimonio. A pesar de existir tratados y convenios internacionales para la protección del patrimonio de estas culturas, en México se siguen

reproduciendo instituciones, programas y proyectos carentes de pertinencia cultural y lingüística ante un contexto de diversidad.

Hay que hacer notar, que México es un territorio conformado por 68 culturas de origen precolonial distribuidas territorialmente de norte a sur, culturas de aquí y de allá que actualmente se representan a través de las 364 variantes lingüísticas dialectales, según los datos estadísticos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). Hoy, las culturas indígenas del México contemporáneo son portadoras de saberes y conocimientos que reflejan las habilidades en las creaciones materiales, estéticas y artísticas, las cuales están presentes en la música, la danza, la comida, el vestir, las festividades, los rituales, los lugares sagrados, las lenguas maternas, los procesos curativos y finalmente en la producción de los objetos utilitarios, rituales, ornamentales, lúdicos y comerciales.

Dentro de todas estas expresiones culturales, los grupos dominantes en el siglo XXI han dado el reconocimiento a ciertos legados indígenas que actualmente forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial o "patrimonio vivo" ante la UNESCO. Dentro de los cuales destacan las siguientes: las fiestas indígenas dedicadas a los muertos (2008), la ceremonia ritual de los Voladores de la cultura Tutunaku en Veracruz (2009), los lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán Querétaro (2009), la Pirekua canto tradicional de la Cultura P´urhépecha en Michoacán ((2010), la cocina tradicional mexicana (principalmente la de origen indígena) y el Centro de Artes Indígenas Tutunaku Xtaxgakget Makgkaxtlawana en Veracruz (2012).

Estos patrimonios vivos reconocidos desde lo institucional son aquel referente de las expresiones que se han gestado a través las lenguas maternas, conocimientos y saberes que las culturas indígenas han protegido, salvaguardado o rescatado. Sin embargo, tal parece que dichos títulos de reconocimiento, tanto del Patrimonio Cultural Inmaterial como del Patrimonio Mundial de México, son proyectos de promoción comercial y turística en donde las culturas indígenas se han integrado.

Incluso, también lo podemos ver en la lista del proyecto de "Pueblos Mágicos", en la cual se encuentran las comunidades indígenas de San Juan Chamula en Chiapas (tzotzil), Papantla en Veracruz (tutunaku), Batopilas en Chihuahua (rarámuri), Calpulalpam en Oaxaca (zapoteco),

Pahuatlán en Puebla (otomí) y Pátzcuaro en Michoacán (p'urhépecha), referentes locales del nacionalismo, ya que según el Estado mexicano:

> Un Pueblo Mágico es un sitio con símbolos y leyendas, poblados con historia que en muchos casos han sido escenario de hechos trascendentes para nuestro país, son lugares que muestran la identidad nacional en cada uno de sus rincones, con una magia que emana de sus atractivos; visitarlos es una oportunidad para descubrir el encanto de México. (Secretaría de Turismo [SECTUR], 2020)

Así pues, mediante estos discursos y prácticas institucionales se incluyen a las culturas indígenas dentro los proyectos nacionales e internacionales. Al final las comunidades ven en ello una oportunidad para comercializar sus creaciones, son una plataforma de oportunidad para obtener ingresos monetarios y con ello contribuir a la familia y a la comunidad. "Patrimonios Inmateriales", "Pueblos Mágicos", museos, galerías, ciudades, puertos turísticos y demás, son algunos referentes en donde se han colocado las producciones materiales de las culturas nativas.

En resumen, vemos a un Estado mexicano que desde la década de 1920 ha reproducido discursos de integración nacionalista, proyectos y categorías para definir a las expresiones culturales de las comunidades nativas, incluso se ha naturalizado en el día a día, a veces no del todo comprendidas, pero si necesarias para acceder a presupuestos gubernamentales y buscar espacios para la comercialización de sus creaciones materiales, pues son culturas que continúan viviendo en contextos de desigualdad sociocultural.

Para ello, el Estado es financiador de programas y presupuestos anuales, es fortalecedor de los trabajos artesanales, acompañador de proyectos productivos, culturales y comunitarios, promotor de concursos locales, estatales y nacionales y finalmente diseñador en la comercialización efectiva de los productos en el mercado global (FONART, 2021). Todo ello sirve para poder promocionar al mundo las expresiones materiales e inmateriales de las culturas originarias, aquellas que justifican el patrimonio nacional y dan cuenta del legado historico, cultural e identitario mexicano.

## 2.3 Los artesanos del estado de Guerrero

Primeramente, debo mencionar que el estado de Guerrero es un territorio político administrativo que fue erigido en el año de 1849. Sin embargo, históricamente ha sido habitado por culturas de origen precolonial, las cuales se encuentran distribuidas en varias localidades, municipios y regiones del estado.

Actualmente, es habitado por la cultura tun savi presente en las regiones Montaña y Costa Chica, la cultura me´phaa situada mayormente en la Montaña y la cultura ñomndaa específicamente en la Costa Chica. Cabe mencionar que las comunidades de la cultura Náhuatl se encuentran dispersas en las regiones Norte, Centro y Montaña de Guerrero, y representan el mayor número de hablantes de lengua materna. De hecho, debido al flujo migratorio existen comunidades nativas establecidas en ciudades como Chilpancingo de los Bravo, Iguala de la Independencia y Taxco de Alarcón, así como en el puerto de Acapulco.

Estas culturas son portadoras de expresiones materiales, artísticas y estéticas de origen precolonial, ya que mediante las lenguas maternas se gestan los saberes tradicionales para su producción. Es decir, en el siglo XXI continúan elaborando objetos bajo técnicas tradicionales y con materiales que dan cuenta de su entorno natural, creaciones con fines utilitarios, ornamentales, lúdicos e inclusive comerciales, pero sin dejar a un lado los conocimientos que históricamente han preservado, reflejando la habilidad creativa y la estética de las comunidades nativas guerrerenses.

Muestra de ello son los textiles de las mujeres ñomndaa de Xochistlahuaca, Tlacoachistlahuaca y Ometepec, los cuales destacan por su proceso productivo, desde la siembra del algodón natural coyuchi, su pigmentación, hilado, tejido y bordado en telar de cintura. También, en esta tradición textil destacan los huipiles tejidos y bordados en telar de cintura de las mujeres tun savi en Metlatónoc y Cochoapa el Grande.

Otra expresión cultural importante es la técnica del laqueado de las comunidades náhuatl de Temalacatzingo y Olinalá en la región Montaña y las de Acapetlahuaya en la región Norte; producciones que destacan por la utilización de madera de lináloe y guajes, así como por los pigmentos minerales, el aceite de chía y otros elementos nativos.

De hecho, las lacas guerrerenses de Olinalá se han caracterizado en el mundo por su impecable calidad, y desde el año de 1994 los productores lograron la Denominación de Origen, un término que se asigna a todo aquel "producto vinculado a una zona geográfica de la cual éste es originario, siempre y cuando su calidad, características o reputación se deban exclusiva o esencialmente al origen geográfico de las materias primas, los procesos de producción, así como los factores naturales y culturales que inciden en el mismo" (Artículo 264, Ley Federal de Protección a la Propiedad Industrial, 2020).

Incluso, a través del Instituto de Capacitación para el Trabajo (ICAT Olinalá) que dirige el Mtro. Bernardo Rosendo Ponce en coordinación con los productores, se ha logrado rescatar y preservar los conocimientos de la producción tradicional, difundiendo las creaciones en el ámbito internacional, a tal grado de reformular una nueva Declaración de Protección a la Denominación de Origen Lacas de Olinalá en el año 2022.

También, algunas otras expresiones materiales de origen precolonial son el tejido de fibras vegetales como el caso de la palma, el carrizo y el otate, materiales con los cuales se realizan productos de uso utilitario y ceremonial, principalmente elaborados en algunas comunidades náhuatl de los municipios de Chilapa de Álvarez, Mártir de Cuilapan, Tixtla de Guerrero, Tepecoacuilco de Trujano y Taxco de Alarcón.

Finalmente, destaca la producción cerámica, principalmente en las comunidades de la cultura náhuatl de las regiones Centro y Norte, las comunidades tun savi de la Costa Chica y algunas localidades de origen p´urhépecha en la Tierra Caliente de Guerrero. Tal como se verá con la cerámica y pintura con engobes minerales de los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan del municipio de Tepecoacuilco de Trujano.

Por otro lado, también existen otras expresiones creativas en el estado que no tienen un origen prehispánico; no obstante reflejan técnicas, equipos y materiales que son producto del intercambio cultural que se ha gestado históricamente. Tal es el caso de los sombreros de palma cosidos en máquinas industriales, la producción de bisutería con piedras semipreciosas, la cerámica producida en talleres y hornos de media y alta de temperatura y a la vez decorada con pinturas acrílicas y barniz comercial, la decoración del papel amate con tinta china, los textiles con telas, hilos y encajes industriales, y un largo etcétera.

Sobre todo, debemos tener en cuenta que a partir de la segunda mitad del siglo XX, las comunidades nativas de Guerrero empezaron a producir objetos más allá del uso utilitario (domestico, ceremonial, ritual, lúdico, ornamental). Es decir, se dio un cambio en la producción tradicional mediante los nuevos diseños y en la distribución más allá de lo local y del trueque como un sistema de intercambio. Todo esto porque en:

> …el estado de Guerrero, en particular, se convirtió en una atracción del turismo internacional. Durante los años 30 y 40 floreció la industria de la plata en Taxco… en 1946 el gobierno de Miguel Alemán empezó a promover el desarrollo de Acapulco como centro turístico de prestigio internacional. Tanto la ciudad de Taxco con su ambiente colonial y su platería, como el puerto de Acapulco, con sus playas y nuevos hoteles de lujo, recibieron oleadas de turistas extranjeros a finales de la década de los 40 y durante los años 50 (Good, 1988, p. 28).

Por la implementación de estas políticas y acciones referentes a la promoción comercial y turística del estado de Guerrero, las comunidades nativas empezaron una inmersión al mercado urbano. Para ello, debemos especificar que las ciudades como Iguala de la Independencia, Chilpancingo de los Bravo, Taxco de Alarcón, Ixtapa Zihuatanejo y el puerto de Acapulco de Juárez, fueron los primeros puntos de comercialización para los "artesanos guerrerenses".

Desde entonces, el gobierno estatal y municipal se ha encargado de "visualizar a sus pueblos indígenas y sus artesanías". Por lo cual, las instituciones guerrerenses se han guiado en la categorización expuesta por el gobierno federal a través de FONART, las cuales dan seguimiento a las demandas de los "artesanos indígenas" y todo lo relacionado al apoyo, el fortalecimiento, la promoción y la difusión de las artesanías. Muestra de ello es:

> la Secretaría de Fomento y Desarrollo Económico (SEFODECO) de Guerrero, como un órgano de la administración pública local encargado de planear, regular, promover y fomentar el desarrollo económico, industrial, agroindustrial, minero, artesanal y comercial en la entidad… propone e implementa políticas y programas relativos al fomento de las actividades industriales, agroindustriales, mineras, artesanales, comerciales y de abasto… formula y promueve programas de fomento a la comercialización de la producción local en el mercado interno y externo (SEFODECO, 2021).

Así como la SEFODECO, existen otras instituciones encargadas de promover acciones a favor de los "artesanos y sus artesanías", las cuales van encaminadas al fortalecimiento de la productividad, la organización de expo ventas y ferias locales, estatales y nacionales. Todo aquello que pueda servir como promoción comercial para el turismo nacional y extranjero.

Tal es el caso del INPI a través de la Oficina de Representación y centros coordinadores (Chilapa de Álvarez, Olinalá, Ometepec, Tlacoapa y Tlapa de Comonfort), la Secretaría de Cultura de Guerrero, la Unidad Regional Guerrero de Culturas Populares, la Secretaría de Asuntos Indígenas y Afromexicanos de Guerrero y las Regidurías municipales de Asuntos Indígenas.

En pocas palabras, las instituciones estatales, regionales y locales son reproductoras de un discurso acerca de los productores nativos, aquellos llamados artesanos. Es la categoría que se ha utilizado desde la década del siglo XX para etiquetar a cierto sector poblacional, y llamar artesanías a cada una de sus producciones materiales, artísticas y estéticas.

En suma, las expresiones creativas bajo técnicas tradicionales y no tradicionales, de origen prehispánico o colonial, producidas históricamente o de iniciación contemporánea, en los ámbitos rurales o urbanos; cualquiera que sea su contexto de producción deja ver las habilidades, las técnicas, las estéticas y las intenciones de cada individuo y su cultura.

## 2.4 La cerámica en México

En relación con la cerámica mexicana, debemos tener en cuenta que primeramente tiene un origen prehispánico. Ya que las culturas originarias del actual país destacaron por la producción de objetos utilitarios para la vida diaria, tales como los de uso doméstico para la cocción de alimentos, el almacenamiento de granos, semillas, líquidos, etc., también por la elaboración de objetos de uso ritual y ceremonial, de uso ornamental e inclusive lúdicos.

De acuerdo con Louisa Reynoso (2009) en su trabajo *La cerámica indígena en México*, con la llegada de los europeos a tierras del nuevo mundo la tradición cerámica española (principalmente) influyó de manera significativa en la cerámica prehispánica. Todo ello fue notorio en el uso de la greta, el torno, el horno común de tipo mediterráneo y las técnicas del moldeado (p. 18).

Por el hecho de que una de las tareas de los misioneros y evangelizadores católicos era el enseñar nuevos oficios a los pobladores nativos, o en su caso la mejora de ellos. Baste como muestra la cerámica vidriada de influencia española en Santa Fe de la Laguna, Santo Tomás y Huáncito en la región del lago de Pátzcuaro, Michoacán; un proyecto que se originó por el primer obispo de Michoacán: Vasco de Quiroga.

Asimismo, los autores Alberto Díaz de Cossío y Francisco Javier Álvarez (2009) nos plantean que en Mesoamérica no existía la cerámica esmaltada, esta técnica fue parte de aquellos conocimientos traídos desde España. Finalmente, en 1960 inicia la cerámica de alta temperatura en México, denominada también gres de gran fuego, stoneware, stainware y seki toki, técnicas provenientes de Asia: Corea, China y Japón (p. 13).

Ahora bien, en lo que refiere a la cerámica de origen prehispánico en México, actualmente podemos ver a culturas nativas que continúan transmitiendo los conocimientos y saberes de producción tradicional a las nuevas generaciones. Es decir, existen comunidades que preservan la cerámica no vidriada, sin esmalte, sin utilizar el torno, sin hornos de alta temperatura, sin utilizar pinturas comerciales y otras particularidades.

Para ilustrar podemos ver la cerámica de la comunidad pai pai de Santa Catarina en el municipio de Ensenada en Baja California; la cerámica náhuatl de Chililico en Huejutla de Reyes en el estado de Hidalgo; la cerámica de las comunidades náhuatl del municipio de Aquila en Michoacán; y una larga lista de comunidades nativas.

Desde el norte hasta el sur del actual territorio mexicano, estas culturas mantienen viva la producción cerámica. Para el caso del estado de Guerrero, las comunidades que preservan este trabajo son: San Agustín Oapan del municipio de Tepecoacuilco de Trujano; Atzacoaloya, en Chilapa de Álvarez; Zacualpan, perteneciente a Tlapa de Comonfort y San Cristóbal en el municipio de Tlacoachistlahuaca.

Estas comunidades de Guerrero como algunas otras más del país han mantenido vivo el hacer del barro, pues la naturaleza ha sido bondadosa al proveerles cada elemento para su creación. Son poblados que se distinguen por poseer barrizales, las cuales son áreas naturales de donde se extrae el barro o también conocido como arcilla, de hecho Louisa Reynoso plantea que:

> Es un material muy común y abundante en México, que debería ser visto como parte del patrimonio natural del hombre. En el país la mayoría de los barros que se usan son los llamados superficiales, porque se encuentran cerca de la superficie de la tierra, aunque también existen minas. Los tonos de las piezas surgen después de la quema: café, rojo, café oscuro, etc. (2009, p. 20).

De hecho, cada comunidad nativa tiene una manera particular en cuanto a sus materiales, técnicas, equipos e instrumentos; de la misma manera son diversas las recolecciones del barro, la preparación, el moldeado de las piezas, el bruñido y la cocción. Tampoco podemos omitir que cada creador o comunidad imprime sobre sus obras, una estética propia; es decir, los acabados y las decoraciones son maneras de expresar el mundo simbólico.

Un mundo simbólico reflejado en la impresión de líneas, puntos, motivos geométricos y naturales, etc. Decoración hecha con pinturas naturales, la mayoría de las veces utilizándose óxidos de hierro en tono blanco, café, rojo o negro.

## 2.5 Los "artesanos oapanecos" del Alto Balsas

Tal como se comentó en el apartado anterior, México se caracteriza por aquellas personas que preservan el legado de la labor creativa del barro y la pintura de origen precolonial. Muestra de ello, es que en un rincón del estado de Guerrero se encuentra la comunidad de San Agustín Oapan, junto con otros catorce poblados circunvecinos que componen la región que han autodenominado como Alto Balsas.

Un entorno localizado en la ribera del río Balsas en la Sierra Madre del Sur, el cual está "caracterizado por flora y fauna endémica adaptadas a las extremas condiciones climáticas que consisten en una larga y calurosa temporada de sequía entre octubre y mayo, alternada con una corta e intensa temporada de lluvias de junio hasta fines de septiembre" (Good Eshelman, 2013, p. 18).

San Agustín Oapan es una comunidad integrada por 1891 habitantes según datos estadísticos, perteneciente al municipio de Tepecoacuilco de Trujano, con un porcentaje de población náhuatl del 96.19% (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] 2020). No obstante, la

población es mayor al número que el INEGI presentó durante el último conteo del Censo de Población y Vivienda 2020 que se realizó del 2 al 27 de marzo.

Por el hecho, de que varias familias oapanecas no se encontraban en la comunidad, ya que salen temporalmente a comercializar sus productos a ciudades y puertos turísticos de México. Tal práctica tiene lugar al concluir la segunda fiesta patronal de San Agustín de Hipona que se realiza del 26 al 28 de febrero.

Además de San Agustín Oapan, las comunidades de Ahuehuepan, San Juan Tetelcingo, San Miguel Tecuiciapan y Xalitla también pertenecen al municipio de Tepecoacuilco de Trujano. En cambio, San Francisco Ozomatlán pertenece al municipio de Huitzuco de los Figueroa; ambas localidades y municipios se encuentran ubicados en la región Norte del estado de Guerrero.

Respecto a las comunidades de Ahuetlixpa, Analco, San Agustín Ostotipan, San Juan Totolcintla, San Marcos Oacatzingo, Tlamamacan y Tula del Río pertenecen al municipio de Mártir de Cuilapan, finalmente Ahuelican y Ameyaltepec a Eduardo Neri, por su parte tales comunidades están dentro de la región Centro de Guerrero.

En especial, históricamente estas 15 comunidades han habitado dicho territorio y cabe destacar que “todos los pueblos de la región del Alto Balsas se encuentran a 500 y 800m sobre el nivel del mar, pero los cerros más altos del entorno inmediato llegan a 1200m de altura” (Good Eshelman, 2013, p. 17). En la siguiente imagen se puede apreciar la región del Alto Balsas, en donde las comunidades comparten lazos socioculturales, asimismo el náhuatl ha sido la lengua en que se comunican más allá de las variantes dialectales, a excepción de la comunidad de Xalitla en donde los únicos hablantes del náhuatl son los adultos mayores.

Imagen 1
*Región del Alto Balsas*

En esta región, aquel poblado se le refiere mayormente como Oapan, aunque su nombre oficial es San Agustín Oapan, un nombre reformulado por los evangelizadores españoles que llegaron en el siglo XVI. Ahora bien, Oapan es reconocido desde el exterior por ser "tierra de artesanos", ya que además de trabajar la cerámica y la pintura con engobes minerales, algunas familias han destacado por plasmar sus diseños pictóricos en nuevos materiales. Esta nueva etapa inició partir

de la década de 1960 (Good, 1988, p. 29), momento clave en que Oapan descubrió un nuevo mercado más allá del local y de la práctica prehispánica del trueque.

Desde entonces los jefes de familia y familias completas empezaron a salir de la comunidad para comercializar sus productos de manera directa o a través de intermediarios, a tal grado que se puede encontrar a los oapanecos en ciudades y puertos turísticos como: Taxco de Alarcón, Chilpancingo de los Bravo, Acapulco de Juárez, Oaxaca de Juárez, Morelia, Guanajuato, San Miguel de Allende, Querétaro, San Cristóbal de las Casas, Puerto Vallarta, Monterrey y otros lugares de México.

Ahora bien, uno de esos nuevos materiales es sin duda el papel amate, el cual es decorado con motivos lineales, geométricos, naturales (astros, flora y fauna de la región) y escenas de la vida cotidiana: fiestas patronales, bodas comunitarias, rituales sagrados, danzas, labores domésticas y de agricultura, etc. Es importante mencionar que dicho material se produce y adquiere en la comunidad Otomí de San Pablito Pahuatlán en Puebla.

También destaca la decoración de cerámica de media temperatura, la cual es adquirida al por mayor en los talleres de las comunidades de Xalitla (Mpio. De Tepecoacuilco de Trujano), Tulimán (Mpio. De Huitzuco de los Figueroa), Ahuehuepan (Mpio. De Iguala de la Independencia) así como en Cuernavaca en el estado de Morelos. Entre las piezas que adquieren y decoran se encuentran: ceniceros, floreros, fruteros, tazas, vasos, jarras, alcancías y una larga lista; asimismo, pintan sobre madera, vidrio y coatecomate[1].

Estas familias destacan por la habilidad de *tlatlapajlochia* (pintar), pues decoran sobre nuevos materiales y utilizan pinturas acrílicas de marca Politec, dejando a un lado las pinturas naturales, y rematando algunas piezas con la aplicación de diamantina líquida, también en ocasiones suelen decorar con tinta china. Dicha cerámica tiene mayor salida al mercado por sus precios económicos.

Es importante mencionar que en San Agustín Oapan existen otras producciones creativas; es decir ciertas familias también se dedican a la elaboración de pulseras de hilo, o en su caso

[1] Árbol silvestre de nombre científico: *Crescentia alata Kunth*. También se le llama así al fruto que produce en forma de jícaro.

bisutería con piedras semipreciosas como collares, anillos, aretes, pulseras y gargantillas, utilizando "material importado de países asiáticos como China, Filipinas, India y Corea del Sur" (Good Eshelman, 1988, p. 44). Asimismo, a partir del año 2000 algunas familias optaron por revender joyería de plata, la cual la han adquirido de la ciudad platera de Taxco de Alarcón en Guerrero, de la misma manera adquieren bisutería de chaquira en el estado de Puebla para revenderla.

Por otro lado, destaca la labor creativa y estética de las mujeres *tlasalojkej*, que a base de maquinaria y materiales sintéticos se han especializado en el corte y la confección de indumentaria femenina de uso diario y festivo, son ellas quienes han conservado un vestir que las identifica como oapanecas del Alto Balsas. Algo interesante, es que las *tlasalojkej* de Oapan han logrado imprimir una calidad en la producción de cada prenda plisada y bordada, por ello mujeres de Ameyaltepec, Ahuehuepan, San Juan Tetelcingo y San Marcos acuden con las oapanecas para dejar sus telas, hilos y encajes que serán procesados, Good Eshelman observó:

> Una amplia circulación de las telas y encajes para vestidos y delantales; cortes de telas y encajes figuran en los constantes regalos de ropa ritualizados que se practican en distintos momentos del ciclo de vida como los bautizos, la confirmación, el lavado de manos de los padrinos, las fiestas más importantes y las bodas. El interés en las telas y ropa incluye la fabricación y obsequio de ropa para las imágenes religiosas y para las cruces, las que visten en diferentes momentos rituales. (2017, p. 182)

Tal circulación de telas sigue vigente en la comunidad de San Agustín Oapan, de la misma manera en comunidades como Analco, Ameyaltepec, San Juan Tetelcingo, Ahuehuepan, Tlamamacan y Tula del Río en donde también existen *tlasalojkej*. En dichas comunidades la mayor parte de las mujeres siguen preservando las vestimentas que se han configurado con el pasar del tiempo.

Ahora bien, las *tlasalojkej* de Oapan no utilizan el metro para la toma de medidas de las prendas, sino que se apoyan con la "cuarta de la mano", una longitud entre los dedos pulgar y meñique de su mano extendida, o a partir del uso de un dedo, dos dedos, tres dedos y cuatro dedos (*se mapilij*, *ome mapilij*, *yeyi mapilij* y *naui mapilij*).

Posteriormente, confeccionan las prendas en máquinas de pedal de marca Singer o en su caso de máquinas eléctricas de marca Singer o Brother; ellas producen vestidos finamente plisados con plancha eléctrica de vapor. En un inicio utilizaban telas de satín, algodón y raso, y a partir del año 2010 los migrantes de Ahuehuepan que radicaban en los Estados Unidos descubrieron un nuevo tipo de tela, tal composición del material era apto para el plisado a vapor, por ello se empezó a comercializar en gran parte de las comunidades del Alto Balsas las nuevas telas bordadas con hilos metálicos y lentejuelas de origen indio y pakistaní.

Otra prenda muy particular que elaboran las *tlasalojkej* es el delantal, utilizando telas coloridas de algodón. Tal prenda complementa el vestido de las mujeres, por lo tanto es muy importante tener cuidado con la combinación de los colores, pues se adorna con figuras hechas de tiras delgadas de tela, las cuales son bordadas con hilo seda en máquinas eléctricas, destacando figuras como el petatillo, las flores (cuatro, cinco, seis y siete pétalos), los corazones, las mariposas, las uvas, los círculos, las guías de flor, los arcos, los caracoles, las plumas, etc., al final el delantal se remata con flores coloridas de encaje de guipur; todo el material es proveniente de la Ciudad de México y del estado de Puebla.

De la misma manera, las *tlasalojkej* confeccionan las prendas que usan algunas imágenes religiosas de los tres templos católicos (San Agustín, San Miguel Arcángel y San Juan Bautista) y las que moran en las casas particulares. Principalmente, las imágenes de las vírgenes y de San Miguel Arcángel son quienes se visten con finos vestidos plisados a vapor, encajes y velos, o en su caso con el tradicional *kechkentli* (rebozo de bolita hecho en telar de pedal en el municipio de Tenancingo en el Estado de México).

Finalmente, las *tlasalojkej* confeccionan en menor grado la vestimenta de las mujeres mayores: *istakuetli* (fondo), *kuepani* (falda repulgada con encajes), delantales, *sako* (blusa con mangas de tres cuartos adornada con abundantes encajes) y *koton*. Esta última prenda era bordada con la técnica de *xela* (pepenado) por mujeres de San Agustín Oapan e incluso de Analco, asimismo bordaban con *koxkaxajli* (cuentas de chaquira) y actualmente las pocas mujeres mayores que usan tal prenda compran lienzos bordados y los pegan al *koton*, finalizando con una serie de grecas y motivos florales coloridos hechos en máquina de pedal, rematando el *koton* con encajes de organza y/o poliéster en color blanco, espiguillas y puntas de poliéster

Cabe mencionar, que dicha vestimenta es usada cada vez menos por las mujeres, por lo tanto está en peligro de desaparecer, debido a que gran parte de las mujeres oapanecas optan por el uso del vestido tableado y el delantal bordado. En la siguiente imagen podemos apreciar a la *tlalchijketl* y también *tlasalojketl* Carmen Aguirre Avilés portando: el *istakuetli, kuepani*, delantal y *koton.*

Imagen 2
*Mujer oapaneca*

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Tlasalojkej.*

Volviendo a la producción de la cerámica y la pintura con engobes minerales, cabe mencionar que en la región del Alto Balsas los paisanos conocen a los oapanecos como personas hábiles en el trabajo del *sokitl* (barro), asimismo se caracterizan por su habilidad con el *tlapajli* (colores).

Todo esto, porque de manera tradicional han producido loza utilitaria de uso doméstico para su venta local: las tinajas, los tlalchiquihuites, los apastles, los bules, los cantaros y otros objetos

más, aquellos que se enfrentan a la producción de objetos utilitarios de plástico, aluminio y peltre.

Actualmente, además de la producción de loza utilitaria doméstica, se produce loza de uso ceremonial como sahumerios y veleros para festividades y rituales que se enmarcan en el calendario ritual y festivo, un marco de sistema de creencias náhuatl y las de origen cristiano católico. Incluso producen nuevos diseños para el mercado turístico, destacando las alcancías en forma de animales de la región (tecolotes, venados, ocelotes, etc.), catrinas, juguetes, nacimientos y personajes del pueblo (danzantes, pescadores, leñadores, ceramistas, cocineras, bordadoras, músicos, etc.).

Los conocimientos y saberes de las familias productoras han estado vivos desde la época prehispánica, pues a través de la lengua se han resguardado las técnicas de producción tradicional y la naturaleza ha dotado durante siglos todo aquel material para la realización de la loza utilitaria y ahora también la producida con fines comerciales, más allá del ámbito local.

Una cerámica que se destaca por la utilización de materiales como la tierra roja, la tierra negra, la tierra blanca y la tierra verde, también por los óxidos de hierro rojo y negro, arena de arroyo y de río, algodón de pochote, resina de mezquite y agua. Además de insumos que sirven para el moldeado, el alisado, la decoración y la cocción: tepalcates, piedras de rio, olotes, pinceles, restos de cerámica y estiércol de ganado vacuno. Una cerámica moldeada de manera manual sin el uso de torno, sin moldes prefabricados y con las piezas cocidas en hornos a ras de suelo; todo ello caracteriza la producción de los que se autodenominan como *tlalchijkej*.

# Capítulo III. Los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan en Guerrero

El presente capítulo tiene el objetivo dar a conocer el origen de la comunidad de San Agustín Oapan y junto a ello la producción de la cerámica y la pintura con engobes minerales, más allá de los datos que se presentan en el marco contextual. Pues es importante conocer los cambios culturales a los que se ha enfrentado la comunidad náhuatl, los sujetos creadores junto con sus creaciones.

Reflejándose una producción material, estética y artística que se remonta a la época prehispánica. Baste como muestra la creación de objetos utilitarios domésticos (para el almacenamiento del agua, la preparación y cocción de los alimentos) y rituales ceremoniales (aquellos utilizados específicamente dentro del sistema de creencias náhuatl), que a la vez mantienen una vigencia en el presente.

Asimismo, la cerámica y la pintura tradicional con engobes minerales, ha reflejado una serie de configuraciones, pues el *tlalchijketl* lo expresa en su intención, principalmente al producir piezas de uso ornamental-comercial más allá del ámbito de circulación tradicional. De igual manera, la cerámica y la pintura de los *tlalchijkej* ha sido el antecedente directo de nuevas líneas de creación y comercialización de los oapanecos, e inclusive de otros productores náhuatl de la región del Alto Balsas a partir de 1960.

Por lo tanto, estos saberes tradicionales del creador y sus creaciones preservadas en la actualidad reflejan una continuidad histórica. Es decir, es un patrimonio material e inmaterial vivo que emerge de un entorno relacional, y es parte de todo un proceso de larga duración que nos muestra la historia y la identidad de la cultura náhuatl, y a la vez las configuraciones en la intención del autor, el estilo y la estética.

Entonces, es importante conocer y comprender el contexto histórico del entorno de los *tlalchijkej* y sus obras, ya que se les ha definido desde los ámbitos de poder, específicamente desde el Estado mexicano, que a la vez asigna toda una serie de categorías homogéneas para los creadores de comunidades originarias.

## 3.1 Migración de los náhuatl cohuixcas a la ribera del río Balsas

Primeramente, debemos tener en cuenta que las investigaciones históricas refieren que los grupos náhuatl cohuixcas fueron uno de los últimos grupos migrantes que incursionaron al territorio guerrerense antes de las invasiones de la Triple Alianza (Jiménez et. al, 1998, p. 258). De hecho, ocurrieron diversas migraciones anteriores, principalmente de las culturas: olmeca, cuitlateca, yope, purhépecha, mixteca, matlazinca, tuzteca y matlame.

Ahora bien, los náhuatl cohuixcas fueron migrantes que llegaron al actual territorio guerrerense provenientes de los valles centrales del México antiguo, un movimiento migratorio que se dio a partir del siglo XII (Archivo Paucic, encuadernado no. 88, s/p.), desde la región Norte hacia el Centro, y finalmente a la Montaña de Guerrero.

Hay que tener en cuenta que existían varios factores en aquella época para migrar de un lugar a otro, con respecto a ello el etnólogo Samuel Villela (1996) expone que se debía a las catástrofes ambientales, la falta de tierras, las guerras y hambrunas así como el exceso de cargas tributarias (p. 135-136). Por tal motivo, los individuos buscaban nuevos entornos naturales en donde poder asentarse.

Por lo tanto, algunos náhuatl cohuixcas llegaron a la orilla del río Balsas para establecerse. Probablemente, las bondades de la naturaleza influyeron de manera decisiva para el establecimiento, ya que se contaba con un entorno apto para la recolección de alimentos (insectos, quelites, frutos y raíces), asimismo una corriente de agua que permitiría la pesca y el aprovechamiento de los arenales para la producción de cultivos; así nació Oapan.

Cabe mencionar, que se desconoce el año en que fue fundada tal población. No obstante, los datos del Archivo Paucic nos muestran la existencia de Oapan en el año 1445, un período de tres años que se caracterizó por las conquistas de la cultura mexica bajo el mandato del tlatoani Huehuemoctezuhzoma, de la misma manera en ese período la cultura mexica sometió a varias comunidades del actual región Norte y Centro de Guerrero, tal como se muestra en el siguiente orden cronológico:

- Conquistas de Itzcoatl 1438: Tlachmalacac- Tepecuacuilco- Cocollan- Cuetzatlan- Tetelan.
- *Conquistas de Huehuemoctezuhzoma 1445:* Tlachmalacac- Tepecuacuilco- Mayanatlan- *Ohuapa (Ohuipan)*- Tzumpanco- Teuixtlahuac- Quecholtenanco.

- *Conquistas de Huehuemoctezuhzoma 1448:* Tlachmalacac- Tepecuacuilco- Mayanatlan- *Ohuipa*- Chillapan (Donde impuso al gobern. Texolotecuhtli).
- Conquistas de Nezahualoyotl 1454: Tenango (Atenango del Río)- Tlalcozotitlan. Para seguir a la conquista de Quiauhteopan. (Archivo Paucic, encuadernado no. 88, s/p)

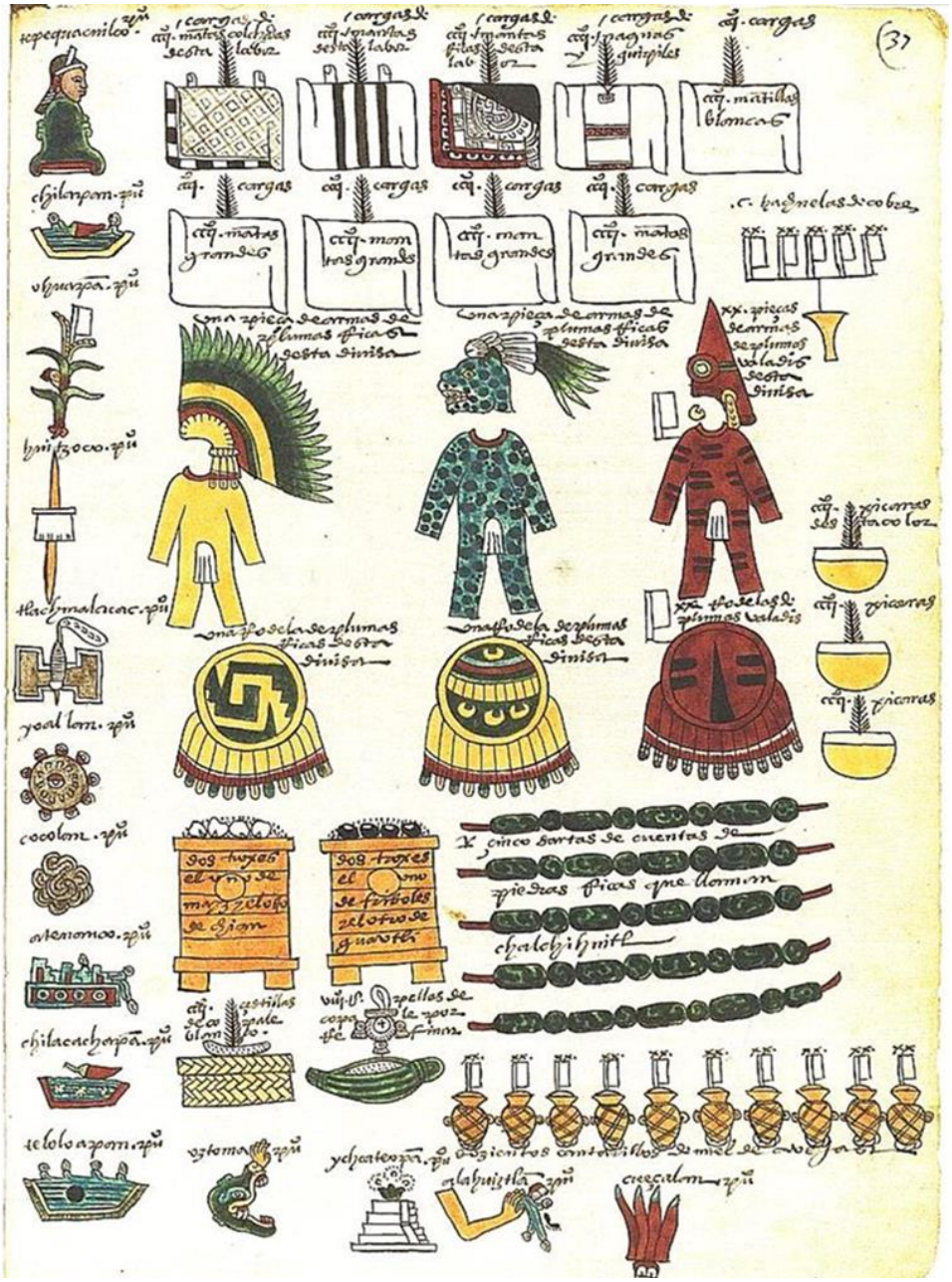
Tras esta serie de eventos, los mexicas establecen las Provincias (Cihuatlan, Tlapa, Quiauhteopan, Tlachco, Tlalcozauhtitlan y Tepecoacuilco) y Señoríos Tributarios en casi la mayor parte del territorio guerrerense, a excepción de la región centro-sur ocupada y defendida por el Señorío de Yopitzingo. Por lo tanto, con la conformación de la Provincia de Tepecoacuilco se logra el control de las comunidades circunvecinas, tal es el caso de Oapan, que en lo posterior obtuvo el título de Señorío Tributario.

De hecho, el códice de Mendoza es uno de los documentos coloniales que da cuenta del tributo recaudado por Tepecoacuilco junto con sus 13 señoríos: Chilapan, Huitzoco, Tlachmalácac, Cocollan, Atenanco, Chilacachapan, Teloloapan, Oztoman, Ichcateopan, Alahuiztlan, Cuezalan y Ohuapan (Jiménez et. al, 1998, p. 434-436). Tales señoríos en la actualidad figuran como municipios, como Chilapa de Álvarez, Cocula, Atenango del Río, Teloloapan, Ixcateopan de Cuauhtémoc y Cuetzala del Progreso; y comunidades como Chilacachapa, Tlaxmalac y San Agustín Oapan.

Incluso, en el códice Mendoza se plasma toda una obra que fue ilustrada por antiguos tlacuilos mexicas, quienes plasmaron los glifos toponímicos de cada poblado, entre ellos Oapan. En particular, el folio 37 nos da a conocer lo recaudado: metales, textiles, cerámica, semillas, etc. (Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], 2015).

Es importante mencionar que en el presente códice se puede apreciar el glifo toponímico de Ohuapan (Oapan) al lado superior izquierdo de la lámina, tal como se muestra en la imagen. Un glifo compuesto por una caña de maíz que en náhuatl se le denomina como *ouatl* o *milouatl*, y de un glifo en forma de bandera que refiere al sufijo *pan* (sobre), de esta manera el poblado de Oapan significa “sobre las cañas de maíz”.

Imagen 3
*El códice Mendoza*



Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de https://www.codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=spanish

Dicho códice no especifica los bienes que tributaba Oapan, sino que de manera general expone lo recaudado por Tepecoacuilco. No obstante, es importante presentar la periodicidad, la cantidad y el tipo de producto con sus características, de hecho Jiménez et. al (1998) lo exponen de la siguiente manera:

Anualmente

- 22 trajes guerreros completos (el primero llamado quetzalpatzactli, uno del tipo ocelotl y veinte del tipo cuextécatl).
- 4 cuezcómatl (trojes grandes) de maíz, frijol, chía, y huautli.
- 5 cozcatlatectli (sartal o collar) de piedras finas verdes para collares.

Semestralmente

- 400 cargas de mantas acolchadas llamadas cacamoliuhqui
- 400 mantas llamadas tlilpapatláhuac o "mantas veteadas en anchas rayas de negro y blanco".
- 400 mantas ricas llamadas nacazminqui que era de un tejido bicolor.
- 400 juegos de huipilli (huipiles) y cuéitl (enaguas).
- 400 mantas de las llamadas canáhuac que significa mantas lisas.
- 1600 mantas grandes llamadas cuachtli (mantas de algodón comunes).

Cada 80 días

- 200 apilolli (cantarillos) de miel de abeja silvestre.
- 8000 tapayóltic (pellas o bolas) de copal para sahumerios.
- 400 tanatli (tanates o canastillas) de copal blanco (refinado) para sahumerios.
- 1200 xicalli (jícaras) de barro amarillo.
- 100 tepoztli (hachuelas) de lámina de cobre. (p. 437-438)

Este fue el contexto de relaciones de poder en la época prehispánica, en el cual se situaban las comunidades. Oapan al ser un señorío tributario formaba parte de las estrategias político-administrativas de la cultura mexica, pues como lo expone Catharine Good (1988) el río Balsas constituía una zona fronteriza para los mexicas, ya que existía la necesidad de defender el territorio mexica de los pueblos enemigos, tales como los yopes que se localizaban al sur y los purhépechas al lado este.

Ahora bien, este entorno natural ofrecía a los oapanecos una serie de beneficios para satisfacer sus necesidades alimenticias en un primer momento, específicamente aquellos alimentos de la base alimenticia de Mesoamérica, tal como el maíz, el chile, la calabaza, el frijol, etc., los cuales se siguen cultivando en la comunidad y la región del Alto Balsas. No obstante, los campos y arenales también eran importantes para el cultivo del algodón, con ello los pobladores podían obtener la materia prima para el tejido de prendas.

Es decir, existía una producción de textiles que seguramente era parte de lo recaudado, tal como se presentó en los datos de la Matrícula de Tributos. Por lo tanto, las mantas, las tilmas, los huipiles y las enaguas eran constantemente elaboradas, incluso esta tradición tuvo continuidad en la época colonial, pues René Acuña (1985) en su obra *Relaciones Geográficas del Siglo XVI* menciona que "Oapan es tierra de mucho algodón y chile y [de] todas legumbres, q[ue] los indios viven muy descansados con esto y [con] el mucho pescado que venden" (p. 350).

Incluso, la creación, producción y circulación de textiles de algodón tuvo vigencia hasta principios del siglo XX, de acuerdo con la tradición oral. Pues como lo refiere la *tlalchijketl* y *tlasalojketl* Carmen Aguirre Avilez todavía se cultivaba, se cortaba y se limpiaba el algodón, para posteriormente sacar las madejas de hilos con la ayuda de un *malakatl* (malacate), finalmente se realizaba el tejido en telar de cintura (entrevista personal, 2 de abril de 2021); pero con la llegada de las agujas y las máquinas de coser de la marca Singer, así como de telas (manta, popelina y algodón), hilos y encajes sintéticos esta técnica textil prehispánica desapareció.

Ahora bien, volviendo al tema central del proyecto y considerando el planteamiento de Louisa Reynosa (2009) "en Mesoamérica, el hombre creaba objetos para satisfacer sus necesidades más elementales…gradualmente empezó a elaborar enseres de uso doméstico y religioso con técnicas simples" (p. 12-13). En efecto, el entorno natural de Oapan ofrecía los barrizales y todo aquel elemento óptimo para la producción de la cerámica, la cual era decorada con pintura que se extraía a partir de la molienda de minerales.

En la actualidad, tales objetos reflejan un estilo, una forma y una estética particular, todo ello derivado de una continuidad histórica pues proyecta las diversas intenciones que se han configurado en el tiempo. La cerámica y la pintura de los oapanecos, se ha caracterizado por el uso de los engobes minerales que se le adhieren, y precisamente los estudios del antropólogo Eliseo Francisco Padilla Gutiérrez, en su trabajo *La cerámica Blanco Granular en Guerrero: implicaciones de su distribución temporal y espacial*, definen que los engobes son una:

> Técnica que consiste en la adicción de una capa de barro diferente o igual a la pasta…los engobes recubren los tiestos Blanco Granular, aunque pueden ser claramente definidos, muchas veces con baños tenues que dejan pasar los colores de la pasta. Etnográficamente en Guerrero se aplican antes de la cocción con un lienzo, una piedra lisa e incluso con los dedos. (2009, p. 46)

Por ello, es importante subrayar que la producción cerámica de los *tlalchijkej* corresponde a la línea de producción de la cerámica Blanco Granular, tal como se analizó en el trabajo de campo y que dicho proceso de creación será descrito en el capítulo V, del apartado *5.1 La lengua materna como gestión del patrimonio: creación, reproducción y circulación*. Cabe mencionar que los estudios arqueológicos, antropológicos e históricos definen a esta tradición cerámica con ciertas características:

> Al referirnos al Blanco Granular como una tradición cerámica, se parte de hecho de que esta cerámica tiene una larga presencia que se remonta en época prehispánica desde el Preclásico…caracterizada por baños blancos gruesos o tenues sobre los que se pintaron motivos en tonos rojos y marrones basados en bandas tanto rectas como curvas de diversos espesores…su producción tuvo como límites geográficos el centro y norte de Guerrero…al tiempo que su intercambio llego inclusive al norte de la Cuenca de México y la Costa de Guerrero. (Padilla, 2009, p. 293)

De igual modo, en el trabajo *Tradición Mezcala de Guerrero. Mezcala y Granular* de la Fundación cultural Armella Spitalier (2008), se plantea que la cerámica Blanco Granular era "elaborada con una matriz de barro y arena…generalmente cubierta por pintura blanca opaca…sobre la capa de pintura blanca es usual encontrar gruesos trazos de pintura en tonalidades de café oscuro, rojo intenso y negro, que forman sencillos motivos rectos y curvilíneos los cuales contrastan sobre el fondo notablemente más claro" (p. 5-6).

En efecto, en la actual producción de cerámica de los *tlalchijkej* se puede encontrar el uso de un baño blanco que deriva de la tierra *istaktlajli* (tierra blanca), que tiene la función de ser un sellador de las piezas. Posteriormente, se realiza el bruñido y se procede a la aplicación de los diseños con la ayuda de tintes de origen mineral en color negro, café y rojo óxido.

Sobre todo, los trabajos de la antropóloga Rosa María Reyna Robles y del antropólogo Paul Schmidt (2004) reflejan que "la tradición cerámica [del Blanco Granular] ha traspasado el umbral de la época prehispánica y se le encuentra en uso hasta nuestros días en comunidades nahuas del Balsas" (p. 231), principalmente en las comunidades de San Agustín Oapan y en Ameyaltepec; aunque tal tradición cerámica también estaba presente en la comunidad de San Miguel Tecuiciapan, pues se caracterizaba hasta finales del siglo XX por la elaboración de comales de barro, así también en la comunidad de San Juan Totolcintla, donde las mujeres

mayores continuaban elaborando ollas de barro en la década de los años 1980, según las fuentes orales.

En definitiva, la tradición cerámica de Oapan en un primer momento estaba encaminada a la elaboración de loza utilitaria, principalmente para el transporte y almacenamiento de agua (tinajas, cantaros y bules), la preparación de alimentos (molcajetes, tlalchiquihuites, apastles, etc.), para la cocción de estos (ollas, comales, tepalcates, etc.) y aquellas piezas utilizadas para servir los alimentos (platos, tepalcates, jícaras, jarras, etc.). Todos estos objetos, en su mayoría se siguen elaborando en la actualidad para el uso local, aunque poco a poco han sido desplazados con la llegada de nuevos materiales como el aluminio, el peltre y el acero inoxidable.

Tales objetos utilitarios-domésticos conservan en la actualidad la forma del diseño prehispánico, por lo tanto es visible el origen y la historia que guardan, porque desde hace siglos se elaboraban "jarras o ánforas con pequeñas asas laterales, especialmente dispuestas para atravesar por ellas una soga, que permitía transportarlas verticalmente" (Fundación Cultural Armella Spitalier, 2008, p. 9).

Asimismo, se producía una serie de objetos con fines rituales ceremoniales, principalmente sahumerios que servían para la quema de copal en la presentación de las ofrendas, rituales agrícolas, ceremonias mortuorias, etc.; de la misma manera vasijas que servían para la presentación de los alimentos y bebidas en los altares. Otro dato sumamente interesante, es que ciertas vasijas de la época prehispánica, específicamente del área cultural mesoamericana se distinguían por tener una forma de base trípode, es decir:

> En el estado de Guerrero uno de los rasgos característicos de las vasijas trípodes que corresponden al Clásico Tardío utiliza el soporte en forma de asa, cualidad que inauguró un tributo a la tradición alfarera que se mantuvo vigente hasta la llegada de los españoles… corresponden a tradiciones y estilos colectivos. (2008, p. 14)

Tal afirmación arqueológica de la Fundación Cultural Armella Spitalier, coincide con algunos objetos que perduran en el quehacer actual de los *tlalchijkej*, específicamente los de uso ritual-ceremonial, en donde el soporte de la vasija sirve a la vez como asa. Por tal razón, se pueden entender las influencias y configuraciones que componen el estilo de la cerámica desde el período Preclásico.

Otro dato interesante, es que en San Agustín Oapan se elaboran máscaras de barro, actualmente comercializadas para el turismo; no obstante el estilo que tienen es de origen prehispánico, y según mi hipótesis estos objetos eran utilizados en las ceremonias de entierro de los antiguos oapanecos, tal como lo exponen las investigaciones arqueológicas de la Fundación Armella Spitalier pues "usualmente en Mesoamérica el cuerpo sin vida era enredado en mantas o petates y fuertemente sujetado con cuerdas, de esa forma se preparaba el bulto mortuorio. En algunos casos al rostro le era sobrepuesta una máscara" (2008, p. 18).

Finalmente, la creación, la producción y circulación de la cerámica utilitaria-doméstica y ritual-ceremonial, será descrita en el capítulo V, para reflexionar la importancia de su utilidad en el presente, pues el *tlalchijketl* tiene una intención al producir e inclusive al nombrar a los objetos de creación desde su lengua materna.

En efecto, estas aportaciones dejan ver el origen de la cerámica y la pintura de San Agustín Oapan, como un proceso cultural de larga duración. A la vez, estos planteamientos pueden servir para la realización de un trabajo más detallado del origen del Blanco Granular y su presencia en el Centro y Norte de Guerrero, principalmente en la cuenca del río Balsas, en donde claramente la cultura de los primeros pobladores náhuatl cohuixcas se vio influenciada por la presencia de otras culturas nativas.

## 3.2 Los náhuatl cohuixcas en la época colonial

Durante el inicio de la época colonial, la comunidad de Oapan pronto quedó bajo la administración política y religiosa de la Nueva España. Estos datos se pueden corroborar con la ayuda de la división territorial eclesiástica en Guerrero que presenta el Archivo Paucic, pues para el año 1525 los frailes franciscanos llegan a la actual ciudad de Cuernavaca para fundar un monasterio, tres años más tarde avanzan a *Tlachco* (hoy Taxco de Alarcón) y entre los años de 1531 a 1533 llegan a Oapan y Tixtla, para arribar posteriormente al futuro puerto de Acapulco (Archivo Paucic, encuadernado no. 59).

Tras esta conquista espiritual se presentan una serie de cambios culturales, el principal es el renombre de la comunidad, pues en adelante se conoce como San Agustín Oapan. También cambió su estructura de gobierno, pues dejó de ser un señorío tributario para convertirse en

República de Indios, de hecho la comunidad de San Juan Totolcintla también se le asigno este título político-administrativo.

Cabe subrayar, que la República de Indios era un modelo español de organización sociopolítica que se implantó en América, específicamente en comunidades que tenían un alto porcentaje de población nativa, y preferentemente agruparan a comunidades sujetas desde la época prehispánica. Por tal motivo, se nombraron títulos occidentales de poder como gobernador, juez, alcalde, mayordomos, principales, fiscales y escribanos, y junto a ello títulos náhuatl como tlayacanqui (persona que dirige) y los topiles (personas que portan el bastón de mando).

Cada República de Indios, tenía en la ciudad de México a un apoderado para tratar asuntos ante el Fiscal de la Real Hacienda que estaba encargada de la Protectoria de Indios (Archivo Paucic, encuadernado no. 59. División Eclesiástica de Guerrero, s/p). Principalmente, era un modelo de control de los españoles para la administración económica y política que reflejó una serie de cambios en las formas de tributación monetaria, en bienes y servicios (Noguez, 1986, p. 10).

De la misma manera, las autoridades civiles junto con las autoridades religiosas trabajaron en la predicación de un Dios, de los santos, de los arcángeles y de vírgenes cristianos católicos, lo que marcó una reconfiguración del sistema de creencias náhuatl, así se estableció de manera formal el culto y festividad a San Agustín de Hipona cada 28 de agosto, tal como lo presenta Xavier Noguez en los datos presentados de los *Tres Documentos Pictográficos sobre tributación indígena del Estado de Guerrero, Siglo XVI*:

> Y ten se an de gastar en la fiesta / de san agustin de cada año quesla adbocacion / del dicho pueblo diez pesos de oro comun Yten a de aver hordinariamente en la casa / de la comunidad un yndio e una yndia de servicio / y se an de remudar cada sábado (p. 11).

Específicamente, Noguez hace una revisión exhaustiva pues logra presentarnos tres documentos de tributación colonial de *Ohuapan* (San Agustín Oapan), *Tecuiciapan* (San Miguel Tecuiciapan) y *Teteltzinco* (San Juan Tetelcingo), todos correspondientes al año de 1557. Así cada comunidad de la ribera del Alto Balsas le fue encomendada una imagen del santoral católico y atendida por una parroquia, de hecho para el año de 1570 San Agustín Oapan fungía como centro de administración católica local, una parroquia secular que perteneció a la arquidiócesis de México (Gerhard, 1986, p. 327), aunque más tarde se establece otra parroquia

en la comunidad de San Juan Totolcintla que dependía del obispado de Puebla y a la intendencia de México.

De hecho, las investigaciones de la antropóloga Good Eshelman (1988) subrayan que "durante el siglo XVII los indígenas de esta zona tenían la obligación de proveer de mano de obra a las minas de Taxco" (p. 216). No obstante en el año de 1695, los habitantes de Oapan y las comunidades circunvecinas dejaron de prestar servicios en Taxco, pues las olas de nuevas enfermedades traídas por los españoles estaban acabando con la vida de los oapanecos y los pobladores de las comunidades circunvecinas.

Esta comunidad cabecera dependía de la Provincia del Pueblo de Iguala, y tenía las siguientes comunidades sujetas: *Tecuiciapan* (San Miguel Tecuiciapan), *Teteltzinco* (San Juan Tetelcingo), *Ahue<lican* (Ahuelican), *Amayotepec* (Ameyaltepec), *Guacacingo* (San Marcos Oacatzingo) y *Ozomatlán* (San Francisco Ozomatlán). Con la llegada de los evangelizadores católicos a San Agustín Oapan, la conquista de la cruz ya había sembrado una nueva manera de experimentar la fe, pues se reflejaba una comunidad con:

> Gente de nación *cuixca*, muy bien tratada a su usanza y devota al culto divino, y ofician una misa, y todas las Horas, mejor q[ue] todos los de la provincia, bien entonadas de voces y ministriles. Tiene [el pueblo] una muy buena iglesia de tres naves, con su altar mayor en alto, y coro, y muy buenos ornamentos: [es] la mejor desta provincia, que ansí parece a todos los q[ue] la ven. Es gente de buena condición, y sirven muy bien, y parece [que] están bien con españoles. Es tierra muy calidísima y de mucha cantidad de mosquitos…Tiene tres sujetos, llamados *Ixco San Ju[an], San Fran[cis]co [y] Ozumatlan* y otros menores que son [de] cuatrocientos tributarios, que por todos hay 800… La iglesia, tan principal, es de la [ad]vocación del señor *San Agustín*, donde cada año, tal día, hacen mucha fiesta con mucho regocijo y, a la tarde, SUS MITOTES. Parten término con la alcaldía mayor [de] Chilapa. Hay muchos metales; principalmente, en el río, se saca mucho oro, y se ha sacado. Hay vetas de plata de poca ley, y de cobre, y hace hallado [m]uestra de azogue, d [ic]ho por el beneficiado. (Acuña, 1985, p. 350-352)

Pero ¿por qué subrayar más los aspectos religiosos de San Agustín Oapan en el inicio de la colonia? Precisamente, por el papel tan significativo que marcó la Iglesia católica en el sistema de creencias de los náhuatl cohuixcas, ya que con el establecimiento de una parroquia en la

comunidad las labores de conquista espiritual fueron más puntuales, de hecho el capitán Fernando Alonso de Estrada describía que las comunidades de la región Norte de Guerrero eran:

> …bárbaras naciones que se han bautizado, viniendo en religión cristiana, adorando a Dios y su santa [cruz], venerando y reverenciando a las imágenes de los santos, tomándolos por patrones y abogados, aborreciendo a sus ídolos, ritos y sacrificios, y al Demonio que tan supeditados los tenía con sus ilusiones, falsos oráculos y adoraciones de idolatría. (p. 338)

En efecto, el cristianismo católico se centró en tratar de borrar aquellas manifestaciones del sistema de creencias prehispánico que tenían los oapanecos y por ende los objetos que complementaban los rituales y ceremonias practicadas, pues estaban ligados con la idolatría. Por ello, la elaboración de la cerámica ritual y ceremonial tenía la intención de solo destinarse en los altares del templo y los hogares católicos, para sahumar principalmente a las imágenes religiosas durante las misas, los rezos, los rosarios y las procesiones.

Es decir, tales actos tenían el objetivo de borrar el uso de los sahumerios utilizados en los rituales de los muertos, del agua y la agricultura[2]. Sin embargo, la utilización de estas vasijas continuó vigente para los actos que tenían lugar dentro del sistema de creencias tradicional; de hecho en Oapan se conservan rituales ligados a la fertilidad, por ello se pueden encontrar cerros sagrados, principalmente uno llamado Misueuej, ubicado al lado norte del poblado, en donde cada 1 y 2 de mayo los oapanecos suben para pedir agua y ofrendar a las cruces, al cerro, a los animales y a los vientos (en el capítulo IV se hablará de estas expresiones culturales).

Esta práctica tiene una fuerte influencia del calendario festivo Mexica. Baste como muestra las estelas encontradas en Tepecoacuilco con los relieves de las deidades de Tláloc y Chalchiuhtlicue (Jiménez et. al, 1998, p. 70). Inclusive, los españoles registraron datos referentes a las festividades mexicas, específicamente de lo que llamaron “dioses de la pluvia”, y Fray Bernardino de Sahagún (2006) lo describió de la siguiente manera:

> El primero mes del año se llamaba entre los mexicanos atlcahualco, y en otras partes quauitleoa. Este mes comenzaba en el segundo día del mes de febrero, cuando nosotros celebramos la

[2] Estas prácticas se siguen preservando actualmente en Guerrero y se realizan entre los meses de marzo a mayo con la intención de pedir lluvias para las buenas cosechas, son rituales propios de la cultura Náhuatl, Me´phaa, Na Savi y Ñomndaa.

> purificación de Nuestra Señora…este mes celebraban una fiesta a honra, según algunos, de los dioses Tlaloques que los tenían por dioses de la pluvia, y según otros de su hermana la diosa del agua Chalchiuhtlicue…en este mes mataba muchos niños; sacrificándolos en muchos lugares y en las cumbres de los montes, sacándoles los corazones a honra de los dioses del agua, para que les diesen agua o lluvias…iban cantando y bailando delante de ellos. Al tercero mes llamaban tozoztontli: en el primero día de este mes hacían fiesta al dios llamado Tláloc, que es dios de las pluvias. Es en esta fiesta mataban muchos niños sobre los montes. Al cuarto mes llamaban uey tozoztli: en el primero día de este mes hacían fiesta a honra del dios llamado Cinteotl, que le tenían por dios de los maíces. Al sexto mes llamaban etzalqualiztli. En el primero día de este mes hacían fiestas a los dioses de la pluvia…Al octavo mes llamaban uey tecuílhuitl. En el primero día de este mes hacían fiesta a la diosa llamada Xilonen-diosa de los xilotes. (p. 75-89)

Tras este primer momento de reconfiguración en el uso de la cerámica ritual y ceremonial. Tales objetos se destinaron para las ceremonias y rituales cristianos católicos, y se debe tener en cuenta que a pesar de la evangelización los *tlalchijkej* conservaron la elaboración y uso de sahumerios para los rituales de fertilidad, inclusive para los rituales del *tonal*, una práctica de sanación que será analizada con mayor detenimiento en el capítulo V.

Con respecto a la cerámica de uso utilitario doméstico se continuó elaborando, tal como lo constatan las piezas que han sobrevivido en la actualidad. Hay que hacer notar, que a pesar de que los españoles trajeron consigo toda una tradición cerámica en cuanto "el uso de la greta, el torno, el horno común de tipo mediterráneo y en algunos moldes" (Foster, 1960, p. 205), los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan continuaron produciendo cerámica bajo las técnicas prehispánicas.

Pues mantuvieron el uso de materiales propios del entorno natural, los cuales se recolectaban, continuaron utilizando restos de tepalcates para formar las piezas y la cocción se realizaba a ras de tierra. El único material que se consideró apto para la producción fue el uso de la majada del ganado vacuno, pues era un desecho orgánico que ayudaba a tener un mejor cocido de las piezas, además de que ayudaba a no mancharlas, tal como pasaba con el uso de la leña.

Con respecto a la pintura de los *tlalchijkej* tenemos algunas referencias de la época colonial, las cuales nos llevan a afirmar que dicha práctica deriva del acercamiento con los tlacuilos mexicas. Principalmente, en los Códices Ohuapan I y Ohuapan II se refleja el trabajo de los tlacuiloque-

pintores, un oficio desarrollado por gente local, es decir, por los oapanecos que desde la época prehispánica ya delineaban sus creaciones materiales con líneas curvas y rectas de distinto espesor.

De hecho el historiador Juan Antonio Batalla Rosado (2018) en *El Códice de Ohuapan II (Estado de Guerrero). Un nuevo documento pictográfico sobre tributos de mediados del siglo XVI firmado por el oidor Antonio Rodríguez de Quesada*, nos expone que dichos documentos de mediados del siglo XVI fueron realizados por las manos de tlacuiloques en papel verjurado europeo, y complementados por escribanos no indígenas.

Incluso, en dicho códice se pueden apreciar los símbolos tributarios (algodón, chía, chile, maíz), los lugares (localidades sujetas, sementeras) y los títulos de poder de origen occidental (oidores, gobernadores, alcaldes, mayordomos), es decir, todo aquel tributo en especie y en servicios personales para las autoridades locales de Oapan de aquel entonces. Así, el papel de los antiguos tlacuiloques era importante, no solamente se dedicaban a la decoración de la cerámica sino que sus habilidades en el manejo de la pintura contribuían a representar las relaciones de poder en las que se situaba la comunidad.

Es decir, los códices reflejaban los intereses particulares de la cultura española, simbolizando la dominación, debido a que San Agustín Oapan fungió como República de Indios hasta el año de 1810. En cambio, los pintores oapanecos tejían una memoria inscrita a través de los topónimos, los glifos, la flora y la fauna; todo aquel componente que refería al sentido de lugar que se experimentaba.

### 3.3 Los *tlalchijkej* en la actualidad

Al inicio del siglo XX, los oapanecos producían todo aquel objeto necesario para su vida diaria, pues la mayor parte de la comunidad producía la cerámica de uso utilitario-doméstico y ritual-ceremonial, incluso elaboraban cerámica con fines lúdicos para la niñez, y destacaban las piezas en formas de *yolkatsitsime* (animalitos) y *kokoneme* (muñecos), objetos que actualmente se producen y comercializan fuera de la comunidad.

Esta producción cerámica coincidía con el uso de vasijas que los oapanecos compraban o intercambiaban con otros pueblos y municipios ceramistas, tal es el caso de los cántaros y

molcajetes de Tulimán (municipio de Huitzuco de los Figueroa), los comales de San Miguel Tecuiciapan (municipio de Tepecoacuilco de Trujano) y las cazuelas y ollas de Tixtla de Guerrero, de hecho la antropóloga Catharine Good (1988) en su obra *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero* nos da a conocer el contexto de circulación de aquellos años:

> Los alfareros de Ameyaltepec y Oapan hacían trueque con los artesanos indígenas de los pueblos circunvecinos, cambiando el barro por velas y bateas de madera de Ahuelican; hamacas de San Marcos Guacatzingo; comales y chiquihuites de San Miguel Tecuixiapan; sillas, mesas y objetos de madera de San Francisco Zumatlán, etcétera… en los meses de sequía, cuando se intensificaba el trabajo del barro, los habitantes de Ameyaltepec y Oapan cambiaban la loza por fruta-limón, mango, guamúchil, sandía, mamey-proveniente de pueblos mestizos con huertas y sistemas de riego; entre ellos, Apipilulco, Atlixtac, Tonalapa del Río, Santa Teresa, Tonalapa del Sur…también llevaban sus piezas a las ferias de Cuaresma y a las plazas semanales, sobre todo a Iguala, Taxco, Chilpancingo, Chilapa, Zumpango del Río, Tixtla y eventualmente a Acapulco. (p. 25-28)

Hay que hacer notar, que a partir de la segunda mitad del siglo XX los ceramistas de Oapan y Ameyaltepec "descubrían un nuevo mercado para su cerámica. En las décadas de los 40 y 50, empezaron a vender el barro pintado a los turistas en Acapulco, Taxco, Iguala y Chilpancingo" (1988, p. 28). De hecho, a partir de lo que la antropóloga Catharine Good llama *boom turístico* en México, los *tlalchijkej* vieron una oportunidad para comercializar sus productos, más allá del comercio local y el trueque tradicional con las comunidades circunvecinas.

Respecto a ello, el *tlalchijketl* Juan Camilo Ayala recuerda que a partir del año 1960, las familias ceramistas y pintoras empezaban a salir de su comunidad para vender los objetos que de manera cotidiana producían:

> *Nonan mela ompaleui, ikuak kekchiuaya akontij niyaya Acapulco nikominamakaya, chiauej kana tinauimej nochi akontij ika titlatemicha tlapani* autobús*…ama tikalakij ne Kontlalko tlapak Xalitla pon kisaya* carretera*, nix uel tech kuiteua* autobús *yan tonajli ta tlajkoiuan tech antikisa, tlanesi tajsi Acapulco, kuakon* $10.00 *noso* $15.00 *kintlaxtlauayaj*.
>
> Ayudé mucho a mi madre, cuando ella realizaba las tinajas, iba a Acapulco a venderlas, íbamos como cuatro personas, todos llenábamos la parte superior del autobús con las tinajas… entrabamos por Kontlalko delante de Xalitla ahí salía la carretera, de día no nos podía levantar

> el autobús hasta la media noche nos pasaba a traer, al amanecer llegábamos a Acapulco, entonces las pagaban en $10.00 o $15.00. (entrevista personal, 2 de abril de 2021)

Así el puerto de Acapulco junto a otras ciudades guerrerenses, fueron los destinos para la comercialización de los *tlalchijkej*. Sin embargo, ante la producción de la cerámica y la pintura tradicional apareció una nueva línea comercial desde el año de 1960: la pintura sobre el papel amate. Esta nuevo fenómeno fue estudiado por Catharine Good Eshelman, centrándose específicamente en la comunidad de Ameyaltepec, lugar donde inició la nueva línea comercial.

En particular, los ceramistas y pintores de Ameyaltepec conocieron el papel fabricado de la corteza del árbol de amate producido en la comunidad otomí de San Pablito Pahuatlán en Puebla. Con ello empezó la producción de lienzos de amate, utilizando los motivos decorativos que plasmaban sobre la cerámica, aunque con "una decoración cada vez más elaborada e introdujeron el uso de colores químicos industriales, exclusivamente para vender a los turistas" (1988, p. 29).

Esta nueva línea comercial pronto fue adoptada por la comunidad de San Agustín Oapan y otras comunidades pintoras de la región del Alto Balsas, tales como: San Juan Tetelcingo, Ahuehuepan, Xalitla, Tlamamacan, Analco y San Marcos Oacatzingo, incluso por la comunidad mestiza de Maxela. En la siguiente página puede observarse un papel amate con temática de aves y flores.

De hecho, además de la nueva línea comercial del pintado del papel amate, es importante subrayar la llegada de la cerámica comercial producida en talleres con hornos de media temperatura (localizados en comunidades como Xalitla municipio de Tepecoacuilco de Trujano, Tulimán en Huitzuco de los Figueroa, Ahuehuepan en Iguala de la Independencia, así como en Cuernavaca en el estado de Morelos). En estos talleres se han producido diversas piezas tales como tazas, floreros, jarrones, fruteros, servilleteros, tequileros, alhajeros, alcancías, placas, llaveros, y un largo etcétera, productos que son adquiridos al por mayor por los pueblos pintores.

Estas comunidades náhuatl, además de utilizar pinturas acrílicas, también empezaron a utilizar la tinta china. Por lo tanto, se dio un impacto significativo en la producción tradicional de la cerámica tanto en San Agustín Oapan como en Ameyaltepec, pues gran parte de la población

optó por estas nuevas líneas comerciales: el barro y el papel amate, y más tarde con la decoración de objetos de madera.

Imagen 4
*Aves en papel amate*

[Fotografía de José Luis Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2018). Archivo fotográfico de *El amate.*

Un material que actualmente se sigue trabajando en la comunidad de San Francisco Ozomatlán (municipio de Huitzuco de los Figueroa) y en localidades como San Agustín Ostotipan y Ahuetlixpa (municipio de Mártir de Cuilapan), aquí los talladores utilizan la madera de zompantle, rosal y guamúchil. De tal material producen obras como máscaras para danzas tradicionales, pero también tallan figuras diversas como sirenas, ángeles, diablos, calaveras, querubines, animales y personajes del pueblo.

Además, también empezaron a pintar sobre el *kotekomatl* (coatecomate, guaje o cirián)[3] y el vidrio. No obstante, ante estos fenómenos culturales pareciera que la cerámica y la pintura tradicional quedarían en el olvido, pues los compradores optaban por la adquisición de los nuevos materiales decorados, llamativos por sus colores pero sobre todo con aquellos trazos característicos de los pintores náhuatl. Por ello, la producción de cerámica de uso utilitario-doméstico y ritual-ceremonial bajó considerablemente, pues la producción solo estaba destinada para el uso local.

Ahora bien, al inicio del siglo XXI los *tlalchijkej* empezaron a producir una serie de objetos con fines ornamentales-comerciales, con el objetivo de poder comercializar obras desde las técnicas, las habilidades y la estética que heredaron de los abuelos, es decir, sin dejar a un lado las maneras tradicionales de creación y producción. Debido, a que la cerámica decorada con pinturas minerales estaba perdiendo terreno ante la llegada de las nuevas líneas comerciales.

En esta etapa decisiva del fortalecimiento y la difusión de la cerámica y la pintura tradicional, se encontraba la presencia de las instituciones gubernamentales que traían a la comunidad programas y presupuestos para salvaguardar la labor creativa de los *tlalchijkej*. Primeramente, se encuentra el trabajo de la institución federal encargada a la atención de los "artesanos y sus artesanías", tal es el caso del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) que ha contribuido en el rescate de la cerámica y la pintura con engobes minerales.

Dentro de los programas que ha implementado FONART en la comunidad de San Agustín Oapan, se encuentran el Acopio de Artesanías, los Concursos de Arte Popular a nivel local, regional y nacional, los Apoyos para la Promoción Artesanal en Ferias y/o Exposiciones (Reglas de Operación FONART, 2022, p. 6). De hecho, Erasto Solís Camilo presidente del comité del Museo Comunitario Maseualkajlitlalchiuayotl nos platicó un poco sobre ello:

> *Ye uejkaui uajlayaj uaj tlakouaya san ueuekajtipa ichan se tomano… kana ipan* 1998 *noso* 1999 *kuakon pej uaj tlakouaj ipa* comisaria*…nima opejkej kichiuaj yo* Concursos *nima ipa* 2019 *yo kaxitijka* 15 años *ka opejkej*, 2020 *xokitla onochi nin* 2021 *tech ijlia* FONART *amantsin xitla uelis nochiuas.*

[3] Árbol silvestre de nombre científico: *Crescentia alata Kunth*. También se le llama así al fruto que produce en forma de jícaro.

> Hace tiempo venían a comprar de forma tardía en casa de un señor…y por el año de 1998 o 1999 empezaron a comprar en la comisaria[4]… después empezaron a realizar los concursos y en el 2019 se cumplieron 15 ediciones anuales, en el 2020 no se realizó ninguno ni en el 2021, FONART nos decía que por ahora no podría realizarse nada. (entrevista personal, 15 de agosto de 2021)

Estas acciones han motivado a los *tlalchijkej* en la continuidad de la cerámica y la pintura con engobes minerales. Ya que desde el año 2004 FONART junto con la Secretaría de Fomento y Desarrollo Económico (SEFODECO) del estado de Guerrero y el Ayuntamiento Municipal de Tepecoacuilco de Trujano, han sumado esfuerzos en el seguimiento del *Concurso de Alfarería decorada con Engobes Minerales de San Agustín Oapan*, incluso también del *Concurso de Historias narradas en un Amate de los Pintores Nahuas del Alto Balsas* celebrado en la comunidad vecina de Xalitla.

En tales eventos se congrega a los *tlalchijkej* de la comunidad y hay una serie de categorías para el registro de las piezas tales como: loza utilitaria, muñecas y danzantes, alcancías, personajes populares y nuevos diseños. Por lo tanto, se requiere de un jurado dictaminador para otorgar los tres primeros lugares de cada categoría, y menciones honorificas para jóvenes y adultos mayores, todo reflejado en un reconocimiento impreso y apoyo económico que oscilado entre los $1,000.00 y $5,000.00.

Lo anteriormente citado deriva de mi experiencia como parte del jurado dictaminador en los años 2017 y 2018, pues desde la SEFODECO se me invitaba para participar por mi trayectoria de trabajo cultural en la Delegación Estatal Guerrero de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Es decir, todos los miembros del jurado dictaminador representábamos a una institución gubernamental, la cual se regía por una serie de categorías para referirse al creador y a sus creaciones, refiriéndolos como "los artesanos y sus artesanías".

Por lo tanto, no solo se han llevado a cabo concursos en la comunidad de San Agustín Oapan, sino a nivel nacional, y es precisamente en estos eventos en donde varios *tlalchijkej* han sido reconocidos por su labor y trayectoria. Es más, en el año 2007 los pintores Náhuatl de

[4] Inmueble de San Agustín Oapan en donde se llevan a cabo las asambleas comunitarias, discutiéndose temas político-administrativos del pueblo.

Ameyaltepec, Xalitla, Maxela y por supuesto San Agustín Oapan del Alto Balsas obtuvieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de Artes y Tradiciones Populares.

De manera que, la premiación para las cuatro comunidades consistió en un monto de $540,000.00, una cantidad que fue distribuida equitativamente. Con este premio monetario los *tlalchijkej* de San Agustín Oapan optaron por la construcción de un inmueble, el cual serviría como centro de reunión y trabajo, llamándolo Maseualkajlitlalchiuayotl (Casa de la gente hacedora de la tierra), tal como Erasto Solís Camilo manifestó durante la entrevista:

> *Youa onekchi ipan* 2010, *yeua on ipan* 2007 *nanya ipan in* Balsas *naui kalpan otikixtikej se* premio, *tomej otechmake* $135,000.00*... aman kine tomej otonotskej ka on tomintsin manek chiua se kajli kampa tosentlaliskej, kon tikmatstose kan tosentlalise, ixtikpiyaya se kajli nima nochipa ipan* comisaria *tosentlalia…kentla otikitoke masi manekchiua se kajli, otiminotske* comisario *niman* comisariados *matech makan tlajli nima otechmake se tlajli* 16X16 metros, *nochime otitekipanojkej uan titlalchiuaj, otiksasakake xajli tekuechtli, sayo no tlali yo* albañil.
>
> Se construyó en el año 2010, pues en el año 2007 cuatro pueblos del Balsas obtuvimos un premio, a nosotros nos dieron $135,000.00… entonces nosotros platicamos que con ese dinerito se hiciera una casa donde nos pudiéramos reunir, así sabríamos donde reunirnos, pues no teníamos una casa y siempre nos reuníamos en la comisaria… así acordamos que se construyera una casa, hablamos con el comisario y los comisariados para que nos dieran un terreno y nos autorizaron un predio de 16x16 metros, todos los que trabajamos la tierra cooperamos, acarreamos arena fina, y solo contratamos al albañil. (entrevista personal, 15 de agosto de 2021)

Tal inmueble construido hace 12 años ha servido como un centro de reuniones para los *tlalchijkej,* también es un espacio para el diálogo entre adultos mayores y los jóvenes que continúan dentro de esta labor creativa. Además, es el centro donde se resguardan las diferentes obras que se registran para participar dentro de los concursos locales, regionales y nacionales.

Por tal motivo, en el año 2016 gestionamos un proyecto cultural ante la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, financiado por la cantidad de $80,000.00. Este recurso monetario sirvió para acondicionar el inmueble, adquiriéndose la loseta para el piso, sellador para el techo, cemento para revoque de paredes, pintura, etc.

También nos acercamos al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en Guerrero con el propósito de diseñar un museo comunitario, por ello solicitamos el acompañamiento en la coordinación museográfica del inmueble, pues la idea era tener un espacio en donde resguardar los objetos utilitarios históricos de la comunidad, y a la vez pudiera ser visitado por la comunidad y las comunidades del Alto Balsas (principalmente). Razón por la cual, el equipo INAH se integró para la distribución de las pequeñas salas, y la indagación de las fuentes históricas que dan cuenta del patrimonio material y estético, aunque hasta la fecha no se han podido concluir las actividades.

Así, el Estado mexicano ha tejido relaciones con los *tlalchijkej* hasta el día de hoy, y se ha encargado de diseñar instituciones desde el ámbito federal y junto a ello políticas y programas públicos para el bien de los "artesanos y sus artesanías". Por un lado, se debe reconocer que la incidencia y las acciones han contribuido de manera significativa en el quehacer de los oapanecos.

Además, los *tlalchijkej* poco a poco se han abierto camino fuera de la comunidad a través de los concursos realizados a nivel nacional como el *Gran Premio Nacional de Arte Popular, Grandes Maestros del Patrimonio Artesanal de México* o el *Concurso Nacional de Nacimientos Mexicanos*, todos coordinados por FONART en donde varios *tlalchijkej* han obtenido premios, galardones y menciones honorificas por sus obras.

De la misma manera, algunos *tlalchijkej* se han relacionado con la asociación Fomento Social Banamex, a través de la exposición *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano* y algunas expo ventas que se organizan. Así, cada *tlalchijketl* ha encontrado estrategias para la circulación de sus obras en las instituciones gubernamentales, empresas particulares, galerías (Ciudad de México, Oaxaca de Juárez, Guadalajara) y por supuesto con la venta a turistas nacionales y extranjeros.

Finalmente, otro punto interesante es que hasta hace pocos años la familia *tlalchijketl* De la Cruz Cabrera ha participado activamente en las actividades de la Escuela Nacional de Cerámica ubicada en el municipio de Tapalpa, Jalisco. En donde el objetivo principal es salvaguardar y difundir la tradición cerámica en México, mediante el apoyo del Instituto de Investigación Ceramológica.

Por esa razón, el *tlalchijketl* Rodrigo de la Cruz Cabrera ha trabajado como un promotor cultural de la cerámica y la pintura con engobes minerales, siendo cuidadoso en la conservación de las técnicas y la estética náhuatl, por esta trayectoria logró ser invitado a la Feria Anual de Cerámica en Jingdezhen, China en el año 2019, como parte del convenio entre la Escuela Nacional de Cerámica y el Taoxichuan Jingdezhen International Studio.

Recapitulando lo anterior, se puede observar que los *tlalchijkej* han configurado sus obras, a tal grado de incursionar en otro ámbito para la circulación de sus piezas. A la vez han vivido experiencias en el compartir de pensamientos con otros creadores de comunidades originarias, y hasta cierto punto algunos oapanecos han iniciado una incidencia en su comunidad al ser promotores del patrimonio cultural.

Sin embargo, a pesar de estas aparentes buenas acciones por parte del Estado, es vital subrayar que tales políticas y programas que se implementan a favor del proceso creativo de la cerámica y la pintura con engobes minerales de los oapanecos carece de una pertinencia cultural y lingüística. Ya que, a tales creadores se les sigue etiquetando desde una lengua hegemónica al llamarlos: artesanos e incluso maestros populares.

En especial, porque históricamente los creadores oapanecos se han reconocido desde su lengua materna llamándose *tlalchijketl* o *tlalchijkej*, una categoría muy significativa que no ha tenido el debido reconocimiento, pues ha sido ignorada por aquellos expertos de las "artesanías populares". Ahora bien, la categoría *tlalchijketl* o *tlalchijkej*, se puede traducir al español como "el hacedor de tierra o los hacedores de tierra".

Por lo tanto, tales categorías deben de escucharse al momento de diseñar las políticas y programas gubernamentales, incluso también en el ámbito académico. Pues refieren a los vínculos relacionales que el creador tiene con su entorno natural, social, cultural e incluso sobrenatural, por tal motivo no tiene un acercamiento con las categorías occidentales hegemónicas.

Considerando tales acciones del Estado mexicano, se perpetua una cultura del olvido, incluso se puede afirmar que se trata de un genocidio lingüístico cuando un grupo hegemónico implanta una lengua, y esto es visible con las instituciones y acciones que llegan a la comunidad de

Oapan, así surge poco a poco la perdida de los saberes y conocimientos. Tal como lo reflejaba el *tlalchijketl* Floriberto Camilo:

> FONART *nochipa kon tech notsani, kitoua ti* artesanos *noso kemantika kitoua ti* maestros*, ama noua setipa nitlajtoltia ¿tlino* artista*? ¿tlino* artesano*? Tlia kion tech notsa.*
>
> FONART siempre nos ha llamado así, dice que somos artesanos o algunas veces nos llama maestros, ahora en un ocasión yo me preguntaba ¿qué es un artista? ¿qué es un artesano? Por qué nos llaman así. (entrevista personal, 8 de agosto de 2021)

Ante todo esto, hay que hacer notar que existe y se reproduce una ideología del "artesano y la artesanía", un constructo histórico del Estado mexicano que nació en las primeras décadas del siglo XX, y del cual emergen conceptos que fungen como herramientas de identidad nacionalista. De ahí, las diversas instituciones, programas y acciones se han dirigido por el rescate y el fortalecimiento de los bienes materiales "indígenas y no indígenas", asimismo la antropóloga Victoria Novelo (2002) refiere que:

> Es un proceso que dura hasta nuestros días, mucho de ese reconocimiento intelectual se ha orientado a formar colecciones para exposiciones y museos; en otros casos, los productos se comercializaron con éxito y constituyen un "gancho" en la propaganda turística que atrae visitantes a nuestro país. (p. 172-173)

Finalmente, este capítulo nos lleva a ver que la producción de la cerámica y la pintura con engobes minerales no es un solamente una cuestión material, sino un proceso sociocultural de larga duración, que se ha reflejado en las distintas configuraciones y usos de las obras: utilitario-doméstico, ritual-ceremonial, lúdico y ornamental-comercial.

Tal como se presentó en este apartado, es una expresión cultural que tiene un origen precolonial y refiere al modo de vida de los primeros pobladores oapanecos que arribaron a las tierras del suroeste mexicano, y a la par desarrollaron una serie de objetos utilitarios-domésticos propios para satisfacer sus necesidades más elementales para la alimentación y de aquellos objetos necesarios dentro del sistema de creencias, según las fuentes históricas, antropológicas y arqueológicas.

Una labor creativa propia de una comunidad en la región del Alto Balsas que ha preservado el ser *tlalchijkej*, pues otras comunidades vecinas dejaron en el olvido estos saberes y conocimientos. Una cerámica que tuvo una influencia en cuanto estilo, forma y estética de otras culturas prehispánicas, pues se remonta desde la época preclásica del área mesoamericana.

Así, San Agustín Oapan ha configurado la producción de objetos que se sitúan dentro de su entorno sociocultural y a la vez aquellos para los fines de comercialización aceptados por los consumidores no tradicionales. Cada objeto es decorado con tintes de origen mineral mediante motivos naturales, lineales y geométricos, por lo tanto la cerámica y la pintura tradicional fue el antecedente inmediato para la producción de las nuevas líneas comerciales en la comunidad y aquellas comunidades pintoras que integran la región del Alto Balsas.

De hecho, el ser *tlalchijketl* debe comprenderse más allá de lo material, también desde su esencia inmaterial, pues representa un patrimonio vivo para la identidad de una comunidad náhuatl de México. Una comunidad, que poco a poco ha revitalizado estos saberes desde el contexto propio, pero también desde la incidencia de instituciones gubernamentales, privadas y de la sociedad civil.

Por ello, debemos reflexionar el papel que juega el Estado mexicano mediante el discurso y las categorías "del artesano y las artesanías", que ha reproducido desde el siglo XX, pues dejan en visto un actuar propio de relaciones de poder al exponer a los creadores y sus creaciones materiales, estéticas y/o artísticas desde una lengua hegemónica y colonialista. Por lo tanto, se ignora que esta labor creativa resguarda una manera propia de reconocerse en su lengua materna, en particular porque se sigue nombrando a los creadores náhuatl como "artesanos", más allá de que ellos se han referido en ser *tlalchijkej*.

Asimismo, el Estado refleja en sus acciones la falta de participación y voz de los *tlalchijkej*, pues son ellos los conocedores del patrimonio náhuatl de San Agustín Oapan. Sin embargo, en los proyectos de rescate, salvaguarda, protección y promoción de la cerámica y la pintura con engobes minerales, destacan personalidades ajenas a la comunidad y su cultura.

Es decir, sigue estando presente la voz y participación de los intelectuales y expertos en "la artesanía mexicana y el arte popular", mismos que son guiados por una ideología de Estado. Por

lo tanto, existe una relación tan cercana y a la vez tan distante entre las instituciones y los creadores de comunidades originarias.

Ahora bien, ser *tlalchijketl* en el siglo XXI es un referente de la identidad náhuatl, pues mediante la cerámica y la pintura con engobes minerales se inscribe la memoria, en cada creación se expone una serie de conocimientos y saberes que se han gestado a través del tiempo, pero que dan cuenta del entorno natural, social, cultural y sobrenatural. El *tlalchijketl* ha resistido ante un mundo cada vez más dinámico, por ello ha configurado sus creaciones tangibles e intangibles, sin perder los materiales propios del entorno, las técnicas y la estética heredadas, esto demuestra un patrimonio vivo.

# Capítulo IV. El sentido del lugar de los *tlalchijkej*

*Nika tocha, nikuelita nika nichantis Oapan, ika no yojlo ninemi…*

(Aquí es nuestro hogar, me gusta vivir aquí en Oapan, estoy con mi corazón…)

*Tlalchijketl* Aidé Camilo Altamirano

## 4.1 El entorno natural oapaneco

En el capítulo anterior se hacía hincapié en la llegada y asentamiento de los náhuatl cohuixcas a la ribera del río Balsas, y es claro que el entorno natural fue un indicador para ello. Los primeros pobladores aprovecharon los recursos naturales para su subsistencia, posteriormente al quedar bajo el dominio de la cultura mexica se dio la explotación de la tierra y el agua, pues recordemos que Oapan fue una comunidad tributaria en la época prehispánica y colonial, por lo tanto la siembra de maíz, algodón, chía y chile era a gran escala, pues existían sementeras[5] tal como lo refieren los códices coloniales.

Actualmente, los oapanecos han aprovechado el entorno natural para la agricultura de autoconsumo, aunque durante los últimos años esta práctica ha declinado poco a poco. Sin embargo, es necesario exponer que la comunidad ha mantenido dos modalidades de siembra; la primera es de riego y se realiza en los arenales ubicados en la ribera del río Balsas, esta actividad tiene lugar durante los meses de diciembre a abril, y se cultiva: *yelotl* (elote), *yexotl* (ejote), *kokili* (huazontle), *xonakatl* (cebolla), *kolantro* (cilantro), *sanchia* (sandía), *sempualxochitl* (flor de cempasúchitl) y otros productos.

De igual modo, San Agustín Oapan junto a todas las comunidades que conforman la región del Alto Balsas, se han caracterizado por su agricultura de temporal. Para ello, trabajan desde los meses de abril con la limpieza de las parcelas, posteriormente con la siembra en el mes de junio, las primeras cosechas entre agosto y septiembre, para finalmente cosechar en el mes de noviembre.

[5] Durante la época colonial, las sementeras eran tierras de cultivo de uso comunitario, específicamente para la obtención del tributo en especie.

Las parcelas se ubican dentro del territorio comunal de la población, y se cultiva principalmente maíz, pero también se intercalan otros cultivos complementarios tales como frijol, calabaza, ajonjolí, chile, sandía, melón, flores, etc. En estas parcelas, se aprovechan los *chapolimej* (chapulines) en las milpas, y la caza de *uilomej* (pájaros silvestres) en los zacates.

Asimismo, las familias de Oapan se han dedicado a la recolección de frutos silvestres tales como *xokotl* (ciruela: Spondias purpurea L.), *auaxokotl* (auaxocote: Malpighia emarginata), *tomotli* (tuna: O. cochenillifera), *tekoxokotl* (ciruelo silvestre morado), *nanantsin* (nanche: Byrsonima Crassifolia L.), *komochitl* (guamúchil: Pithecellobium dulce), *pochotl* (pochote: Ceiba aesculifolia subsp. Parvifolia), *tepetomatl* (tomate de cerro: Physalis philadelphica), entre otros.

También se recolectan algunas variedades de quelites y vainas como: *uaxin* (guaje verde de río: Leucaena leucocephala), *tlapaluaxin* (guaje colorado de cerro: Leucaena esculenta), *chipilin* (chipil: Crotalaria guatemalensis), *itsmitl* (verdolaga: Portulaca oleracea), *yepakili* (quelite de zorrillo: Acacia acatlensis Benth) y demás.

Hay que hacer notar, que la fauna es parte de la alimentación de la población náhuatl y existe la caza en menor escala de: *masatl* (venado), *koketspali* (iguana), *chala* (chachalaca), *tlakuatsi* (tlacuache), *sitli* (conejo) y otros. Respecto a la pesca, destacan las especies de *xouili* (bagre), *tekakauayo* (carpa), *tsatsapali* (mojarra), *chakali* (camarón de río) y *ayotsi* (tortuga).

Finalmente, más allá de las bondades alimenticias derivadas de la agricultura, la recolección, la caza y la pesca, el entorno natural tiene un significado profundo dentro del sistema de creencias de los náhuatl que ha perdurado desde la época prehispánica. Específicamente, el entorno natural ha brindado a los *tlalchijkej* la materia prima para la creación de la cerámica y la pintura con engobes minerales, ya que cada elemento se recolecta de los barrizales, las cuevas, las barrancas, los arenales y el campo.

De manera que, todo lo mencionado corresponde al legado natural que los pobladores han conservado históricamente, de ahí a que se empiece a forjar una pertenencia socioterritorial, es decir, tal como se expone desde la Geografía Humanista existe un conocimiento de una porción especifica del espacio. En efecto, el entorno natural de San Agustín Oapan es la estructura principal del lugar experimentado y delimitado, de hecho se puede ver el mismo fenómeno en

las demás comunidades que integran la región del Alto Balsas, que en conjunto históricamente han velado por el cuidado y la defensa del territorio.

Por lo tanto, dentro del entorno natural de los oapanecos y *tlalchijkej* existen símbolos públicos y áreas de cuidado, que a la vez con centros de significado. Tal como lo refiere Yi-fu Tuan (1974) podemos entenderlos mediante "las expresiones que la gente utiliza cuando quieren darle a la palabra un sentido emocional que va mucho más allá de una ubicación o función específica. La gente habla a menudo del "espíritu", "la personalidad" y el "sentido" del lugar" (p. 25).

De hecho, estas tres cualidades están presentes en el entorno que experimentan los oapanecos. Primeramente, el lugar posee un espíritu de carácter sagrado para la comunidad, debido a la presencia de los entes sagrados, aquellos que están dentro de la categoría de *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), un término identificado por los estudios antropológicos de la Dra. Catharine Good Eshelman (2017) durante su trabajo de campo.

En efecto, la categoría de *totatatsitsiuan* es utilizada también en las demás comunidades del Alto Balsas, y "se usa para las autoridades del pueblo, los santos y cristos, los difuntos, ciertas piedras antiguas y para las cruces en su calidad de ente sagrada particular" (p. 182), también se les llama así a las imágenes de los arcángeles. No obstante, existe el término de *tonantsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) que se utiliza para referirse a las santas y vírgenes; en general estas categorías son la base del sistema de creencias de los náhuatl del Alto Balsas.

También los *tlalchijkej* asignan una personalidad al lugar, y es precisamente aquel carácter único que demuestra un sentido de apego. De hecho, desde la Geografía Humanista se expone que tal interacción entre el ser humano y el entorno natural cincela un rostro propio del lugar, y los *tlalchijkej* lo han torneado desde tiempos ancestrales.

Hay que tener en cuenta, que la personalidad que los oapanecos asignan al entorno natural tiene que ver con la figura materna, tal como se vio durante el trabajo de campo realizado. Por lo tanto, es importante reflexionar lo que el *tlalchijketl* Rodrigo de la Cruz Cabrera enfatizaba durante la entrevista:

> *Ken tonan yesia in tlajli tech tlakualchia, tech ma nochi tlin tiknekij, aman matitlajpilikan maka popolouis.*

> Esta tierra es como nuestra madre, nos da de comer, nos da todo lo que necesitamos, ahora nos toca cuidarla para que perdure. (entrevista personal, 16 de agosto de 2021).

Entonces nace un lazo relacional entre el lugar y el ser humano, porque se distingue a la estructura natural como una madre que provee de recursos para la alimentación (mediante la agricultura, la recolección, la caza y la pesca) y la producción de la cerámica y la pintura; y por otro lado, encontramos el papel del ser humano que debe cuidar del lugar, es decir, ésta es una manera de coexistir mutuamente, razón por la cual se respeta, se cuida e inclusive se defiende. Este pensamiento también se escuchó durante la entrevista a la *tlalchijketl* María Miranda Lorenzo de 90 años:

> *Lak yotechtlakualtij in tlajli, nokoneuan pa yonin ueili nochime yononamiktike. Achtopa kuak nikimin tlakualti no koneuan san yejua amotepekeños niman xalitekos ninin namakiltitikatka ta nan uajlayaj nimin makatoya*
>
> Ya nos dio de comer mucho esta tierra, con esto hice crecer a mis hijos, todos ya se casaron. En un principio cuando les di de comer a mis hijos solo a los amotepequeños y xalitecos les vendía, hasta aquí venían y les entregaba (piezas). (entrevista personal, 22 de julio de 2012).

Específicamente aquí se encuentra un sentido del lugar, al experimentar un entorno sagrado y con un rostro maternal. Tal como lo expone Tuan (1976) "la gente demuestra su sentido de lugar cuando aplican su discernimiento moral y estético a sitios y ubicaciones" (p. 26), evocando una serie de afectos, sentimientos y valores.

Dentro de este sentido de lugar, se distingue una categoría llamada *tochan* (nuestro hogar), la cual tiene sentido para la comunidad de San Agustín Oapan y aquellas que componen la región. En especial, *tochan* remite al lugar natural, social, cultural y sobrenatural que los náhuatl perciben, viven y conciben; en la siguiente imagen se observa la representación de *tochan* que plasma el *tlalchijketl* Rodrigo de la Cruz Cabrera sobre un lienzo de papel amate:

Imagen 5
*Papel amate: tochan (nuestro hogar)*

[Fotografía de José Luis Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2020). Archivo fotográfico de *El amate.*

En esta pintura, el *tlalchijketl* refleja la categoría *tochan* como el sentido de lugar, muy presente dentro del pensamiento náhuatl; principalmente, la intención del autor es representar el entorno percibido, vivido y concebido. En la parte centro superior de la obra se encuentra el *tonaltsintli* (solecito) como ente sagrado de la vida, un astro presente en casi todas las pinturas, ya que guía a la persona y su tonal (energía de las personas) durante su estancia en la tierra.

De la misma manera se representan las nubes y algunas aves que se encuentran volando, muy relacionados con los *yeyekame* (vientos) que traen las lluvias a la tierra. Entonces, es notoria la importancia del viento y el agua para una agricultura bondadosa que brindara la tierra, pues de ella derivan los alimentos que se consumirán en la vida diaria y aquellos con fines festivos y rituales.

Aquí es notoria la participación de todo el grupo doméstico, realizando el *tekitl* (trabajo) como la forma de organización colectiva que se tiene en las familias y la comunidad. Por ello, el autor

proyecta el *tekitl* mediante las actividades del ciclo agrícola, en la parte superior izquierda podemos ver las labores de siembra, un poco abajo la cosecha de ajonjolí y nuevamente en la parte inferior derecha el arado de la tierra con la yunta de ganado vacuno y mular.

En estas representaciones, la mayoría de las veces se muestra la imagen del río Balsas como elemento de vida, nótese los pescadores con su atarraya atrapando *michimej* (pescados). Cada elemento de la naturaleza complementa el lienzo de amate, desde la flora, la fauna (pescados, lagartijas, burros, mulas, caballos, bueyes, pájaros) y los inmuebles (casas, templo católico).

Esta filosofía de la vida está en el presente, tanto en la palabra como en la memoria inscrita de los *tlalchijkej*. No obstante, los significados del lugar desde el pensamiento náhuatl se han visto relegados por categorías ajenas al contexto lingüístico y cultural de los oapanecos, pues el "entorno" se ha catalogado históricamente por los grupos dominantes como: señorío, curato, República de Indios, localidad, población y hasta comunidad indígena.

Sin embargo, más allá de las categorías político-administrativas prehispánicas, coloniales y aquellas derivadas del proyecto nacionalista, existe en esta comunidad náhuatl de México una manera particular de vivir, de nombrar e incluso de representar el entorno, una categoría llamada *tochan* (nuestro hogar).

## 4.2 Símbolos públicos y áreas de cuidado

Tal como se expuso en el marco teórico, el geógrafo humanista Yi-fu Tuan (1974) daba a conocer dos tipos de lugar, los cuales son experimentados de manera individual o colectiva: los símbolos públicos y las áreas de cuidado. No obstante, durante el trabajo de campo en San Agustín Oapan, se pudo constatar que los oapanecos resguardan estos dos tipos de lugar ya que complementan a *tochan* (nuestro hogar).

Por ello, los símbolos públicos son parte del lugar experimentado y en Oapan podemos encontrar edificaciones materiales que se caracterizan por su capacidad estética y desde el exterior "inspiran atención e incluso asombro" (p.28). Se puede afirmar que dichas manifestaciones materiales que los oapanecos han definido y construido dan cuenta de un valor simbólico, así como de una importancia histórica y cultural.

Precisamente, el ser humano se ha caracterizado por la capacidad que tiene de materializar esos símbolos, y por lo tanto la mayoría de las veces se preservan para las futuras generaciones. En el caso de San Agustín Oapan es visible el patrimonio material, ya que existen símbolos públicos conservados, y a la vez representados en las obras de los *tlalchijkej*.

Dichos símbolos son el resultado del encuentro cultural que se dio en la época colonial, pues con la llegada de los evangelizadores cristianos a Oapan los templos católicos tomaron un significado relevante para la comunidad, principalmente destacan tres y son dedicados a: San Agustín de Hipona, San Miguel Arcángel y San Juan Bautista.

En cada inmueble moran los entes sagrados: santos, cristos, arcángeles, cruces de cristo, cruces de muertos, santas y vírgenes; a la vez son centros de significado festivo y ritual que deriva del calendario del sistema de creencias. A la vez, tal edificación es llamada *chiopa* en náhuatl, y cada una tiene la función de la demarcación de los barrios.

También destacan: el *uakaxkorralko* (corral de toros)[6] y la plaza central. Estos símbolos públicos desde el año 2010 se han vuelto importantes para los oapanecos, pero también para los paisanos de las comunidades del Alto Balsas, pues son centros de significado; el primero, es un símbolo material que tiene la función de albergar a los espectadores que acuden para disfrutar de los jaripeos y la música norteña (principalmente).

Este nuevo fenómeno cultural ha tomado una vital importancia en la comunidad, específicamente entre los adultos jóvenes quienes organizan los jaripeos. Eventos que se realizan constantemente en las fiestas de los principales santos de la comunidad: San Agustín (febrero y agosto), San Isidro Labrador (mayo), San Juan Bautista (junio), Santiago Apóstol (julio) y San Miguel Arcángel (septiembre), y es ahí donde los oapanecos presentan a las mejores ganaderías del país, incluso se le conoce a San Agustín Oapan como la capital del jaripeo, pues convocan a gente de todas las comunidades náhuatl y mestizas de la región.

Respecto a la plaza central, es importante al ser un punto de encuentro y diversión ya que es ahí donde se realizan los bailes nocturnos de las fiestas patronales, y de eventos familiares bodas,

[6] Se le asigna este nombre a la construcción de concreto en forma circular, la cual es destinada para la realización de "montas de toros", una práctica taurina del occidente y suroeste de México.

bautizos, XV años y ceremonias de graduación, todas caracterizadas por la participación colectiva de los oapanecos y paisanos invitados a tales eventos festivos.

Nuevamente, aquí se presenta otro fenómeno musical cultural, pues se presentan agrupaciones musicales que contratan por cantidades monetarias que oscilan entre los treinta mil y quinientos mil pesos, de hecho el 1 de marzo de 2022 en la primera feria patronal de San Agustín, los oapanecos contrataron a la agrupación de los Tucanes de Tijuana pagando un millón y medio por amenizar el baile nocturno.

Asimismo, la plaza ubicada frente al templo principal de San Agustín es el lugar indicado para la quema de castillos[7], los cuales se presentan como ofrenda en las celebraciones en honor a los santos principales de Oapan. Finalmente, este lugar central es donde los vendedores de la comunidad y de las comunidades circunvecinas acuden para comercializar sus productos, principalmente los fines de semana y en las fiestas patronales: alimentos (quesadillas, picaditas, tamales, pan, rosquetes, etc.), bebidas (cervezas, refrescos, aguas frescas, etc.), frutas de temporada (sandías, melones, mangos, guamúchil, etc.), verduras y quelites (calabazas, ejotes, flor de calabaza, huazontle, pápalo, pipicha, cilantro, cebolla de río, etc.).

Ahora bien, con respecto a las áreas de cuidado, se debe tener en cuenta que también poseen estética e inspiran atención. Es decir, estas cualidades no corresponden solamente a los símbolos públicos; sin embargo, cada "área de cuidado es sin duda también un lugar si las personas están vinculadas emocionalmente a su entorno material y si, además, son conscientes de su identidad y límite espacial" (Tuan, 1974, p. 33).

Por lo tanto, es notorio que los hogares, el camposanto, los templos católicos (más allá de la infraestructura vista del exterior), el pueblo, los campos, el río y los cerros, son las principales áreas de cuidado. En virtud, de que evocan una serie de emociones, sentimientos y valores que ayudan a tejer redes de comunidad, y precisamente dentro de los símbolos públicos y las áreas de cuidado es donde se llevan a cabo las festividades, ceremonias y rituales de la comunidad náhuatl.

[7] Estructuras verticales de madera o metal diseñadas para la colocación de productos pirotécnicos, los cuales al ser encendidos producen fuegos artificiales. Estos castillos son trabajados por los maestros de la pólvora de la comunidad de San Juan Totolcintla, a quienes se les refiere como "castilleros".

Tales eventos no podrían ser posibles sin las redes de comunidad que se componen a partir de los grupos domésticos. Estas familias se estructuran dentro de cada hogar del pueblo, por lo tanto son centros que reproducen las reglas del sistema de parentesco (Levy-Strauss, 1949) náhuatl, las cuales son similares en las comunidades circunvecinas, ya que desde los hogares se asegura la reproducción social mediante los matrimonios, por lo tanto un gran porcentaje de las uniones maritales son endogámicas en la región del Alto Balsas.

Dentro de estos lugares relacionales se ha mantenido la reproducción social, pues tal como lo refiere Catharine Good (2013) en San Agustín Oapan como en las demás comunidades emergen "relaciones comunitarias y los lazos de reciprocidad entre grupos domésticos…cuya organización social es representativa de un sistema regional" (p. 15-18).

Por lo tanto, las redes de comunidad están ligadas a los símbolos públicos y a las áreas de cuidado, las cuales van a la par con el sistema de creencias náhuatl, pues San Agustín Oapan como las demás comunidades mantienen un ciclo festivo, ceremonial y ritual anual resultado del encuentro cultural que se dio en la época colonial. De hecho, Olmos Aguilera (2005) lo subraya como un sistema "compuesto por creencias impregnadas del catolicismo y elementos con una fuerte base prehispánica, amalgama cuyo análisis es todavía más complejo (p. 59).

Referente a ello, Good Eshelman (2013) expone que tal calendario festivo, ceremonial y ritual anual está intrínsecamente relacionado con los cultos a la tierra, los cerros, el maíz y los muertos, que deriva de una raíz prehispánica, tal como se verá en el desarrollo de este apartado. Por tal razón este sistema compuesto "demuestra la vigencia de una tradición cultural ampliamente difundida, parte de una cosmovisión contemporánea con raíces históricas" (p. 16).

Dicho ciclo anual de los oapanecos regula la comunidad, por lo tanto existe un sistema de cargos (comisarios, comisariados, mayordomos, fiscales, topiles, comités, principales, rezanderas, músicos, celadoras, etc.) para la organización de cada fiesta, ceremonia o ritual. Asimismo el sistema ha guiado los asuntos político-administrativos por los usos y costumbres, pues "al igual que toda sociedad, las culturas indígenas se rigen por un complejo de normas promovidas al interior del grupo que actúan como enérgicos reguladores del orden social" (Olmos, 2005, p. 65).

Hay que dejar en claro, que el sistema de cargos dentro de la comunidad de Oapan como en todas las comunidades del Alto Balsas, surge porque cada individuo y grupo doméstico tiene una serie de derechos pero también de obligaciones que cumplir durante el ciclo de vida. Tal como lo presenta Good Eshelman (2015) en su trabajo *Personas, grupos domésticos y trabajo. Perspectivas etnográficas y sus aportaciones a la teoría.*

Específicamente, se puede encontrar toda una circulación de relaciones socioculturales y de reciprocidad, a partir del *tekitl*, "como la forma de trabajo, cooperación, participación en los proyectos colectivos, pues tal servicio tiene que ver con la organización política, religiosa y social" (p. 134-135).

Al prestar gratuitamente el servicio del *tekitl* en la comunidad, los oapanecos hacen valer el uso de sus derechos en la posesión de terrenos para la construcción de viviendas, para el cultivo en los terrenos comunales, para la participación en las asambleas de la comisaria, el aprovechamiento moderado de la leña, la caza y la pesca, y en el caso de los *tlalchijkej* el aprovechamiento en la extracción de los minerales, la recolección y corte de materia prima en el entorno natural. Finalmente, el último derecho del oapaneco es tener una porción de tierra en el camposanto para su sepultura.

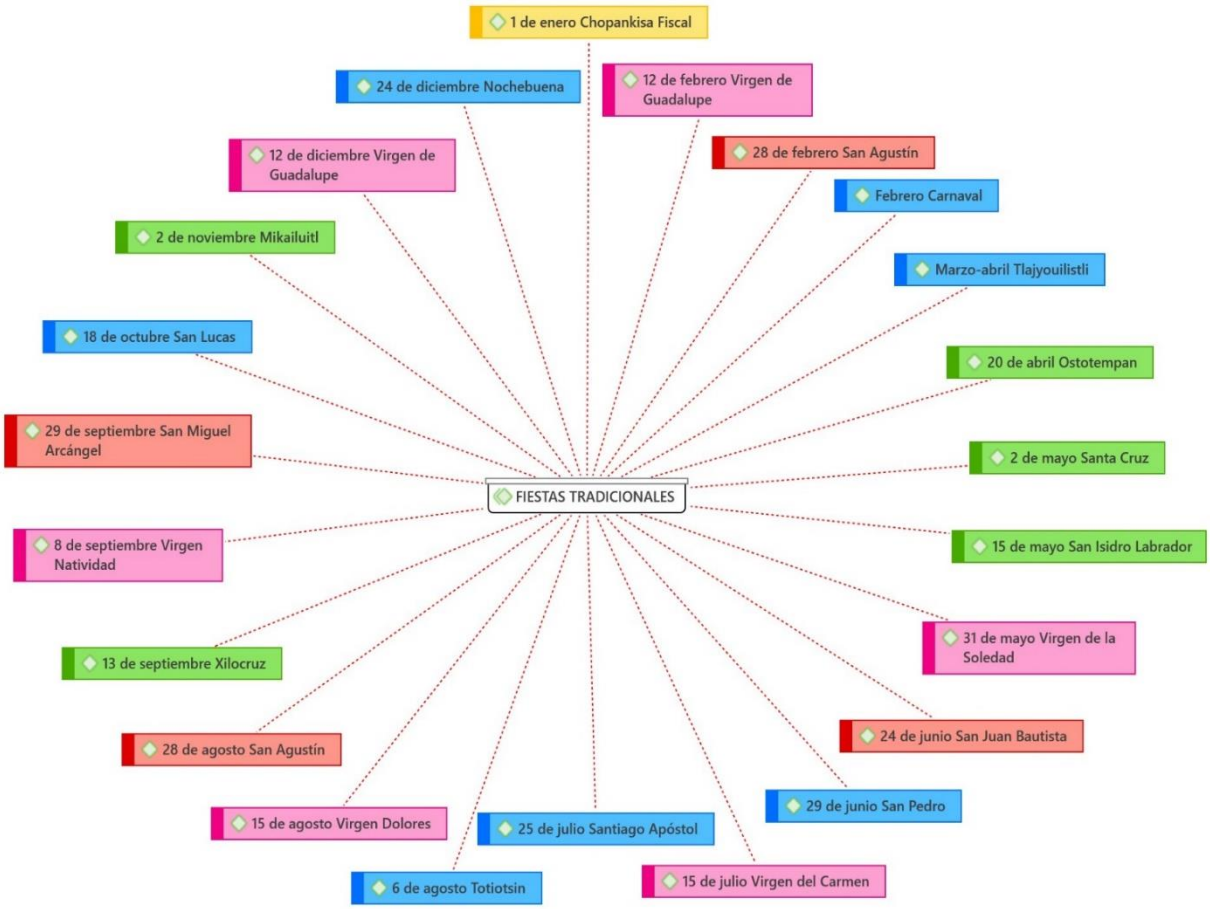
Este complejo de normas de orden social y cultural que los oapanecos mantienen, deja ver el sentido relacional con su lugar de origen, pues a pesar de estar largas temporadas en otras ciudades turísticas los oapanecos deben de regresar, aun cuando hayan establecido colonias náhuatl de grupos domésticos en ciudades como Morelia, Michoacán o en San Miguel de Allende en Guanajuato. Estas estancias fuera de comunidad son necesarias con el fin de comercializar sus productos, no obstante es importante regresar a *tochan* (nuestro) pues es aquí donde ellos encuentran un sentido de lugar.

Y cuando un individuo o grupo doméstico se le asigna un cargo dentro de la comunidad, tales personas deben de permanecer durante todo el ciclo festivo, ceremonial y ritual en San Agustín Oapan, y es ahí cuando buscan estrategias para la comercialización de sus productos mediante el apoyo de otras personas o grupos domésticos.

Ahora bien, el ciclo festivo, ceremonial y ritual comienza el primero de enero, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen en donde se distingue un recuadro amarillo con el evento de *chopankisa fiscal* (salida del fiscal del templo principal), el cual marca la renovación de los sistemas de cargos tradicionales de manera anual, pues todo ciudadano oapaneco tiene la obligación de servir al pueblo.

Imagen 6

*Fiestas y rituales de San Agustín Oapan*




Elaboración propia: este calendario festivo, ceremonial y ritual de San Agustín Oapan es producto del trabajo de campo realizado en el año 2020. El cual deriva de los diálogos con autoridades, fiscales, mayordomos y rezanderas (principalmente adultos mayores).

Los recuadros en color rosa refieren a las festividades de *tonantsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras), es decir se festeja a la Virgen de Guadalupe, de la Soledad, del Carmen, de los Dolores y de la Natividad. Mientras que los recuadros en color rojo nos muestran las cuatro

fiestas patronales principales de *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros) de cada barrio: San Agustín de Hipona (se le festeja dos veces al año, es decir en los meses de febrero y agosto), San Juan Bautista y San Miguel Arcángel.

Los recuadros en color verde marcan los rituales de origen prehispánico, aquellos que Good Eshelman (2013) relaciona con los cerros, la tierra, los ancestros y el maíz, tal cómo se presentó anteriormente. Iniciándose con las ofrendas rituales en el mes de abril en el pozo de Oztotempan que se localiza en los bienes comunales de la localidad de Atliaca en el municipio de Tixtla de Guerrero, para pedir a los *yeyekame* (vientos) un buen *xopantla* (época de tierras verdes) que se efectúa porque llegan las lluvias.

Posteriormente, continúan las ofrendas a los *yeyekame* (vientos) y a los cerros sagrados de *Misueue*, así como los de *Uetsintla* y *Tlalnextipa.* Aquí, la importancia de estas áreas simbólicas y de cuidado, reside porque los cerros dentro de la palabra antigua de los náhuatl "hacen eco de las concepciones registradas en fuentes prehispánicas, de los cerros como contenedores de agua, el lugar donde se almacenan las nubes, las lluvias y los productos agrícolas" (Good Eshelman, 2013, p. 20), tal como lo plantea Joana Broda.

Hay que hacer notar, que en los cerros se encuentran las cruces que tenían como fin sustituir los rituales relacionados a los cerros, la tierra, los muertos y el maíz. Por tal motivo, los evangelizadores católicos lograron colocar un sinfín de cruces que "se localizan en el campo, en altares permanentes o provisionales de piedra, ubicados en los cerros, cerca de manantiales, en las entradas y salidas de los pueblos, en los entronques de los caminos, en los campos de cultivo y otros puntos destacados del paisaje" (Good, 20017, p.181).

La llegada de las cruces a los entornos de las comunidades originarias de Guerrero, tal como lo manifiesta la etnóloga y antropóloga Johanna Broda (2009) son "símbolos de conquista en los antiguos lugares de culto prehispánico situados en cerros, cuevas, barrancas y pozos de los alrededores de los pueblos" (p. 9).

Es por eso, que este complejo sistema ritual a los cerros, la tierra, los ancestros y el maíz también están presentes los símbolos cristianos católicos. A saber, estos rituales en San Agustín Oapan tienen una manera particular de expresarse desde la lengua náhuatl y se conocen con el nombre

de *nontlani atl* (petición de agua), tal como lo relató la rezandera y *tlalchijketl* Claudia Altamirano Martínez:

> *Yo* fiscal*, yeua ontlamana* Misueue*, ompa non tlani atl, nemi yeyi* Cruz *tlaixpan uan kinpokuiyaj, niman kintlaliliaj xochicadena nima rosketecadena, kintlakuiltiliya, kinmanilia uexolomojli nima tamajli, sanchia noso itla okse, semita,* mezcal *nima atl, aman tla yotla uan no machtia ama kikixtia peuaj konij kitoua ki mela kiyeuis.* Mayordomos *yaue ontlamana ne* Calvario, Uetsintla *nima* Tlalnextipa.
>
> *Os tsomamej yekimatstokekej, sa kichiya ma yalo, sa kitlastokej uexolomojli kuaskej niman ixkinpeuiyaj, uajnokajteua yo uexolomojli, yome tlakua pampa kiminotsa yeyekame*. *Setipa kitoua se tomano ualeua* Ahuelican *opanok okuitikis mojli tentok ika tepalkatl, okixtij tamajli aman kitoua opej papayotik.*
>
> El fiscal, él va a ofrendar a Misueue, ahí se pide el agua, hay tres cruces en el altar que se sahúman, les ponen sus cadenas de flores de cempaxúchitl y cadenas de rosquete, les prenden velas, les ofrendan mole de guajolote y tamales, sandía u otras frutas, pan, se pone mezcal y agua, ahora cuando el rezandero termina saca el mezcal y empiezan a tomar, dicen que así en verdad lloverá. Los mayordomos van a ofrendar al Calvario, Uetsintla y Tlalnextipa.
>
> Los zopilotes ya saben, solo esperan a que se retiren las personas, ya nada más están viendo el mole de guajolote que comerán, y nadie los espanta, el mole de guajolote se queda y ellos comen porque hablan con los vientos. Dicen que una vez un paisano de Ahuelican, pasó a traer el tepalcate que estaba lleno de mole, sacó tamales y dicen que se volvió loco. (Entrevista personal, 10 de agosto de 2021).

Aquí, se ve reflejado el sistema de creencias de la comunidad de Oapan, un ritual en donde el sistema de cargos tradicionales es de vital importancia para la realización. De la misma manera la *tlalchijketl* Claudia Altamirano nos relata la importancia de la comida ritual, aquella que es preparada para particulares eventos y exclusiva para las cruces, el cerro, los vientos y los zopilotes. En suma, en cada festividad y ritual, tal como lo expone Good Eshelman existen protocolos, detalles, acciones de cada participante, inclusive especialistas en la realización de tales eventos (2010, p. 29).

Cabe mencionar que estos rituales de petición de agua no son exclusivos de la comunidad de Oapan, sino de todas las comunidades náhuatl de la región del Alto Balsas. En particular, cada comunidad mantiene sus santuarios de origen prehispánico, por ese motivo son áreas simbólicas y de cuidado importantes para las comunidades ya que "en toda la región del Alto Balsas los nahuas celebran un complejo de ritos conformado por ofrendas simultaneas, secuenciales y cíclicas en los cerros más altos del medio geográfico inmediato a la cuenca" (Good, p. 23).

Baste como muestra, la siguiente tabla que presenta los principales cerros sagrados para la petición del agua en las comunidades del Alto Balsas, tal información fue recopilada del 2020 al 2021 mediante una serie de entrevistas etnográficas. En la parte izquierda en color verde se encuentran las comunidades náhuatl circunvecinas y en la parte derecha en color amarillo los cerros.

Asimismo, se destaca en color azul a San Agustín Oapan y sus tres principales áreas de cuidado vitales para la comunidad, y deben de comprenderse más allá de ser un legado natural compuesto por organismos vivos y sustancias materiales.

Imagen 7
*Los cerros sagrados del Alto Balsas*

| **COMUNIDAD** | **ÁREAS DE CUIDADO NATURALES** |
|---|---|
| Ahuehuepan | *Tepetlyeuajli, Tepetlyekapitstik* |
| Ahuetlixpa | *Lagunita, Tlimauajkan, Zotoltepec* |
| Ameyaltepec | *San Juan Tepetl* |
| **San Agustín Oapan** | ***Misueue, Uetsintla, Tlalnextipa*** |
| San Agustín Ostotipan | *Huelikapan, Tepeyeualko* |
| San Francisco Ozomatlán | *Acatepetl, Akatsitsintlan, Kuixin, Tepeuitsko, Tepeyeuajli* |
| San Juan Tetelcingo | *Cacalotepetl, Comanco, San Juan Tepetl, Zapotitlan* |
| San Juan Totolcintla | *Kuekuenosiui, Soyatepetl, Tlatempan, Zotojloj* |
| San Marcos Oacatzingo | *Ostoxoxojka, Tepeyeualko, Tlalpechko, Ueytepetl* |
| San Miguel Tecuiciapan | *Ciruelos, Laguna, Soyasingo, Sokiapan, Soyacruz, Totutla, Zapotitlan,* |
| Tlamamacan | *Tepeuitsko* |
| Tula del Río | *La Cumbre* |
| Xalitla | *Calvario, Cerro del Muerto, Tepetlbola* |

Tal como se planteó, en estos cerros sagrados es donde se efectúan los ritos de petición de agua para un *xopantla* en donde las lluvias no falten, con la finalidad de tener una buena temporada de siembra, pues la tierra da al ser humano los alimentos que componen las comidas y bebidas tradicionales de la dieta de los oapanecos.

Por ello, la gente acude a los lugares sagrados para ofrendar comida, flores, mezcal, velas, semillas y cohetes. Algo importante que se vio durante el trabajo de campo en San Agustín Oapan, es que tales rituales han perdido otros elementos como la música tradicional que anteriormente se ejecutaba con instrumentos de viento (trompetas, trombón, flautas de carrizo), cuerda (guitarra y violín) piano (el piano es de cuerda percutida) y percusión (tambor, tambora, platillos).

Lo anterior, se debe a la constante salida de los oapanecos en la comercialización de sus productos, razón por lo cual no se heredó el quehacer musical a las nuevas generaciones, y con ello los sones tradicionales han quedado en el olvido. Junto a ello, también se ha perdido la mayor parte de las danzas tradicionales de la comunidad, tal como: *kuatepailtij* (danza de bola), *kachupime* (danza de gachupines), *uetskistij* (danza de los que hacen reír), *tekuanime* (danza de las fieras), *tenochlamatsi* (danza de Malinche), danza de vaqueros, danza de moros, danza de conejos, etc.

De hecho, solo perduran dos danzas: *koronauake* (danza de corona) y *mimixti* (danza de pescados), mismas que se ejecutan en el Carnaval, al compás de los sones grabados y reproducidos en una bocina. Con la perdida de expresiones culturales como la música y la danza, en la comunidad también se pierde el simbolismo que estaba presente en el vestir del danzante y las máscaras que los oapanecos adquirían en la comunidad de San Francisco Ozomatlan.

Volviendo al quehacer de los rituales relacionados al culto de los cerros, la tierra y el maíz; la siguiente festividad se realiza el 15 de mayo se honor a San Isidro Labrador con la intención de bendecir las semillas que se utilizaran para la temporada de siembras. Esta serie de eventos rituales agrícolas continúa con la cosecha de los primeros frutos, los cuales son ofrendados a *tonantsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) y *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros) en las áreas de cuidado, este ritual se realiza en septiembre y es llamado *xilocruz* (flor de jilote).

Para concluir la revisión de los cultos de origen prehispánico dentro del calendario festivo, ritual y ceremonial, se debe tener en cuenta la celebración del *mikailuitl* (fiesta de los muertos) que tiene una relación estrecha con el culto agrícola. *Mikailuitl* inicia desde el 28 de septiembre (fiesta de San Miguel Arcángel) con la ofrenda de los frutos que los oapanecos cosechan de sus campos de cultivo, finalizando tal evento el día 2 de noviembre.

No obstante, en estas localidades, el culto a los familiares difuntos va más allá del *mikailuitl*, pues tienen un papel participativo en distintos momentos de la vida aún después de la muerte, ya que siguen formando parte de los grupos domésticos y del orden cultural de la comunidad, por tal motivo se les presenta una ofrenda:

> Cuando se casa algún miembro del grupo doméstico, al construir una casa nueva, cuando tratan de curar ciertas enfermedades o si se presentan sueños extraños… los difuntos brindan fertilidad a la tierra y a la semilla, permiten que crezcan y rindan fruto las plantas de maíz, calabaza, frijol y chile, y traen la lluvia. (Good, 2013, p. 29)

Además, los muertos también pueden enojarse y provocar algún mal o enfermedad a los seres vivos; ayudan a quienes realizan el *tekitl* dentro del sistema de cargos y hasta a las autoridades tradicionales para que puedan cumplir debidamente con sus funciones. A los muertos se les invoca en sus tumbas, pero también en los templos católicos, en los cerros, en las parcelas, en el camino, en los hogares, en cada lugar donde el ser humano pueda "fortalecer su corazón" (*yolchikaua*).

Finalmente, los recuadros en color azul dan cuenta de las festividades de otros *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), principalmente de Jesucristo, empezando con la celebración del Carnaval, *tlajyouilistli* (Semana Santa), la fiesta del Padre Jesús y la Navidad. Cabe resaltar que la figura de Jesucristo en sus distintas representaciones ha sido reconocida como parte integral del sistema de creencias de los oapanecos.

Porque de Jesucristo derivan los sacramentos que fortalecen las relaciones de reciprocidad entre los grupos domésticos y la comunidad en general. Particularmente, en Oapan destaca el culto a la figura del Santo Entierro porque según la palabra antigua se apareció en el lugar llamado Tlalchichiltipa (lugar de tierra roja) que a la vez también se le conoce como El Calvario, y

específicamente es ahí donde los *tlalchijkej* han aprovechado la tierra roja para la creación de la cerámica.

De tal manera, Jesucristo no solamente bendice a los oapanecos con el agua, la agricultura sino con los elementos materiales para la creación de la cerámica y la pintura con engobes minerales. La imagen de Santo Entierro se encuentra actualmente en la ciudad de Taxco de Alarcón, pues durante la revolución tal imagen fue robada, no obstante los oapanecos tienen una replica de dicha imagen en el templo de San Agustín.

Así también los oapanecos honran las imágenes de Jesucristo crucificado que se encuentran en las comunidades del Alto Balsas y otras que se encuentran en Cuetzala del Progreso y Mayanalán en Guerrero y al señor de Chalma en el Estado de México. Motivo que los lleva a realizar ofrendas y peregrinaciones colectivas. Catharine Good al analizar todo este proceso cultural simbólico, resume que el papel de Jesucristo es:

> Un excelente ejemplo de cómo los nahuas interpretaron conceptos del catolicismo dentro de su propio marco cosmológico, es la interpretación de Cristo como ofrenda a la tierra, representando "la deuda pagada" que "quitó el pecado"- en la concepción indígena la deuda con la tierra se salda con la muerte y el entierro de la persona. (2013, p. 35)

Para concluir la revisión del calendario festivo, ceremonial y ritual, en los cuadros del mismo color azul se encuentran las festividades de *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros) San Pedro, Señor Santiago Apóstol y San Lucas. Incluso, estos datos presentados pueden ser revisados a mayor profundidad para fututos estudios de la cultura náhuatl.

En suma, los templos católicos, el camposanto, los campos, el río, las parcelas, los cerros y otras áreas de cuidado simbólicas son centros particulares que se experimentan, pues en ellos moran *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), *tonanatsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) y seres sobrenaturales como los *yeyekame* (vientos) representada en las aves.

Ejemplo de ello, es la imagen 5 que muestra el interior del templo católico de San Agustín durante el Jueves Santo. Aquí se efectúa la celebración del *tlajyouilistli* (sufrimiento) en Semana Santa. En la imagen se encuentran mujeres oapanecas arrodilladas frente a la imagen de

Jesucristo, a quien la gente de la comunidad lo llama como *Totiotsi* (Nuestro Diosito) y está presente en las imágenes del Padre Jesús, el Señor Santo Entierro y Cristo Crucificado.

Imagen 8
*Tlajyouilistli (Semana Santa)*

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2022). Archivo fotográfico de *Fiestas y rituales de Oapan.*

## 4.3 Elementos naturales para la producción de la cerámica y la pintura

Ahora bien, se ha comentado que el entorno natural es la estructura principal del lugar experimentado por la comunidad de San Agustín Oapan, y en dicha estructura se sitúan los

símbolos públicos y las áreas de cuidado. Es decir, es notoria la presencia de un lugar natural, social, cultural y sobrenatural

No obstante, los *tlalchijkej* como creadores de cerámica y pintura con engobes minerales han tejido una relación más profunda con el entorno natural, pues los saberes para la producción se han conservado desde la época prehispánica. Por lo tanto esta expresión material es un legado que ha tenido un proceso de larga duración y a través del tiempo se ha reconfigurado según las necesidades del presente.

Para la creación de las obras, gran parte de los materiales que se han utilizado son recolectados del entorno natural de Oapan, y en esta comunidad las familias *tlalchijkej* deben de cumplir con el *tekitl* (trabajo) dentro de las obligaciones que se estipulan en los usos y costumbres, tal como se comentó en el apartado anterior.

Al cumplir con el *tekitl,* los *tlalchijkej* ganan derechos, y concretamente para materializar su labor creativa las autoridades tradicionales permiten el aprovechamiento de cada elemento material a utilizar. Así se les ha autorizado recolectar tierra, piedras, arena y majada de ganado vacuno, de la misma manera la extracción de la resina de los árboles de mezquite[8] y finalmente el corte del fruto del pochote[9], árbol que brinda el algodón.

En efecto, todo inicia con la recolección de las tierras, y entre ellas destacan: *tlaltlilijki* (tierra negra) y *tlalchichijli* (tierra roja), dos tipos de material que tradicionalmente se han utilizado para la preparación del barro, aunque en el 2021 la familia *tlalchijketl* Camilo Altamirano descubrió un nuevo tipo de tierra que llamaron *xoxokitlajli* (tierra verde), también apto para las piezas. Asimismo, se encuentra la tierra llamada *istatlajli* (tierra blanca), la cual es utilizada para sellar las piezas.

A continuación se puede apreciar la imagen de la *tlalchijketl* Emperatriz Cabrera, quien sostiene la tierra roja: *tlalchichijli.* La captura de la imagen se dio durante la recolección de tierra que ella realizaba junto con su familia en el barrizal de la comunidad.

[8] Árbol propio de las zonas áridas y semiáridas de México, científicamente se conoce como: *Prosopis laevigata.*
[9] Árbol nativo del Centro-Sur de México, su nombre científico: *Ceiba aesculifolia subsp. Parvifolia.*

Imagen 9
*Mujer tlalchijketl*

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Tlalchijkej*.

Para la preparación del barro con el cual se formarán las piezas, además de la tierra y el agua, se utilizan materiales como la arena y el algodón de pochote. En el caso de la arena, existen tres tipos para la producción de la cerámica, la primera es llamada *atepeyaxajli* (arena de arroyo) recolectada de la barranca de San Juan Barrio y que es utilizada principalmente en la elaboración

de las tinajas, también destaca *xajli pitsauak* (arena fina) que se extrae de las barrancas de Tekolochokaya, Tlalapa y Tekiloya, arena optima en la producción de piezas pequeñas y de uso decorativo, por último se recolecta la llamada *apanxajli* (arena de río*)* un material propio de los arenales del río Balsas.

Finalmente, el algodón se corta en una época específica del año entre los meses de febrero a marzo, pues en esa temporada la vaina ha madurado y el algodón brota del fruto. El corte de este material se realiza en las partes elevadas de los cerros, principalmente por los campos de la parte Norte del poblado, rumbo al pueblo de Ahuelican.

Para crear cada pieza, el *tlalchijketl* requiere de estos cuatro elementos naturales que componen el barro. Hay que tener en cuenta, que a través de los sentidos el autor se comunica y manipula el barro, no requiere de la utilización de instrumentos para determinar el peso de la tierra, la arena, el agua o el algodón, basta con utilizar la vista y el tacto para crear el lodo, tal como nos lo expresa la *tlalchijketl* Aidé Camilo Altamirano: "¡*Ay sokitl ke sa ti kuajli, lak titekuetlaxtik kuak timits makuitok!* (¡Ay barro tan bien estás, estás muy elástico cuando te estoy manipulando con mis manos!)".

Este sentir y pensar de Aidé Camilo nos muestra esa relación ser humano-naturaleza, refleja la habilidad que cada ceramista adquiere con el tiempo y con los sentidos, una experiencia que los *tlalchijkej* interiorizan. De hecho, la difunta abuela materna de Aidé, exponía hasta sus últimos días el respeto que tenía para con el barro: *"¡Sokitl aman nimits kauas ueyi tonajli yotinech tlakualtij, ixnikelkauas tlin kuajli sokitl ta ti kuetlaxtik!* (¡Barro ahora te voy a dejar, muchos días ya me disté de comer, nunca olvidaré el barro bueno que eras!)".

Ahora bien, en el caso de la extracción del *tetlilijki* (piedra negra), es un mineral que requiere de mucho esfuerzo físico y por lo tanto son los hombres quienes se encargan de subir al cerro de Ahuistipa para extraerlo. Tal material es triturado en casa y son las mujeres quienes se encargan de molerlo finamente, para ello suelen utilizar un metate o *temetlatl* (metate para moler piedra).

Al obtener el polvo molido, los *tlalchijkej* lo disuelven en agua y agregan el *mixkaxixtli* (resina de mezquite), con ello obtienen las pinturas que utilizan para el trazado del diseño de cada pieza.

Por ejemplo, si se deja reposar el polvo molido, el agua y el *mixkaxixtli* por aproximadamente un mes, el resulto es la obtención de una pintura negra brillante, de lo contrario se obtiene una pintura café; en cambio la pintura roja es adquirida en la ciudad de Tixtla de Guerrero, lugar de origen prehispánico náhuatl que se caracteriza por sus talleres de alfarería.

Finalmente, los *tlalchijkej* recolectan el *uaxkuitlatl* (majada de ganado vacuno) en los terrenos de San Agustín Oapan, pero también en el territorio de Analco o de Ahuelican. Este material es el que se utiliza para la cocción de las piezas, y es recolectado entre el mes de enero al mes de abril, porque el sol lo solidifica y al estar seco ayuda a que las piezas tengan un cocido uniforme y sin manchas.

Es importante subrayar, que el ganado vacuno fue traído por los españoles a las tierras de San Agustín Oapan, y en adelante los *tlalchijkej* empezaron a utilizar la majada de las reses y vacas que pastaban en los campos. Este nuevo material sustituyo la leña que usaban para la cocción de las piezas, principalmente del árbol del guamúchil, pues los tlalchijkej exponen que las brasas manchan las piezas, algo que no ocurre con el uso del *uaxkuitlatl*.

Como parte de las reflexiones finales, este capítulo deja ver que desde las aportaciones de la Geografía Humanista y de la Antropología se puede comprender el lugar que perciben, viven y conciben los sujetos. Desde el concepto de lugar se expone que el ser humano puede atribuir ciertas características al entorno tal como el espíritu y la personalidad, la cuales se ven reflejadas en el lugar que han experimentado históricamente los oapanecos.

Tal entorno natural ha sido el hogar que han habitado los oapanecos desde la época prehispánica. Aquí, han encontrado todo aquel recurso natural óptimo para la vida diaria desde la alimentación e incluso para los procesos de creación de la cerámica y la pintura con engobes minerales, por lo tanto es importante cada elemento presente en el río, los arenales, el campo, las barrancas, los cerros, las cuevas y demás.

No obstante, tal entorno natural es vital porque sigue formando parte del sistema de creencias de los náhuatl de San Agustín Oapan y de las comunidades que integran la región del Alto Balsas. Un entorno natural habitado y regulado por los seres humanos pero también por la flora y la fauna, incluso de otros entes sagrados que derivan del pensamiento mesoamericano y

occidental, es decir de *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), *tonanatsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) y seres naturales como los *yeyekame* (vientos) representada en las aves y *tonaltsintli* (solecito).

En efecto, se puede hablar de un coexistir entre espacio y materia, lo cual proyecta un sentido relacional y a la vez florece toda actividad social y cultural, que se refleja a través de una manera propia de construir comunidad desde los grupos domésticos que regulan un complejo tejido de relaciones de reciprocidad. Por tal motivo, es importante no olvidarse del entorno que brinda todo lo necesario al oapaneco durante su ciclo de vida e incluso después de la muerte.

Por lo tanto, existe un calendario festivo, ceremonial y ritual para honrar a los venerados padres, a las veneradas madres y a la naturaleza mediante el culto y las ofrendas. Un calendario festivo que se nutre por el pensamiento mesoamericano, pues los oapanecos siguen reproduciendo una serie de rituales ligados a los cerros, a la tierra, al maíz y a los muertos (desde la revisión de los trabajos antropológicos de Good Eshelman).

En suma, todo esto está dentro de la categoría espacial náhuatl de *tochan* (nuestro hogar), y precisamente deja ver una manera particular de experimentar el espacio natural, social, cultural y sobrenatural. Por ello, *tochan* es una categoría que refiere al sentido del lugar de una comunidad náhuatl oapaneca y que debe comprenderse desde la lengua materna.

# Capítulo V. Cerámica y pintura náhuatl: patrimonio cultural

*Tomej tikejyeuaj in tekitl, tiknekij maka ma miki, maka ma kilkauakan tlin tomej tikchiua…*

(Nosotros guardamos esta labor, queremos que no muera, que no se olvide…)

*Tlalchijketl* Juan Camilo Ayala

El presente capítulo tiene el objetivo de comprender el proceso cultural de la cerámica y la pintura con engobes minerales de la comunidad náhuatl de San Agustín Oapan en el estado de Guerrero. Un legado cultural que ha mantenido toda una continuidad histórica y sigue vivo en el presente, y que a la vez es el reflejo de todo un sistema de pensamiento.

Este patrimonio cultural es propio de una comunidad de tradición oral, por lo tanto los saberes y conocimientos respecto a la creación, la producción y la circulación se encuentran resguardados en las categorías de la lengua náhuatl. Incluso, existe una categoría particular para el creador, ya que se reconocen como *tlalchijketl* o *tlalchijkej* (hacedor o hacedores de tierra). Por ello, es importante conocer las maneras propias de reconocimiento del creador y sus obras desde la lengua materna, y no desde las ideologías y categorías occidentales y colonialistas.

Asimismo, las creaciones de los *tlalchijkej* refieren a un estilo cerámico de origen prehispánico, que a la vez se ha configurado en las distintas temporalidades, pero que conserva las técnicas tradicionales para la creación de cada obra. La cerámica y la pintura con engobes minerales se materializa con el aprovechamiento de los recurso naturales, y a la vez son aquella memoria inscrita que representa la estética propia de una comunidad originaria

Finalmente, los *tlalchijkej* mantienen una producción de la cerámica utilitaria-doméstica, ritual-ceremonial y ornamental-comercial. Todas son creadas bajo la autoría colectiva, como el reflejo del flujo del trabajo, que a la vez fortalece las relaciones de reciprocidad en los grupos domésticos y la comunidad en general.

## 5.1 La lengua materna como gestión del patrimonio: procesos de creación, reproducción y circulación

Como se ha dicho anteriormente, la gestión del patrimonio material e inmaterial de los *tlalchijkej* ha sido a partir de la oralidad: desde la creación, la reproducción y la circulación de las obras. Es decir, en la lengua materna se encuentran los saberes y conocimientos que reflejan todo un proceso cultural, además de los valores afectivos, éticos y estéticos, aquellos que se reflexionaron en el capítulo anterior y están ligados al coexistir del *tlalchijketl* y el entorno natural, social, cultural y sobrenatural.

Primeramente, en la lengua náhuatl existe una manera propia de reconocerse y nombrar a quienes se han dedicado a la labor de la cerámica y la pintura a base de engobes minerales. Tal categoría es *tlalchijketl* en singular y *tlalchijkej* en plural, y se traducen como "el hacedor de tierra o los hacedores de tierra", ambas nos reflejan precisamente maneras propias de subjetivación de los creadores, tal como se comprobó durante el trabajo de campo:

> *Noua notoka* Aidé Camilo Altamirano *nima nitlalchijketl, nona notlalchiua nima nojni no tlalchiua, tinochime tikuelita tik tekipanoske yo tlajli.*
>
> Yo me llamo Aidé Camilo Altamirano y soy *tlalchijketl*, mi mamá también es hacedora de tierra y mi hermano también, a todos nos gusta trabajar la tierra. (entrevista personal, 5 de abril de 2021).

Esta afirmación que hace Aidé Camilo Altamirano de sí misma y de su familia, es precisamente una manera propia de nombrar el quehacer creativo. De hecho, también fue común escuchar este sentir en otras entrevistas, pues quienes se han dedicado a esta labor se reconocen como tal: *noua nitlalchijketl* (soy hacedor de tierra), *tomej titlalchiuaj* (somos hacedores de tierra), *youa tlalchijketl* (él es hacedor de tierra), *ni tlalchijtok* (estoy haciendo la tierra), *nitlalchiuaya* (yo hacía la tierra), etc.

En efecto, son categorías reflejadas en el hablar de un contexto sociocultural que exponen una manera particular de constituir el sujeto creador estético. Sin embargo, tales categorías han sido ignoradas e invisibilizadas por el Estado y sus instituciones, pues al *tlalchijketl* y los *tlalchijkej* se les ha referido desde afuera con etiquetas que históricamente se han naturalizado en la cultura mexicana: artesano, artista popular, maestro popular, alfarero y demás.

Por lo tanto, vale la pena visibilizar estas categorías, pues es parte de la identidad de los creadores oapanecos. De hecho Olmos Aguilera subraya que "la característica principal de las llamadas "sociedades tradicionales" es que éstas rigen la transmisión de su conocimiento por el principio de la oralidad… el acto de memoria y el registro de los eventos culturales son las operaciones centrales de dicha percepción" (2005, p. 23).

Y específicamente, en la comunidad de San Agustín Oapan como las demás que integran la región del Alto Balsas se han caracterizado por su tradición oral, de hecho han nombrado a la lengua que heredaron como: náhuatl, mexicano o *totlajtol*. En particular, la categoría *totlajtol* es más profunda, traduciéndose como "nuestra palabra", la cual no solamente es utilizada para nombrar a la lengua materna, sino también es el sistema de pensamiento que engloba las categorías del sujeto creador estético así como los conocimientos y saberes del proceso de creación, reproducción y circulación de la cerámica y la pintura de los *tlalchijkej*.

*Totlajtol*, alude a la tradición oral que se preserva de generación en generación, y es propia de la colectividad náhuatl, pues "en la mayoría de los casos los grupos indígenas no registran sus pensamientos en la escritura lineal" (Olmos, 2005, p. 25). Por ello, es importante reflexionar y comprender al creador y su patrimonio material, estético y artístico desde su lengua materna, pues en ella reside la filosofía de vida.

Ahora bien, actualmente dentro del proceso productivo de la cerámica y la pintura con engobes minerales la labor de creación es colectiva y participa toda la unidad doméstica, tal como lo argumentó Good Eshelman (2015) en su análisis de la producción de la pintura en papel amate en San Agustín Oapan y Ameyaltepec. Una labor colectiva en donde se debe resaltar la importancia de las *tlalchijkej*, pues el papel de las mujeres abuelas, suegras y madres ha sido indispensable para la gestión del patrimonio.

Son ellas, las primeras que transmiten a las nuevas generaciones desde la lengua náhuatl las maneras propias para la creación de la cerámica, ya que históricamente las mujeres han dirigido esta labor y se han encargado del moldeado de las piezas. Tal como lo expresaron las mujeres *tlalchijkej* durante las entrevistas en campo:

- *Yo sokitl opej nitekipanoua, nikpiyaya 16* año *nima onikitskij yo sokitl. Nikiminchiuaya akontsitsintij nima xaxayakame, onechititij nosis keno nikchiuas on sokitl, keno nikichkauis, keno nikxaluis…*

  El barro lo empecé a trabajar cuando tenía 16 años, luego empecé a agarrar el lodo. Realizaba tinajitas y máscaras, mi abuela me enseñó la preparación del barro, la manera en cómo ponerle algodón, la manera en cómo ponerle arena… (Carmen Aguirre Avilez, 1 de abril de 2021).
- *Onikitak yo nomona youa tlalchiuaya, ipan 1976 ya opej nitlalchiua niman achtopa opej niyekoua akontli nima kine tlalchikijtli nima no opej niyekoua piyome nima uexolomej…*

  Aprendí de mi suegra que trabajaba la tierra, en el año de 1976 empecé a trabajar la tierra e inicié con la realización de la tinaja y el tlalchiquihuite y también empecé a trabajar las figuras de los pollos y los guajolotes (Claudia Altamirano Martínez, 3 de agosto de 2021).
- *Onech machti nona, kitoa ixmomachti, opej nimen chiua tepalkatsitsintin, achiuiltepalkatsitsinti kon kauaya nojni ne* Ahuehuapan. *Aman on nemili ma nino namikti, nikajtej nona, onya ipan techan ompa no ijki tlalchiuayaj kin chiuayaj akontij*.

  Mi madre me enseñó, me decía enséñate, empecé a realizar tepalcatitos, tepalcatitos para achiuil que mi hermano iba a dejar allá en Ahuehuepan. Después pensé en casarme, dejé a mi madre, fui a casa ajena y ahí también trabajaban el barro, hacían tinajas. (Eufemia Cabrera Timoteo, 3 de julio de 2021).

De igual modo, dentro de este proceso creativo también existe la participación de los hombres: abuelos, padres, suegros, esposos e hijos. Específicamente, son ellos quienes extraen los distintos tipos de tierra y arena que se utilizan en la preparación del lodo, también de la extracción de la piedra negra para la preparación de la pintura, pues son actividades que requieren de mayor esfuerzo físico.

Hay que tener en cuenta, que la formación de los y las *tlalchijkej* inicia desde la niñez, en donde se enseñan las actividades más elementales. Las niñas aprenden a crear piezas pequeñas: *akontsin* (tinajita), *piyonstin* (pollito), *tepalcatsitsinti* (tepalcatitos), la mayoría siempre refiriendo a sus primeras piezas en diminutivo; también aprenden el preparado del lodo, la limpieza del algodón, etc.

Los niños en cambio acompañan a sus padres al campo para la extracción y la recolección de la materia prima, así como la limpieza de esta. Durante la niñez y la adolescencia, hombres y

mujeres aprenden a agarrar el pincel para la realización del trazado del diseño y del rellenado con la pintura natural sobre cada pieza.

Una formación constante que la antropóloga Catharine Good (2017) la ubica dentro de los ciclos de vida, tal como lo señala en sus escritos *Consideraciones sobre el estudio del "arte" y la "estética" en el México indígena*. Es decir, puede observarse un aprendizaje formativo, todo ello iniciado desde la niñez, después en la adolescencia y finalmente en la vida adulta, específicamente en la etapa de los matrimonios, en donde la labor creativa va de la mano con las actividades del grupo doméstico.

De manera que, al pasar de los años cada miembro de familia es importante, pues juega un papel dentro de los roles de la creación, la reproducción y la circulación de las obras. Aquí se debe mencionar que "para la gente del Alto Balsas, las relaciones sociales surgen de la circulación del trabajo o tequitl, por el flujo de la fuerza o chicahualiztli y por medio de la reciprocidad entendida como la acción de amar y/o respetar (tlazohtla, tlacaiita)" (Good, 2015, p.137).

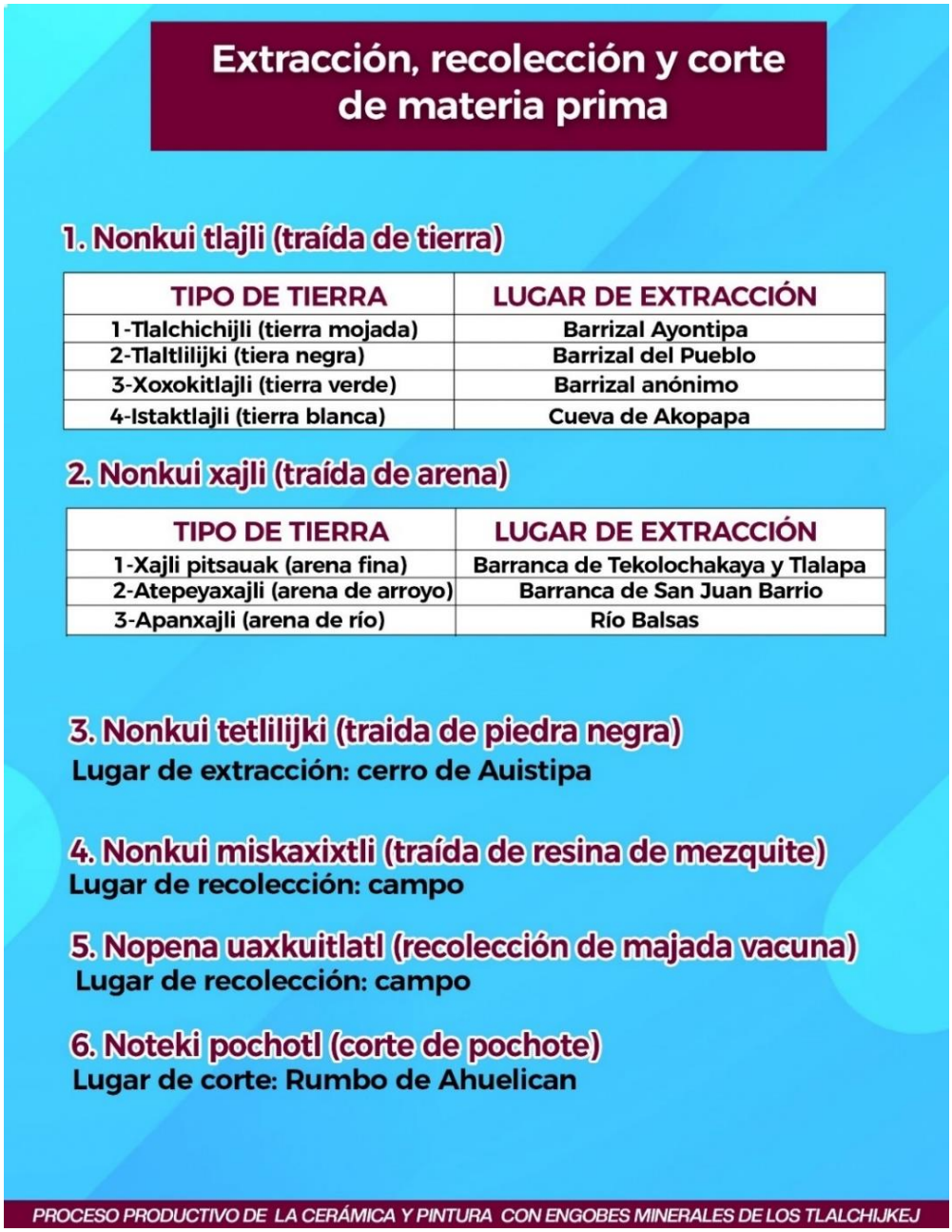
Tales categorías, nuevamente nos deben llevar a pensar la importancia de la cohesión dentro de los grupos domésticos, desde donde se empiezan a tejer las redes de comunidad, lo cual es visible en las demás comunidades del Alto Balsas. Por ello, un gran porcentaje de las alianzas familiares mediante la práctica del *nonamiktilo* (matrimonio) se da entre familias de San Agustín Oapan, o en su caso con algunas familias de las otras comunidades, en donde la circulación del *tekitl* es entendida y compartida.

Entonces, la creación, la reproducción y la circulación de la cerámica y la pintura tradicional se mueve dentro de la categoría *tekitl*. Hay que hacer notar, que tal proceso productivo se compone por 23 pasos, los cuales se identificaron durante las entrevistas a profundidad en el trabajo de campo y en coordinación con el comité del Museo Comunitario Maseualkajlitlalchiuayotl, y están divididos en cuatro etapas: *extracción, recolección y corte de materia prima; preparación de materiales; preparación del lodo y creación de la pieza*.

Pasos, etapas y materiales, todos referidos desde *totlajtol*, dan cuenta de los conocimientos, saberes y habilidades heredadas de los abuelos y las abuelas, que viven en la oralidad y la memoria de los *tlalchijkej*. La primera etapa es la *extracción, recolección y corte de materia*

*prima*, y se ve resumido en la siguiente imagen, de hecho los 6 pasos que se enlistan se comentaron en el apartado *4.3 Elementos naturales para la producción de la cerámica y la pintura*, del capítulo anterior, y tienen que ver la forma de experimentar las áreas de cuidado y los símbolos públicos.

Imagen 10
*Extracción, recolección y corte de materia prima*



Como se mencionó anteriormente, en esta primera etapa se encuentran los pasos de: 1. *Nonkui tlajli* (traída de tierra), 2. *Nonkui xajli* (traída de arena) y 3. *Nonkui tetlilijki* (traída de piedra negra), en donde los esposos e hijos (principalmente) se encargan de ir a los lugares de extracción. En el caso de la tierra y la arena, los hombres suelen utilizar alguna camioneta, carretilla o algún animal de carga para transportar los costales y en cambio cuando esta actividad es realizada por mujeres, ellas utilizan las cubetas para la traída de la materia prima en porciones menores.

La tarea de extracción de la piedra negra está a cargo específicamente por los hombres, pues se requiere de mucho esfuerzo físico para romper las piedras, además de que tienen que subir al cerro de Auistipa con la ayuda de los animales de carga (burros, caballos, machos o mulas). Suele pasar, que en ocasiones mujeres viudas o de la tercera edad, consiguen el mineral negro con sus vecinos, cuñados, nietos, sobrinos e incluso con compadres.

Respecto, a los pasos 4. *Nonkui miskaxixtli* (traída de resina de mezquite), 5. *Nopena uaxkuitlatl* (recolección de majada vacuna) y 6. *Noteki pochotl* (corte de pochote) son actividades en donde la participación de mujeres y hombres; niños, adolescentes, adultos y ancianos es intercalada. De hecho, se suele complementar estas acciones con alguna otra actividad familiar, pues se aprovecha el día también para leñar, cosechar, pastorear animales, cortar quelites y frutos silvestres, etc.

Esta primera etapa de *extracción, recolección y corte de materia prima* es evidente la transmisión del saber y el conocimiento de los elementos que conformarán cada obra en sus distintas utilidades. Por lo cual, es de vital importancia tener un acercamiento con el entorno natural desde la niñez, con ello conocer los lugares específicos en donde se extrae la materia prima, y a la par se conocen las áreas naturales simbólicas y de cuidado en donde moran los entes sagrados.

Además, tal acercamiento con el entorno natural es significativo para los oapanecos porque aprenden a orientarse, y con ello se va estructurando todo un sistema de representación geográfica local y regional. Reflejando una manera propia de concebir un territorio y sus delimitantes, un sistema que se ha heredado históricamente de generación en generación.

Por ejemplo, los náhuatl de la región del Alto Balsas aprenden a orientarse con los astros, principalmente con el sol. Ya que siempre se guían desde el lado Este, y la salida del sol es el referente para ello y lo llaman *kankisaya tonajli* (donde sale el sol), así también llaman al lado Oeste como *ikalakiyan tonajli* (donde se oculta el sol), de igual manera la luna y la posición de las estrellas sirven para orientarse.

Finalmente, conocer la ubicación del río, los manantiales, las veredas, los caminos, las barrancas, las cuevas, los cerros, los barrizales y demás es necesario, pues forma parte del sistema de representación natural. Áreas de cuidado y los símbolos públicos que se les ha asignado un topónimo por las características que le componen o le rodean, y que son elementales al brindar la materia prima.

Ahora bien, la segunda etapa de la producción creativa es la *preparación de los materiales*. En primer lugar, se realiza el harneado de la tierra roja, negra y verde, así como los distintos tipos de arena que se extraen de las barrancas de Tekolochokaya, Tlalapa y San Juan Barrio, y la que se recolecta de los arenales del río Balsas; cabe aclarar que cuando la tierra o arena están mojadas deben dejarse secar bajo los rayos del sol.

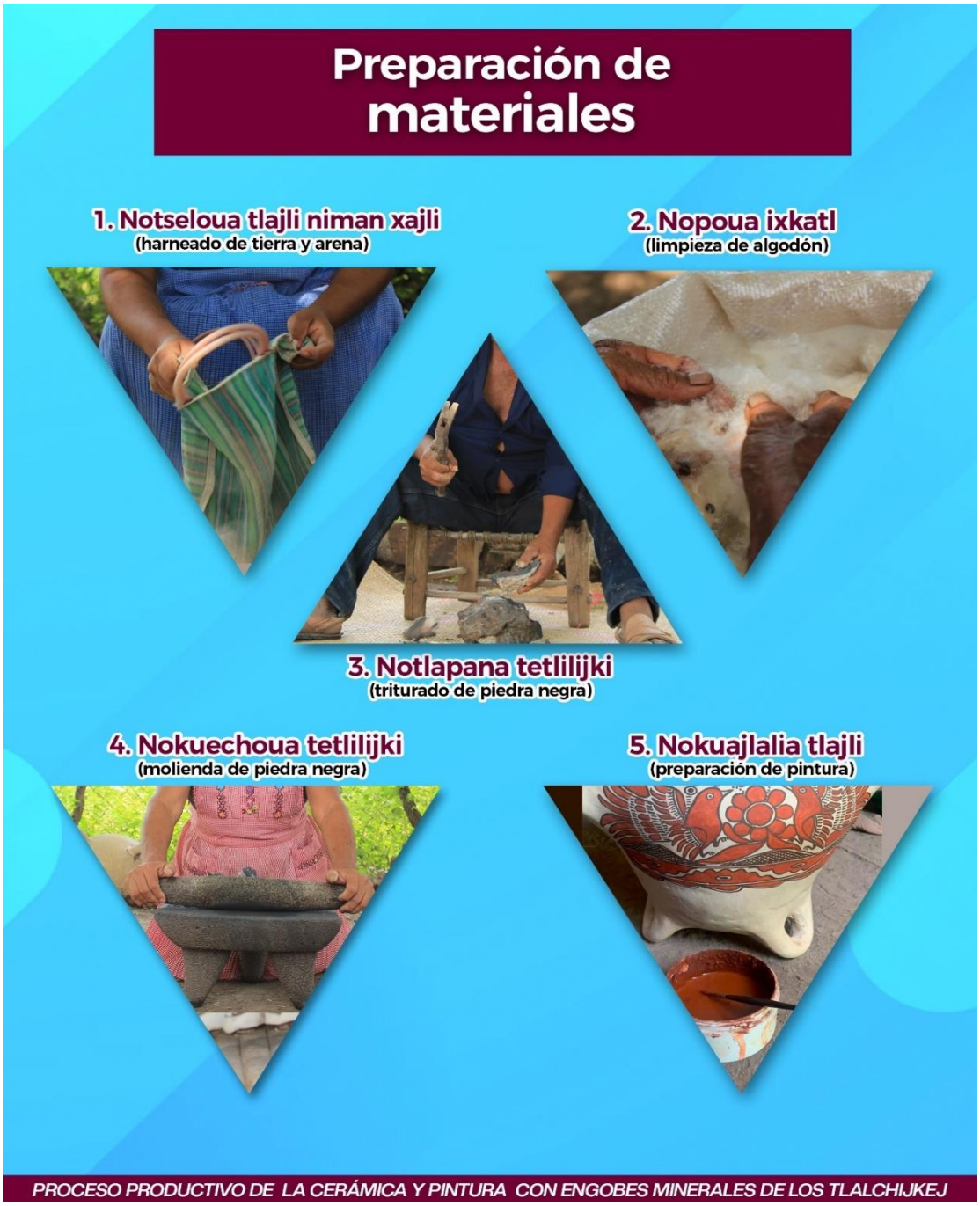
La tierra *tlalchichijli* (tierra roja), *tlaltlilijki* (tierra negra) y *xoxokitlajli* (tierra verde) se utiliza para la preparación del lodo que servirá para la formación de las piezas. En cambio, la tierra *istaktlajli* (tierra blanca) sirve como un sellador, el cual debe harnearse cuidadosamente, para después ponerse a remojar con agua para finalmente aplicarlo sobre cada uno de los objetos.

Así también, después de cortar el fruto maduro del pochote, los *tlalchijkej* dejan guardadas las vainas en algún espacio cerrado de la casa, y en algunos días el algodón termina de brotar, por lo tanto es necesaria la limpieza del material. Es entonces, cuando las mujeres y en algunos casos los hijos e hijas ayudan a quitar las semillas al algodón, el cual debe de quedar listo para la preparación del lodo.

En el paso 3, los hombres se encargan de triturar el *tetlilijki* (piedra negra) en partes pequeñas, con la ayuda de un marro y cincel, para que las mujeres se encarguen de molerlo finamente en el metate o *temetlatl* (metate para piedra). Al obtener el polvo fino se deja reposar en un recipiente junto con agua y la resina de mezquite, para obtener las distintas tonalidades de

pintura: negro, café y rojo óxido. En la siguiente imagen se pueden observar los cinco pasos de la etapa 2:

Imagen 11
*Preparación de materiales*



Con respecto a la etapa *3. Preparación del lodo*, se pueden distinguir tres momentos. Después de extraer, recolectar y cortar la materia prima base y su posterior limpieza, el primer paso es *Noekchiua sokitl* (preparación del lodo: agua y tierra). Aquí, principalmente las mujeres son quienes se encargan de preparar la mezcal para obtener el lodo.

Posteriormente proceden a agregar la arena, tal paso le llaman *Noxajlochia* (agregado de arena). Y constantemente mediante el sentido del tacto, las mujeres verifican que el lodo se desprenda fácilmente de los dedos y de la superficie en la que se encuentran trabajando la masa. Después se le agrega el algodón del árbol de pochote, un paso que se le conoce como *Noixkauia* (agregado de algodón).

En esta etapa, las mujeres adultas aprovechan para enseñar a sus hijas la manera correcta de preparar el lodo, como en la siguiente imagen. Incluso algunas madres o abuelas permiten que las niñas jueguen con el lodo, porque afirman que es la manera en que podrán moldear una pieza, tal como pasa con la masa de maíz y la enseñanza de la preparación de las tortillas.

Imagen 12
*Preparación del lodo*

[Fotografía de José Luis Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Tlalchijkej*.

Finalmente, la última etapa corresponde a la creación de la pieza. El primer paso es moldear la base, para ello el *tlalchijketl* utiliza restos de tepalcates para empezar a dar forma a la pieza: alargada o redondeada. Al tener la base de la pieza proceden a dejar secar bajo los rayos del sol (*nokaua ma uaki*).

Hay que subrayar, que durante la última década hombres de ciertos grupos domésticos se han integrado de manera más participativa en los procesos creativos, y no solamente en la recolección y preparación de materia prima o decorando las piezas con las pinturas naturales; sino en la preparación del lodo y la creación de las piezas, tareas que eran desarrolladas por las mujeres.

Después se encuentra el paso *notejchiki* (lijado), en donde se debe de alisar la pieza que previamente secaron al sol, esto para tener una pieza lisa, para ello se utiliza una lija comercial, aunque todavía se utilizan los olotes del maíz para la realización de esta tarea. Al tener una pieza limpia, las mujeres proceden a la aplicación del *istaktlajli* (tierra blanca), una lodo blanco que debe de cubrir toda la superficie de la pieza, al finalizar dejan secar al sol.

De ahí, cualquier integrante del grupo doméstico puede realizar la tarea de *nopetsoua* (bruñido). Para tal tarea, se utiliza una piedra lisa de río que se moja con agua, y para poder frotar la pieza y lograr un bruñido perfecto, así se tendrá una superficie completamente lisa en donde el tlalchijketl podrá realizar sus debidos trazos con la pintura.

Al finalizar el bruñido de la pieza, quedará lista para que los hombres (principalmente) procedan al trazado del diseño a través de las líneas y contornos de cada figura, a este paso lo llaman *notliluiteki*. Cabe mencionar, que para realizar el trazado utilizan exclusivamente el *tlapaltetlilijki* (pintura negra); después se procede a rellenar con el *tlapalchichijli* (pintura roja) las figuras que se plasmaron sobre la pieza cerámica, tal acción se le conoce como *notsakua* (rellenado del diseño).

Dentro de la penúltima tarea, se encuentra la cocción de las piezas que se realiza a ras de suelo. Para ello se requiere una buena cantidad de majada vacuna, que previamente los *tlalchijkej* han recolectado, poniendo una cama sobre el suelo en donde se coloca la pieza, para poder ir cubriéndola completamente con la majada y restos de tepalcate que ayudarán a conservar la

temperatura. Finalmente, cuando el fuego se ha consumido, se deja enfriar la pieza sobre el suelo, para después proceder a *noapachoua* (remojar), con el fin de obtener una pieza más resistente y ayudar a conservar la pintura que tiene impregnada. En la siguiente imagen se aprecian los 9 paso de la última etapa:

Imagen 13
*Creación de la pieza*

En suma, estas 4 etapas junto con los 23 pasos reflejan toda la labor creativa que se encuentra detrás de cada objeto. De la misma maneta, muestran las habilidades, las técnicas, los conocimientos y los saberes que son referidos y guardados en la tradición oral.

## 5.2 Memorias inscritas: la cerámica y la pintura

Los *tlalchijkej* como todo ser humano se han caracterizado por su sentido de creación, tal como se ha comentado, es un sentido material y estético que surge de un contexto natural, social, cultural y sobrenatural. Los creadores náhuatl de San Agustín Oapan tienen una estética definida de lo bello, pues dentro de la palabra antigua existe la categoría de *kualtsi* o *tlin kualtsi* (lo bello-bien hecho o lo bien parecido).

*Kualtsi* o *tlin kualtsi*, es una expresión utilizada por los náhuatl del Alto Balsas cuando refieren a una acción humana favorable (*kualtsi otekipano*: trabajó debidamente), a un evento realizado con éxito (*kualtsi iluichijke*: realizaron una buena fiesta), a un fenómeno pacífico (*kualtsin okiyeu*: llovió bonito), etc.

Específicamente, es una categoría que refiere al gusto estético de lo bello, y los náhuatl lo emiten como un juicio de valor al tener un bonito delantal, un bonito color del vestido, unos bonitos aretes, un bonito rebozo, un bonito sombrero, y demás. Por lo tanto, los *tlalchijkej* como seres creadores de cerámica y pintura, reflejan en sus obras *tlin kualtsi* (lo bello-bien hecho o lo bien parecido).

Por tal motivo, cada miembro del grupo doméstico aporta una función específica para lograr un objeto estético que se identifique por ser *kualtsi* o *tlin kualtsi*, sobre todo porque será para uso propio o compartido dentro de la familia, y con mayor razón si el objeto tiene fines comerciales, pues impregnan lo mejor, o como ellos lo dicen trabajan *ka iyojlo* (con el corazón), un sentir que Floriberto Camilo nos compartió durante la entrevista:

> *Nikmati pakilistli kuak yaka kuelita keno nitekichiua, kemantikatsi tech alitaj sepa sekimej yo ixchanejkej nima sayo uajlauej nika tochan tech alitaj keno titekichiua o no chiua totekiyo, kijtouaj kuelitaj iua kon mits ijliskej, yo titekitis ik amo yojlo.*
>
> Siento felicidad cuando a alguien le gusta mi trabajo, a veces nos vienen a visitar de fuera, y solos vienen aquí en nuestro hogar, vienen a ver como trabajamos o como se hace nuestro trabajo,

> dicen que les gusta y cuando te lo dicen trabajas con el corazón. (entrevista personal, 24 de julio, 2021).

Ahora bien, en el apartado anterior *5.1 La lengua materna como gestión del patrimonio: procesos de creación, reproducción y circulación*, se presentaron las etapas y pasos correspondientes para la producción de una obra. Cabe mencionar, que en los pasos *notliluiteki* (trazado del diseño) y *notsakua* (rellenado del diseño) es donde podemos encontrar los significados que plasman los *tlalchijkej* a través de la pintura, por ello es necesario presentarlo en este apartado.

Primeramente, cada creador inicia plasmando en cada pieza un trazo de líneas horizontales, verticales, diagonales, onduladas, curvas o en zigzag, dejando espacios para plasmar las imágenes o escenas que complementaran la pieza. Tales imágenes complementarias son delineadas, en suma tanto las líneas y los delineados se trazan con pintura negra, ejemplo de ello es lo que planteó Esteban de la Cruz Miranda:

> *On tlin ika tipeua tik tliluiteki yo kuikuitsi otech kauilitejkek to kokoluan, yomej okinemilike, kemantika tikakokuis ke ama yo tepalkatsintli uan yeuakaui pauaj nesti ken okichichiuilike, pakine tikita yo tlin kimelaua, kemantika tin tlaliliya yo yolkatsitsime. Tiktlalia tlin tikixmatstokej pampa kemantika kuajli tik te ijlis tlino kistosneki.*
>
> Las líneas en zigzag con las que empezamos a trazar nos las dejaron nuestros abuelitos, ellos las pensaron, en ocasiones levantamos algún tepalcatito antiguo y ahí se ve como lo diseñaron, ahí vemos lo que le queda, a veces ponemos animalitos. Plasmamos lo que sabemos porque en ocasiones es necesario poder explicar el significado. (entrevista personal, 18 de julio 2021).

Aquí, el *tlalchijketl* nos afirma que los conocimientos del diseño son heredados de los ancestros, una razón por la cual, los muertos siguen teniendo una presencia dentro de los grupos domésticos y la comunidad. Para plasmar un diseño, el creador debe conocer el entorno que le rodea para ser un significado de la realidad, el creador no inventa la temática, sino que inscribe las realidades de la vida sobre el objeto.

Continuando con el tema del diseño, después de plasmar las líneas y el delineado, se rellenan las figuras o escenas con la pintura roja o café (esta tonalidad es debido a que no se agrega suficiente resina de mezquite a la mezcla de tierra y de agua). Hay que subrayar, que hasta

finales del siglo XX, los objetos cerámicos solo se decoraban con motivos lineales, y algún elemento astral, de la flora o la fauna, tal como se muestra a continuación:

Imagen 14
*Masame nima uilome (venados y pájaros)*

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Tlalchijkej*.

Sin embargo, los *tlalchijkej* han configurado cada vez más sus líneas e imágenes plasmadas sobre los objetos cerámicos, pues en la actualidad pueden encontrarse diseños más complejos. Este estilo del pintar fue un modelo que tomaron de los pintores de papel amate, como bien se comentó es otra línea comercial que tuvo origen en la década de 1960.

Hoy en día plasman un estilo que ellos llaman "historias", pues refieren a la vida comunitaria, y podemos encontrar: las escenas de fiestas (bodas, jaripeos, bautizos, posadas, etc.), los rituales (petición de agua, ofrendas a los cerros, a los muertos, etc.), los ciclos agrícolas (arado de la tierra, la siembra, la cosecha, etc.), el trabajo doméstico (preparación de alimentos, crianza de los animales, el proceso productivo de la pintura y la cerámica, confección de textiles, etc.), los

ciclos de vida (nacimiento, la niñez, el noviazgo, los matrimonios, etc.) y otros temas. Tal como Rodrigo de la Cruz Cabrera nos platicó:

> *Ualeua keno tinemij keno tomej tichantij, tlino nejua yo niuaj panochia. Ama nikuelita nitlamachyotis kokonej nauilchiaj, kuakon ualeua kua nipitentsin keno tikistinemis, keno timauiltis, pampa nimati mila chipauak tlin nochiua. Noijki nikuelita iluitl, nochi ualeua tlino tikita kampa tichanti kampa atentli, kan titlamachyochia nochipa onkaj atl ixkeman poliui tlin tikpiyak nikan atentli. Nima no nikuelita nin tlalis chichimej, burromej, soyakaltij.*
>
> Todo empieza en cómo estamos, cómo nosotros vivimos, mis vivencias personales. Ahora me gusta pintar niños jugando, entonces me recuerda cuando era pequeño, la manera de ser, de jugar, porque siento que el actuar es muy puro. Así también me gusta la fiesta, nuestra inspiración es lo que vemos al vivir a la orilla del río, en nuestras pinturas siempre hay agua, nunca falta lo que tenemos a la orilla del río. Y también me gusta plasmar perros, burros, casas de palma. (Entrevista personal, 23 de julio 2021)

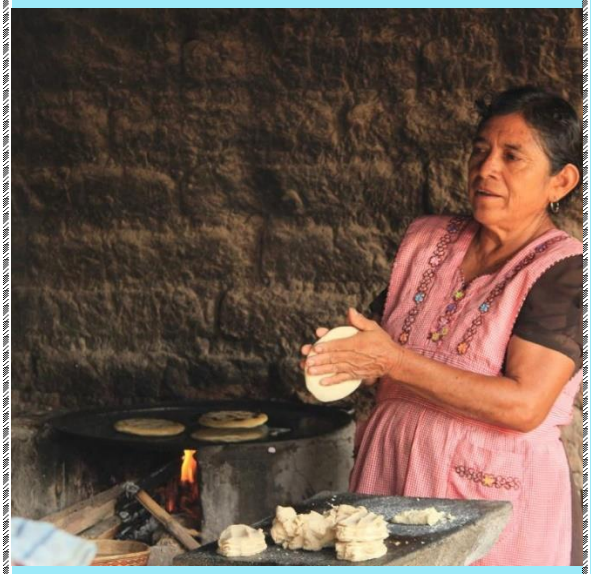
En especial, el *tlalchijketl* Rodrigo de la Cruz utiliza la cerámica para plasmar el sentido del lugar que ha experimentado desde su familia, en la comunidad. Al referirse al agua, tiene presente la importancia del líquido para la vida comunitaria, pues habla de manera general al decir "lo que tenemos", al decir "como vivimos", al decir "nuestras pinturas". Aquí, es evidente que la cerámica es una memoria inscrita.

Las historias plasmadas, de los pintores de papel amate junto con las historias representadas en la cerámica de los *tlalchijkej*, nos reflejan el sentido del lugar de los grupos domésticos, la comunidad y la región del Alto Balsas. De acuerdo con Catharine Good, tales expresiones materiales y estéticas muestran:

> La vida del pueblo es siempre el temas de estos cuadros… las representaciones son fieles a la realidad hasta en los detalles más pequeños de la indumentaria, la construcción de las casas, el arreglo de las ofrendas, el atuendo de las danzas tradicionales, etcétera…presentan imágenes positivas y alegres de la vida comunitaria… no aparecen escenas de conflicto o de violencia y tampoco se ven retratos individuales, paisajes solitarios ni cuadros de bodegón. La actividad humana colectiva de sus pueblos es el principal tema de estos pintores. (1988, p. 31-32)

Hasta aquí, se han presentado los conocimientos, saberes, técnicas y estilos propios de los *tlalchijkej*, así como una estética del ser náhuatl que es notoria en las otras líneas de producción. A continuación, se presentan dos historias de la vida diaria que se plasman sobre la falda de una muñeca; la primera es una boda tradicional y se aprecian los esposos así como las tías y madres bailando al salir del templo y la segunda historia refleja una madre haciendo itacates de frijol blanco en la cocina.

Imagen 15
*Historias de la vida*



Como bien se ha mencionado, el *tlalchijketl* aplica distintos tipos de líneas, plasma las escenas de la vida diaria. Asimismo, es importante subrayar que se complementa la decoración con algunos otros elementos simbólicos del entorno de los oapanecos como los entes sagrados, los astros, la flora y la fauna (silvestre y domesticada), es decir todo aquello propio de *tochan* (nuestro hogar).

Por ejemplo, la familia Camilo Altamirano presento toda una serie de animales que plasman en sus obras, como aves: *sanamej* (sanates), *pipixtsin noso uiuisakatsin* (colibrí), *tekoch* (ave pinta que come tunas), *tsoma* (zopilote), *chiltototl* (pájaro rojo de cuaresma), *koxkatototl* (pavoreal), *xikoyotli* (pájaro que come guamuchil), *tekolotl* (tecolote), etc.

También se encuentran los mamíferos del campo: *sitli* (conejo), *masamej* (venados), *tejomej* (mapaches), *tekuanimej* (felinos), etc. Reptiles como *kouixtakamej* (lagartijas), *koketspali* (iguana), *tlalakonetl* (lagartija blanca), *tepaxi* (camaleón), *kouatl* (culebra), etcétera.

Por otro lado, se encuentran los animales de río como *ayotsin* (tortuga), *michimej* (pescados), *aketspalin* (cocodrilo), *tsatsapalin* (mojarra), *xouilin* (vagre), *tekakauayo* (carpa), *chakali*

(camarón) y otros. Y claro no podían faltar los animales domésticos: *uexolomej* (guajolotes), *piyome* (pollos), *uakaxti* (ganado vacuno), *chichime* (perros), *mistome* (gatos), *pitsome* (marranos) y otros animales de la casa.

## 5.3 Cerámica utilitaria, ritual-ceremonial y ornamental-comercial

En el tercer capítulo se mencionó brevemente que los antiguos *tlalchijkej* producían principalmente objetos utilitarios domésticos y rituales, destacando principalmente aquellos objetos que servían para el almacenamiento del agua, la preparación de alimentos y para la cocción de estos, así como aquellos que complementaban sus fiestas y ceremonias.

Primeramente, es importante mencionar que las familias oapanecas tuvieron un amplio conjunto de piezas de uso utilitario doméstico en la vida diaria, este amplio conjunto, se identificaba por las vasijas, las cuales llegan a conformar una vajilla, tal como las investigaciones antropológicas de la Fundación Cultural Armella Spitalier lo refieren, pues se expone que "la vajilla se compone de diferentes formas utilizadas para diversos fines todos ellos encausados a las maneras de almacenar y servir los alimentos" (2008, p. 11).

Cabe destacar, que el moldeado de las vasijas ha estado a cargo por las mujeres *tlalchijkej*, debido a que son ellas quienes conocen de las especificidades que debe de tener cada una de las piezas que serán utilizadas en el hogar. Subrayando que algunas dejaron de producirse a finales del siglo XX, tal como se pudo verificar durante el trabajo etnográfico, todo ello debido a la llegada de vasijas hechas con otros materiales que llegaron a la cotidianidad de los oapanecos.

Entre esas vasijas que las familias oapanecas han dejado de producir destacan las piezas de *kontli* (ollas grandes), las cuales servían para la cocción de alimentos, tales como: *tixtliatojli* (atole de masa), *chilatojli* (atole dulce con chile), *tsopelik atojli* (atole dulce), *tlayolatojli* (atole de maíz), *xokoatojli* (atole de ciruela), *yepaya atojli* (atole de frijol), *michayotl* (caldo de pescado), *yexotl* (ejote), *yelotl* (elotes), y un larga lista de platillos náhuatl.

De igual modo, se elaboraba la vasija *kontsitli* (ollita), para la cocción de alimentos en cantidad menor; también algo interesante es que varias familias utilizaban una olla que era hecha y adquirida en la ciudad de Tixtla, la cual es conocida como *Tixtlakontli* (olla de Tixtla).

Incluso, las mujeres elaboraban ciertos objetos que estaban relacionados con las festividades y rituales del calendario anual. Entre ellos, la pieza de *tamalkontli* (olla para tamales) que era utilizada especialmente en *mikailuitl* (fiesta de los muertos), pues las mujeres año con año renovaban la vasijas tradicionales para la ofrenda de los familiares difuntos, tal como lo relató la *tlalchijketl* Claudia Altamirano Martínez:

> *Kuak yeasitika Mikailuitl, sanikakiya yo no noma san kualijtoua: ¡yeniuajlau, no nonkuis tlajli! nin chiuas tokontsin kampa iksis ayotli, kampa iksis mojli.*
>
> *Nima kichiuaya se tepalkatl ompa kalakiya mojli.*
>
> Cuando ya se acercaba Mikailuitl (fiesta de los muertos), solo escuchaba a mi suegra que decía: ¡ya vengo, iré a traer tierra!, haré nuestra ollita en la cual se cocerá la calabaza, ahí se cocerá el mole.
>
> Y hacía un tepalcate en el cual se ofrendaba el mole. (entrevista personal, 15 de agosto 2021)

Además de las ollas y tepalcates para la fiesta de los muertos, las mujeres elaboraban los *tlaltepolatomej* (platos de barro), piezas que eran destinadas para servir los alimentos festivos y rituales, así como aquellos del día a día. Por otro lado, algunas mujeres mayores recuerdan que entre los meses de mayo y junio se elaboraba un tepalcate especial para el *yepakijli* (quelite de zorro), un quelite muy preciado en los pueblos del Alto Balsas, el cual es recolectado al iniciar la temporada de lluvias.

Asimismo, se dejó de producir la pieza de *molkaxitl* (molcajete), pues fueron sustituidos por los molcajetes del pueblo de alfarero de Tulimán. Lo mismo pasó con los comales de fierro y las vaporeras que sustituyeron al *komajli* (comal de barro) que se producía en San Agustín Oapan y en San Miguel Tecuiciapan, y al *tlatsikon*i (olla con tapa).

Hay que tener en cuenta, que se dejaron de producir estas piezas pero la elaboración de los platillos tradicionales para fines festivos, ceremoniales y rituales de la vida cotidiana han tenido una continuidad hasta nuestros días, a pesar de que nuevas producciones con diferentes materiales han llegado a la comunidad.

En cambio, en la actualidad las mujeres oapanecas siguen produciendo piezas como el *tlalchikijtli* (chiquihuite de tierra que sirve para lavar el nixtamal), el *achiuiltepalkatl* (tepalcate para achiuil), el *kuexomatl* (batea) y los *tepalkamej* (tepalcates). Cabe destacar que algunas piezas se comercializan en menor medida, en las comunidades de Analco, Tula del Río, San Juan Tetelcingo, Ahuehuepan, San Marcos Oacatzingo, Ahuelican y Tlamamacan; en la siguiente imagen se puede observar un *achiuiltepalkatl* en la cocina tradicional de la *tlalchijketl* Emperatriz Cabrera:

Imagen 16
*Achiuiltepalkatl*

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Cerámica tradicional oapaneca*

Por otro lado, se encuentran las piezas que han servido para el almacenamiento del agua, aunque su producción también ha bajado considerablemente. Una de las piezas principales era el *tsotsokojli* (cántaro), el cual servía para el acarreo del agua de manantial y de río, pues al no existir el servicio de agua potable en la comunidad, era necesaria su elaboración y con ello suministrar al hogar del vital líquido, de hecho también era utilizado para transportar agua a las

áreas de cuidado para la realización de ofrendas agrícolas (cerros, parcelas, campo, etc.), pues era necesaria para la preparación de los alimentos rituales.

Cabe mencionar, que el cántaro era amarrado con un lazo de *ixtli* (ixtle[10]) cuando se transportaba el agua en algún animal de carga (burro, caballo, macho o mula), pero si la persona era quien cargaba el *tsotsokojli* era necesario la utilización de un *mekapajli*[11] que se sujetaba con un lazo alrededor del cántaro.

Otro objeto que era muy utilizado para transportar el agua era el *tlalatekomatl* (bule de tierra), principalmente cuando las personas iban al campo, a las parcelas, a leñar, a cazar, a la recolección, extracción y corte de las materias primas que utilizaban para la producción de la cerámica y la pintura. Tal como lo relata la *tlalchijketl* Cecilia Valentín Santos:

> *Ke ama pan xopantla, yeuejkaui kinchiuayaj tlalatekomamej ka ixayakatsin ken kokonetl, kipiyaya kualtsin itsontekontsin ompa kikoyonya ompa atli…nomoma ipan xopantla kek chiuaya totlalatekon.*
>
> Como ahora en época de tierra verde, tiempo atrás hacían bules de tierra con su carita de niño, teniendo una cabecita bonita donde le hacían una abertura que servía para tomar agua… mi suegra en época de tierra verde realizaba nuestros bules de tierra. (entrevista personal, 16 de agosto 2021)

Tal objeto poco a poco está siendo sustituido por la llegada de contenedores de agua de plástico. De igual modo, otro recipiente que se ha enfrentado a la llegada de tal material es el *akontli* (tinaja), un contenedor que ha destacado por ser el objeto más comercializado e intercambiado en la región del Alto Balsas, pues tal creación se ha caracterizado por mantener el agua fresca, incluso en épocas calurosas del año.

Ahora bien, con respecto a la producción cerámica de uso ritual-ceremonial, los *tlalchijkej* han preservado hasta la actualidad solo tres objetos, los cuales están relacionados con el calendario anual festivo y ritual. De hecho, la producción de estas piezas es importante ya que

[10] Lazo de origen prehispánico, elaborado por con la fibra vegetal del maguey.
[11] Correa tejida a mano con hojas de palma silvestre, el cual es utilizado para transportar objetos, colocándolo en la parte superior de la cabeza.

complementan el sistema de creencias náhuatl, específicamente de los oapanecos, pues tal pensamiento no es compartido con las demás comunidades circunvecinas.

Entre tales objetos se encuentran los candeleros para la colocación de velas, tal pieza empezó a elaborarse en Oapan con la llegada de los evangelizadores españoles en la época colonial, por ello no tiene un nombre específico en náhuatl. No obstante, los candeleros junto con las velas complementan los altares de los templos católicos, los altares de los hogares, así como las ofrendas a los santos, los muertos, las cruces, etc.

En segundo lugar destacan los sahumerios. El primero, es el *poxkaxitl* (cajete trípode para sahumar), un objeto que históricamente ha conservado el estilo de la época prehispánica mesoamericana, y que era un elemento se suma importancia de varias culturas, específicamente usado para la presentación de las ofrendas a las divinidades, los muertos, los elementos naturales, etc.

Si bien, estas vasijas trípodes corresponden a cierta temporalidad precolonial, es importante subrayar que la producción no finalizó con la llegada de los españoles, baste como muestra la producción y la utilización del *poxkaxitl* en San Agustín Oapan. Una obra de los *tlalchijkej* que es utilizada en ciertas áreas de cuidado, exclusivamente en los altares de los templos y hogares católicos, así como en las procesiones.

Es decir, para sahumar con copal las ofrendas (comidas tradicionales, velas, flores, agua, pan, semillas, etc.) y las imágenes católicas (Jesús, vírgenes, santos, cruces y arcángeles), tal como lo expresó la rezandera Claudia Altamirano: "*tomej ne totlaixpantsin tikui on poxkaxitl uan kipiya yeyi ikxi, nima no kuak titlayaualoua* (nosotros en el altarcito utilizamos el poxkaxitl que tiene tres pies, también cuando hacemos procesiones)".

A continuación, en la siguiente imagen se puede observar a la familia Valentín Alcaraz realizando la presentación de la ofrenda al templo (flores, velas y música), acción que en náhuatl es llamada *xochikalaktilo chiopan,* durante la fiesta patronal de San Agustín de Hipona, por ello

vemos a Blanca Delia Valentín sosteniendo el *poxkaxitl* (elaborado por su madre) en la mano derecha y en la mano izquierda el *xochiuakali* (jícara floreada) con copal.

Imagen 17
*Xochikalaktilo chiopan* :

[Fotografía de Juan Carlos Juárez Baltazar]. (San Agustín Oapan Guerrero, 2021). Archivo fotográfico de *Fiestas y rituales de Oapan*

Incluso, los *tlalchijkej* siguen elaborando otro tipo de sahumerio que llaman *poxkoni* (vasija pequeña en forma de ollita trípode con asas), una pieza utilizada exclusivamente para sahumar los cuerpos de los difuntos en las velaciones y entierros, así como para sahumar las ofrendas en *mikailuitl*.

También el *poxkoni* es utilizado en la prácticas de *tetonaltilo* (recuperación del *tonal*). Una práctica de sanación vigente dentro del pensamiento de los náhuatl del Alto Balsas, ya que se

piensa que el ser humano posee una energía interior llamada *tonal*, que define la esencia y la energía de las personas, y cuando se presentan sobresaltos, tristezas o miedos el *tonal* puede debilitarse o inclusive perderse, he ahí cuando las personas recurren a los *tetonalmakanij* (recuperadores del tonal) con el fin de animar o recuperar el *tonal*.

Es decir, tales personas continúan practicando estos rituales de sanación, invocando a Jesucristo, a los santos, a los arcángeles, a los muertos, pero principalmente a *tonaltsintli* (solecito). Por el hecho de que el sol es un astro luminoso, que puede fortalecer al *tonal* cuando se debilita o se pierde, muy probablemente la figura de *tonaltsintli* está ligada al culto de Tonatiuh (deidad del sol del panteón mexica).

Continuando con el tema de la recuperación o fortalecimiento del tonal, en el ritual los *tetonalmakanij* utilizan el *poxkoni*, presentando la ofrenda en náhuatl y sahumando constantemente, así lo expresó el tlalchijketl Juan Camilo: "*tomej tikui in nanka (poxkoni), san ikua se kualo kijtoua kontlakauiliske neya, ikua onomamautij* (nosotros utilizamos esto (*poxkoni*), solamente cuando uno está enfermo, y se dice que se tiene que ofrendar si se asustó).

Tales rituales de sanación se pueden realizar en el hogar de la persona que tiene debilitado o perdido el *tonal*, pero también se pueden llevar a cabo en otros lugares: el campo, el río, el camposanto, etc. Así, los *tetonalmakani* llevan consigo el *poxkoni* con brasas al lugar donde se realizará el ritual, tal objeto es portátil y se sujeta con un pedazo de alambre (anteriormente se utilizaba un lazo de ixtle).

Además, el *poxkoni* es utilizado en las ofrendas de petición de lluvias en el mes de mayo en los cerros de Misueue, Uetsintla y Tlalnextipa. Y durante el mes de septiembre, cada agricultor de San Agustín Oapan como de las demás comunidades circunvecinas realizan una ofrenda a la tierra por los primeros frutos que concede a las familias, tal fiesta es conocida como Xilocruz (flor de jilote):

> *Poxkoni lak kikouaj ne* Ahuehuepan, *ipan* septiembre 13 *lak kitekitiltiaj ipan imijlaj san kisaloua ika alambre, kemantika tech iuan tlajtlaniliyaj matikin mimakan…yomej masi imitatatsi imicha ika kinpokuiya*

> *Ipan xilocruz titlapokuiyaj ika poxkoni ne* Tlakotlanapa, *kuak yeonkaj yelotl, nikyaualoua no mil niman nikchiua on soyacrustsin uan tlatiochijki niman ipa* esquina *nikintlaliya ipan nomil…kijtouaj tokniuan kitoua yo kipaleuiya in katikpokuiya iyaualiyan tomil kuak lak yeyeka niman chikauak uajlau atl.*
>
> El poxkoni es muy comprado en Ahuehuepan, el 13 de septiembre es muy utilizado en las milperas, y los amarran con alambre, a veces nos los vienen a pedir…ellos incluso con eso sahúman a sus santitos.
>
> En Xilocruz humeamos con el poxkoni allá en Tlacotlanapa cuando ya hay elotes, rodeo mi milpa y hago unas crucecitas con palma bendita y en cada esquina las pongo en mi milpa… dicen nuestros hermanos que humear alrededor de nuestra milpa ayudará cuando haga mucho viento y cuando la lluvia venga fuerte.

Lo anterior, es el reflejo de aquellas creaciones que están ligadas al calendario festivo y ritual de Oapan. Las obras de cada *tlalchijketl* tienen una intención, un uso local, un significado compartido, por lo tanto son elementos complementarios, que de manera tradicional se producían para intercambiar por otros productos, o en su caso comercializarlos en la comunidad y la región, es decir inmersos "dentro de procesos religiosos, sociales o económicos que tienen sus propias intenciones" (Good, 2010, p. 165).

Recordando, el *boom turístico* que plantea Catharine Good y con ello el surgimiento de nuevas líneas comerciales que adoptaron los ceramistas y pintores del Alto Balsas, posteriormente los *tlalchijkej* empezaron a producir nuevas piezas para comercializar más allá del ámbito tradicional: ceniceros, alcancías, máscaras para pared, fruteros, personajes del pueblo, animales de la región, etc.

De hecho, como se mencionó anteriormente la presencia de las instituciones gubernamentales a finales del siglo XX, junto con los programas y convocatorias bajo el eje del "rescate de las artesanías" incidieron en la comunidad de San Agustín Oapan. Ya que FONART, desde entonces ha emitido una serie de convocatorias para concursos en donde se especifican las temáticas: día de muertos, Navidad, nacimientos mexicanos, etc., incluso temáticas ligadas al imaginario nacionalista: catrina, día de la independencia, símbolos patrios.

Entonces, los *tlalchijkej* iniciaron una configuración de sus obras, la cual subrayaremos como cerámica ornamental-comercial. Por lo tanto, también cambió la circulación de las obras, pues del ámbito local y regional, ahora los *tlalchijkej* comercializan sus creaciones para uso ornamental al turismo nacional e internacional, a instituciones privadas, así como a galerías de arte.

Si bien emergió una configuración de las obras por la intención del creador, es importante resaltar que los *tlalchijkej* continúan trabajando bajo las técnicas tradicionales, respetando los colores naturales, los motivos estéticos inspirados del contexto natural, social, cultural y sobrenatural de los náhuatl.

Rodrigo de la Cruz Cabrera, comentó que han surgido nuevas obras del *tlalchijketl* en la actualidad, pero qué se continúa con la producción de objetos para uso utilitario, mismos que también son valorados incluso fuera de la comunidad...

> *Koronauake, chichimej, pitsomej, piyomej, uexolomej, tekolomej, masamej, uakaxmej, polokomej), santotstismej, xaxayaktij, ajauilmej, noso ken aman tekuanimej, koketspalimej… noso kemantika tech tlatlaniliaj yo* nacimientos *noso* catrinas*…niman taman titlalchiuaj ka on tlin nikan tiktekiltiyaj tochan niman okseki tlin kiauak tiknamakaj ken ne Oaxaca, Puebla, Ciudad de México noso ipan* galerías*, ken aman akontij, tlalchikijtij, poxkontij, tlalatekomamej, tlaltepolatomej, noso oksiki tej*.
>
> Muñecas reinas, alcancías (perros, marranos, pollos, guajolotes, tecolotes, venados, vacas, burros), figuras de santos, mascaras, juguetes o piezas como jaguares, lagartos…o a veces nos piden nacimientos o catrinas… pero todavía se elaboran piezas de uso utilitario para el hogar y otras que salimos a vender fuera como en Oaxaca, Puebla, Ciudad de México o en galerías, como las tinajas, tlalchiquihuites, incensarios, bules, platos, u otras piezas. (entrevista personal, 15 de abril de 2021)

Más allá de las temáticas que el consumidor sugiere al creador de la cerámica y la pintura, los *tlalchijkej* también crean piezas inspiradas en los personajes del pueblo. Baste como muestra, los danzantes, los músicos, los pescadores, la cocinera, los *tlalchijkej*, los jinetes, los pastores, los cazadores, y otros más que puedan dar cuenta de las relaciones de reciprocidad que emergen en la comunidad. A continuación tenemos una imagen de las *koronauake* (danza de corona) en Carnaval, y su representación en la cerámica.

Imagen 18
*Koronauake (danzantes de corona)*

# Capítulo VI. Ser *tlalchijkej*: reflexiones finales

Para finalizar, es necesario plasmar una serie de reflexiones a partir del marco contextual que sirvió como base en el presente proyecto, donde los modelos explicativos dieron las pautas para la comprensión del creador y sus creaciones materiales y estéticas dentro de una comunidad de tradición náhuatl. No obstante, más allá de los alcances surgen complementariedades que deben tomarse en cuenta para futuros estudios.

Hay que tener en cuenta, que a partir de este proyecto académico, surgen reflexiones que pueden abonar al tema de la salvaguardia, la protección, la promoción y la difusión de los saberes y conocimientos culturales de una comunidad náhuatl de Guerrero. Incluso, para poder reflexionar el contexto del creador en otras culturas originarias de México, las cuales se distinguen por la preservación de las creaciones materiales, estéticas y artísticas identificadas por su continuidad histórica.

De igual manera, estas reflexiones pueden contribuir al diseño de programas y acciones institucionales políticas y académicas que se implementan dentro de las comunidades originarias. Pues es necesario diseñar y ejecutar acciones con pertinencia cultural y lingüística dentro de las comunidades.

Ahora bien, los aportes de la Geografía Humanística sirvieron para comprender el sentido del lugar de los oapanecos reflejado en los actos de la vida individual, pero sobre todo colectiva y ello muestra una manera particular de subjetivación. Incluso, tal sentido de lugar es compartido con otros sujetos náhuatl de las comunidades circunvecinas de la región del Alto Balsas, por tal motivo se refleja una identidad que el presente define al sujeto náhuatl

Específicamente, el concepto del lugar del autor Yi-fu Tuan sirvió para entender el entorno natural de la comunidad de San Agustín Oapan, y junto a ello distinguir las cualidades que el ser humano atribuye al entorno natural, y también del rostro social, cultural e incluso sobrenatural. No obstante, al tratarse de una cultura de origen prehispánico deja ver el espíritu, la personalidad y el sentido experimentado para los oapanecos desde su sistema de pensamiento náhuatl.

Pero ¿cómo distinguir estas cualidades dentro de un lugar náhuatl? Precisamente, para ello se debe realizar un trabajo etnográfico a detalle, y aquí es importante tener en cuenta las maneras de experimentar el lugar desde la lengua materna. Ya que en ella, residen esas categorías que dan cuenta de la manera en cómo se estructura la cultura en tiempo y espacio, y precisamente dentro de la palabra antigua de los náhuatl del Alto Balsas de Guerrero, la categoría *tochan* como "nuestro hogar" refleja un sentido de lugar.

El cual surge por el coexistir entre ser humano y el mundo físico, tal como se vio en el capítulo *IV. El sentido de lugar de los tlalchijkej*, el entorno natural ha sido vital para la cultura náhuatl. Primeramente, porque la naturaleza madre ha permito el aprovechamiento de los recursos para la alimentación del ser humano, y en el caso de los *tlalchijkej* para el desarrollo del quehacer productivo de la cerámica y la pintura con engobes minerales.

Esta revisión del entorno natural se complementa por las aportaciones históricas que se vierten en el capítulo *III. Los tlalchijkej de San Agustín Oapan en Guerrero*. Pues el asentamiento de los primeros habitantes que llegaron a la cuenca del río Balsas se debió a la riqueza natural de su momento, y a pesar de que los pobladores vivieron en un contexto de relaciones de poder, preservaron su territorio y sus recursos naturales.

Es decir, la comunidad de San Agustín Oapan junto con las demás que integran la región del Alto Balsas han defendido históricamente sus tierras comunales y ejidales. En especial, se recuerda la lucha contra el Proyecto Hidroeléctrico San Juan Tetelcingo que se tenía contemplado ejecutar en la última década del siglo XX bajo el gobierno del presidente Carlos Salinas.

Motivo por el cual, los náhuatl del Alto Balsas emprendieron una lucha para la cancelación definitiva del proyecto en 1992, desde grandes marchas hacía la Ciudad de México, desde la lucha legal y sobre todo utilizando sus habilidades estéticas para protestar en contra de tal megaproyecto. De hecho, la lucha por *tochan* (nuestro hogar) es constante ante la presencia de las mineras canadienses en la cuenca oeste del río Balsas que se han dedicado a la explotación del oro, y actualmente también en el litio.

Aquí podemos subrayar la importancia de un patrimonio biocultural que han heredado los oapanecos y los paisanos del Alto Balsas, y que ello ha implicado la defensa de *tochan* (nuestro hogar) de los intereses y proyectos hegemónicos. Pues es notorio un sentido del lugar que nos muestra el coexistir entre el mundo físico y el ser humano.

Todo un legado compuesto por los símbolos públicos y las áreas de cuidado que se preservan, en donde tienen lugar las prácticas agrícolas, de pesca, de recolección y de caza, que a la vez se materializa en la preparación de los platillos tradicionales de la vida diaria y aquellos con un fin festivo, ceremonial y ritual.

Por lo tanto, aquí el papel de la Antropología nos ayuda a comprender la importancia del entorno natural. De hecho, por eso fue necesario hablar respecto al calendario festivo, ceremonial y ritual que es parte del sistema de creencias de los náhuatl del Alto Balsas, pues en el entorno natural habitan *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), *tonanatsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) así como fenómenos y astros centrales como los *yeyekame* (vientos) representada en las aves y *tonaltsintli* (solecito).

Al coexistir naturaleza, entes sagrados y seres humanos, es notorio un calendario festivo, ceremonial y ritual comunitario, incluso muy relacionado a los calendarios de los pueblos circunvecinos, por la sencilla razón, de la reciprocidad entre el ser humano y los entes naturales que moran y son parte del entorno. Es aquí en donde tal calendario festivo, ceremonial y ritual tiene un sentido cuando se experimenta por los individuos.

Nuevamente, los aportes de la Antropología desde los sistemas de parentesco y específicamente del trabajo de campo realizado por Catharine Good desde 1970, nos ayudan a ver que las relaciones de reciprocidad a través del *tekitl* (trabajo), inician desde los grupos domésticos, desde la agricultura, la producción de la cerámica, la producción de las pinturas en papel amate, etc.

Relaciones de reciprocidad que se extienden al ámbito comunitario, incluso al ámbito regional y que hacen posible vivir de manera colectiva y no en el individualismo. Así se cumplen las festividades, ceremonias y rituales que son necesarias para el equilibrio dentro del coexistir ser humano, entorno natural y entes sagrados.

Cabe resaltar, que la naturaleza es vital para los oapanecos, y sobre todo para los *tlalchijkej*, quienes siguen manteniendo todo un quehacer material y estético de origen prehispánico. Esta labor ha mantenido una continuidad histórica, ya que mediante las aportaciones arqueológicas y antropológicas que se han realizado en el estado de Guerrero, podemos constatar que existe un origen y continuidad histórica de la cerámica y la pintura con engobes minerales de los oapanecos.

Esta labor creativa tiene una fuerte relación con el sistema de creencias, pues la tierra representa la reproducción de la vida. Porque en el caso del *tlalchijketl*, no solo se le brinda las bondades naturales para la alimentación, sino la materia prima para su labor productiva, por ello, la tierra tiene un fuerte valor simbólico dentro de la cultura náhuatl.

A tal grado de que los creadores de cerámica y la pintura con engobes minerales se auto reconocen como *tlalchijkej*, es decir los hacedores de tierra. Ser *tlalchijketl* es todo un proceso que requiere de una preparación constante durante las etapas de vida, tal como se explicó en el capítulo *V. Cerámica y pintura náhuatl: patrimonio cultural*.

Un proceso que conlleva conocimientos y saberes reflejados en los procesos de creación, producción y circulación de sus obras. Reflejando habilidades, estilos y sobre todo una estética que emerge de todo aquel entorno natural, social, culturas y sobrenatural de la comunidad de San Agustín Oapan y la región del Alto Balsas.

Es decir, estas producciones materiales y estéticas dan cuenta de la memoria que los *tlalchijkej* inscriben mediante la pintura: los símbolos (las líneas, los astros, la flore, la fauna), y las historias que refieren a la vida cotidiana. Para esta intención estética se encontró una categoría que refieren como *kualtsi* o *tlin kualts*i (lo bello/lo bien parecido).

Tal categoría es el reflejo de la intención de los autores que imprimen sobre sus obras. Al referir "los autores", es porque las obras cerámicas se componen por el *tekitl* (trabajo) de cada integrante del grupo doméstico, pues cada sujeto en su distinto ciclo de vida aporta a la creación, a la producción y a la circulación de las obras.

Por ese motivo, al creador se le debe de comprender desde su contexto de creación, un contexto cultural y lingüístico que deja ver maneras propias de subjetivarse. Sin embargo, los grupos

hegemónicos han catalogado al autor dentro de las categorías occidentales del artista, del maestro popular o del artesano, dejando ver un desconocimiento de los autores, las obras y su estética.

En efecto, para la comprensión del creador y sus creaciones materiales y estéticas los aportes de la Antropología Estética fueron de gran ayuda para la realización del trabajo. Ya que fue necesario revisar todo el proceso productivo para comprender el papel que tiene cada miembro del grupo doméstico, dentro de las 4 etapas que se componen por los 23 pasos para la realización de la obra del *tlalchijketl*.

De igual modo, se procedió a revisar los tipos de producción que tienen los *tlalchijkej*. Primeramente, se conservan aquellos con fines utilitarios-domésticos que poco a poco han sido desplazados por la llegada de utensilios comerciales; después se encuentran los objetos ritual-ceremoniales ligados a los cultos de *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancestros), *tonanatsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras) así como fenómenos y astros centrales como los *yeyekame* (vientos) representada en las aves y *tonaltsintli* (solecito).

Hay que mencionar, que también destacaba la elaboración de objetos lúdicos, aquellos que abuelos y padres realizaban para la niñez, hoy tal producción ha quedado en el olvido. Finalmente, destacan los objetos ornamentales-comerciales como una nueva línea de producción, estas obras empezaron a producirse a finales del siglo XX, y ha sido un escalón para una circulación de obras que va más allá del contexto tradicional y local.

En suma, ser *tlalchijketl* de cerámica y pintura con engobes minerales es un patrimonio vivo, que como bien lo refiere Laurajane Smith es todo un proceso cultural que debe comprenderse más allá de las ideologías del patrimonio, y en su caso de la ideología del arte, que derivan de los grupos hegemónicos.

Las expresiones materiales y estéticas de los *tlalchijkej* no son simples objetos, pues derivan de un fuerte vínculo relacional con el lugar y son objetos de memoria inscrita que forman parte de la identidad comunitaria de San Agustín Oapan. Por lo tanto, es un legado material e inmaterial del presente.

Una tradición cerámica que es catalogada por los estudios arqueológicos como cerámica Blanco Granular con una historicidad que deriva desde el preclásico mesoamericano, a la vez influenciada por estilos de otros culturas prehispánicas. Hoy es una cerámica que ha dado paso a nuevas líneas comerciales en la comunidad y la región, específicamente a las pinturas sobre el papel amate, la madera, el vidrio y otros materiales.

Para finalizar, no se debe ignorar la importancia que tienen las lenguas originarias dentro de las comunidades y de los procesos de producción del creador. Por la sencilla razón, de que las comunidades originarias siguen una tradición oral, entonces toda la serie de conocimientos y saberes se encuentran dentro de las lenguas maternas, como un componente de la gestión del patrimonio.

Por ello, son importantes los acercamientos a las comunidades sin ignorar sus lenguas originarias, pues nos remiten a un modelo y filosofía de vida. Al menos en este proyecto se pudo tener un acercamiento a las categorías náhuatl *tochan* (nuestra casa), *tomej titlalchijkej* (somos hacedores de tierra), *totlajtol* (nuestra lengua), *totatatsitsiuan* (nuestros venerados padres o ancentros), *tonanatsitsiuan* (nuestras veneradas madres o ancestras), que nos hablan de la colectividad de un lugar contemporáneo.

## Referencias bibliográficas


Alcina Franch, José. (1992). *Códices Mexicanos*. Editorial MAPFRE.

Allier Montaño, E. (2008). *Los lieux de memoire una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria*, en Historia y grafía.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Batalla, J.J. (2018). El Códice de Ohuapan II (Estado de Guerrero). Un nuevo documento pictográfico sobre tributos de mediados del siglo XVI firmado por el oidor Antonio Rodríguez de Quesada. En Batalla, J.J., De Rojas J.L., y Pérez, L. (Ed.), *Códices y cultura indígena en México* (pp. 141-202). Madrid: BRF Servicios Editoriales.

Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Grupo Planeta (GBS).

Bonfil Batalla, G. (1990). *México Profundo. Una civilización negada.* Grijalbo- Conaculta.

Brice Heath, S. (1970). *La política del lenguaje en México*. Instituto Nacional Indigenista.

Capel, H. y Urteaga, L. (1991). *Las Nuevas Geografías*. Salvat Ediciones Generales, S.A.

Lévi-Strauss, C. (1975). *Arte, lenguaje, etnología*. Editorial Siglo Veintiuno.

De Villa-Señor y Sánchez, J. A. (1746). *Theatro Americano, Descripción General de los Reynos y Provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*. Nueva España.

Foster, G. (1960). *Archaelogical Implications of the Modern Potter of Acatlan, Puebla, México*. American Antiquity, Vol. 26.

Fundación cultural Armella Spitalier (2008). *Tradición Mezcala de Guerrero. Mezcala y granular.* CACCIANI.

Gamio, M. (1992). Forjando patria. Editorial Porrúa.

Gerhard, P. (1972). *A guide to the historical geography y of New Spain.* Cambridge University Press.

Gerhard, P. (1986). *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Good Eshelman, C. (1988). *Haciendo la lucha: arte y comercio nahuas de Guerrero*. Fondo de Cultura Económica.

Good Eshelman, C. (2004). *Nahuas del Alto Balsas. Pueblos indígenas del México contemporáneo.* Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Good Eshelman, C. (2010). *Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos*. *Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte*, en Araiza, E. Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México. El Colegio de Michoacán.

Good Eshelman, C. (2013). *Los cerros, la tierra, los ancestros y el maíz: etnografía del ritual entre los nahuas de Guerrero*, en Loera Chávez y Peniche, M. et al. (2013) América tierra de montañas y volcanes II. Voz de los pueblos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Good Eshelman, C. (2015). *Personas, grupos domésticos y trabajo entre los nahuas. Perspectivas etnográficas y sus aportaciones a la teoría*, en Good Eshelman, C. y Raby, D. Múltiples formas de ser nahuas. Miradas antropológicas hacia representaciones, conceptos y prácticas. El Colegio de Michoacán.

Good Eshelman, C. (2017). *Consideraciones sobre el estudio del "arte" y la "estética" en el México indígena*, en Guzmán, A. Caminos de la estética. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

*Historia General de Guerrero*, (1998). Volumen I, Época prehispánica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Guerrero, México 1998.

*Instituto Nacional de Antropología e Historia. Códice Mendoza*. 2015. Recuperado de: https://www.codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=spanish

Jiménez García, E., Martínez Donjuán, G., Arboleyda Castro, A. y Vélez Calvo, R. (1998). *Historia General de Guerrero. Volumen I Época prehispánica*. Editorial: CNCA / INAH, Gobierno del Estado, JGH Editores, Asociación de Historiadores de Guerrero, A.C.

Lévi-Srauss, C. (1971). *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*, 3ª ed. español, trad. F. González Arámburu. México: Siglo XXI editores.

Martínez Luna, J. (2016). *Conocimiento y comunalidad*. Bajo el Volcán. Recuperado de: https://www.redalyc.org/pdf/286/28643473006.pdf.

Navarrete Linares, F. (2008). *Los Pueblos Indígenas de México, Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

Noguez, X. (1986). *Tres Documentos Pictográficos sobre tributación indígena del Estado de Guerrero, Siglo XVI*. Revista Historia Mexicana. P. 5-48. Disponible en: http://mecs.politicas.unam.mx

Novelo, V. (2015). *Ser indio, artista y artesano en México*. Espiral Estudios sobre Estado y Sociedad. Recuperado de: http://www.espiral.cucsh.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1243

Nora, P. (1997). *"Entre mémoire et histoire*", Les Lieux de mémoire, s.l., Gallimard, vol. 1 (versión en castellano).

Oehmichen-Bazán, C. (2016). *Patrimonio y pueblos indígenas. reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural*. Pehuén Editores.

Olmos Aguilera, M. (2005). *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía*. El Colegio de la Frontera Norte.

Padilla Gutiérrez, E. F. (2009). *La Cerámica Blanco granular de Guerrero: implicaciones de su distribución temporal y espacial*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/91122

Prince, S. (1995). *Arte primitivo en tierra civilizada*, 1ª ed. español, trad. V. Schussheim. México: Siglo XXI editores.

Reyes, M. C. (1984). (2021, 30 de noviembre*). Un día de clases en la época colonial*. Relaciones (COLMICH, Zamora). Recuperado de: https://biblat.unam.mx/es/revista/relaciones-colmich-zamora/articulo/un-dia-de-clases-en-la-epoca-colonial

Reyna Robles, R. y

Rubín, S. (2015). *Arte y cultura popular: conceptos y vigencias*. Revista artesanías de América, (74), 75-80. Recuperado de: http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1091/1/Arte%20y%20cultura%20popular%2C%20conceptos%20y%20vigencias-Sol%20Rub%C3%ADn%20de%20la%20Borbolla.pdf

Sahagún, fray Bernardino de (2006). *Historia General de las cosas de Nueva España.* Editorial Porrúa.

Sánchez-Costa, F. (2013). *La fuga de la identidad: memoria, conciencia y cultura históricas*, en Fernando Sánchez-Costa y J. L. Palos, eds., A vueltas con el pasado. Historia, memoria y vida, Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Shiner, Larry (2010). *La invención del arte.* Una historia cultural. Paidós: Barcelona-Buenos Aires-México.

Smith, L. (2011). *El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?* Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, (12), 39-63. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81422437004

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*, Nueva York, Routledge.

Sterla, M.N. (2021*). Geografía humanista. Yi-Fu Tuan*. ENFOQUES.Edu, 1 (1), 44-53. Recuperado a partir de: http://ojs.cfe.edu.uy/index.php/enfoques/article/view/922

Riesco, P. (2020). *From place theory to landscape theory: non-place, distality and character.* Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, 85, 2858, 1–36. Recuperado a partir de: https://doi.org/10.21138/bage.2858

Tuan, Y. (1974). Espacio y lugar: una perspectiva humanística. En Joan Nogué (ed.). Yi-Fu Tuan. *El arte de la geografía* (pp. 53-110). Barcelona: Icaria.

Villela, S. 1996. *El códice panel de Chiepetlan y las migraciones Nahuas a la Montaña de Guerrero*. Recuperado de: https://historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn26/485.pdf

Villoro, L. (1987). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. CIESAS-SEP (Serie Lecturas Mexicanas).

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta. Pp. 7-17; y 148-174.

**Páginas institucionales**

*Enciclopedia Guerrerense, Guerrero Cultural Siglo XXI A.C.* (11 de marzo del 2020). https://enciclopediagro.mx/cultura-general/codices/

*Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.* (1 de diciembre de 2021). Concursos de Arte Popular. https://www.gob.mx/fonart?tab=concurso

*Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.* (7 de junio de 2021). Programa para el Bienestar Integral de los Pueblos Indígenas PROBIPI. https://www.gob.mx/inpi/acciones-y-programas/programa-para-el-bienestar-integral-de-los-pueblos-indigenas-probipi

*Ley Federal de Protección a la Propiedad Industrial*. (1 de enero de 2020). Artículo 264. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPI_010720.pdf

*Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad.* (1 de diciembre de 2021). Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf

*Patrimonio Cultural Inmaterial.* (15 de febrero de 2022). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

*Secretaría de Turismo*. (1 de diciembre de 2020). Pueblos Mágicos de México. https://www.gob.mx/sectur/archivo/documentos

## Archivos históricos

*Archivo Diocesano Chilpancingo-Chilapa*, Chilapa de Álvarez Guerrero.

*Archivo General del Estado de Guerrero*, Archivo Paucic. encuadernados no. 53, 59, 60, 84, 85, 88, 282 y 464. Chilpancingo, Guerrero.

*Archivo Parroquial de San Agustín Oapan*. Municipio de Tepecoacuilco de Trujano, Guerrero.