



UASLP
Universidad Autónoma



FACULTAD DEL
HÁBITAT



EL
COLEGIO
DE
SAN LUIS



CASA COLSAN
XILITLA-IXBA

Ruth Verónica Martínez Loera
Amaranta González Hurtado
Claudia Rocha Valverde
Juan Eduardo Candelaria Ampacún
Coordinadores

HILAR *la memoria* para TEJER el futuro

Estudios sobre textiles

tradicionales de las Américas

MUSEO
IXCHEL
DEL TRAJE INDÍGENA



USAC
TRICENTENARIO
Universidad de San Carlos de Guatemala



Friends of the Ixchel Museum, Inc.



CECEG
Centro de Estudios de las
Culturas de Guatemala
Universidad de San Carlos de Guatemala

HILAR

la memoria
para TEJER
el futuro

**Estudios sobre textiles tradicionales
de las América.**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Dr. Alejandro Javier Zermeño Guerra

Rector de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí

MCH. Rosa Ma. Reyes Moreno

Directora de la Facultad del Hábitat

Dra. Ruth Verónica Martínez Loera

Mtra. Amaranta González Hurtado

Cuerpo Académico Ciencias del Diseño (CA250)

Norma Alejandra González Vega

Luz María Hernández Nieto

Jaime Javier Loredó Zamarrón

Comité editorial

José Armando Almendárez Robledo

Corrección de estilo

María Fernanda Gabay Villafaña

Ruth Vianey Contreras Zamarrón

Diseño editorial

Dra. Claudia Rocha Valverde
Dr. Juan Eduardo Candelaria Ampacún
El Colegio de San Luis

Violeta Gutiérrez
Museo Ixchel del Traje Indígena

Deyvid Paul Molina
Erick Fernando García Alvarado
Universidad San Carlos

México ISBN 978-607-535-515-3
Guatemala ISBN 978-9929-8124-7-5

Esta publicación ha sido arbitrada por pares académicos, todos los trabajos publicados en este libro fueron sometidos a arbitraje doble ciego, el expediente que lo respalda se conserva en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, se publica con el aval de la institución dictaminadora. Los textos, como las imágenes y contenidos en este libro son responsabilidad de cada autor.

Se autoriza la reproducción del contenido de esta obra, siempre y cuando se cite la fuente.
Publicación digital realizada en San Luis Potosí, México. 2025

Índice

Presentación	_____	7
Introducción	_____	6

Sección I.

Conservación y difusión de las tradiciones textiles

Revivir tejidos olvidados: ejemplos potosinos

Irma Adriana Sabino Vázquez, Mauricio Cuevas Magaña, Noé Pinzón Palafox y Alejandro de Ávila Blomberg. _____

15

Análisis técnico de dos pollkü ngütrowe de la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago

Catalina Encina Jara. _____ **32**

La biografía de los textiles del Cusco en las colecciones del Museo de las Culturas de Milán: una zona de contacto entre comunidades

Federica Villa. _____ **45**

Vestir el alma. Reflexiones sobre la ética en el montaje museográfico de indumentaria

Ana Kateri Becerra Pérez. _____ **64**

La transmisión de saberes visuales entre los tejedores de rebozos en Santa María del Río

Jorge Ramiro Hernández Santillán. _____ **76**

Sección II.

Narrativas textiles

Jékëeny: una Diosa Madre y tejedora del destino

César Anibal Tránsito Leal. _____ **97**

Antecedentes figurativos y memoria plástica en el dhayemlaab, prenda sagrada de las mujeres teenek de la huasteca potosina

Juan Eduardo Candelaria Ampacún. _____ **113**

El xonecuilli, aproximaciones al significado de un símbolo textil

Amaranta González Hurtado. _____ **132**

El textil como un concepto de creación y materialización en el mundo maya

Ruth Verónica Martínez Loera y Alma María Cataño Barrera. _____ **159**

Complejidad en el diseño de imágenes del Periodo Formativo en los Andes Centrales: una relectura desde la alfabetización visual

Roxana Lazo Pinto. _____ **176**

Sección III.

Innovación y transformación

Formas y Detalles; o cómo el diseño mexicano
usa textiles indígenas

Yosi Anaya. _____ **199**

Procesos para una resignificación de la
actividad comercial de textiles en la región
de la Huasteca Potosina

Felipa Martínez, Margarita Ávila, Valentina Guzmán. _____ **209**

Técnicas industrializadas en los procesos de
producción de vestimenta para mujeres
mayas en Guatemala

Walter Ottoniel Simón Curruchich. _____ **225**

Riqueza Cultural y despojo: el papel de las
etnoempresas y el Estado en la gestión de los
textiles indígenas en México

Maai Enai Ortíz Sánchez. _____ **236**

Presentación

La obra que tienes en tus manos es el resultado del Segundo Encuentro "Textiles de las Américas", una propuesta impulsada por estudiosas y estudiosos de estos saberes tradicionales de México y Guatemala. En esta última edición logramos nuevamente la participación de distintos países de nuestro continente, con el propósito de dialogar, conocer y transversalizar las múltiples metodologías y disciplinas para conocer mejor de los procesos que involucran a las creaciones textiles de larga data.

Las autoras y los autores de los textos contenidos en este volumen analizan las producciones textiles de México, Guatemala, Perú y Chile, mostrando un importante universo temático, así como abordajes diversos en cuanto a las disciplinas y las metodologías de estudio. De esta forma nos proponen valiosas reflexiones sobre los saberes textiles de algunos pueblos americanos.

A lo largo de las lecturas, aprendemos sobre los espacios y temporalidades de representación en los que han tenido lugar vestimentas, prendas y objetos textiles específicos. Es común referirnos a un pasado mesoamericano que incluía lo maya en parte, lo huasteco, y allende las fronteras de estas regiones, nos acercamos a las culturas andinas y a la araucanía y sus creaciones mapuche, para hilar las memorias, fragmentadas en muchos de los casos, entre territorios muy antiguos.

Los estudios de esta obra desentrañan conocimientos tecnológicos sobre el uso de telares diversos, de la complejidad de los tejidos y sus fibras emblemáticas en el algodón y la lana. Surgidos además de verdaderos laboratorios que han involucrado saberes artísticos, botánicos, minerales y zoológicos, por mencionar algunos, reforzados de simbolismo a través de las ritualidades de las que han sido objeto, desde su creación hasta su fin último para el uso de los vivos y los muertos. Lo anterior evidencia también la relación milenaria y el cuidado de entornos naturales en latitudes diversas.

Los distintos abordajes ponen de relieve la importancia y la necesaria puesta en acción de estrategias de recuperación y conservación de técnicas casi olvidadas, para lo cual es indispensable la participación transgeneracional y la aplicación de metodologías horizontales. De igual forma, más allá de los aspectos tecnológicos de la producción, el universo de estudios sobre los textiles nos conduce también a la persona que los usa, la importancia del cuerpo como vehículo que potencia significados al portar una prenda o una indumentaria. Esto nos lleva a pensar en prácticas que merecen mayor reflexión en nuestras sociedades actuales en un contexto globalizado en el que la apropiación de la identidad de las otras y los otros, se ha vuelto una práctica normalizada, en la que no priva el consentimiento de la portadora o portador originario de una cultura en cuestión. En este sentido, los textiles son una muestra de ello.

Las metodologías de estudio que se emprenden son diversas y de múltiples combinaciones. Observamos investigaciones desarrolladas desde el escritorio o la aplicación de talleres colaborativos en trabajo etnográfico de largo aliento en una determinada región, así como el análisis de prendas y artefactos distintos relacionados con lo textil, auspiciadas en colecciones de museos de Europa y de América. En este sentido, es importante analizar el papel que han jugado los museos en la historia reciente de la sociedad, ya que muchas veces en sus colecciones los estudiosos se encuentran frente al desafío de trabajar con piezas sobre las cuales desconocen el contexto del que provienen, siendo esto un ejemplo claro de la fragmentación de las memorias. ¡Aquí el reto!

Además de las múltiples estrategias de conservación, los estudios sobre textiles pueden analizarse desde otras narrativas que constituyen lenguajes visuales que comparten con otras expresiones del arte y la cultura como son la cerámica y la arquitectura. Retomamos pues la importancia visual de la figuratividad como forma también de alfabetización de pueblos que en su origen fueron ágrafos. No podemos soslayar el peso gráfico, estético y simbólico que contienen los distintos repertorios americanos; en términos estrictos de comunicación, e incluso como método posible para la enseñanza de las matemáticas y la geometría, creemos que falta camino que recorrer en términos de este enfoque novedoso para su estudio.

Finalmente, los estudios de esta obra que abordan el pasado arqueológico, pictórico, cerámico y arquitectónico de civilizaciones ya desaparecidas, continúan siendo los hilos conductores que nos permiten tener un poco de más luz en cuanto al pensamiento de los antiguos pobladores. A pesar de tantos siglos de colonización, transformaciones propias de los procesos culturales: hibridación, apropiación, plagio epistémico, mercado global, etcétera, en la actualidad muchas de estas prácticas siguen vigentes, dando sentido a la vida cotidiana y ceremonial de muchas personas.

Esta obra en su conjunto es un ejemplo más de otras formas posibles de entender el mundo, en eso que llamamos diversidad cultural, que es la dimensión simbólica de la vida de los pueblos y comunidades del antes y el ahora a través de los textiles tradicionales.

Claudia Rocha Valverde
Ruth Verónica Martínez Loera
Violeta Gutiérrez

Introducción

El presente volumen reúne una serie de reflexiones, investigaciones y propuestas que se presentaron durante las jornadas del Segundo Encuentro "Textiles de las Américas", espacio de diálogo interdisciplinario y transnacional dedicado al estudio de las prácticas textiles tradicionales del continente americano. A través de una diversidad de enfoques metodológicos y epistemológicos, los trabajos aquí compilados abordan el textil no sólo como objeto material, sino como portador de memoria, símbolo de identidad, agente de transformación y vehículo de resistencia cultural.

Uno de los ejes centrales que articula el presente volumen, es la conservación y difusión del patrimonio textil, entendido este en su dimensión tangible e intangible. Las contribuciones en este ámbito exploran desde la ética museográfica y la representación del cuerpo indígena, hasta las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales para la documentación y preservación de indumentarias tradicionales. Se plantea una crítica a los marcos institucionales de salvaguarda, proponiendo alternativas que reconozcan la complejidad del pluriverso indígena y la necesidad de proteger no sólo los objetos, sino los sistemas de conocimiento que les confiere su sentido comunitario.

Otro eje fundamental es el de las narrativas textiles, donde el textil se revela como expresión cosmológica, lenguaje visual y archivo simbólico. Los autores analizan la persistencia de símbolos ancestrales, la transmisión intergeneracional de saberes, y la relación entre diseño, cuerpo y territorio. En estos estudios, el textil se configura como una forma de pensamiento, una herramienta de creación y una vía para la reconstrucción de memorias colectivas, especialmente en contextos indígenas mesoamericanos y andinos.

Finalmente, otro abordaje que se articula en la obra tiene que ver con las transformaciones contemporáneas en torno a la producción, comercialización y apropiación de los textiles tradicionales. Se examinan procesos de industrialización, resignificación comercial, y los dilemas éticos que surgen ante la mercantilización del patrimonio cultural. Las investigaciones aquí presentadas cuestionan las dinámicas de despojo y explotación, al tiempo que proponen modelos colaborativos entre diseñadores, comunidades y académicos, orientados a la construcción de alternativas sostenibles y respetuosas de la identidad local.

Este libro, resultado de un encuentro plural y crítico, ofrece una mirada panorámica sobre los textiles de las Américas como campo de estudio vivo, en constante diálogo entre tradición e innovación, entre memoria y futuro. Las voces reunidas aquí invitan a repensar el textil como una práctica profundamente enraizada en la vida de los pueblos, y como un medio privilegiado para comprender las múltiples formas de habitar, representar y transformar el mundo.

En la primera sección “Conservación y difusión de las tradiciones textiles” será posible encontrar los cinco textos que se han interesado por compartir la experiencia de trabajo colaborativo e investigación. Así en “Revivir tejidos olvidados: ejemplos potosinos”, presentado por Irma Adriana Sabino Vázquez, Mauricio Cuevas Magaña, Noé Pinzón Palafox y Alejandro de Ávila Blomberg, es un trabajo experimental de recreación de distintas técnicas de tejido tradicional que actualmente se encuentran en desuso. Su trabajo de revivificación de tejidos, parte del análisis de distintos objetos bordados recuperados en la década de 1970, en la región centro-norte del estado mexicano de San Luis Potosí. El trabajo conjunto entre académicos y tejedores nos aproxima a la complejidad del proceso textil reconstructivo, que en esta ocasión da cuenta de cinco técnicas de tejido, algunas de ellas, con vínculos identificables en algunas regiones de México, así como en las producciones textiles andinas.

“Análisis técnico de dos pollkü ngütrowe de la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago”, de Catalina Encina Jara, ofrece un análisis a la técnica constructiva y formal de dos pollkü ngütrowe, prendas en las que converge el arte del tejido y la platería, que han sido utilizadas por las mujeres mapuche desde mediados del siglo XIX, consideradas como un elemento indicador de estatus social y económico. Las prendas analizadas, forman parte de la colección del MAPA, y fueron obtenidas a finales del siglo XIX en la actual región del Bío Bío, Chile, también conocida como Wallmapu. Este minucioso estudio constituye una valiosa aportación que permite detectar los cambios que han sufrido los elementos indumentarios de las mujeres mapuche a través del tiempo.

“La biografía de los textiles del Cusco en las colecciones del Museo de las Culturas de Milán: una zona de contacto entre comunidades”, elaborado por Federica Villa, nos acerca a las premisas de un proyecto de investigación –aún en curso–, en el que se busca replantear la función de los museos etnográficos como agentes activos que promuevan la reconexión entre las colecciones bajo su resguardo, y las comunidades étnicas de las que proceden. Su propuesta se centra en el análisis de un lote de textiles de posible uso ritual, cuyo origen se ha identificado en la región de Cusco, Perú, que actualmente se conservan en la colección etnográfica del MUDEC Museo de las Culturas de Milán.

“Vestir el alma. Reflexiones sobre la ética en el montaje museográfico de indumentaria”, de Ana Kateri Becerra Pérez, se centra en la discusión de las ontologías indígenas sobre el cuerpo y el lugar que éste ocupa en el cosmos, para proponer maneras más éticas de preservar los textiles. La autora aborda la práctica de la conservación más allá de la propia dimensión material de los objetos textiles, por lo que también la concibe como un medio preservación del conocimiento ancestral de las comunidades que las crearon. Este texto invita a generar alternativas museográficas para evitar la replicación de violencias simbólicas, y permitir que se lleven a cabo representaciones dignas del cuerpo en su relación con los artefactos textiles.

“La transmisión de saberes visuales entre los tejedores de rebozos en Santa María del Río”, de Jorge Ramiro Hernández Santillán, ofrece una aproximación a la historia reciente de una de las prendas tejidas emblemáticas del estado mexicano de San Luis Potosí: el rebozo de Santa María del Río. A través de un enfoque desde el diseño gráfico, da cuenta de los distintos pasos implicados en la concepción de un rebozo, especialmente, aquellos en los que cada artesano define el aspecto definitivo de la obra, donde el patronaje mental constituye uno de los pasos esenciales mediante el cual, cada artesano confiere una personalidad propia a cada prenda.

En la segunda sección “Narrativas textiles” también se conforma por cinco textos, en los que el lector conocerá la experiencia de diversos trabajos de investigación. Es así que en el artículo “Jékëëny: una Diosa Madre y tejedora del destino”, presentado por César Anibal Tránsito Leal, esboza un panorama general sobre la relación entre la diosa madre Jékëëny, el tejido y el destino de los hombres, según la cosmovisión del pueblo mixe de San Juan Cotzocón, Oaxaca. A través de la revisión de fuentes y documentos etnohistóricas, arqueológicos y calendáricos, entre otros, el autor establece las distintas afinidades y especificidades de la diosa Jékëëny respecto de otras diosas madre mesoamericanas. Su trabajo constituye una valiosa aproximación a la relación en el pensamiento indígena, entre la actividad del tejido como principio formativo, la cuenta del tiempo, la sexualidad, y el destino de los seres humanos.

“Antecedentes figurativos y memoria plástica en el dhayemlaab, prenda sagrada de las mujeres teenek de la huasteca potosina”, elaborado por Juan Eduardo Candelaria Ampacún, analiza los diseños bordados sobre la prenda sagrada de las mujeres teenek de la Huasteca potosina, conocida como dhayemlaab, con el objetivo de rastrear sus posibles antecedentes en el arte huasteco del periodo posclásico (900-1521 d.C.). A partir de algunos principios definidos por Carlo Severi en su antropología de la memoria, el autor argumenta a favor de la pervivencia de distintas estrategias plásticas y figurativas de la época prehispánica, mediante las cuales, las mujeres teenek lograron conservar en los diseños bordados del dhayemlaab, parte del conocimiento colectivo de sus antepasados, sobre el funcionamiento y constitución del cosmos, así como algunos de sus agentes constitutivos.

“El xonecuilli, aproximaciones al significado de un símbolo textil”, de Amaranta González Hurtado, es un trabajo que se desprende de un análisis visual, que nos adentra en la historia de un símbolo prehispánico de amplia difusión mesoamericana, que ha pervivido en la creación de textiles tradicionales desde tiempos ancestrales. El texto revisa la forma significados que se le han conferido al llamado xonecuilli, entre diversas culturas del México antiguo; así mismo, analiza su presencia actual en la iconografía de los textiles tradicionales de la Huasteca. En esta propuesta se ofrece una primera revisión de ejemplares patrimoniales y documentos pictográficos, en busca de comprender los significados que pudo tener el símbolo, así como sus vínculos en la concepción de los textiles huastecos.

“El textil como un concepto de creación y materialización en el mundo maya”, elaborado por Ruth Verónica Martínez Loera y Alma María Cataño Barrera, nos aproxima a la relación que pudo haber existido entre forma y cosmos en la materialidad cultural indígena, según la perspectiva del acto creativo, entendida esta desde las disciplinas del diseño gráfico y la arquitectura. A través del análisis de patrones geométricos y nociones espaciales en el arte huasteco prehispánico (de raíces mayances), las autoras dan cuenta de un cúmulo de relaciones figurativas que interconectan arquitectura, textiles y cerámica, mediante las cuales habría sido aprehendida por los ancestros del pueblo teenek o huasteco, la dinámica cósmica y los ciclos de regeneración vegetal.

“Complejidad en el diseño de imágenes del Periodo Formativo en los Andes Centrales: una relectura desde la alfabetización visual”, presentado por Roxana Lazo Pinto, ofrece una aproximación a los sistemas de comunicativos concebidos en las etapas culturales tempranas de los Andes Centrales del Perú. A través de una praxis descriptiva, la autora se aproxima a la sintaxis visual y el posible simbolismo del arte lapidario y textil andino; dicho proceder metodológico, culmina en una propuesta de sistematización sobre las convenciones plásticas andinas del Formativo, mediante las cuales se articularon diversos diagramas cosmológicos, en los que el arreglo en conjuntos numéricos específicos, habría dado lugar a la representación de escenas ligadas a verbos con un valor ontológico muy específico.

En la tercera y última sección “Innovación y transformación” se encontrarán cuatro experiencias de estudio y de vida por medio de las cuales es posible comprender el interés por documentar las experiencias cotidianas. Por tanto, en el texto “Formas y Detalles; o cómo el diseño mexicano usa textiles indígenas”, de Yosi Anaya, desarrolla una reflexión personal sobre algunas aristas del fenómeno del uso por parte de la industria de la moda, de prendas o diseños textiles originarios como fuente de inspiración, con objeto de satisfacer la demanda de innovación que exige el mercado. En México, el problema parece encontrar su origen en el mismo constructo de nación, a partir del cual, se ha construido la noción de que el patrimonio cultural de los pueblos indígenas es propiedad de todos los mexicanos, y por tanto, es susceptible de ser utilizado en la concepción de diversos objetos. La autora culmina su exposición, planteando algunas fuentes de inspiración alternativa. Desde las cuales, los enseñantes y futuros profesionales del diseño, puedan explorar el concepto de la mexicanidad en el mundo del diseño.

“Procesos para una resignificación de la actividad comercial de textiles en la región de la Huasteca Potosina”, presentado por Felipa Martínez, Margarita Ávila y Valentina Guzmán, da cuenta de las distintas fases del proceso de colaboración entre estudiantes de la carrera de Diseño Industrial de la Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí y el grupo Red de las mujeres de la Huasteca Potosina. Dicho proceso, tuvo como objetivo conceptualizar y materializar un sistema de estantería para la exhibición de prendas y objetos textiles elaborados por las mujeres del grupo, así como otro tipo de artesanías y productos. Las distintas fases de trabajo, según se explicita en el texto, dan cuenta

de la importancia de la colaboración horizontal entre diseñadores y comunidades originarias, en cuanto metodología que posibilita obtener resultados con una importante carga de identidad local, tanto expresiva, como técnica y material.

“Técnicas industrializadas en los procesos de producción de vestimenta para mujeres mayas en Guatemala”, elaborado por Walter Ottoniel Simón Curruchich, es una declaración personal como descendiente de una familia productora de prendas tradicionales en Guatemala, que ha decidido aplicar técnicas y software especializado para la reproducción industrial, mediante un proceso previo de digitalización, de diseños y estilos propios del bordado ancestral guatemalteco. Para el autor, la aplicación de procesos automatizados en los cuales interviene un ingeniero y un diseñador pertenecientes a la misma comunidad permite, por una parte, ofrecer modelos que dan continuidad a los diseños tradicionales, y por otra, reducir significativamente el costo de las prendas. De esta manera, se posibilita la pervivencia del sistema indumentario maya de Guatemala, el cual se gestó principalmente, durante el virreinato de Nueva España.

“Riqueza Cultural y despojo: el papel de las etnoempresas y el Estado en la gestión de los textiles indígenas en México”, de Maai Enai Ortíz Sánchez, analiza distintas aristas del fenómeno de mercantilización del patrimonio textil de los pueblos indígenas de México. Según expone el autor, el Estado –como agente asimilador de la otredad– ha expropiado las producciones culturales de los pueblos originarios, y las ha convertido en propiedad patrimonial común. Con ello, ha facilitado su injerencia y la de agentes privados que, bajo el discurso de la salvaguarda y la erradicación de la marginalidad, han introducido en las comunidades nuevas lógicas de explotación y autoexplotación donde, la etnicidad y la esencia cultural puedan ser explotadas comercialmente bajo una lógica de mercado en la que, el valor de la marca se sustenta en la autenticidad étnica.

Juan Eduardo Candelaria Ampacún
Ruth Verónica Martínez Loera
Amaranta González Hurtado

Revivir tejidos olvidados: ejemplos potosinos

*Irma Adriana Sabino Vázquez, Mauricio Cuevas Magaña,
Noé Pinzón Palafox y Alejandro de Ávila Blomberg*

PÁGINA 15

Análisis técnico de dos pollkü ngütrowe de la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago

Catalina Encina Jara

PÁGINA 32

SESIÓN I

CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN

de las tradiciones textiles

Vestir el alma. Reflexiones sobre la ética en el montaje museográfico de indumentaria

Ana Kateri Becerra Pérez

PÁGINA 64

La transmisión de saberes visuales entre los tejedores de rebozos en Santa María del Río

Jorge Ramiro Hernández Santillán

PÁGINA 76

Revivir tejidos olvidados: ejemplos potosinos

Irma Adriana Sabino Vázquez
Museo Textil de Oaxaca, portadora de la tradición textil de la
comunidad zapoteca de San Bartolo Yautepec, Oaxaca

Mauricio Cuevas Magaña
artista independiente, formado en la tradición textil
de la comunidad nahua de Milpa Alta, CDMX

Noé Pinzón Palafox
Museo Textil de Oaxaca, portador de la tradición
textil de la comunidad ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca

Alejandro de Ávila Blomberg
Museo Textil de Oaxaca, investigador y tejedor

México

Como grupo de trabajo tuvimos el gusto de participar en 2021 en el 1^{er} Encuentro "Textiles de las Américas", presentando los prototipos que diseñamos y ejecutamos para cuatro cooperativas de tejedoras en los estados de Oaxaca y Guerrero, en el sur de México, durante la pandemia del COVID-19. Estos prototipos sirvieron como modelo, que propusimos para modificarse al gusto, con el fin de que las cooperativas encontraran otras opciones de mercado, al disminuir la demanda de huipiles y otros formatos tradicionales por la caída del turismo. Superada la emergencia sanitaria, en 2022 retomamos la tarea de recrear diversas técnicas de tejido que habíamos documentado en comunidades mestizas de la región central y sur de San Luis Potosí a finales de los años 1970. Nos interesaba avanzar en este proyecto porque creemos que al menos algunas de estas formas de tejer no fueron exclusivas del noreste de México antiguamente, y nos ofrecen la oportunidad de diversificar el repertorio de l@s artistas textiles que trabajan con el telar de cintura en otras regiones de nuestro país hoy día. Fue así como Adriana Sabino, quien tomó un taller con la Dra. Tomoko Torimaru, experta en los tejidos de tarjeta realizados en varios rincones del mundo, reprodujo las antiguas cintas potosinas tejidas en la estructura de enlazado de urdimbre y posteriormente combinó esta técnica con el tejido de trama envolvente para recrear los flecos de las servilletas más finas, que fueron labradas por las abuelas con gasa compleja y randa de aguja en las comunidades del centro del estado.

Antes de la pandemia, la artista textil Bonfilia Bautista Tapia, originaria de Pinotepa de Don Luis, Oaxaca, había aprendido con nosotros la estructura de flotación de ambas series de la urdimbre por el anverso de la tela, que se conocía en el sur de San Luis Potosí como "tejido del pame". Reseñamos aquí esta experiencia. Como

experto en la técnica de la urdimbre suplementaria, también llamada brocado de urdimbre, Mauricio Cuevas recreó una faja con esta estructura a partir de un ejemplo muy deteriorado procedente de Villa Juárez, en la región de Cerritos en el centro del estado. Por su parte, Noé Pinzón reprodujo los cordones de tejido tubular de algunos “costales”¹. Recreó además dos técnicas para las cuales sólo contábamos con las descripciones de tejedoras ancianas, sin muestra alguna: el ligamento de urdimbre traspuesta y el teñido de jaspe conocido fuera de México como *ikat* de urdimbre², empleados ambos para tejer gabanes. Alejandro de Ávila había hecho el registro comunitario de estas técnicas en San Luis Potosí en 1977-1979 y guio el tejido de todos estos ejemplos, que ahora describimos.

Enlazados de urdimbre

Como lo explica Adriana Sabino, el Museo Textil de Oaxaca (MTO) es un espacio donde coinciden artistas de diferentes latitudes, especialistas en distintas técnicas, quienes comparten sus conocimientos con el público mediante talleres. El objetivo central de los talleres es dignificar cada tradición, cada comunidad de creador@s textiles y cada expresión artística. El Museo ha sido a la vez un punto de encuentro en donde l@s artistas han tenido la oportunidad de conocer las técnicas de otras regiones de México y de otros países, distribuidos por cuatro continentes. La Dra. Tomoko Torimaru, originaria de Japón, recibió su doctorado en la Universidad Donghua en Shanghai, China, en 2004, con base en su investigación en torno a la historia y tecnología de los textiles chinos. El título de su tesis de doctorado es “El estudio del origen, el desarrollo y la difusión del tejido de cara de urdimbre con urdimbre flotante en China”, mientras que su tesis de maestría se tituló “Estudio sobre las técnicas del tejido con tarjetas y cintas textiles en China”. Desde 1995 ha investigado el tejido con tarjetas, entre otras técnicas textiles de los pueblos originarios del sur de ese país³, y en otros lugares del mundo.

En 2015, el MTO exhibió una selección de dechados mexicanos, es decir, muestrarios de diseño, incluyendo algunos ejemplos tejidos en telar de cintura junto con varios bordados. La Dra. Torimaru recibió una copia del catálogo de la exposición y se interesó por la cinta de un “costal” potosino que encontró fotografiado en esa publicación⁴. Se trata de una bolsa de gran tamaño, procedente de La Negra, pequeña comunidad en las montañas en el nororiente del municipio de Santa María del Río. El “costal” había sido tejido alrededor de 1940; doña Bernarda Álvarez, la persona quien lo conservaba como recuerdo de su padre, comentó que él lo ocupaba cuando viajaba a San José de Albuquerque, la población más importante de la región, trayecto que requería más de un día de camino y por eso llevaba consigo un “costal” grande donde cupieran muchas tortillas para sus comidas en tránsito. Al examinar la fotografía de esta pieza, la Dra. Torimaru se interesó por la cinta porque la identificó como un ejemplo, nuevo para ella, del tejido enlazado de urdimbre y se dio a la tarea de recrearlo.

Invitamos a la Dra. Torimaru al MTO para impartir un taller dedicado a esta técnica en el mes de marzo de 2017. El taller estuvo dirigido a artistas textiles del estado de Oaxaca; participaron tejedor@s de las comunidades de San Andrés Chicahuaxtla, San Mateo del Mar, Santo Tomás Jalieza, Teotitlán del Valle y el barrio de Xochimilco de la ciudad de Oaxaca [figura 1]. L@s participantes escucharon la presentación que hizo la Dra. Torimaru acerca de su investigación en otras regiones del mundo y cómo ha recreado diversas variantes del enlazado de urdimbre. Posteriormente ella demostró en vivo cómo tejer algunas de estas variantes, tanto con tarjetas perforadas donde se insertan los hilos de la urdimbre, como ensartándolos en los dedos de ambas manos para lograr la misma estructura, colaborando dos personas cara a cara. Después de ver la demostración, l@s artistas interesad@s pudieron probar uno y otro método para crear las variantes referidas, empleando hilos comerciales de algodón mercerizado para facilitar el trabajo [figura 2]. Como parte del taller, también examinamos algunos ejemplos de enlazado de urdimbre que forman parte del acervo del MTO, incluyendo el costal de La Negra que atrajo la atención de la Dra. Torimaru en el catálogo de la exposición citada, así como dos servilletas del centro del estado de San Luis Potosí, tejidas durante la primera mitad del siglo XX y adornadas con finos flecos, donde esta estructura textil se combinó con el tejido de trama envolvente, como explicaremos a continuación.

Figura 1.
A la izquierda, "costal" tejido en La Negra, municipio de Santa María del Río, SLP. Arriba a la derecha, participantes en el taller impartido por la Dra. Tomoko Torimaru en el MTO. Abajo a la derecha, participantes en el taller examinan la cinta del "costal" y el fleco de una servilleta potosina.



Figura 2.
A la derecha, la Dra. Torimaru demuestra el tejido con tarjetas. Arriba a la izquierda, Adriana Sabino teje una cinta de enlazado de urdimbre con tarjetas. Abajo a la izquierda, la Dra. Torimaru recrea el tejido de la cinta del "costal" potosino.

Al concluir el taller, Adriana Sabino le mostró a la Dra. Torimaru cómo pudieron haber sido tejidos estos flecos, que se distinguen porque la urdimbre se divide en tres partes y las tramas que forman las mechas del fleco se van agrupando en los espacios intermedios, para abrir huecos que se alternan en uno y otro carril, a modo de ojales. Para agrupar tres tramas previas, Adriana las envolvió con el mismo hilo que insertó como cuarta trama, ensartado en una aguja. Al recrear esta estructura, ella siguió las instrucciones de Alejandro de Ávila, quien retomó su experiencia al revivir el tejido de trama envolvente en telar de cintura, que se usaba todavía en la primera parte del siglo XX en algunas comunidades zapotecas y mazatecas del norte de Oaxaca. El resultado agradó a la Dra. Torimaru, quien no había visualizado la posibilidad de separar los hilos de la urdimbre para lograr una textura abierta en el tejido de tarjetas, semejante a una labor de calado. Por nuestra parte, nos complace recrear los antiguos flecos de servilleta, en tanto que representan un vínculo textil entre dos regiones distantes en su geografía y en sus culturas: Oaxaca y San Luis Potosí.

Después de presenciar la demostración preliminar de Adriana Sabino con hilo industrial de algodón, Noé Pinzón siguió el mismo procedimiento con seda criolla de San Pedro Cajonos⁵ de color crudo, hilada a mano con malacate, para tejer tanto flecos como cintas para unir lienzos tejidos en telar de cintura, con hermosos resultados [figura 3]. A su vez, Adriana ofreció en el mes de julio de 2017, un taller abierto al público en el MTO, donde las personas participantes experimentaron con distintas variantes del enlazado de urdimbre tejido con tarjetas para crear ejemplos multicolores, inspirados todos ellos por las cintas de los “costales” potosinos en el acervo del Museo. Con base en esta experiencia, ella concluye que: “Logramos difundir una técnica poco conocida pero que dejó un gran aprendizaje a las participantes, ya que la mayoría optó por darle un uso a lo que tejieron [como pulseras y llaveros]. Agradezco la oportunidad de colaborar en estos proyectos: el acercamiento a técnicas distintas a las que con amor aprendí desde niña, y dejar una pequeña muestra de que los tejidos seguirán vivos si los conocemos y trabajamos. Así pues, al fomentar en las nuevas generaciones el amor por los hilos, las tramas y las urdimbres, seguiremos tejendo recuerdos con hilos de muchos colores.”



Figura 3.
Abajo a la izquierda, servilleta tejida en El Tepozán, municipio de Cerritos, SLP. Arriba a la izquierda, detalle de una esquina de la servilleta con encaje de aguja y fleco enlazado de urdimbre calado. Arriba a la derecha, Noé Pinzón recrea el enlazado de urdimbre calado. Abajo a la derecha, unión de dos lienzos y fleco tejidos en esta técnica con tarjetas.

Flotación de ambas series de la urdimbre por el anverso

Los “costales” potosinos en el acervo del MTO fueron tejidos en tela doble⁶, brocado de urdimbre, brocado de trama y al menos cuatro variantes de la estructura de flotación de urdimbre⁷, designación precisa para los diversos tejidos llamados “labrado de urdimbre”⁸. En estas cuatro variantes, al urdir el lienzo se alternaba siempre un hilo de lana (generalmente hilada a mano con malacate y teñida con un colorante rojo) con un hilo de algodón (generalmente de manufactura industrial). Esta alternancia da como resultado líneas horizontales rojas y blancas en ligamento sencillo. Para crear diseños, la persona que teje hace flotar los hilos de una u otra serie. En la variante más sencilla, se “pepenan” (es decir, se levantan con el “pepenador”, un palo liso, delgado y puntiagudo) los hilos rojos por el anverso de la tela para formar figuras geométricas simples. Una variante más compleja hace flotar los hilos de color por el anverso, para formar los diseños, y a la vez por el reverso, para incrementar el contraste entre figura y fondo. En la variante más admirada en las comunidades potosinas, este contraste se marcaba aún más al pepenar tanto los hilos rojos como los hilos blancos (las dos series de la urdimbre), ambos por el anverso de la tela. Requería más trabajo, pero daba como resultado diseños más nítidos, comparables en su alta resolución con las figuras labradas en la técnica de tela doble.

En 2012 montamos en el MTO la exposición “Herencia de moros: alforjas, alfombras y almohadas”, donde intentamos mostrar la impronta de los tejidos de los pueblos islámicos del centro de Asia, el Medio Oriente y el norte de África en los textiles latinoamericanos. Junto con ejemplos procedentes de Irán y Turquía exhibimos alforjas peruanas, pero nos faltaban ejemplos mexicanos, así que invitamos a dos extraordinarias tejedoras oaxaqueñas para recrear dos alforjas antiguas a partir de sendas fotografías. Doña Alicia Molina Vásquez, tejedora magistral de Yalálag, se encargó de dos ejemplos de ligamento sencillo usados anteriormente en las comunidades chatina y zapoteca de Santa Lucía Teotepec y San Lorenzo Texmelucan, donde el telar se ha perdido. Sin embargo, el reto mayor era recrear una “petaquilla” que Alejandro de Ávila pudo examinar brevemente y fotografiar en Tula, Tamaulipas, en 1977. Esta bolsa doble de gran tamaño se cargaba sobre las ancas del caballo para llevar alimento durante las largas travesías: “de un lado las tostadas y del otro los pacholes”⁹, recordaba el anciano quien conservaba ese textil como una reliquia familiar.

Meses antes de la exposición, la joven tejedora Bonfilia Bautista Tapia, originaria de la comunidad ñuu savi (mixteca) de Pinotepa de don Luis, en el distrito de Jamiltepec en la costa occidental de Oaxaca, había expresado su interés en aprender la técnica de los *posahuanques*¹⁰ labrados, que fueron la antigua especialidad de San Pedro Tututepec, en el vecino distrito de Juquila, y que atesoraban las señoras de don Luis como el mayor de sus lujos. Remigio Mestas Revilla, originario de la comunidad zapoteca de Yalálag, extraordinario promotor de los tintes naturales y los tejidos de calidad en toda la entidad, le comunicó ese interés a Alejandro de Ávila, quien se reunió entonces con ella para explicarle cómo hacer flotar ambas

series de la urdimbre por el anverso de la tela, la misma técnica de la “petaquilla”. Bonfilia aprendió rápidamente el tejido y lo perfeccionó con evidente satisfacción, para reproducir los diseños de los escasos *posahuanques* de Tututepec que se conservan hoy día.

Al ver que Bonfilia y su hija Maritza habían dominado la técnica en su telar de cintura, el Museo les encargó tejer un facsímil de la “petaquilla” con base en las fotografías tomadas en 1979, proporcionándoles hilos de lana y algodón en calibres y colores cercanos a los del ejemplo original. Bonfilia aceptó el reto y pocas semanas después había concluido el lienzo labrado, aproximando el largo y el ancho de la pieza de Tula, que había sido tejida de igual manera en un solo lienzo en telar de cintura [figura 4]. Firmó su trabajo por iniciativa propia, pues uno de los extremos luce sus iniciales: BBT. Terminado el trabajo en el telar, agregamos a las cuatro orillas de la “petaquilla” un fleco enlazado de urdimbre, como se adornaban también muchos “costales” potosinos. Este fleco fue preparado por doña Alicia Molina y Laura Chimil Bollo, a partir de una demostración que hizo Alejandro de Ávila, quien había aprendido a tejer con los dedos los enlazados de urdimbre en San Luis Potosí. El diseño vibrante en rojo y blanco de la “petaquilla” lució bien en la exposición “Herencia de moros”, al acompañar a una alforja procedente del departamento de Cajamarca en el norte de Perú, tejida con algodón color añil y blanco en la variante más sencilla de flotación de urdimbre. La técnica y el formato de estos textiles hacen patente la profundidad de los vínculos históricos entre México y el mundo andino.



Figura 4.
Arriba a la izquierda, Bonfilia Bautista “pepena” ambas series de la urdimbre con Alejandro de Ávila. Arriba a la derecha, detalle del tejido. Aun lado a la izquierda, fleco enlazado de urdimbre tejido con los dedos. Abajo, la “petaquilla” terminada.

Urdimbre suplementaria

Una de las mayores sorpresas de la investigación de campo en San Luis Potosí a finales de los años 1970 fue encontrar ejemplos del brocado de urdimbre, que para mayor precisión se designa tejido de urdimbre suplementaria¹¹. Esta técnica tuvo hasta mediados del siglo pasado una distribución muy amplia en México, desde la sierra de Zongolica y el sur de la Huasteca en Veracruz hasta las comunidades o'dam (tepehuanas) y wixáritari (huicholes) de la Sierra Madre Occidental. La franja volcánica que atraviesa nuestro país de oriente a occidente marca el límite sur de su distribución mesoamericana¹², si bien es un tejido muy frecuente en comunidades quechuas y aymaras de Ecuador, Perú y Bolivia¹³, un segundo vínculo textil que nos llama la atención entre México y los Andes. En las comunidades mestizas de la región de Cerritos, en el centro de San Luis Potosí, esta estructura se empleaba para tejer costales y para elaborar las fajas angostas que usaban las mujeres para afianzar sus enaguas de lana, sujetadas con una pretina. El MTO conserva un ejemplar muy deteriorado que guardaba una persona en la comunidad de Villa Juárez en recuerdo de su madre. A partir de esa muestra fragmentaria, Mauricio Cuevas logró recrear con precisión el diseño completo.

Mauricio narra esta experiencia a detalle: "Vivo en la comunidad nahua de Milpa Alta, Ciudad de México. Hace diez años me acerqué al telar de cintura por casualidad. Lamentablemente la posibilidad de que se extinguiera era muy alta, debido a que las personas jóvenes mostraban poco interés en aprender. Esto me motivó a seguir aprendiendo distintas técnicas, no sólo la que se hace en mi comunidad, denominada urdimbre suplementaria, que usamos para tejer fajas y cintas para el cabello llamadas "ataderas". Esta técnica se caracteriza por tener un tejido base e hilos flotantes que van formando los diseños. En 2017, me mudé a Oaxaca, y entré en contacto con tejedoras y tejedores tanto de cintura como de pedal, donde pude aprender más técnicas y teñir con tintes naturales."

Mauricio continúa: "En 2019 se abrió la posibilidad de participar en la recreación de una faja tejida con la técnica de urdimbre suplementaria procedente de San Luis Potosí. Como la faja original está bastante desgastada, fue necesario dibujar los diseños en papel milimétrico y posteriormente hacer una prueba de tejido utilizando hilos de algodón teñidos con anilina, antes de proceder a la pieza final. Comparando la primera prueba con la faja original, se ajustó el diseño nuevamente y se procedió a hacer una nueva muestra. La lana fue hilada a mano y teñida con cochinilla en Teotitlán del Valle. El momento en que procedí a tejer la pieza final, supuso un reto debido a que nunca había utilizado lana hilada a mano. Sin embargo, tejiendo con cuidado, el resultado fue muy satisfactorio."

Mauricio concluye: "Tejer la faja potosina fue una experiencia especial, al ser la primera vez que recreaba una pieza antigua. Aprendí que debíamos poner especial atención en los materiales y diseños, para lograr una pieza lo más fiel posible a la original. Hicimos una prueba tejida antes, para asegurar que el diseño previamente dibujado fuera el correcto y después tejer la pieza final. Todo esto

trabajando en equipo. Román Gutiérrez¹⁴ hiló y tiñó la lana que posteriormente tejó con la técnica de urdimbre suplementaria. Fue muy emocionante ver la faja ya terminada y compararla con la pieza original” [figura 5].



Figura 5.
A la derecha, Mauricio Cuevas teje la réplica de una faja procedente de Villa Juárez, SLP. Arriba a la izquierda, el telar de Mauricio para tejer la faja en la técnica de urdimbre suplementaria. Abajo a la izquierda, la faja original deteriorada debajo de la réplica tejida por Mauricio.

Tejido tubular

Los cordones multicolores de algunos “costales” potosinos y también de algunos ejemplos antiguos procedentes de comunidades mestizas de Nuevo León, muestran una técnica ingeniosa que por lo visto no había sido reconocida previamente en México, y que al parecer se restringió al noreste de nuestro país y a la región náayari (cora) de la Sierra Madre Occidental. Se trata de una estructura que avanza en espiral: la persona que teje inserta la trama de derecha a izquierda (o a la inversa), y al llegar a la orilla de la urdimbre (que es angosta) pasa la trama por debajo de ella de izquierda a derecha y la jala antes de reinsertarla de nuevo, de tal forma que la urdimbre se curva hasta formar un círculo completo. El cordón resultante no pareciera haber sido tejido en un telar con un lizo. De nuevo nos sorprende encontrar que esta técnica representa un tercer vínculo textil hacia el sur, pues en las comunidades aymaras y quechuas del altiplano boliviano se teje de esta forma (ensartando la trama en una aguja) el ribete que refuerza la orilla del awayu o lliklla (manto con el que se envuelven el torso las mujeres) y otras prendas, además de una gran variedad de cordones¹⁵.

En julio de 1979, Alejandro de Ávila conoció en Cerritos a doña Justina Sánchez, originaria de la comunidad de El Tepozán, quien había observado en su juventud cómo se tejían los cordones con esta técnica, usando para ello un implemento especial. Su testimonio grabado es elocuente: “Para las cintas de los costales, ése [el enjullo superior] era un triangulito de madera. Se iban a los paloblanos o a donde hallaban esos triangulitos así, y le hacían mosquita [muesca] aquí y aquí

pa' amarrarle... sí, como horquetita, y aquí iba el cordón... [los extremos de la horqueta servían] pa' amarrar el *camaxal* [el cordón bifurcado que sujeta al telar a un árbol o pared], y aquí [señalando el regazo de quien tejía] estaba el cordón así, atravesao y aquí pegao, así, se urdían de una pieza, nomás le iban tejiendo [con] los palitos, y los palitos 'taban curiosos porque eran de escoba, pero le echaban una vueltecita, como bozalito, así mire, eran todos los colores, cada color tenía que encajar uno ansina encima, y después le echaba uno trama, echaba esos bozalitos, y después nomás los estaba uno sacando, y también 'taba uno eche y eche trama...' [figura 6]

Entendemos que los "bozalitos" se refieren al lizo, hecho con hilo. No estamos seguros cómo podemos explicar otras observaciones técnicas de doña Justina, pero en el MTO logramos tejer cordones largos de cuatro colores que no difieren de los ejemplos potosinos. A Noé Pinzón le causó especial curiosidad esta técnica, que ha llegado a dominar con destreza y ha tejido ya cuatro cordones de seda criolla oaxaqueña de San Pedro Cajonos hilada con malacate, teñida con grana, añil y zacatlxcal¹⁶: "Sobre el tejido tubular, cuando lo escuché por primera vez, no tenía idea de que el textil pudiera ser tridimensional, ya que [con] las tramas, trabajándolas en una misma dirección, se une una orilla con la otra, logrando tejidos que parecieran un tipo de trenzado... El tejido tubular fue una forma de tejer única para mí, porque siempre he estado acostumbrado a tejer lienzos en dos caras del telar, el reverso y el derecho como una hoja de papel, pero en este caso era un tubo por la dirección de la trama, que siempre se insertaba el tramero en el mismo sentido, como si hiciera taquito mi lienzo, uniendo las orillas con la misma trama que iba dentro de mis hilos de urdimbre, además de que estos hilos de la urdimbre los iba trasponiendo uno con otro, todos en el mismo sentido, a la derecha y [luego] a la izquierda [para formar un zigzag]." Describiremos esta trasposición de la urdimbre en la siguiente sección.



Figura 6.
A la izquierda, doña Justina Sánchez y su esposo don Enrique Ávila en Cerritos, SLP, 30 de julio de 1979. A la derecha, cordón para un "costal" tejido en El Tepozán, municipio de Cerritos, en la técnica observada por doña Justina en su juventud y recreada por Noé Pinzón.

Urdimbre traspuesta

En el verano de 1978, Alejandro de Ávila tuvo la fortuna de entrevistar a doña Romana Ordaz en la comunidad de Atotonilco, municipio de Ciudad Fernández, SLP, quien le explicó a detalle cómo urdía y tramaba ella en su juventud un tejido que se llamaba "del gigante". Al preguntarle a doña Romana por qué se nombraba así a una labor textil de dimensiones reducidas, ella explicó que el "gigante" es una planta. Se refería al arbusto que en otras regiones de México se conoce como "tabaquillo" o "yerba del zopilote". Se trata de *Nicotiana glauca*, un arbusto originario del norte de Argentina y sur de Bolivia, pariente en efecto del tabaco, que se ha extendido recientemente hacia el norte como especie invasora: se propaga como maleza y crece a la orilla de caminos y terrenos baldíos. En Oaxaca la encontramos con frecuencia coronando las paredes de adobe en las casas abandonadas. Las flores tubulares amarillas son polinizadas por colibríes y los alcaloides de las hojas han encontrado un lugar en la medicina tradicional de nuestro país, como en su región de origen: se recomiendan para aliviar dolores de cabeza y de muelas, inflamaciones reumáticas y aflicciones de la piel, entre otros padecimientos.

Cuando Alejandro intentó recrear el tejido siguiendo las indicaciones de doña Romana, quien había perdido la vista, ella recalcó que debía manipular los hilos para formar un diseño de rombos alargados, como las hojas del gigante. En esas fechas él no pudo avanzar mucho en su pequeño telar, improvisado con palitos, porque la ceguera de su anciana maestra no le permitía corregir sus errores, pero tiempo después observó que algunas cintas procedentes del centro y sur de San Luis Potosí habían sido tejidas justo en la forma como ella decía. Al urdir la tela, se alternaban siempre cuatro hilos de color (por lo general lana hilada a mano con malacate, en algunos casos teñida con grana importada de Oaxaca) con cuatro hilos blancos (casi siempre hilaza industrial de algodón). Al insertar la trama, la tejedora había cambiado la posición de los hilos de la urdimbre, moviendo pares de hilos blancos hacia ambos lados y colocando en su lugar los dos pares adyacentes de hilos de color. Se forman así ojillos blancos con puntos de color al centro. Si la manipulación inicia con los hilos de lana, los ojillos de color llevan puntos blancos al centro. En ambos casos se traspone a los hilos de la urdimbre de su posición original, para retornarlos después al mismo sitio, un par de tramas más adelante. El desplazamiento temporal de los hilos explica el nombre de este tejido de urdimbre "traspuesta".

Intrigados por esta estructura, Noé Pinzón y Alejandro recrearon primero una de las cintas potosinas en el acervo del MTO, que había servido para sujetar las presillas de la boca de un "costal". Emplearon para ello hilo industrial de algodón mercerizado rojo y blanco. Casualmente en esas fechas visitaban el Museo dos artistas textiles mapuche de Chile. Al ver una de ellas la cinta a medio tejer, de inmediato identificó la técnica y nos comentó que tradicionalmente se usa en las comunidades mapuche para tejer caronas¹⁷ de lana gruesa. Es fascinante para nuestro equipo de trabajo constatar una vez más cómo las estructuras del tejido enlazan a México con las culturas andinas.

En marzo de 2022, Noé y Alejandro decidieron recrear un gabán “del gigante”, siguiendo las instrucciones que había dado doña Romana cuarenta y cuatro años atrás [figura 7]. Emplearon para ello lana hilada a mano con malacate en San Baltazar Chichicapan¹⁸. Posteriormente, el hilo fue retorcido con una redina en Teotitlán del Valle para darle mayor resistencia, y fue teñido con añil por Román Gutiérrez en Teotitlán (azul oscuro) y Adriana Sabino en el MTO (azul claro), usando además hilo del color natural de la lana blanca en la urdimbre. Para la trama, usaron este último material. Noé tejió el gabán en su telar de cintura en dos lienzos, que después unió mediante una costura. Resumió esta experiencia con las siguientes palabras: “Recrear una técnica antigua como la urdimbre traspuesta me llenó de emoción; aprender y comprender cómo trabajar las urdimbres fue un reto, a veces no es lo que un tejedor está acostumbrado a ver en un textil, por la textura en formas de triángulos y rombos. Al final, entendiendo la lógica de la dirección de las torsiones en los hilos de la urdimbre, se puede llevar el tejido en orden.”

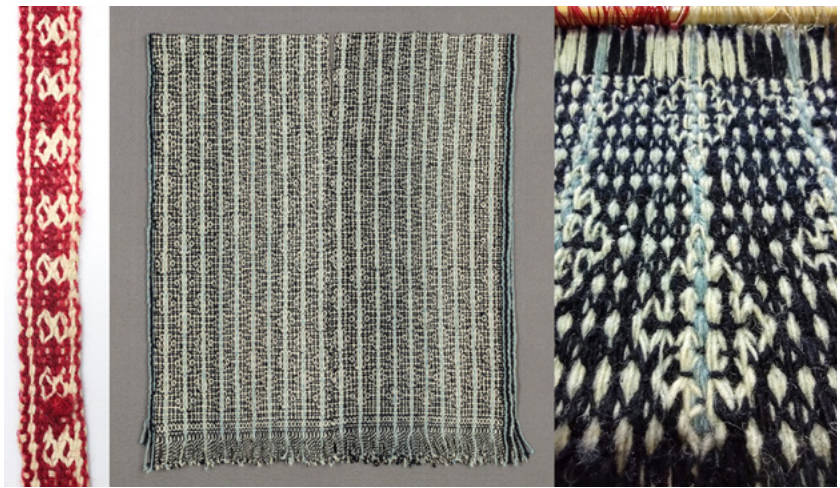


Figura 7.

A la izquierda, cinta para “costal” tejida en Cañada de Yáñez, municipio de Santa María del Río, SLP, en el ligamento de urdimbre traspuesta. Al centro, gabán tejido por Noé Pinzón conforme a las indicaciones que dio doña Romana Ordaz en 1978 en Atotonilco, municipio de Cd. Fernández, SLP, para la técnica del “gigante”. A la derecha, acercamiento al telar de Noé.

Íkat de urdimbre

Al visitar en 1978 la población de Cañada de Yáñez en el municipio de Santa María del Río, SLP, varias personas le comentaron a Alejandro de Ávila que todavía a mediados del siglo XX, los hombres usaban un gabán que tejían las mujeres de la comunidad en telar de cintura con lana que ellas mismas hilaban y teñían. Le explicaron que la estructura del tejido era una sarga en diagonal. Las mismas personas recordaban con claridad que el gabán lucía “llamas”, es decir que mostraba un diseño en figura de flama, y precisaron que esa decoración se lograba mediante el teñido de reserva, anudando la urdimbre con ixtle (fibra de maguey) antes de teñirla con grana. Además de las franjas anchas rojas y blancas, el gabán llevaba franjas angostas de color verde, teñido al parecer con un colorante sintético.

Con base en esta información, en mayo de 2022 Noé Pinzón y Alejandro se dieron a la tarea de teñir y tejer un gabán con esas características. Al desarrollar el diseño anudado sobre la urdimbre, usaron como referencia para el tamaño de la prenda y la escala del *ikat*, dos fotografías tomadas durante el porfiriato en sendas ciudades no identificadas del centro de México, que muestran gabanes adornados con esa técnica¹⁹. El segundo ejemplo es el retrato de un hombre que ofrece en venta sillas nuevas de vara de sauz, lo cual sugiere que venía de la zona de Tequisquiapan en Querétaro, donde se fabrican hasta la fecha canastas con ese material. Las franjas de *ikat* también aparecen representadas sobre el algodón largo que viste un vendedor de vihuelas en una acuarela pintada a mediados del siglo XIX, al parecer en la Cuenca de México²⁰. Por lo visto, las prendas masculinas adornadas con la técnica de teñido de reserva anudada sobre la urdimbre tuvieron una amplia distribución en el centro de México hasta principios del siglo XX, y no eran exclusivas del sur de San Luis Potosí.

Para la urdimbre y la trama del gabán, Noé y Alejandro eligieron lana hilada a mano con malacate en San Baltazar Chichicapan, que fue retorcida después con una redina en Teotitlán del Valle para darle mayor resistencia. Los hilos verdes de la urdimbre fueron teñidos por Román Gutiérrez en Teotitlán, combinando añil y astillas pulverizadas de "palo de mora"²¹. Los hilos rojos fueron teñidos con grana por Adriana Sabino y Noé en el MTO. Previamente y a falta de ixtle, Noé había envuelto con una capa de polietileno ciertos tramos de la urdimbre blanca, conforme al diseño preparado por Alejandro [figura 8]. Noé describe el proceso del teñido y el tejido de la siguiente manera: "Terminado el primer gabán [de urdimbre traspuesta], continuamos con el de *ikat*. Una vez sabiendo qué se iba hacer, me pareció un trabajo rápido de tejer por ser tejido llano o simple, con la urdimbre tupida, pero que en la preparación sería un reto por lo que habría que estar amarrando los hilos de la urdimbre con una precisión exacta, con un material [plástico] que no permitiera la entrada del tinte en las fibras."



Figura 8.
A la izquierda, parte de la urdimbre para el gabán preparada por Noé Pinzón para ser teñida, con secciones cubiertas con amarres de polietileno conforme al diseño. Al centro, Adriana Sabino prepara el baño de grana. A la derecha, parte de la urdimbre amarrada y sumergida en el baño de tinte.

Noé continúa: "La urdimbre para este gabán de *ikat* se preparó en blanco y verde con toda la cantidad de hilo que se iba a ocupar, sólo que antes de tejer se dividió en dos partes, la urdimbre blanca y verde [se separó] de la urdimbre que se iba a teñir en *ikat*, con ayuda de un bastidor [fabricado ex profeso, a la medida de la urdimbre]. Sobre ese mismo bastidor se ordenan los hilos blancos para el *ikat*, con otro material [plástico] se hacen los nudos sobre los hilos de lana en donde les corresponde [según el diseño], gracias a los cálculos que habíamos hecho anteriormente. A continuación, se lleva la urdimbre para sumergirla en un baño de grana cochinilla preparado por nuestra compañera Adriana Sabino, que también gracias a la fórmula del Dr. Alejandro conseguimos el rojo fuego deseado. [figura 9] [Una vez teñida] la urdimbre del *ikat*, sólo [la] dejamos secar en sombra a temperatura ambiente. Una vez seca la urdimbre se desatan los nudos, se extienden sobre el bastidor junto con los hilos de urdimbre blancos y verdes, se ordenan y ya está lista para ser tejida. Aquí parecía que todo iba a ser un poco más sencillo por ser un tejido llano, pero había que prestarle mucha atención a los hilos de *ikat* para no desfazarlos, ya que tenían una ubicación exacta dentro del tejido para formar el diseño planificado, entonces en todo el tejido [el cuidado] era ir ajustando los hilos de la urdimbre hasta llegar a la última trama. El gabán de *ikat* logramos terminarlo a finales del mes de junio de 2022."



Figura 9.

Arriba a la izquierda, parte de la urdimbre teñida con grana antes de quitarle los amarres de polietileno. Arriba al centro, reordenamiento (en bastidor corto) de las secciones de la urdimbre teñidas con grana para lograr las franjas con el diseño de "llamas". Arriba a la derecha, entreverado (en bastidor largo) de las franjas teñidas con grana con los hilos verdes y blancos de la urdimbre. Abajo, avance del tejido en el telar de Noé Pinzón.

Al igual que la prenda de urdimbre traspuesta que describimos en la sección anterior, Noé tejió este segundo gabán en dos lienzos, que unió posteriormente mediante una costura y por último torció los extremos de la urdimbre para formar cordoncillos de dos cabos, anudados al final. Él concluye sus reflexiones comparando este proceso con las técnicas que le son familiares en su telar de cintura, principalmente las estructuras adornadas con tramas suplementarias: "En mi experiencia dentro del tejido, lo más laborioso viene después de haber preparado el telar, pero en este caso el *ikat* fue muy laborioso antes de empezar a tejer, por los múltiples nudos que se tuvo que hacer en los grupos de hilos de la urdimbre para que después de teñir nos resultara el diseño deseado, y una vez teñido, ubicar los hilos de la urdimbre en su lugar correspondiente [en el telar]" [figura 10].



Figura 10.
A la izquierda, recreación del gabán completo de Cañada de Yáñez, tejido por Noé Pinzón después de amarrar y teñir parte de la urdimbre con grana. A la derecha, detalle del tejido y el teñido en la técnica de jaspe (*ikat* de urdimbre).

Conclusión

Las experiencias que hemos reseñado en este capítulo nos permiten proponer que las técnicas textiles no se pierden, sino que quedan dormidas y pueden despertar de nuevo mediante el esfuerzo y el amor por los hilos. Es nuestra esperanza como grupo de trabajo que las comunidades potosinas en donde se originaron estos ejemplos sorprendentes aprecien la destreza que distinguió a sus abuelas y procuren revivir algunas de estas formas ingeniosas de manipular los hilos en el telar. Quizá pocas personas tengan paciencia para completar un "costal", una servilleta o un gabán, pero podemos asegurarles que el esfuerzo por tejer una muestra así sea muy pequeña, fortalecerá sus manos y agilizará su mente. Nos complace contribuir desde Oaxaca estos ejemplos que desdibujan las diferencias regionales actuales en el textil y que hacen evidente, según creemos, las relaciones antiguas entre la gente que vivía en lo que hoy es México con otros pueblos originarios y otras tradiciones artísticas en latitudes distantes del continente. Nos alegra, en especial, constatar el nivel de sofisticación técnica, y por lo tanto intelectual, que compartió un sector muy amplio de la población de nuestro país apenas dos generaciones atrás, incluyendo no solamente a las comunidades indígenas, sino a muchas poblaciones mestizas y criollas.

Bibliografía

- Cahlander, Adele. *Bolivian tubular edging & Andean crossed-warp techniques*. Saint Paul, Minnesota: Dos Tejedoras, 1994.
- de Ávila B., Alejandro. "Las técnicas textiles y la historia cultural de los pueblos otopames". *Estudios de Cultura Otopame* 8 (2012): 127-192. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- de Ávila B., A. "El costal y el patio: textiles olvidados del noreste de México". *En Miradas que tejen: distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos*, coordinado por Claudia Rocha Valverde y Mayqualida Alba Aguilar, 101-166. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis y El Colegio de Michoacán, 2022.
- de Ávila B., A., Hector Meneses y Jaime Ruiz. *In octacatl, in machiyōtl: dechados de virtud y entereza*. Oaxaca: Museo Textil de Oaxaca, 2015.
- Emery, Irene. *The primary structures of fabrics*. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1966.
- Johnson, Kirsten. *Saberes enlazados, la obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. México: Artes de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Monsiváis, Carlos. *México... los de ayer. Colección Juan Manuel Casasola, fotografías 1900-1928*. México: Ediciones Larousse, 1978.
- Ortiz Macedo, Luis. *Edouard Pingret, un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*. México: Fomento Cultural Banamex, 1989.
- Poniatowska, Elena. *El último guajolote*. Colección Memoria y olvido: imágenes de México. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Seiler-Baldinger, Annemarie. *Textiles, a classification of techniques*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994.
- Silverman, Gail P. *A woven book of knowledge; textile iconography of Cuzco, Peru*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008.
- Torimaru, Tomoko. *One needle, one thread; Miao (Hmong) embroidery and fabric piecework from Guizhou, China*. Honolulu: University of Hawai'i Art Gallery, 2008.

Notas al pie de texto

- 1 Bolsas de algodón y lana, tejidas tradicionalmente para llevar el almuerzo a las labores del campo; de Ávila, "El costal y el patío", 101.
- 2 Teñido de reserva anudada, donde ciertas secciones de la urdimbre se cubren con alguna fibra que es atada con firmeza, para evitar que el tinte penetre en los hilos. Se logran así diseños que se reconocen por sus contornos difuminados.
- 3 Torimaru, *One needle*, 7-165.
- 4 De Ávila, Meneses y Ruiz, *In octacatl*, 87.
- 5 Comunidad zapoteca del distrito de Villa Alta, en la Sierra Juárez de Oaxaca.
- 6 El ejemplo de La Negra ilustrado en la figura 1 muestra esta técnica.
- 7 Emery, *The primary structures of fabrics*, 91-138; Seiler-Baldinger, *Textiles*, 89-94.
- 8 Johnson, *Saberes enlazados*, 69.
- 9 Los pacholes eran galletas de maíz, según la descripción que escuchamos en Tula de ese alimento.
- 10 Faldas de enredo con franjas de urdimbre en tres o cuatro colores.
- 11 Seiler-Baldinger, *Textiles*, 96-98.
- 12 De Ávila, "Las técnicas textiles", 161-162.
- 13 Silverman, *A woven book of knowledge*, 42-44.
- 14 Román Gutiérrez Ruiz es un destacado artista textil de la comunidad zapoteca de Teotitlán del Valle, en el distrito de Tlacolula en los Valles Centrales de Oaxaca. Román es experto en el teñido con colorantes naturales, el hilado de la lana con rueca y el tejido de tapicería fina en telar de pedales.
- 15 Cahlander, *Bolivian tubular edging*, 3-5.
- 16 *Cuscuta* spp., plantas parásitas de color amarillo que reciben el mismo nombre de origen náhuatl en SLP y en Oaxaca.
- 17 La carona es una mantilla que evita que la silla de montar lastime el lomo del caballo. Una tejedora anciana de El Carrizal (municipio de Villa Juárez, S.L.P.) nos describió con orgullo cómo había tejido en telar de cintura caronas de lana y algodón en la técnica de tela doble, cuando era joven.
- 18 Comunidad zapoteca del distrito de Ocotlán, en los Valles Centrales de Oaxaca.
- 19 Monsiváis, *México...*, pág s/n: "Vendedores de pájaros"; Poniatowska, *El último guajolote*, 61.
- 20 Ortiz Macedo, *Edouard Pingret*, 143.
- 21 *Maclura tinctoria*, un árbol de la familia de las moráceas que crece en los bosques tropicales desde México y las Antillas hasta el norte de Argentina.

Análisis técnico de dos *pollkü ngütrowe* de la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago

Catalina Encina Jara
Chile

Los *pollkü ngütrowe* o fajas trenzadoras son delgadas fajas tejidas, decoradas con ornamentos de plata que se utilizan para cubrir las trenzas de la mujer *mapuche*¹. Se disponen en el cabello, de arriba hacia abajo en forma envolvente, ubicando la porción central en la zona posterior de la cabeza o en la parte frontal². Se estima que su elaboración data de mediados del siglo XIX y que su uso denominaba un estatus social y económico destinado a las *machi*³ y mujeres de caciques ricos⁴.

En la bibliografía existente, este tipo de textiles se ha nombrado de diversas formas como *lloven* o *nitruhue* por el autor Claude Joseph⁵, *ngutroe* de acuerdo a Walter Reccius⁶ y *nitrowe* conforme a Omar Castro⁷ sin embargo, en el presente documento se utiliza el nombre específico *pollkü ngütrowe*, atribuido en la investigación *Colección platería mapuche del MAPA*⁸ por ser al día de hoy uno de los estudios más elaborados en la materia, con un vasto marco bibliográfico y desarrollo documental.

En los *pollkü ngütrowe* converge el arte del tejido y de la platería, ambas prácticas ampliamente investigadas a la fecha. Por una parte, los estudios que abordan el arte del *rütran*, (palabra que se refiere al trabajo de la platería mapuche y los objetos que se realizan a partir de él)⁹ se han enfocado en documentar y caracterizar distintos tipos de joyas que se realizan, describiendo sus características físicas y usos específicos. Los *pollkü ngütrowe* se incluyen en estos análisis, no obstante, sus características textiles han quedado brevemente documentadas como una larga cinta de lana¹⁰, o una angosta y larga faja de lana¹¹, o como una franja de lana compacta de largo y ancho variable¹².

Por otra parte, existen variadas fuentes documentales enfocadas en los textiles mapuche. En la mayoría se han analizado con ahínco aquellos textiles ornamentados mediante técnicas de tejido, con especial énfasis en los significados contenidos en los símbolos presentes en los *trariwe*¹³, o en la lógica geométrica y cuatripartita detrás de la construcción de dichos símbolos¹⁴. Aún así, los *pollkü ngütrowe* no suelen incluirse en dichos análisis, quedando enmarcados dentro del espectro de la joyería tradicional, exceptuando un breve acercamiento que la autora Susana Chacana realiza al situarlos dentro de la tipología de *trariwe*¹⁵ conforme a su uso y jerarquía social¹⁶.

La combinación del arte del tejido y la platería presente en los *pollkü ngütrowe* los hace particularmente interesantes, ya que en ellos se conjuga la flexibilidad del tejido con la dureza y el brillo de la plata, diferenciándose de otros tocados para

el cabello presentes en la indumentaria tradicional de mujeres latinoamericanas como el caso del *tocoyal*¹⁷ o las *tulmas*¹⁸, que sirven para envolver o trenzar el cabello, respectivamente. En este contexto, el presente análisis propone ser una herramienta de documentación para el mayor conocimiento y salvaguarda de estos dos ejemplares que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX.

Análisis contextual

Los dos textiles analizados en este estudio forman parte de la indumentaria tradicional de las mujeres del pueblo mapuche y pertenecen al acervo del MAPA. Estos tejidos, junto a otros objetos de *rütran* fueron coleccionados por Pedro Doyharcabal, un comerciante agrícola de origen vasco que llegó a vivir a Temuco¹⁹ hacia 1893. La colección de Pedro Doyharcabal, formada hacia finales del siglo XIX se enmarca en el contexto de la ocupación del *wallmapu*²⁰ por el Estado chileno y el consecuente despojo colonial que llevó a la creación de colecciones de objetos *mapuche*²¹

Hacia el año 1943 la colección de platería de Pedro Doyharcabal fue exhibida en la *Exposición de Artes Populares Americanas*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto de la celebración del centenario de la Universidad de Chile. Del catálogo de esta exposición deriva la información más detallada de la época sobre la cantidad y tipología de piezas que contenía dicho acervo²², donde los textiles analizados en este estudio aparecen registrados bajo el número 177, descritos como "*Nuytroe o lloven. Cintas de género cubiertas de cupulitas de plata, con la cuál enroscaban las trenzas*"²³. Tres años más tarde, la colección es adquirida por la Universidad de Chile para conformar parte del entonces recientemente inaugurado Museo de Arte Popular Americano (MAPA). La colección de objetos reunidos por Pedro Doyharcabal está compuesta por piezas de distintas materialidades, no obstante, los trabajos en platería son los que más han llamado la atención a través de su historia, constituyendo hoy en día una de las colecciones más importantes de su tipo²⁴.

Análisis técnico

El presente análisis se ha realizado mediante la observación detallada de los textiles a través del uso de herramientas de fácil acceso y adquisición como lámparas LED, cuenta hilos de 1 centímetro cuadrado con aumento de 10X, cinta métrica, pinzas y micro espátulas metálicas. La elección de utilizar herramientas accesibles responde a la disponibilidad material del momento, no obstante, la toma de imágenes por microscopía óptica y el análisis de tintes a través de cromatografía serían un gran aporte para la caracterización de estos textiles y su posterior comparación con otros presentes en otros acervos. En el mismo sentido, es importante mencionar que

las aproximaciones realizadas respecto de la naturaleza orgánica (lana de oveja, algodón) y artificial (hilos sintéticos) de los hilados identificados se han atribuido de acuerdo con sus características organolépticas.

Textil compuesto por una angosta faja roja de 339 centímetros de largo, 4,5 centímetros de ancho y 384,5 gramos de peso. La faja está tejida en un telar con lana de oveja, presenta un ornamento central rectangular de tela y está decorada con *llüf llüf*²⁵ en distintos segmentos de su superficie (imagen 1). Su autoría es desconocida y se estima que su fecha de creación es durante la segunda mitad del siglo XIX.

La banda roja que conforma el cuerpo de la faja está tejida en ligamento llano de faz de urdimbre²⁶, con urdimbres²⁷ y tramas²⁸ de fibra de lana de oveja de color rojo. La relación de densidad promedio del tejido es de 23 urdimbres y 5 tramas por centímetro cuadrado (imagen 2). Las características de hilado de las urdimbres y tramas son de dos cabos en torsión 2Z-S, aparentemente hilados y retorcidos a mano. De acuerdo con la denominación realizada por Irene Emery²⁹, la torsión de un hilado se denomina S o Z según la inclinación de la espiral que se forma en su parte central, mirando la fibra en su sentido vertical. Será en S si gira hacia la derecha, y en Z si gira hacia la izquierda, de manera que, para hilar un hilo de dos o más cabos, estos se retuercen juntos en el sentido contrario.

El análisis de los bordes de trama evidencia el uso de 3 tramas alternas no simultáneas. Esto quiere decir que en cada calada se ha tramado con el hilo que queda más abajo respecto del eje vertical. La alternancia de las tramas en el tejido genera el entrelazamiento de las mismas en los bordes, otorgando mayor estructura y resistencia al textil. Este tipo de terminación también se ha documentado en textiles de origen Chavín, Likan Antai, del noreste argentino y en fragmentos textiles de la cultura El Vergel³⁰; En la actualidad es frecuente observar esta técnica en los textiles mapuche contemporáneos, especialmente en *trariwe* (fajas) y *makuñ* (ponchos).



Imagen 1.
Pollkü ngütrowe (faja trenzadora), Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile, segunda mitad del siglo XIX. Tejido a telar en lana de oveja. Aplicaciones de aleación de plata repujada. 339 cm x 4,5 cm. Colección Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA). Facultad de Artes, Universidad de Chile.

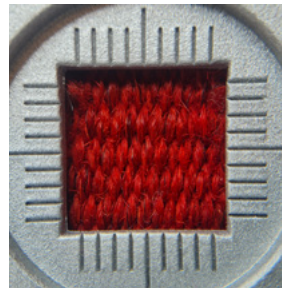


Imagen 2.
Detalle de la densidad del tejido. Fotografía tomada con una lupa cuenta hilos de 1 cm cuadrado y aumento 10x.

Respecto de su forma constructiva, los bordes de urdimbre se observan cortados y plegados hacia la cara reversa del textil³¹. Asimismo, se han fijado con puntadas que no siguen un patrón marcado de disposición, realizadas con doble hebra de hilo de algodón color rojo, de aparente factura industrial (imagen 3). Se atribuyen estas características a un remiendo posterior a la elaboración del tejido³².

El ornamento central está compuesto por un trozo doble de tela de algodón de color negro, aparentemente de origen industrial, de estructura de ligamento sarga³³. La tela está plegada de manera que los bordes longitudinales presentan dobleces, mientras que uno de los laterales está plegado hacia la cara reversa – sostenido a través de puntadas de doble hebra de hilo negro de algodón– y el otro lateral se observa deteriorado, con faltantes y bordes irregulares sin terminaciones. El ornamento central se ubica sobre la faja de lana y se une a ella a través de puntadas de hilván con hilo de algodón color negro de factura industrial. En esta zona se evidencian dos capas de faja tejida yuxtapuestas (imagen 4). Ambas capas tienen deterioros visibles, como cortes, desprendimientos y faltantes de hilos.

Se desconoce si la superposición de las dos capas de tejido corresponde a un remiendo textil, o si es parte de la manufactura de la pieza.

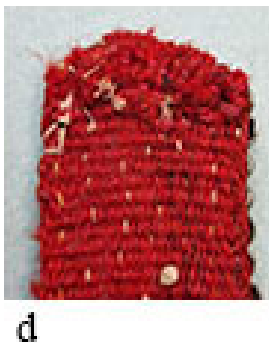
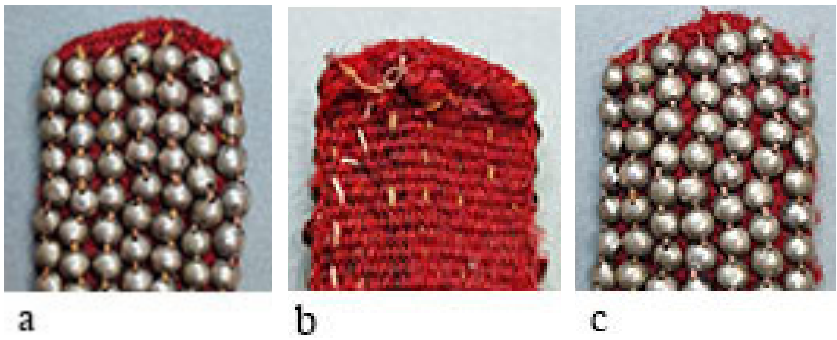


Imagen 3.
a) Detalle del anverso de borde de urdimbre 1
b) Detalle del reverso del borde de urdimbre 1
c) Detalle del anverso de borde de urdimbre 2
d) Detalle del reverso del borde de urdimbre 2



Imagen 4.
Detalle del reverso del ornamento central.
Fotografía de registro por Javiera Cristi.

Continuando con el análisis del cuerpo del textil, se obtiene que la faja tejida está decorada con cupulillas de plata que se disponen en forma de cuatro bloques (dos a cada lado del ornamento central), cada uno compuesto de siete hileras de cupulillas, dispuestas de forma rectilínea en el sentido longitudinal de la faja. Sobre el ornamento central, los casquetes de plata se distribuyen en toda su superficie exceptuando pequeños espacios triangulares, distribuidos de manera simétrica e intercalada, conformando un diseño geométrico (imagen 5).

En cuanto a los casquetes de plata que decoran el textil, es preciso indicar que en *mapudungun*³⁴ se llaman *llüf llüf* y son pequeñas piezas semi esféricas realizadas en plata. Estas presentan dos orificios equidistantes entre sí, a través de los cuales pasa el hilo que las adosa al textil, de tal modo que la parte convexa queda hacia el exterior. La trayectoria de la puntada comienza cuando el hilo enlaza una cupulilla, se introduce hacia su lado cóncavo, se inserta en el tejido y sube para salir y enlazarse a la siguiente, obteniendo como resultado un patrón de puntadas regular y rectilíneo en el anverso de la pieza. Este patrón es evidente en ciertos sectores de la faja en los que se ha utilizado hilo amarillo de algodón y en menor medida, en sectores donde se ha utilizado hilo negro de algodón. Sin embargo, también se ha identificado el uso de hilo blanco y crudo, aparentemente ambos de algodón y sin un patrón marcado de puntadas. Para coser las cupulillas sobre el ornamento central, se ha utilizado hilo amarillo, visualmente idéntico al utilizado en la faja. Respecto del tamaño, las cupulillas dispuestas sobre la faja tejida tienen un diámetro promedio de 4 milímetros y las dispuestas sobre el segmento central un diámetro promedio de 6 milímetros.



Imagen 5.
Detalle de las cupulillas.
Fotografía de registro por Javiera Cristi.



Imagen 6.

Pollkü ngütrowe (faja trenzadora), Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile, Segunda mitad el siglo XIX. Tejido llano en lana de oveja. Aplicaciones de aleación de plata laminada, soldadura y repujado. Cuero curtido. 178 cm x 10 cm.
Colección Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA).

Este ejemplar de *Pollkü ngütrowe* está compuesto por una banda tejida en telar, decorada con *llüf llüf*, ornamentos de cuero y de plata en ambos extremos. Su autoría es desconocida y su fecha de creación se aproxima hacia la segunda mitad del siglo XIX. Sus dimensiones son de 178 centímetros de largo, 4 centímetros de ancho para la banda tejida, 10 centímetros de ancho para los ornamentos de cuero y un peso total de 384.5 gramos (imagen 6).

El textil está tejido en ligamento llano de faz de urdimbre y se compone por una delgada faja de color negro con orillas compuestas por cuatro hilos de color rojo. Los hilos de la urdimbre y la trama son de lana de oveja, aparentemente hilada a mano y están compuestos por dos cabos en torsión 2Z-S. La densidad promedio del tejido es de 18 hilos de urdimbre y 4.5 hilos de trama por centímetro cuadrado (imagen 7).

Del análisis de los bordes de trama se evidencia del uso de tres hilos de tramas alternas no simultáneas, de color rojo. Además, los bordes de la urdimbre están plegados hacia la cara reversa del textil y presentan desgaste por abrasión y por el corte de hilos en los laterales.

Con excepción de una sección central, la faja ha sido decorada con seis hileras de cupulillas o *llüf llüf* organizadas de forma rectilínea en el sentido longitudinal de la pieza. Al igual que en el textil anterior, estas se enlazan al tejido a través de puntadas tipo hilván, disponiendo su cara convexa hacia el exterior. El hilo utilizado para las puntadas es de dos cabos, de color blanco y aparentemente de algodón industrial. Asimismo, el patrón de la costura se observa con claridad en el revés de la faja.

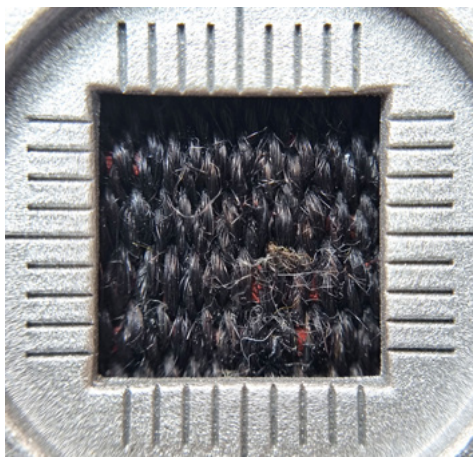


Imagen 7.
Detalle de la densidad del tejido. Fotografía tomada con unalupa cuenta hilos de 1 cm cuadrado y aumento 10X.

Respecto de los bordes de urdimbre (imagen 8), se observa que ambos extremos poseen un ornamento de cuero labrado en forma de roseta que se ha cosido al tejido. A su vez, estas rosetas han sido decoradas con *llüf llüf* mediante puntadas tipo hilván, utilizando hilo de lana de color crudo e hilo de algodón blanco en menor medida. En la cara reversa de las rosetas de cuero se observa un patrón de puntadas rectilíneo y ordenado, en contraposición a las puntadas que unen las rosetas de cuero al tejido, identificándose el uso de hilo de lana de color crudo, lana de color rojo e hilo blanco de algodón.

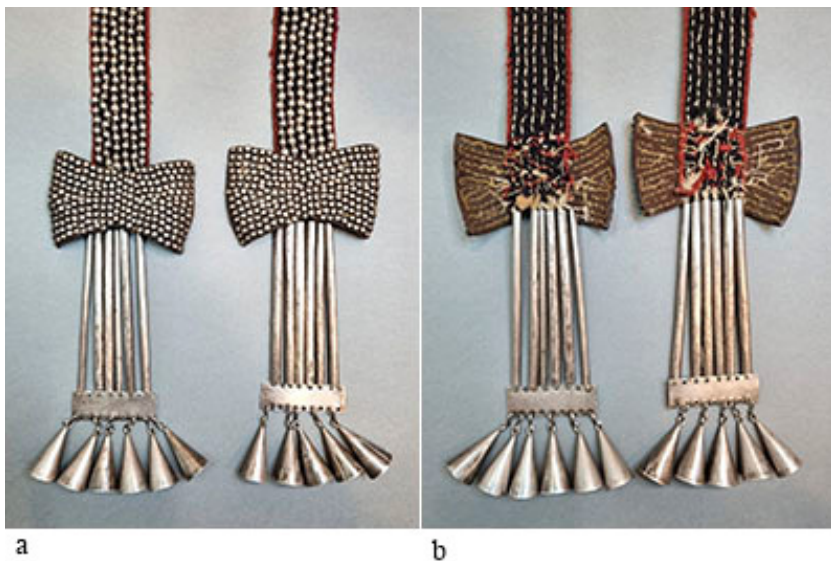


Imagen 8.
a) Detalle del anverso de ambos bordes de urdimbre
b) Detalle del reverso de ambos bordes de urdimbre.

Del extremo inferior de los bordes de urdimbre penden 6 tubos de plata, o *rüngi en mapudungun*, de aproximadamente 10.5 centímetros de largo, que en su extremo inferior se enlazan -a través de hilo crudo de algodón- a una placa rectangular elaborada con el mismo metal. Las placas tienen en promedio 1.8 centímetros de alto y 5.4 centímetros de ancho y están perforadas en sus bordes longitudinales para enlazarse en su extremo superior a los tubos de plata, y en su extremo inferior a eslabones de plata con forma de grecas que sostienen campanillas de plata o chollol. En un extremo del textil penden un total de 5 campanillas y en el otro 6, todas ellas con un diámetro promedio de 1.9 centímetros en su extremo más ancho.

Finalmente, las cupulillas que decoran este textil tienen un diámetro promedio de 6 milímetros para la superficie tejida y de 4 milímetros promedio sobre el ornamento de cuero, al contrario de la pieza anterior donde las cupulillas de mayor tamaño se observaban en el ornamento central.

Cuadros de resumen

Número de registro	00058
Nombre	<i>Pollkü ngütrowe</i>
Nombre común	Faja trenzadora
Autoría	Desconocida
Fecha de creación	Segunda mitad del siglo XIX
Materialidad	Lana de oveja, plata, tela e hilos de algodón
Técnica	Tejido llano de faz de urdimbre con tres tramas, repujado, costura a mano
Medidas	Largo 339 cm Ancho 2.7 cm en el tejido y 4.5 cm en ornamento central Peso: 384.5 gr
Torsión hilos	Urdimbre: dos cabos en sentido Z-S Trama: dos cabos en sentido Z-S
Densidad del tejido	23 urdimbres y 5 tramas por cm cuadrado
Tipo de ornamentos	- Ornamento central de tela - Cupulillas de plata o <i>llüf llüf</i>

Número de registro	00001
Nombre	<i>Pollkü ngütrowe</i>
Nombre común	Faja trenzadora
Autoría	Desconocida
Fecha de creación	Segunda mitad del siglo XIX
Materialidad	Lana de oveja, plata, cuero, hilos de algodón
Técnica	Tejido llano de faz de urdimbre, laminado, martillado, trefilado, troquelado, repujado, soldadura, curtido, costura a mano
Medidas	Largo: 178 cm Ancho 4 cm en el tejido y 10 cm en los ornamentos de cuero Peso: 384.5 gramos.
Torsión hilos	Urdimbre: dos cabos en sentido Z-S Trama: dos cabos en sentido Z-S
Densidad del tejido	18 urdimbres y 4.5 tramas por cm cuadrado
Tipo de ornamentos en plata	Cupulillas de plata <i>llüf llüf</i> Ornamentos de cuero labrado Tubos de plata <i>rüngi</i> -tubos Placas de palta Campanillas de plata o <i>chollo</i>

Consideraciones finales

Dentro de la colección de platería del MAPA, existe un conjunto de cupulillas almacenadas. Éstas son de factura idéntica a las observadas en los dos textiles analizados, con diámetros que van desde los 3 a los 7 milímetros. A pesar de que este conjunto de ornamentos de plata no está asociado a ninguna pieza del acervo MAPA en particular, se considera que pudieron pertenecer a los *pollki ngtrowe* caracterizados en este estudio.

Como antecedente a esta hipótesis, en el fondo documental MAPA se encuentran fotografías donde se evidencian labores de restauración del textil número 00058 (imagen 9). Estas intervenciones se llevaron a cabo en el contexto de los preparativos de la exhibición "Platería Araucana" inaugurada en el año 1981, bajo la dirección de Julio Tobar, en ese entonces académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. A través de documentos se tiene constancia de que existían convenios de colaboración entre dicho Departamento y el museo, para que sus alumnos y/o egresados cumplieran labores voluntarias de documentación y restauración del acervo.



Imagen 9.
Imagen de la restauración de un *pollkü ngütrowe* para la exposición Platería Araucana de 1981. Fondo Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago Universidad de Chile.

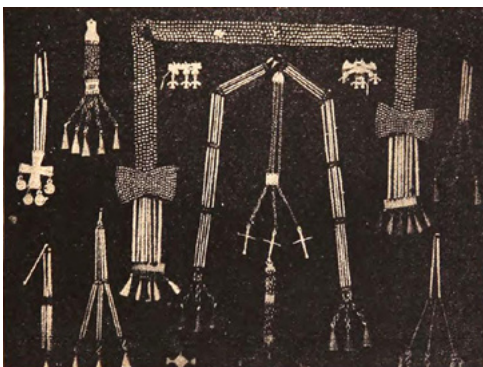


Imagen 10.
Figura 11 de la publicación *La platería araucana* (Joseph 1928, 137)

Por otra parte, Claude Joseph en su texto *La platería araucana*³⁵ analiza la colección de platería de Pedro Doyharcabal antes de que fuese adquirida por la Universidad de Chile. En esta publicación, el autor incluye fotografías de la colección (imagen 10) donde es posible distinguir un *pollkü ngütrowe* de características muy similares al que hoy lleva por número de inventario 00001 en el acervo del MAPA³⁶. En estas fotografías se aprecia que toda la faja tejida está cubierta de cupulillas. Por lo tanto, si se tratara del mismo textil, deduciríamos que en el transcurso del tiempo se ha modificado la disposición de las cupulillas y se han retirado algunas de ellas.

Con base en las fuentes documentales anteriores, se sustenta la hipótesis de que la disposición de los ornamentos ha variado con el tiempo. Adicionalmente, para enriquecer este estudio y a modo de proyección futura, sería óptimo analizar otros textiles de la misma tipología y de datación similar para realizar un estudio comparativo de las técnicas, densidad de hilos por centímetro cuadrado, cantidad de tramas utilizadas, torsión de los hilos, diámetros de las cupulillas, disposición de las puntadas, hilos utilizados para las puntadas, entre otros atributos.

Finalmente, la información recabada, a partir de la observación de ambos textiles, revela características de zonas con desgastes, abrasiones y posibles remiendos que nos aportan indicios sobre la vida social de estos textiles que hoy están descontextualizados³⁷. Por esto, para comprender estos textiles de manera más completa, se estima fundamental abordarlos desde la perspectiva propuesta por las autoras Arnold y Espejo, quienes plantean que el textil constituye un objeto multidimensional que abarca diversos aspectos de la vida humana, actuando como un vehículo de socialización, participando en los procesos económicos, sociales y culturales locales, muchas veces interactuando con otras regiones (vida social), como parte de la memoria social del pueblo al que pertenece y como espacio de enunciación política ante la contingencia político social de un momento determinado³⁸.

Desde esta perspectiva, es óptimo considerar que un textil no solo "participa" de la vida cuando se ha completado su elaboración y está siendo utilizado, sino que interviene desde tiempos pretéritos en las actividades cotidianas relacionadas a su creación. Por ejemplo, durante la crianza de los animales que luego producirán la fibra para la elaboración del hilado, -cadena de producción- hasta el manejo de la tierra, los recursos naturales regionales y las actividades para sostener la vida -cadena operatoria-³⁹.

En este sentido se comprende que el análisis realizado en el presente estudio abarca únicamente un periodo de la historia de estos textiles. Una segunda etapa de este trabajo sería clave para entender los *pollkü ngütrowe* no solo como portadores de información visual, sino también como sujetos sociales⁴⁰. Este enfoque permitiría abordar las complejas historias que acompañan a los objetos de los museos, historias que en su mayoría enfrentan el desafío de integrar las voces y experiencias - históricamente excluidas de sus discursos- de los pueblos a los que pertenecen.

Bibliografía

- Aldunate, Carlos y Walter Reccius. *Platería araucana*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1983.
- Alvarado, Margarita. "El esplendor del adorno: El poncho y el chañuntuku". En *Hijos del viento: Arte de los pueblos del sur siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa, 2002.
- Brugnoli, Paulina y Soledad Hoces de la Guardia. *Manual de técnicas textiles andinas, terminaciones*. Santiago, Chile, 2006.
- Castro Gatica, Omar. *Platería araucana*. Temuco, Chile: Centro de Investigación de la Plástica (CINPLA), Pontificia Universidad Católica de Chile, sede regional Temuco, 1977.
- Chacana, Susana. *Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de trariwe del Museo Regional de la Araucanía*. Temuco, Chile, 2012.
- Emery, Irene. *The Primary Structures of Fabrics*. New York: Thames & Hudson., 1996.
- Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americana, realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124225.html>
- Espejo, Elvira y Denise Y. Arnold. *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aymara ILCA, 2013.
- Gladys, Riquelme. "El principio tetrádico en diseños textiles mapuches". *Lengua y literatura mapuche*, 1996, 153-64.
- Gordon, Américo. "El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche". *Revista de Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 2014.
- Hoces de la Guardia, Soledad y Paulina Brugnoli. "Glosario textil". En *Awakhuni tejiendo la historia andina*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006.
- Joseph, H. Claude. "La platería araucana". *Anales de la Universidad de Chile*, 1928, 117-58.
- Mege, Pedro. "Los símbolos constrictores: Una etnoestética de las fajas femeninas mapuche". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1987.
- Mege, Pedro. "Los símbolos envolventes: Una etnoestética de las mantas mapuches". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n.3 (1989)
- Morris Von Bennewitz, Raúl y Juan Carlos Gedda. *Platería mapuche*. Santiago, Chile: Kactus, 1992.
- Quijada, Felipe, Cristian Vargas, Constanza Tobar, Carolina Parra y Nury González. *Colección platería mapuche MAPA*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago-MAPA, 2021.
- Reccius, Walter. "Evolución y caracterización de la platería araucana". En *Platería araucana*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1983.
- Sepúlveda, Gastón. "Proposiciones para un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche". *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 1985.
- Tobar Tapia, Constanza, Cristian Vargas Paillahueque, Carolina Parra Santana y Felipe Quijada. "De la "antigüedad araucana" a la "cultura artística": Discursos sobre la colección de platería mapuche del Museo de Arte Popular Americano (1893-1946)". *Sophia Austral* 27 (2021).
- Vargas Paillahueque, Cristian. "Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: Cultura material y fotográfica del Museo Histórico Nacional". *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*, 2019.
- Vargas Paillahueque, Cristian. "Mapuche rütran: Reflexiones sobre la platería mapuche a través de la colección Pedro Doyharcabal del MAPA". En *Colección platería mapuche MAPA*, 16-39. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago-MAPA, 2021.

Notas al pie de texto

- 1 "Gente de la tierra", autodenominación del pueblo mapuche, pueblo indígena más numeroso de Chile.
- 2 Quijada, F. et al., *Colección platería mapuche MAPA* (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago-MAPA, 2021), 45.
- 3 Autoridad tradicional encargada de la medicina del pueblo mapuche.
- 4 Raúl Morris, *Los Plateros de la Frontera y la Platería Araucana* (Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 1997) en Quijada, F, et al., *Colección platería mapuche MAPA* (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago-MAPA, 2021), 46.
- 5 H. Claude Joseph, "La platería araucana", *Anales de la Universidad de Chile* (enero 1928), 117-158. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1928.25381>, 137.
- 6 Walter Reccius, "Evolución y caracterización de la platería araucana", en *Platería araucana*, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1983, 25.
- 7 Omar Castro Gatica, *Platería araucana* (Temuco, Chile: Centro de Investigación de la Plástica (CINPLA), Pontificia Universidad Católica de Chile, sede regional Temuco, 1977), 19.
- 8 Quijada, et al., *Colección platería mapuche MAPA*.
- 9 Cristian Vargas Paillahueque, "Mapuche rütran: Reflexiones sobre la platería mapuche a través de la colección Pedro Doyharcabal del MAPA", en *Colección platería mapuche MAPA* (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago-MAPA, 2021), 17.
- 10 Raúl Morris Von Bennewitz y Juan Carlos Gedda, *Platería mapuche* (Santiago, Chile: Kactus, 1992), 83.
- 11 Castro Gatica, *Platería araucana*, 18.
- 12 Carlos Aldunate y Walter Reccius, *Platería araucana* (Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1983), 25.
- 13 Gastón Sepúlveda, "Proposiciones para un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche", *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 1985, 25-31; Américo Gordon, "El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche", *Revista De Lenguas Y Literaturas Indoamericanas*, 2014, 215-223.
- 14 Riquelme Gladys, "El principio tetrádico en diseños textiles mapuches", *Lengua y literatura mapuche*, 1996, 153-164; Pedro Mege, "Los símbolos constrictores: Una etnoestética de las fajas femeninas mapuche", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1987, 89-128;
- 15 Faja de mujer mapuche.
- 16 Susana Chacana, *Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de trariwe del Museo Regional de la Araucanía* (Temuco, Chile, 2012), 25.
- 17 Cinta tejida en telar utilizada para envolver el cabello. Es parte de la indumentaria de las mujeres maya de la zona de Santiago Atitlán, Guatemala.
- 18 Adorno para el cabello utilizado ampliamente en la cultura andina quechua y aymara. Consta de un conjunto de hilos trenzados que terminan en pompones de colores que se enlazan al cabello de las mujeres para adornar el extremo inferior de las trenzas.
- 19 Capital regional de la IX región de la Araucanía, ubicada en el sur de Chile. Ciudad que emergió como fuerte militar posterior a la conquista del territorio mapuche ubicado al sur del Bío Bío.
- 20 Territorio histórico mapuche, ubicado en Chile en lo que actualmente se conoce como la VIII región del Bío Bío hacia el sur. Cristian Vargas Paillahueque, *Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: Cultura material y fotográfica del Museo Histórico Nacional* (Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2019), 2.
- 21 Tobar, C. et al, "De la "antigüedad araucana" a la "cultura artística": Discursos sobre la colección de platería mapuche del Museo de Arte Popular Americano (1893-1946)", *Sophia Austra* 27 (2021), páginas 6-7.
- 22 Vargas Paillahueque, "Mapuche rütran: Reflexiones sobre la platería mapuche a través de la colección Pedro Doyharcabal del MAPA", 17.
- 23 Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americana, realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124225.html>.

- 24 Quijada, et al., *Colección platería mapuche MAPA*, 35.
- 25 Cupulillas de plata.
- 26 Estructura textil en la que la densidad de los hilos de urdimbre es predominante sobre la densidad de los hilos de trama, por tanto, las urdimbres conforman la cara visible del tejido y las tramas quedan ocultas en la estructura.
- 27 Conjunto de hilos verticales en relación al telar y a la tejedora.
- 28 Conjunto de hilos horizontales en relación al telar y a la tejedora.
- 29 Irene Emery, *The Primary Structures of Fabrics* (New York: Thames & Hudson, 1996), 11.
- 30 Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia, *Manual de técnicas textiles andinas, terminaciones* (Santiago, Chile, 2006), 28.
- 31 Tomando como referencia el ornamento central de la pieza y considerando el frente con las cupulillas como anverso y el con las puntadas visibles como reverso.
- 32 Es fundamental destacar el corte de los hilos y la fijación a través de puntadas ya que, generalmente, los textiles tejidos a telar no funcionan bajo la lógica de una tela que se corta y se pliega para obtener la forma deseada. La destreza de las tejedoras permite obtener tejidos que de principio a fin están confeccionados con las dimensiones y terminaciones necesarias. En el caso de los textiles mapuche, el único tejido observado que se corta y se pliega es el que se utiliza para crear las *kutamas* (alforjas), que por su naturaleza de almacenamiento debe ser manipulado posteriormente.
- 33 Estructura textil se caracteriza por la flotación de hilos de urdimbre y trama, donde el entrelazamiento de los hilos se desplaza continua y regularmente hacia un lado (derecha, izquierda) generando un efecto visual de líneas diagonales en Emery, *The Primary Structures of Fabrics*, 92-93.
- 34 Idioma del pueblo mapuche.
- 35 H. Claude Joseph, "La platería araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, 1928.
- 36 Cristian Vargas Paillahueque, comunicación personal, septiembre de 2023.
- 37 Esta concepción de los textiles como objetos descontextualizados se entiende bajo la lógica precedera que plantea Arnold y Espejo en la consideración de que su uso como objeto estrechamente relacionado a la vida de su productor ha cesado, en Elvira Espejo y Denise Y. Arnold, *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aymara ILCA, 2013), 30.
- 38 Elvira Espejo y Denise Y. Arnold, *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aymara ILCA, 2013), 30.
- 39 Espejo y Arnold 2013, 29.
- 40 Espejo y Arnold 2013, 29-31.

Los textiles del Cusco en las colecciones del Museo de las Culturas de Milán: una zona de contacto entre comunidades.

Federica Villa

Italia

Cuando un objeto etnográfico es adquirido por una institución museística y pasa a formar parte de una colección alojada en un contexto muy alejado de su lugar de origen, el proceso de descontextualización al que se ve sometido provoca una inevitable pérdida de información relativa principalmente al patrimonio inmaterial que lleva implícito. Esta condición puede tener repercusiones negativas tanto para la comunidad de origen como para la comunidad científica, además de hacer que el objeto sea vulnerable a la creación de narrativas perjudiciales o a la apropiación indebida.

Este proyecto de doctorado, del que aquí se presenta un avance preliminar, se propone encontrar una manera de sacar al museo de sí mismo para volver a conectar, al menos virtualmente, las colecciones con las comunidades de origen, con el fin de cuestionar las responsabilidades de los museos de las culturas en la salvaguardia del patrimonio inmaterial vinculado a los bienes materiales. Pues, esta investigación tiene como objetivo investigar un lote de textiles procedentes de la región de Cusco, Perú y actualmente conservados en el Museo de las Culturas de Milán (MUDEC) y emplear un enfoque participativo que involucre tanto a las comunidades como al personal del museo para identificar directrices sobre prácticas de recolección que tengan en cuenta el conocimiento indígena tradicional y la propiedad intelectual de las comunidades originarias.

En este artículo se pretende resumir las premisas de investigación, así como describir la metodología y definir los objetivos del proyecto, que aún está en fase de realización.

Museos y participación: el caso del MUDEC

Desde el propio proyecto municipal a la base del origen del museo, los principios fundamentales del MUDEC han incluido no solo la conservación y valorización de las colecciones no europeas de la ciudad de Milán, sino también la creación de un centro de diálogo con las comunidades internacionales que residen en la ciudad. Desde su fundación y a través de una serie de intentos y reajustes, el museo ha buscado la forma más eficaz de involucrar a las comunidades locales de orígenes

extraeuropeas en su programación cultural y reconectarlas con sus colecciones. En la actualidad, la oficina Redes y Cooperación Internacional cuenta con el asesoramiento de expertos y la colaboración de asociaciones locales para realizar actividades específicas que han involucrado también a la comunidad milanese peruana¹. Un paso más con respecto a la colaboración comunitaria es, de hecho, la implicación directa de las comunidades de origen de las colecciones con el objetivo de crear proyectos participativos para repensar la gestión y la interpretación de la propia colección. La presente investigación representa un proyecto piloto para el MUDEC en este sentido: la investigación se basa en un enfoque participativo y prevé la implicación de las comunidades originarias.

Además, a raíz de unas iniciativas que han dado lugar a la creación de directrices éticas a varios niveles², el MUDEC se ha convertido en el reciente líder de un grupo de museos italianos que conservan colecciones no europeas y que están dispuestos a iniciar un debate para definir las mejores prácticas para la gestión de las colecciones; entre otras cosas, no se puede dejar de considerar la integración del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) dentro del discurso de la conservación ética y participativa en contextos museísticos.

Patrimonio Cultural Inmaterial y Museos

La introducción del debate sobre el PCI en los contextos museísticos trae como consecuencia todas las dicotomías que marcaron el origen mismo del concepto. De hecho, la evolución de la idea de PCI y la posterior institucionalización de los términos para su salvaguardia a través de una serie de instrumentos que desembocaron en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 ponen de relieve una serie de cuestiones críticas. Aunque la definición de 2003 tiene en cuenta el carácter dinámico del PCI que se transmite de generación en generación, la creación de listas y programas institucionales conduce fácilmente a tendencias conservadoras que adormecen el impulso de cambio o cristalizan el objeto de preservación. Además, a pesar de que la definición se refiere no solo a los "usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas [...] que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural", sino también a los "instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados"³, el hecho de que se creara una nueva convención en lugar de integrar el PCI en la Convención sobre el Patrimonio Cultural Material existente pone de manifiesto una carencia institucional en lo que respecta a un enfoque holístico del tema. En esencia, parece existir una dificultad persistente para romper con la concepción conservadora del patrimonio construido según criterios europeos, fruto de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial.

La introducción de estos conceptos en los debates museológicos, en los que ya se habían desarrollado nuevos planteamientos propios de la Nueva Museología y nuevos modelos como el ecomuseo, favoreció un nuevo desplazamiento del interés de las cosas a las personas. En particular, el deseo de incluir las expresiones del saber tradicional dentro de los itinerarios expositivos ha puesto de manifiesto la necesidad de implicar a las comunidades de origen tanto en las fases de adquisición como de exposición del patrimonio, en todas sus formas. Si, por un lado, la introducción del PCI en las prácticas museísticas favorece una comprensión más amplia y a la vez más profunda del patrimonio material a través de su contextualización en la vida cultural de las comunidades de origen de los objetos, al mismo tiempo la involucración de ellas en los procesos interpretativos que conlleva el trabajo museístico favorece el establecimiento de debates complejos que implican retos culturales y sociales que pueden poner en cuestión la formación de las propias colecciones⁴. Considerando el museo como una institución basada en fundamentos imperialistas, se han desarrollado progresivamente tendencias decoloniales y participativas que han cambiado la concepción y la finalidad de la práctica de curaduría⁵; se sugieren nuevas posibilidades relacionales basadas en la reciprocidad, mediante la readaptación de los museos a “zonas de contacto” en las que es posible reevaluar las relaciones con las comunidades originales de las colecciones⁶.

Metodología: el objeto etnográfico como fragmento de cultura

Como afirma Kirshenblatt-Gimblett “El arte del objeto etnográfico es un arte de la escisión, del distanciamiento, un arte del recorte. ¿Dónde empieza y dónde acaba el objeto? En mi opinión, se trata de una cuestión esencialmente quirúrgica. [...] Quizá deberíamos hablar no del objeto etnográfico, sino del fragmento etnográfico. Al igual que la ruina, el fragmento etnográfico está formado por una poética del distanciamiento”⁷.

Así, en el momento en que un objeto se separa de su contexto de origen, se convierte automáticamente en un fragmento de cultura. El significado atribuido originalmente a ese objeto se va perdiendo, al igual que todos los conocimientos tradicionales que rodeaban su producción y uso, mientras que el fragmento dislocado es objeto de manipulación y reinterpretación. Las piezas que se encuentran en las colecciones de los museos van acompañadas, en el mejor de los casos, únicamente de notas escritas o de información audiovisual que tienen la misión de reconstruir, al menos parcialmente, los elementos del contexto original que fueron considerados relevantes por la persona que recogió el objeto: en cualquier caso, se trata de fragmentos. La selección del objeto y la información que posiblemente lo acompañe son, por tanto, acciones arbitrarias que en la mayoría de los casos dependen de la voluntad, de los valores y de las percepciones del actor que lleva a cabo la fragmentación, que pueden diferir de aquellos de las comunidades que crearon y utilizaron ese objeto.

Los objetos almacenados actualmente en museos geográfica y culturalmente distantes de las comunidades de origen en las que se generó el artefacto pueden considerarse oportunidades de comparación o, una vez más, "zonas de contacto": "fuentes de conocimiento y catalizadores de nuevas relaciones, tanto dentro de estas comunidades como entre ellas" que "encarnan tanto los conocimientos y las historias locales que los produjeron como las historias globales de la expansión occidental que han dado lugar a su recogida y traslado a museos, y funcionan como fuentes de nuevos conocimientos académicos y populares"⁸.

Sobre estas bases teóricas se desarrolla este proyecto de doctorado, que pretende fomentar una conexión entre las comunidades originarias y la comunidad académica que trabaja en el museo donde actualmente se guardan estas colecciones. Considerando de manera equa a las dos comunidades involucradas, la originaria y la académica, el objeto mismo constituye un espacio especialmente rico de intercambio de información que llevaría a la reconciliación entre el fragmento y la información sobre los conocimientos tradicionales que se han perdido en el acto de recolección y, por tanto, el aumento del poder interpretativo del objeto. Además, se favorecería la creación de un campo común de debate para la gestión de los objetos y de la información proporcionada.

Con el deseo de que haya un beneficio mutuo, y considerando que la variabilidad es muy amplia, fue necesario individuar un caso de estudio. Dentro de las colecciones del MUDEC, la andina es una de las más importantes, e incluye algunos textiles etnográficos de Cusco. Considerando la profundidad histórica de la práctica textil en los Andes Centrales y la relevancia social de los textiles andinos incluso en la época contemporánea, el presente estudio se centrará en todas las piezas textiles procedentes de la región del Cusco conservadas por el MUDEC. Esos objetos de gran valor cultural ahora se encuentran guardados en el depósito del museo y, en la mayoría de los casos, nunca fueron exhibidos al público.

Relevancia histórica del textil andino

Para comprender mejor el valor y los significados que se atribuyen actualmente a estos objetos, es necesario recorrer y analizar las dinámicas históricas y sociales que los han llevado hasta donde están ahora.

La producción textil andina es una prueba de la continua importancia multifacética atribuida a los textiles, que siempre han desempeñado un papel sumamente importante en la vida económica, política, social y productiva de las comunidades que han poblado la región andina central desde tiempos remotos. La evidencia más antigua de elementos textiles en el área centro Andina, de las más tempranas de Sudamérica, fue hallada en Perú en la Cueva del Guitarrero en el Callejón de Huaylas⁹. Además, el clima seco de los territorios costeros de la zona centro Andina ha permitido la excelente conservación de numerosos testigos arqueológicos, cuyo

estudio ha favorecido una comprensión en constante evolución de la producción y uso de los textiles en el contexto prehispánico: desde las técnicas y materiales utilizados, hasta la relación con el medio y la explotación de sus recursos, pasando por la socialización del objeto material y su uso como registro de información cuantitativa y cualitativa¹⁰.

Tras la Conquista española, cronistas como el Inca Garcilazo de la Vega, Pedro Cieza de León y Bernabé Cobo ofrecieron los primeros relatos escritos sobre el uso de textiles en el territorio andino durante el período incaico¹¹ y especialmente durante el período colonial temprano. Durante el Virreinato, la producción textil fue sometida a los intereses españoles, con la consecuente disminución de la producción para uso tradicional y la atribución al textil del nuevo significado de mercancía en el sentido europeo. La introducción de nuevas materias primas, como la lana de oveja, y de nuevos medios de producción, como el telar de pedal, provocó cambios en los sistemas y dinámicas de producción, y la creación de obrajes textiles para la explotación de las materias primas y de la labor de pobladores locales¹² situó a los textiles andinos en una dinámica productiva completamente diferente. Además, para hacer frente a los nuevos impuestos españoles cobrados en efectivo, a menudo hubo que vender ganado de llama y alpaca¹³; solamente en las zonas del altiplano se siguieron utilizando llamas y alpacas como bestias de carga, y por eso también se mantuvieron las técnicas tradicionales para tejer tejidos a partir del hilado y tejido de sus pelajes¹⁴.

Al mismo tiempo, el advenimiento de la Iglesia provocó la necesidad de adaptar los conocimientos técnicos locales a las nuevas necesidades comunicativas: mientras que las iconografías originales fueron progresivamente suprimidas por el Virreinato o reinterpretadas para ser integradas en la producción, nuevos elementos decorativos coloniales comenzaron a impregnar la producción textil¹⁵. Tras los posteriores reordenamientos del mercado textil tanto a nivel regional como internacional, la mano de obra indígena acabó limitada al aprovisionamiento de materia prima.

El cambio en la dinámica comercial condujo así a la progresiva marginalización del papel del campesino en la industria textil y a su empobrecimiento general. Solo en las últimas décadas, la riqueza de recursos ecológicos y la calidad de las materias primas locales han llevado a una revalorización de la fibra natural de la región: actualmente, la Cordillera de los Andes peruana alberga el 85% de la población mundial de alpaca, que es ampliamente utilizada por las grandes marcas de moda, con experiencias más o menos sostenibles¹⁶. A medida que el Perú pasó a formar parte de los circuitos del turismo, la producción textil de la región Cusco comenzó a integrarse estratégicamente dentro de la dinámica que llevó a Machu Picchu -y consecuentemente al Cusco- a convertirse en una parada fija del turismo masivo en el Perú¹⁷.

El protagonismo del tejido en la sociedad cusqueña actual

En cuanto al uso cotidiano de la indumentaria tradicional, se ha pasado de un sentimiento de rechazo y burla de esta vestimenta típica de los años sesenta¹⁸, a una mayor aceptación e incluso una exaltación de estas formas de vestir como elemento identitario de la región y fuente de ingresos en el turismo; póngase como ejemplo el uso de la indumentaria típica por parte de los vendedores ambulantes que trabajan en el centro de Cusco, a menudo acompañados de cachorros de llama y alpaca para aumentar el efecto de extranjería destinado a atraer la mirada del turista. Sin embargo, fuera del ámbito puramente turístico, en las últimas décadas la mayoría de los cuzqueños han abandonado el uso cotidiano de la indumentaria tradicional en favor de la ropa "mestiza" o "campesina", más fácil de conseguir¹⁹. Aunque el cambio religioso, lingüístico y tecnológico ha llevado a un debilitamiento de la producción textil nacional, persiste una continuidad cultural suficiente para que la población de la región mantenga prácticas relacionadas con la confección y el uso de textiles "tradicionales", que también se mencionan en canciones y relatos transmitidos oralmente, y especialmente durante las fiestas locales²⁰.

En el contexto globalizado actual, el tejido cuzqueño se presenta como un elemento "étnico" distintivo, aunque el ojo inexperto del turista sea incapaz de captar que en realidad incluye una serie de componentes identitarios locales. A pesar de la cristalización actual de las prácticas debido al turismo y al mercado en los centros urbanos, y con ello de un cierto alejamiento del uso cotidiano de los tejidos tradicionales por una gran parte de la población de la región, la práctica del tejido sigue percibiéndose como un elemento cultural importante. Las prendas que no se destinan al mercado turístico se han confeccionado para permanecer en el ámbito familiar o para ser utilizadas como bien de intercambio entre autoridades de diferentes pueblos como símbolo de poder o entre familias durante acontecimientos sociales especiales, como bodas y bautizos²¹, en rituales e incluso en la muerte²².

El tejido andino sigue siendo un medio de transmisión de la memoria personal y colectiva y su propia materialidad, en sus expresiones táctiles y visuales, es inseparable de los procesos cognitivos que envuelven todas las fases de su historia²³ tanto es así que la dirección del hilado y la del torcido del hilo llevan consigo una serie de significados simbólicos que influyen en su uso y por tanto en el significado en el tejido mismo²⁴. Es a través del tejido que los pueblos andinos aprenden, comunican y transmiten valores culturales: en esencia, el tejido es uno de los medios fundamentales para "poner en práctica la cultura" en los Andes²⁵, una forma de materialización de la conexión con el "mundo exterior" y una herramienta a través de la cual se evoca la esfera ritual²⁶. Además, el tejido es considerado como un ser vivo y animado cuya animación comienza desde el momento en el que se definen los elementos que socializan el tejido, otorgándole una asignación cultural basada en las técnicas y la simbología iconográfica o cromática elegida por la tejedora²⁷.

Los conocimientos sobre la producción textil, las técnicas, los patrones y su simbolismo derivan de un proceso secular de adaptación y evolución y son practicados sobre todo por mujeres; aprendidos por las niñas desde una edad temprana y a través de un camino de evolución que las acompaña en las distintas etapas de su vida personal y social²⁸. El proceso creativo es "íntimo y familiar" y los textiles tradicionales suelen destinarse al círculo familiar, por lo que su producción e interpretación parten del punto de vista de la tejedora y se crean para ser leídos por los miembros de su familia²⁹. Con el tiempo, las aprendices aprenden, al principio por observación, a utilizar diversas técnicas y a reproducir patrones cada vez más complejos y articulados hasta que son capaces de combinarlos para lograr resultados únicos que desarrollan su creatividad³⁰. Los tejidos más complejos son producidos normalmente por las tejedoras que aún son solteras y disponen de más tiempo, y se utilizan para bodas y festividades³¹.

La forma y la técnica se combinan con el color y la iconografía para codificar el significado social de los tejidos andinos contemporáneos. Así como a los tintes naturales se añadieron con el tiempo tintes sintéticos, también la iconografía representada en los tejidos ha cambiado con el tiempo, pasando a menudo de formas geométricas a elementos más figurativos a través de los cuales los tejedores representan el mundo que les rodea y transmiten determinados mensajes que, por su especificidad territorial, conllevan una forma de identificación comunitaria³². De hecho, muchos motivos se asocian a comunidades precisas, otros adoptan diferentes nombres según la producción de origen y algunos solo se realizan en determinados tipos de prendas. Los temas predominantemente representados están relacionados con la agricultura o la naturaleza en general, la vida cotidiana y la astronomía³³; también hay estudios sobre las representaciones gráficas del espacio-tiempo y temas cosmológicos y mítico-históricos³⁴. En los últimos tiempos, muchas tejedoras han perdido el interés por las peculiaridades identitarias de la iconografía y se dedican también a reproducir motivos que no son propios de su comunidad de origen, sobre todo si son especialmente populares en el mercado; además, muchas iconografías se retoman de generación en generación a pesar de que se ha perdido su interpretación original, y a menudo se atribuyen significados de carácter filosófico con el único fin de atraer al comprador³⁵.

El tejido de Cusco, entre la comercialización y la patrimonialización

Desde la década de 1970, en un contexto político de creación de una "identidad nacional", se ha producido una nueva tendencia hacia la "folklorización" del turismo peruano, así como un impulso hacia la valorización del "patrimonio inmaterial, con especial énfasis en las poblaciones campesinas y nativas"³⁶. Este interés por el valor cultural de la artesanía trae consigo dos tendencias interconectadas: por un lado, el impulso por promocionar la artesanía en el mercado internacional³⁷ y,

por otro, una determinada corriente conservadora que, impulsada también por el temor a que el turismo pueda favorecer la pérdida de conocimientos relacionados con el ámbito del tejido, ha favorecido el desarrollo de proyectos de registro³⁸ así como el inicio de proyectos conservadores de revitalización de las técnicas de tejido y teñido más antiguas de la región de Cusco³⁹.

El caso de Chinchero⁴⁰, importante centro textil de la provincia del Cusco, ha confirmado cómo la conjunción de estos fenómenos de conservación y explotación comercial ha conducido al estancamiento de la práctica del tejido contemporáneo, cristalizado a un pasado histórico inca identificado como "tradicional"⁴¹ pero ahora desconectado de las necesidades cotidianas de gran parte de la población y orientado solo a satisfacer la mirada del turista. Al mismo tiempo, el mercado textil de la región se convirtió en una de las principales fuentes de ingresos para las poblaciones locales, provocando cambios de magnitud variable tanto en la producción como en el tejido social⁴² incluyendo, por ejemplo, la llegada de mano de obra masculina a ciertas técnicas de tejido que antes eran patrimonio exclusivo de las mujeres⁴³.

Así, la complejidad de la situación actual tiene su origen en el reconocimiento, por un lado, del potencial económico de la artesanía textil y, por otro, del valor cultural e identitario de la práctica del tejido en diversas regiones, especialmente en Cusco. En las últimas décadas, la progresiva patrimonialización de estas prácticas ha favorecido automáticamente la atribución de valor patrimonial también al propio objeto textil, provocando su introducción en colecciones privadas, así como museísticas, tanto locales⁴⁴, como nacionales⁴⁵ e internacionales⁴⁶.

La colección del MUDEC y el textil andino como patrimonio: caso de estudio

El núcleo de textiles de la región de Cusco presente en las colecciones del MUDEC - Museo de las Culturas da Milán está formado por veinticinco objetos textiles donados al museo entre 2007 y 2008 y adquiridos durante dos viajes a Perú dirigidos por la conservadora del museo, Carolina Orsini, para la Asociación cultural Sala delle Asse de Milán, comprometida desde 1997 con la promoción del estudio y la restauración de artes de todo tipo. Estos objetos pueden fecharse entre finales del siglo XIX y la segunda mitad del siguiente; entonces, muchos de ellos fueron realizados antes de la ola de turismo masivo con el inicio del proceso de salvaguardia de las técnicas tradicionales y de comercialización del producto.

Tejidas a mano con diversas técnicas y confeccionadas predominantemente con fibra de camélido teñida con colores naturales, las piezas consideradas para este estudio se caracterizan por un acabado especialmente cuidadoso que pone de relieve que no fueron creadas para el uso cotidiano. Este núcleo constituye una buena representación de prendas típicas de la indumentaria tanto masculina como femenina.

Entre las prendas femeninas destacan varias mantas (en quecha *lliklla*) (Fig. 1), formadas por dos tiras de tela unidas por el lado largo para formar una pieza que se utiliza para cubrir los hombros que se cierra por delante, o que sirve para transportar mercancías o niños; una montera (Fig. 2), es decir, una cabellera de fieltro finamente decorada que, aunque suele ser usada por las mujeres, también es de uso de algunos grupos de danza o de los hombres en posiciones de poder; algunos *golones*, es decir, borduras finamente decoradas que se utilizan para adornar la parte inferior de las polleras, faldas de varios largos; un *unkuña* (Fig. 3), pañuelo utilizado de diversas maneras: a veces como objetos personales típicos de las muchachas solteras, o para llevar hojas de coca, para envolver elementos típicos del ritual, también para proteger el hogar.



Figura 1.
Lliklla, manta (PAM 01441). Departamento de Cusco, área de Pitumarca. Lana de camélido. Acerca mitad del siglo XIX. © MUDEC Museo de las Culturas de Milán, Municipalidad de Milán.



Figura 2.
Montera (PAM 01435)
Departamento de Cusco, área de Raqchi. Final del siglo XX. © MUDEC Museo de las Culturas de Milán, Municipalidad de Milán.



Figura 3.
Unkuña (PAM 01437). Departamento de Cusco, área de Pitumarca (autora Manuela Vera Choque). Lana de camélido. © MUDEC Museo de las Culturas de Milán, Municipalidad de Milán.

Entre las prendas masculinas de la colección del MUDEC figuran dos chullos (Fig. 4), sombreros utilizados por hombres o niños tejidos con una técnica introducida durante la colonización por hombres y/o mujeres; algunos ponchos (Fig. 5), prendas que varían en tamaño dependiendo de su origen, creadas como mantas uniendo dos bandas de tela pero manteniendo una abertura central para la cabeza; un *unku*, (Fig.6) ósea una camisa; una chuspa, es decir, una bolsa pequeña con una correa larga utilizada principalmente por los hombres para llevar su dosis personal de hojas de coca y actualmente también usada por las mujeres para guardar dinero (Fig.7). Otros artículos considerados en esta investigación incluyen dos hondas y un collar con sonajeros utilizado para las llamas (Fig. 8).



Figura 4.
Chullo (PAM 01450).
Departamento de Cusco,
area de Pitumarca. Lana de
oveja y material sintético.
Siglo XX. © MUDEC Museo
de las Culturas de Milán,
Municipalidad de Milán.



Figura 7.
Chuspa, bolsa (PAM 01428).
Departamento de Cusco. Fibra
animal. Siglo XX. © MUDEC
Museo de las Culturas de Milán,
Municipalidad de Milán.



Figura 6.
Unku, camisa (PAM
01444). Departamento
de Cusco, area de
Pitumarca. Lana de
camelido. Segunda
mitad siglo XIX. ©
MUDEC Museo de las
Culturas de Milán,
Municipalidad de Milán.



Figura 5.
Poncho (PAM 01439).
Departamento de Cusco,
area de Pitumarca. Lana de
camelido. Primera mitad
siglo XX. © MUDEC Museo
de las Culturas de Milán,
Municipalidad de Milán.



Figura 8.
Collar de llama (PAM 01427).
Departamento de Cusco. Fibra
animal y metal. Siglo XX. © MUDEC
Museo de las Culturas de Milán,
Municipalidad de Milán.

La tipología de información asociada a estos objetos procede de la observación directa, de un estudio comparativo limitado y de la información recabada del vendedor en el momento de la compra. En muchos casos, la información es fragmentaria y poco detallada, sobre todo en lo que respecta a la interpretación, el uso y el origen preciso de la pieza. Con el presente proyecto pretendo, entre otras cosas, complementar esta información mediante un estudio orgánico que también tenga en cuenta los puntos de vista y la experiencia de las comunidades de origen de los textiles.

En esta fase, se tendrá en cuenta la información relativa no solo al origen, las técnicas de producción, los materiales y el simbolismo, sino también a la adquisición de las piezas. Toda la información adicional que se pueda encontrar a lo largo de las interacciones que este proyecto implica y cuando esto respete las necesidades de las comunidades involucradas, se incluirá en las respectivas entradas del catálogo en línea para que se haga pública y dé mayor acceso en la red.

Análisis de la biografía de los textiles andinos

Los productos textiles andinos de la zona de Cusco constituyen un interesante caso de estudio. En efecto, se trata de un producto con un gran valor simbólico local y, además, especialmente demandado como bien de mercado tanto a nivel nacional como internacional, además de patrimonializado en varios museos. Tomando en cuenta que los textiles andinos son a menudo definidos como un sujeto más que como un objeto, así como una entidad viva, tanto que el proceso de tejido ha sido comparado con la creación de un bebé en el vientre materno⁴⁷, el concepto de “biografía de los objetos” es particularmente útil en este estudio de caso. Los textiles andinos de la colección del MUDEC han pasado por un proceso de progresivas resignificaciones o estratificaciones interpretativas: cada persona que interactúe con el fragmento-tejido le atribuirá nuevos significados, en función de su contexto, percepción, finalidad, etc.

En su origen, un textil andino está asociado a un conjunto de conocimientos tradicionales que lo socializan dentro del contexto en el que se produce. En el momento en que un textil tradicional sale de allí, es extraído del contexto familiar para el que originalmente fue codificado, perdiendo así su función original; por otro lado, adquiere un nuevo valor, el que le atribuyen aquellos en cuyas manos pasa. La mayoría de los textiles del lote que considera este estudio, antes de entrar en la colección, pasaron por el mercado, sufriendo así un “cambio de valor” al entrar en el mundo de los “productos” y someterse a un “proceso cognitivo” completamente diferente del que los creó/animó en el imaginario andino: se les atribuyó, en efecto, un valor de mercado⁴⁸ que dependía de una nueva percepción de los mismos objetos que, entretanto, empezaban a perder el PCI que caracterizaba su uso original.

A medida que los tejidos se iban recogiendo y donando al MUDEC, se convertían en objetos etnográficos: “Los artefactos etnográficos son objetos de la etnografía. Son artefactos creados por etnógrafos. Los objetos se convierten en etnográficos por virtud de ser definidos, segmentados, desprendidos y llevados por etnógrafos. Estos objetos son etnográficos no porque se hayan encontrado en un hogar campesino húngaro, en una aldea kwakiutl o en un mercado rajasthani y no en el palacio de Buckingham o en el estudio de Miguel Ángel, sino en virtud de la forma en que han sido separados, ya que las disciplinas crean sus objetos y, en el proceso, se hacen a sí mismas”⁴⁹. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que los objetos que se seleccionan para formar parte de la colección de un museo deben cumplir una serie de requisitos como el valor estético, la excepcionalidad o la autenticidad.

Considerando el artefacto como un elemento que ha sido resignificado varias veces a lo largo de su vida, los tejidos que se encuentran en el MUDEC son el resultado de las relaciones que han tenidos a lo largo de su historia: desde la producción, hasta la venta, desde la recolección hasta la exhibición en las salas del museo. Durante cada una de estas fases, conocimientos tradicionales iban perdiéndose y nuevas interpretaciones iban agregándose para construir las piezas que conocemos ahora.

Conclusiones

Tomando en cuenta la relevancia que la producción textil sigue teniendo en el contexto considerado, los textiles conservados en el MUDEC pueden considerarse como expresiones materiales fragmentarias de una cultura que sigue existiendo y adaptándose al contexto contemporáneo. Entonces, la posibilidad de reconectar la fase más reciente de su biografía -es decir, su conservación dentro de una institución museística europea- con la primera -es decir, su creación- constituye una oportunidad potencialmente muy interesante de encontrar soluciones para la salvaguardia del PCI relaciona a las piezas. Esta investigación considera entonces a los objetos ahora patrimonializados como punto de contacto entre la institución museística y las comunidades de origen: transformándolos en una oportunidad para involucrar las comunidades en los debates sobre la gestión ética de las colecciones y sobre todo de los conocimientos tradicionales que ellos siguen practicando.

Considerando los cambios que los tejidos andinos han subido en las últimas décadas, ósea la diferencia entre el contexto de producción de los textiles del MUDEC y el tejido contemporáneo. La llegada de la globalización en las comunidades andinas ha cambiado las dinámicas de producción y uso del tejido andino y consecuentemente también, su percepción a nivel local. Esto implica la necesidad de poner el acento en la relación entre patrimonio cultural y comercio, sin olvidar considerar los roles económicos y sociales que la producción del "textil turístico" conllevan en las comunidades contemporáneas.

Bibliografía

- Alivizatos, Marilena. "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology." *International Journal of Intangible Heritage* 3 (2008): 44-54.
- Alivizatos, Marilena. "Intangible Cultural Heritage: A New Universal Museological Discourse?" *ICME papers* (2007): 1-9.
- Alivizatos, Marilena. "Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship." *Papers from the Institute of Archaeology* 17, (2006): 47-57.
- Appadurai, Arjun. "Introduction: Commodities and the politics of value". En *The social life of things: Commodities in cultural perspectives*, editado por Arjun Appadurai, 3-63. Cambridge University Press, 1986.
- Ariel De Vidas, Anath. *Memoria Textil e Industria del Recuerdo en los Andes: Identidades a prueba del Turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.
- Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo. *El Textil Tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA - Serie Informes de Investigación, 2013.
- Bird, Junius B., John Hyslop y Milica Dimitrijevic Skinner. "The preceramic excavations at the Huaca Prieta Chicama Valley, Peru." *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 62, (1985): 256-259.
- Bueno Álvarez, Juan José. "Tejiendo la tradición en Chinchero". *Revista Inkari: Revista Andina de Investigación Social, Artes y Humanidades* 1, no. 1 (2016): 223-240.
- Callañaupa Álvarez, Nilda. "Quechua Textiles: Preserving a Living Tradition". En *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2000.
- Callañaupa Álvarez, Nilda. *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*. Cusco: CTTC, 2007.
- Clifford, James. "Museums as contact zones." En *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, editado por James Clifford, 188-219. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Comunidad Campesina Patabamba. *Rescate Iconográfico de la Comunidad de Patabamba*. Sicuani: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004.
- Comunidad Campesina Racchi. *Rescate e interpretación de la iconografía textil de la comunidad de Racchi: distrito de San Pedro de Kacha, provincia de Canchis*. Sicuani: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004.
- Comunidades Campesinas Ccachin, Ccollana, Choquecancha, Quishuarani, Rosaspata. *Rescate e interpretación de la iconografía textil de las comunads de Ccachin, Ccollana, Choquecancha, Quishuarani, Rosaspata: distrito de Lares, Provincia de Calca*. Sicuani: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004.
- D'Harcourt, Raoul. *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. Mineola: Dover Publications, 2002
- Del Solar, María Elena. "Highland Peasant Weavers: Empowered Women, Heritage Keepers and Home Providers." *Incakunaq Ruwaynin Project, Cusco, Peru. Textile. Cloth and Culture* 17, no. 2 (2019): 168-181.
- Del Solar, María Elena. *La Trama y el Urdimbre. Textiles Tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma e ICPNA, 2007.
- Dransart, Penelope y Helen Wolfe. *Textiles from the Andes*. Interlink Publishing, Northampton, 2011.
- Franquemont, Edward y Franquemont, Christine. "Tanka, Chongo, Kutji: Structure of the World through Cloth". En *Symmetry comes of age: The role of pattern in culture*. Editado por Dorothy K. Washburn y Donald W. Crowe. Washington, University of Washington Press, 2004.
- Franquemont, Edward, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell. "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido." *Revista Andina* 19, no.1 (1992): 47-80.

- Fuller, Norma. *Turismo y cultura: entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: Fondo de la PUCP, 2009.
- García, Pablo. *In the name of the Tourist: Landscape, heritage, and social change in Chinchero*. Tesis doctoral. St. Andrews: St. Andrews University, 2015.
- Gayton, Ann. "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética." En *Tecnología Andina*, editado por Rogger Ravines, 269-297. Lima, IEP/Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, 1978.
- German Museum Association, ed. *Guidelines for German Museums: Care of Collections from Colonial Contexts*. (3rd edition). Berlin: Deutscher Museumsbund, 2021.
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajias. *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz: Gisbert y Cia, 1987.
- Heckman, Andrea. "Colorful messages: the revival of natural dyes in traditional Cuzco textiles." En *Textile society of America symposium proceedings*, 390-395. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2006.
- Heckman, Andrea. "Textiles traditions of Ausangate. Peru and indigenous strategies for dealing with tourism and the Cuzco market", 184-193. En *Textile society of America symposium proceedings. New York, NY, September 23-26, 1998*. Earleville, MD: Textile Society of America, Inc., 1999.
- Hoces de la Guardia, Soledad y Paulina Brugnoli. *Manual de Técnicas textiles Andinas: terminaciones*. Santiago de Chile: Consejo nacional de la cultura y las artes, Museo chileno de arte precolombino, 2006.
- ICOM. *Checklist on Ethics of Cultural Property Ownership*. Paris: ICOM, 2011.
- ICOM. *Code of Ethics for Museums*. Paris: ICOM, 2017.
- ICOM. *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums*. Paris: ICOM, 2019.
- ICOM. *Standards on Accessioning of the International Council of Museums*. Paris: ICOM, 2020.
- Jolie, Edward A., Thomas F. Lynch, Phil R. Geib, y James M. Adovasio. "Cordage, Textiles, and the Late Pleistocene Peopling of the Andes." *Current Anthropology* 52 (2011): 285-296.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Objects of ethnography." In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Lavine SD Karp I, 386-443. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Kopitoff, Igor. "The cultural biography of things: Commoditization as process." En *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, editado por Arjun Appadurai, 64-94. Cambridge University Press, 1986.
- Kreps, Christina. "Curatorship as Social Practice." *Curator: The Museum Journal* 43, no. 3 (2003): 311-323.
- MINCUL. *Tejiendo la vida: Los Textiles de Q'ero*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, 2019.
- Mudec. *Milano Città Mondo #4 Perù. Storie di vita tra Perù e Italia*. Milano: Mudec, 2018.
- Murra, John. "Cloth and its functions in the Inca State." *American Anthropologist* 64, no. 4 (1962): 710-728.
- Murra, John. "Rebaños y pastores en la economía del Tahuantinsuyo." *Revista Peruana de Cultura*, 2 (1964): 76-101.
- Murra, John. *La organización económica del Estado Inca*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1999 [1978].
- Museums Association. *Code of Ethics for Museums*. Londres: Museums Association, 2016.
- Nationaal Museum van Wereldculturen. *Return of Cultural Objects: Principles and Process*. Países Bajos: National Museum of World Cultures Foundation, 2019.
- Peers, Laura y Alison K. Brown. *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*. London and New York: Routledge, 2003.
- Peters, Renata. "The brave new world of conservation." En *ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Meeting New Delhi India 22-26 September 2008*, 185-190 New Dehli: Allied Publishers, 2008.

- Pollard Rowe, Ann y John Cohen. "Tejiendo en Q'ero". En *La Trama y el Urdimbre: Textiles Tradicionales del Perú*. Editado por Maria Elena del Solar, 193-207. Lima, Universidad Ricardo Palma e ICPNA, 2007.
- Proyecto Corredor Puno-Cusco-Ol Urubamba, eds. *Sistematización: Obtención de Tintes Naturales a partir de Plantas Tintóreas*. Sicuani: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2003.
- Santisteban, Fernando. *Los Obrajes en El Virreinato Del Perú*. Lima, Museo Nacional de Historia, 1964.
- Sarr, Felwine y Bénédicte Savoye. *La restitution du patrimoine culturel africain, vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministerio de la Cultura, 2019.
- Silverman, Gail. "Iconografía Textil de Cusco y su Relación con los Tócapus Inca." En *Tejidos Milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*, editado por Sara Acevedo et al. Lima: AFP Integra - Wiese Aetna, 1999a.
- Silverman, Gail. *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1994.
- Silverman, Helaine. "Touring Ancient Times: The Present and Presented Past in Contemporary Peru." *American Anthropologist* 104, no. 3 (2002): 881-902.
- UNESCO. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris: UNESCO, 2003.
- Vidalon, Astrid. "Reflections on Peruvian Textile Traditions: A Living Heritage exhibit." *Critical Studies in Fashion & Beauty* 13, no. 1(2022): 89-118.

Notas al pie de texto

- 1 MuDEC, Milano Città Mondo #4 Perù. *Storie di vita tra Perù e Italia* (Milano: MuDEC, 2018).
- 2 Véanse ejemplos de instituciones individuales: Nationaal Museum van Wereldculturen. *Return of Cultural Objects: Principles and Process* (Países Bajos: National Museum of World Cultures Foundation, 2019); así como nacionales: German Museum Association, ed. *Guidelines for German Museums: Care of Collections from Colonial Contexts*. (3rd edition) (Berlin: Deutscher Museumsbund, 2021); Museums Association. *Code of Ethics for Museums* (Londres: Museums Association, 2016); Felwine Sarr y Bénédicte Savoye. *La restitution du patrimoine culturel africain, vers une nouvelle éthique relationnelle* (Paris: Ministerio de la Cultura, 2019); e internacionales: ICOM. *Checklist on Ethics of Cultural Property Ownership* (Paris: ICOM, 2011); ICOM. *Code of Ethics for Museums* (Paris: ICOM, 2017); ICOM. *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums* (Paris: ICOM, 2019); ICOM. *Standards on Accessioning of the International Council of Museums* (Paris: ICOM, 2020).
- 3 UNESCO. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (Paris: UNESCO, 2003)
- 4 Sobre la dinámica de la introducción del patrimonio inmaterial en el contexto museístico, véase Marilena Alivizatou, "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology", *International Journal of Intangible Heritage* 3 (2008): 44-54; Marilena Alivizatou, "Intangible Cultural Heritage: A New Universal Museological Discourse?", *ICME papers* (2007).
- 5 Christina Kreps, "Curatorship as Social Practice", *Curator: The Museum Journal* 43, no. 3 (2003); Renata Peters, "The brave new world of conservation", en *ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Meeting New Delhi India 22-26 September 2008* (New Delhi: Allied Publishers, 2008).
- 6 James Clifford, "Museums as contact zones", en *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, ed. James Clifford (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 188-219.
- 7 "The artfulness of the ethnographic object is an art of excision, of detachment, an art of the excerpt. Where does the object begin, and where does it end? This I see as an essentially surgical issue. [...] Perhaps we should speak not of the ethnographic object but of the ethnographic fragment. Like the ruin, the ethnographic fragment is in- formed by a poetics of detachment." Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of ethnography", en ed. Lavine SD Karp I, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 388.
- 8 Laura Peers y Alison K. Brown. *Museums and Source Communities, A Routledge Reader* (London and New York: Routledge, 2003), 5.
- 9 Edward Jolie, Thomas F. Lynch, Phil R. Geib y J.M. Adovasio, "Cordage, Textiles, and the Late Pleistocene Peopling of the Andes," *Current Anthropology* 52 (2011): 285-296.
- 10 Véanse, por ejemplo, Ann Gayton, "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética," en *Tecnología Andina*, ed. Roger Ravines (Lima: IEP/Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, 1978), 269-297; Junius B. Bird, John Hyslop y Milica Dimitrijevic Skinner, "The preceramic excavations at the Huaca Prieta Chicama Valley, Peru," *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 62 (1985): 256-259.; Raoul D'Harcourt, *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques* (Mineola: Dover Publications, 2002); Penelope Dransart y Helen Wolfe. *Textiles from the Andes* (Northampton: Interlink Publishing, 2011).
- 11 Véase, por ejemplo, John Murra, "Cloth and its functions in the Inca State." *American Anthropologist* 64, no. 4 (1962): 710-728; John Murra, *La organización económica del Estado Inca* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1999 [1978]).
- 12 Fernando Santisteban, *Los Obrajes en El Virreinato Del Perú* (Lima: Museo Nacional de Historia, 1964); Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajias. *Arte Textil y Mundo Andino*. (La Paz: Gisbert y Cia, 1987), 287-294.
- 13 John Murra, "Rebaños y pastores en la economía del Tahuantinsuyo," *Revista Peruana de Cultura* 2 (1964): 83.
- 14 Anath Ariel De Vidas, *Memoria Textil e Industria del Recuerdo en los Andes: Identidades a prueba del Turismo en Peru, Bolivia y Ecuador* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002), 29.
- 15 Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajias, *Arte Textil y Mundo Andino*, 310
- 16 Véase por ejemplo la marca Alpaca del Perú (<https://alpacadelperu.com.pe/>).
- 17 Véanse por ejemplo Helaine Silverman, "Touring Ancient Times: The Present and Presented Past in

- Contemporary Peru," *American Anthropologist* 104, no. 3 (2002) y Norma Fuller, *Turismo y cultura: entre el entusiasmo y el recelo* (Lima: Fondo de la PUCP, 2009) para un debate más amplio sobre la evolución del turismo en Perú y Cusco.
- 18 Véase Edward Franquemont, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell, "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido," *Revista Andina* 19, no.1 (1992).
 - 19 Véase por ejemplo Juan José Bueno Álvarez, "Tejiendo la tradición en Chinchero," *Revista Inkari: Revista Andina de Investigación Social, Artes y Humanidades* 1, no. 1 (2016): 227-228.
 - 20 Véanse Nilda Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories* (Cusco: CTTC, 2007), 14-21, 89-99 y MINCUL, *Tejiendo la vida: Los Textiles de Q'ero* (Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, 2019), 117-122.
 - 21 Franquemont, Edward, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell. "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido." *Revista Andina* 19, no.1 (1992): 50.
 - 22 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 75.
 - 23 Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Brugnoli. *Manual de Técnicas textiles Andinas: terminaciones* (Santiago de Chile: Consejo nacional de la cultura y las artes, Museo chileno de arte precolombino, 2006), 10; Edward Franquemont y Christine Franquemont, "Tanka, Chongo, Kutji: Structure of the World through Cloth", en *Symmetry comes of age: The role of pattern in culture*, ed. Dorothy K. Washburn y Donald W. Crowe (Washington, University of Washington Press, 2004).
 - 24 Ann Pollard Rowe y John Cohen, "Tejiendo en Q'ero", en *La Trama y el Urdimbre: Textiles Tradicionales del Perú*, ed. Maria Elena del Solar (Lima, Universidad Ricardo Palma e ICPNA, 2007), 195.
 - 25 Edward Franquemont, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell, "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido", 48.
 - 26 Edward Franquemont, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell, "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido", 50; Edward Franquemont y Christine Franquemont, "Tanka, Chongo, Kutji: Structure of the World through Cloth", 180.
 - 27 Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Brugnoli. *Manual de Técnicas textiles Andinas: terminaciones*, 14.
 - 28 Edward Franquemont, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell, "Awaq ñawin: El ojo del tejedor La práctica de la cultura en el tejido", 62-71.
 - 29 MINCUL, *Tejiendo la vida: Los Textiles de Q'ero* (Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, 2019), 106.
 - 30 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 64-67; MINCUL, *Tejiendo la vida: Los Textiles de Q'ero*, 81.
 - 31 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 75.
 - 32 Maria Elena Del Solar, "Highland Peasant Weavers: Empowered Women, Heritage Keepers and Home Providers", *Incakunaq Ruwaynin Project, Cusco, Peru. Textile. Cloth and Culture* 17, no. 2 (2019): 176.
 - 33 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 74-87.
 - 34 Gail Silverman, *El tejido andino: un libro de sabiduría* (Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1994).
 - 35 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 87.
 - 36 Norma Fuller, *Turismo y cultura: entre el entusiasmo y el recelo* (Lima: Fondo de la PUCP, 2009), 114.
 - 37 Ariel De Vidas, *Memoria Textil e Industria del Recuerdo en los Andes: Identidades a prueba del Turismo en Peru, Bolivia y Ecuador*, 42-53.
 - 38 Véanse, por ejemplo, las publicaciones del proyecto Corredor Puno-Cusco, en el que participan varias comunidades de la zona: Comunidad Campesina Patabamba, *Rescate Iconográfico de la Comunidad de Patabamba* (Sicuaní: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004); Comunidad Campesina Raqchchi, *Rescate e interpretación de la iconografía textil de la comunidad de Raqchchi: distrito de San Pedro de Kacha, provincia de Chanchis* (Sicuaní: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004); Comunidades Campesinas Ccachin, Ccollana, Choquecancha, Quishuarani, Rosaspata, *Rescate e interpretación de la iconografía textil de las comunidades de Ccachin, Ccollana, Choquecancha, Quishuarani, Rosaspata: distrito de Lares, Provincia de Calca* (Sicuaní: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2004); Proyecto Corredor Puno-Cusco-Ol Urubamba, eds. *Sistematización: Obtención de Tintes Naturales a partir de Plantas Tintóreas* (Sicuaní: Proyecto Corredor Puno-Cusco, 2003).
 - 39 Andrea Heckman, "Textiles traditions of Ausangate. Peru and indigenous strategies for dealing with tourism and the Cuzco market", en *Textile society of America symposium proceedings*. New York, NY, September 23-

- 26, 1998 (Earleville, MD: Textile Society of America, Inc., 1999); Andrea Heckman, "Colorful messages: the revival of natural dyes in traditional Cuzco textiles", en *Textile Narratives & Conversions: Proceedings of the 10th Biennial Symposium of the Textile Society of America*, October 11–14 2006, Toronto, Ontario (Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2006); Nilda Callañaupa Álvarez, "Quechua Textiles: Preserving a Living Tradition", en *Approaching Textiles, Varying Viewpoints: Proceedings of the Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America*, Santa Fe, New Mexico, 2000 (Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2000).
- 40 Pablo García, *In the name of the Tourist: Landscape, heritage, and social change in Chinchero*. Tesis doctoral (St. Andrews: St. Andrews University, 2015).
- 41 En este contexto, los textiles tradicionales se definen como los producidos por las poblaciones campesinas contemporáneas. De hecho, algunas técnicas, formas y funciones se originan directamente en la época de los incas (Gail Silverman, "Iconografía Textil de Cusco y su Relación con los Tocopas Inca", en *Tejidos Milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*, ed. Sara Acevedo et al. (Lima: AFP Integra - Wiese Aetna, 1999a)
- 42 Véase estudios de casos concretos como Pablo García, *In the name of the Tourist: Landscape, heritage, and social change in Chinchero*. Tesis doctoral (St. Andrews: St. Andrews University, 2015); María Elena Del Solar, "Highland Peasant Weavers: Empowered Women, Heritage Keepers and Home Providers." y MINCUL, *Tejiendo la vida: Los Textiles de Q'ero* (Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, 2019), 125-127.
- 43 Callañaupa Álvarez, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, 56.
- 44 El Centro de Textiles Tradicionales de Cusco, de Nilda Callañaupa Álvarez, no sólo ofrece talleres y vende tejidos finos, sino que también ha instalado un museo en sus locales de Cusco.
- 45 Véase el catálogo María Elena Del Solar, *La Trama y el Urdimbre. Textiles Tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma e ICPNA, 2007.
- 46 Véase por ejemplo Astrid Vidalon, "Reflections on Peruvian Textile Traditions: A Living Heritage exhibit", *Critical Studies in Fashion & Beauty* 13, no. 1(2022): 89-118.
- 47 Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, *El Textil Tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA: Serie Informes de Investigación, 2013), 305.
- 48 Véanse Igor Kopitoff, "The cultural biography of things: Commoditization as process," en *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge University Press, 1986); Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the politics of value," en *The social life of things: Commodities in cultural perspectives*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge University Press, 1986).
- 49 Ethnographic artifacts are objects of ethnography. They are artifacts created by ethnographers. Objects become ethnographic by virtue of being defined, segmented, detached, and carried away by ethnographers. Such objects are ethnographic not because they were found in a Hungarian peasant household, Kwakiutl village, or Rajas-thani market rather than in Buckingham Palace or Michelangelo's studio, but by virtue of the manner in which they have been detached, for disciplines make their objects and, in the process, make themselves." Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of ethnography," en *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Lavine SD Karp I (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 387.

Vestir el alma. Reflexiones sobre la ética en el montaje museográfico de indumentaria.

Ana Kateri Becerra Pérez
Colectiva de investigación independiente Flores de Fuego
México

Cuando nacemos, nos envuelven en un tejido para entregarnos a nuestras madres, es el primer objeto con el que entramos en contacto. Vamos creciendo, gateando sobre alfombras y, cuando descubrimos que le tenemos miedo a los demonios nocturnos, nos cubrimos los ojos con una manta porque sabemos que los textiles nos protegen del intempestivo mundo. ¿Cómo podemos dislocar el cuerpo del textil si no podemos separar el textil del cuerpo? ¿Cómo, entonces, conservamos el cuerpo?

El presente texto tiene como objetivo llevar a cabo una reflexión en torno a la ética durante el montaje museográfico de indumentaria proveniente de contextos alejados de nuestras experiencias culturales. La invitación es a hacer una autocrítica sobre la praxis en el ámbito de la conservación de indumentaria que nos permita aproximarnos a resolver las preguntas planteadas de manera creativa, responsable y ética. Adicionalmente, las cavilaciones que se plantean tienen la intención de visibilizar la existencia de otras ontologías relevantes para la óptima lectura de este tipo de objetos culturales.

Para cumplir con el objetivo planteado considero necesario, en primer lugar, apuntar la idea de que entiendo la conservación en su sentido más amplio, basándome en el postulado de que la cultura material es un repositorio de significaciones y no meramente materia. Es por esto, me resulta importante extender las reflexiones a algo más que la tangibilidad de las prendas estudiadas, ya que pretendo que lo aquí planteado sea una herramienta que permita la salvaguarda de sus valores culturales, explícitamente los valores estéticos, históricos, antropológicos, tecnológicos, entre otros; pero también de su carga epistémica y ontológica.

Los discursos museográficos y las elecciones de montaje para las prendas son cruciales para tener éxito en llevar a cabo una conservación integral que promueva la transmisión de sus valores. El reto consiste en lograr la colisión entre las necesidades de conservación, y los requerimientos discursivos y estéticos, de tal manera que se lleve a cabo un maridaje ético y digno para los artefactos.

Esta reflexión órbita alrededor de la noción de la cultura material como manifestaciones complejas, de acuerdo a lo propuesto por el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin¹ desde el pensamiento complejo, y de la indumentaria como un sistema semiótico, retomando la propuesta de Roland Barthes² sobre

las estructuras de la moda: la tecnológica, la icónica y la verbal³. Siguiendo este razonamiento, planteo que los elementos tangibles de un sistema indumentario tampoco pueden ser leídos de manera individual sino interconectada.

Morin⁴, entiende la complejidad como “un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple”. Entender a los artefactos como complejos se contrapone con la idea de la ciencia occidental en donde los objetos, al existir independientemente del sujeto, pueden ser observados como tales, cuando en realidad “no hay objeto si no es con respecto a un sujeto⁵”.

Por otro lado, para entender el concepto de indumentaria, retomo lo que propone Barthes⁶ desde la semiología, quien en su obra *Sistema de la moda* estudia la relación entre los tabúes sociales y la vestimenta. El autor plantea que la moda es un sistema en donde identifica tres estructuras diferentes para un mismo objeto: una tecnológica, una icónica y una verbal. Más adelante aparecen ciertos operadores que transforman esa estructura tecnológica en estructuras icónicas y verbales. Es decir que se pasa de un código a otro a través de un *shifter* o intermediario. De esta manera tenemos tres clases de *shifters*: de lo real a la imagen, de lo real al lenguaje y de la imagen al lenguaje. El abordaje de la indumentaria como sistema semiótico permite entender las dinámicas sociales en las que participan las prendas y su interrelación con los otros elementos del sistema, ya que nunca poseen un valor propio, sino que son significantes a partir de su vinculación.

Por ejemplo, un huipil no puede ser descifrado sin un enredo, ni un enredo puede ser interpretado sin la faja que lo sostiene. Así mismo, el sistema indumentario tampoco puede ser captado sin un contexto en particular, es decir, sin un lugar, un tiempo y una sociedad en específico. De esta manera, cuando el contexto cambia, la significación también se transforma. Continuando con la misma premisa, el sistema indumentario no puede ser entendido sin un cuerpo que lo anime, ya que las prendas cuentan con una suerte de corporalidad humana aún antes de ser portadas. Incluso, las nociones de vestimenta y desnudez solamente pueden ser asimiladas en contraposición con una corporalidad.

Michel Foucault⁷ plantea que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías, entendidas como ficciones que aparecen en las sociedades y que sirven como fugas de un sistema opresor. Foucault hace referencia a las máscaras, el maquillaje o incluso el tatuaje como elementos (indumentarios) que proyectan el cuerpo a otro lugar fuera del mundo, elementos repletos de “poderes secretos y fuerzas invisibles”. Es a través de estos elementos que las utopías quedan como impronta en el propio cuerpo que, al enmascararse, maquillarse, tatuarse o vestirse; se vuelve repositorio de un lenguaje enigmático, cifrado o sagrado. El cuerpo se vuelve utópico.

Por poner un ejemplo, el huipil ceremonial de Santiago Pinotepa Nacional, también conocido como *xiku lestu* (*se'en savi* / variante de Pinotepa Nacional),

perteneciente a la comunidad *Ñuu Savi* (Pueblo de la lluvia) o Mixteca, de la costa de Oaxaca, representa un paisaje sagrado. Este huipil tradicionalmente está compuesto por tres lienzos blancos de algodón tejidos en telar de cintura, unidos entre sí mediante listones azules o rojos, y presenta una abertura vertical para pasar el cuello, engalanada con apliques de listón y bordados de cadenilla con figuras fitomorfas y zoomorfas.

El bordado de zigzag que se encuentra en varios de los cuellos, es el *kuyo'ndi* (*se'en savi*/ variante de Pinotepa Nacional) o arcoíris, que además, representa los días buenos y malos que hay dentro del matrimonio⁸. Así mismo, la secuencia en el bordado también tiene un significado: tradicionalmente los listones eran de color azul porque representaban los brazos del mar, que es a su vez mujer, es *Tañu'u*, la única diosa femenina, la que creó la inundación que terminó con la primera humanidad y que dio origen a la humanidad actual⁹.

Por su parte, los motivos bordados representan la fauna del cosmos¹⁰ es por esto que al empezar a bordar, debe iniciarse al igual que la vida misma, con motivos como los astros: el sol y la luna en el centro del cuello, para después colocar las flores y finalmente los animales, los cuales representan el elemento de dónde vienen, pero también, algunos de ellos, al hombre y a la mujer¹¹.



Foto 1.
Detalle de cuello
bordado de huipil de
Santiago Pinotepa
Nacional, Oaxaca;
bordado por María
Magdalena Ávila
Morales.
Fotografía de Ana Kateri
Becerra Pérez

En cuanto al modo de portar la prenda, existen diversas posturas al respecto, sin embargo, me cño a las investigaciones realizadas por el Dr. Hermenegildo López Castro, quien plantea que el huipil real de Pinotepa Nacional simboliza las cuatro esquinas del mundo y el centro, que es la cabeza de la mujer al pasarla por el orificio del cuello¹². El frente del huipil es el sur, la mar, la deidad femenina *Tañu'u*; la espalda del huipil es el norte, que representa el cerro de Jicaltepec *Yuku ñu kaan* "cerro del pueblo de piedras" o también llamado *Yuku Cha Ini* "cerro que desprecia con el corazón o con la entraña", en donde se salvó la gente (una pareja) en la gran inundación en tiempos prehispánicos; el lado derecho del huipil es el oeste, "la casa de la Señora Anciana", la cueva sagrada *Ve'e Ma'a Cha'un*, y finalmente el lado izquierdo es el este, el cerro sagrado *Yuku Chakuaa*, cerro del Señor de la Noche o de la Oscuridad. Las cuatro esquinas del mundo son los rumbos en los que se colocan las nubes cuando va a llover, y es por estos puntos por los que se manifiestan los dioses de la lluvia *Ra Savi*¹³.

El paisaje sagrado representado en el huipil ceremonial tiene como referencia a la reina de Pinotepa Nacional, María Benita Mejía, quien, en 1911, acudió al cerro de Jicaltepec, se paró en la punta más alta y dirigió un discurso. Miró hacia la mar, que es el sur, su espalda entonces quedó hacia el norte, su lado derecho quedó hacia el oeste *Ve'e Ma'a Cha'un*, y el lado izquierdo quedó hacia el este, por donde sale el sol *Yuku Chakuaa*¹⁴.



Foto 2.

-Señorita Azucena López Castro, Reina Indígena 2007, Pinotepa Nacional. Archivo de Hermenegildo López Castro. La Reina Indígena es una joven de linaje ñuu savi que eligen los ancianos Tata Mandones en las fiestas patrias en el mes de septiembre para representar a la "raza indígena" junto con las otras reinas: la América, la Reina de los charros, y en los últimos años, la Reina Afro. Debe hablar la lengua se'en savi, conocer la cultura ñuu savi, y el día del evento, portar la vestimenta ceremonial, que es financiada por el municipio, y que incluye el huipil, el pozahuanco y el tlacoyal. La Reina Indígena se transporta en un carro alegórico adornado con elementos tradicionales ñuu savi como las ollas, el pozahuanco, las milpas, etcétera. La celebración de La Reina Indígena puede interpretarse como una evocación a una fuerte tradición de poder femenino que proviene de la fundación de Pinotepa Nacional, asociándola a la primera soberana de la fundación Ña l'a Nuu, "La Gran señora del Pueblo (Veinte)" (comunicación personal Hermenegildo López Castro, 24 de febrero de 2021).

De esta manera es posible advertir que la iconografía en la indumentaria no es únicamente la imagen o la técnica de manufactura empleada, sino que puede ser incluso la manera de portar una prenda. Por su parte, el cuerpo de la mujer mixteca, al portar el huipil ceremonial de Pinotepa Nacional, se convierte en la utopía de un paisaje sagrado, de un lugar fuera de este mundo, se transforma en un espacio liminal. Porque la mujer, para los mixtecos, es quien cambia el destino del mundo¹⁵.

Recordemos entonces lo que nos propone Foucault¹⁶, quien plantea el cuerpo como punto cero,

Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, está ligado a todas las otras partes del mundo, y a decir verdad está en otra parte que en el mundo. Porque es a su alrededor donde están dispuestas las cosas, es con respecto a él –y con respecto a él como con respecto a un soberano– como hay un encima, un debajo, una derecha, una izquierda, un adelante, un atrás, un cercano, un lejano. El cuerpo es el punto cero del mundo, allí en donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.

Entendiendo entonces el cuerpo como punto cero, deviene en un elemento inexorable del sistema indumentario y éste, a su vez, se convierte en utopía. La indumentaria es entonces política, es identidad y es resistencia; pero siempre en articulación con una corporalidad. Sobre este punto es necesario recordar que la vestimenta de los pueblos indígenas de México es parte de los repertorios estéticos de los cuales han sido despojados a lo largo de los años a causa del racismo¹⁷, es decir, a causa de un sistema opresión que opera a partir del prejuicio de la racialización¹⁸ negativa que se impone sobre ciertos cuerpos.

Es por esto por lo que es importante repensar y politizar nuestra tarea como profesionales de la conservación que pretendemos salvaguardar prendas indígenas en colecciones patrimoniales. Aprovecho para reiterar que entender la conservación en su sentido más amplio implica también asumir que las personas encargadas de la protección y la salvaguarda de lo que se ha tipificado, desde discursos institucionales, como patrimonio cultural no es una tarea exclusiva de las profesionales de la conservación-restauración, sino de diversas disciplinas, así como de la ciudadanía en general. La conservación es entonces una labor sinérgica y cocreada.

Es por esto por lo que resulta imprescindible detenernos a preguntarnos qué significa, por ejemplo, que una pieza que ya no se utiliza de manera cotidiana

en su comunidad de origen esté en un museo nacional y, consecuentemente, reflexionar sobre cómo es posible resarcir las dinámicas extractivas¹⁹ y racistas que se han llevado a cabo durante la conformación, la conservación y la exhibición de colecciones.

Toco este punto porque el racismo es un sistema de opresión que se sostiene a partir de la idea de que la vida de ciertos cuerpos es más valiosa que la de otros, y la indumentaria ha sido crucial para seleccionar a estos cuerpos porque los hace visibles²⁰²¹. Por lo que incluir dichos cuerpos en un discurso museográfico contribuye a la reivindicación de ciertas narrativas y a la memoria de dichas colectividades. Como nos recuerda la narradora tradicional, poeta, académica, periodista y activista de la Nación *Anishinabe*, Lenore Keeshig-Tobias²².

Las historias, ¿ves?, no son solo entretenimiento. Las historias son poder. Reflejan las percepciones, relaciones y actitudes más profundas e íntimas de la gente. Las historias muestran cómo piensan un pueblo, una cultura. Tales maravillosas ofrendas rara vez son producidas por extraños²³.

O como contundentemente plantea la activista antirracista e investigadora de la descolonización en el ámbito de la memoria, los museos y el patrimonio, Camila Opazo-Sepúlveda²⁴, "La memoria no es un relato, sino una pluralidad de experiencias que, sin elección premeditada, llevamos a cuestas en nuestras corporalidades".

Por otro lado, hay que recordar que las nociones ontológicas de cuerpo cambian de sociedad en sociedad y, consecuentemente, el concepto de indumentaria también se transforma. Es importante entonces desprendernos momentáneamente de la mirada occidental capitalista y entender la vestimenta desde un nuevo atisbo. Ante el cuestionamiento de qué se entiende por cuerpo surgirá la irremediable pregunta, ¿Según quién?

La tradición occidental prescribe una idea ontológica dicotómica en la que el alma y el cuerpo son cosas separadas. Este principio se ha visto reforzado también por la religión católica que está fuertemente afianzada al territorio desde el cual nos toca enfrentar desafíos museográficos. Sin embargo, para la gente de la lluvia, el *anima*²⁵ o alma, también es cuerpo, porque el alma también se enferma y también hay que curarla²⁶. Este fundamento difiere enteramente de la noción ontológica del cuerpo en occidente, planteando un nuevo cuestionamiento: cuándo vestimos el cuerpo, ¿qué estamos vistiendo en realidad?

Atino a recordar que, cuando una mujer mixteca porta un huipil ceremonial, su cabeza se convierte en el centro del mundo. A propósito de esto, resulta interesante notar que en la lengua de la gente de la lluvia existan verbos distintos para decir "vestirse"²⁷, que dependen de si la prenda pasa o no pasa por la cabeza²⁸. ¿Será entonces que cuando una mujer mixteca porta un huipil, de cierta manera,

también está vistiendo el alma? Mas allá de las meditaciones inmanentes, es indispensable detenernos por un momento a divagar sobre los cuerpos que concibieron, manufacturaron y portaron las prendas que buscamos conservar, restaurar y mostrar.

Propuestas museográficas que atiendan las necesidades de conservación existen muchas, todas ellas enfocadas en aspectos básicos como el empleo de materiales inertes, la realización de soportes expresos que se ajusten al tamaño de la prenda, así como el uso de maniqués o bustos con un diseño que permita que el textil no cargue su propio peso. Algunas iniciativas, por ejemplo, presentan las prendas de manera bidimensional, colgadas o bien, ancladas a un bastidor, según lo requiera el estado de conservación de las piezas²⁹.

Sobre esto último, hay que decir que optar por no utilizar maniqués para el montaje de prendas tiene repercusiones a nivel discursivo, puesto que podría ser entendido como el borramiento de ciertos cuerpos y de sus historias. Finalmente, la vestimenta son experiencias encarnadas, los textiles han sido siempre considerados una segunda piel, que se amolda a nuestras siluetas desde el instante en el que nos arrojan al nacer, hasta el momento de colocarnos la mortaja. Considero que, si un sistema indumentario no puede ser leído sin un cuerpo, se requiere, para la exhibición de sus elementos, de, al menos, una suerte de cuerpo, aunque sea un cuerpo insinuado, un bosquejo de cuerpo que nos recuerde que las cuatro esquinas del mundo necesitan también de un centro.

En este sentido, me gustaría sugerir un programa que proyecte una entidad que aluda al cuerpo que podría haber portado, por ejemplo, el huipil ceremonial de Pinotepa Nacional. Que contemple ciertos elementos como el tipo físico de la Nación *Ñuu Savi*, por la cuestión de la talla y el color de dicha colectividad, pero con el respeto necesario, eludiendo cualquier representación estereotípica, exotizadora, folclorizadora, tokenista³⁰ o racista, como podría ser el uso de dioramas o, por el contrario, el empleo de maniqués con corporalidades hegemónicas. Resulta difícil imaginarse el centro del mundo mixteco como una mujer blanca, alta y delgada.

La representación digna de las corporalidades dentro de espacios institucionales y oficiales es importante porque es una acción afirmativa que, de alguna manera, legitima el derecho a ocuparlos. Por otro lado, el uso de un maniquí o busto en una posición hierática podría estar omitiendo el valor antropológico de las prendas, por lo que, alguna posición que insinúe movimiento tal vez sería más adecuada, pensando, por ejemplo, en los huipiles ceremoniales de la Mixteca de la Costa que son utilizados, no solo para ceremonias nupciales, sino también son portados por varones en las danzas durante el Carnaval. En este aspecto, debe cuidarse no sacar de contexto la biografía cultural del artefacto, como ha sucedido en algunas ocasiones, en donde se colocan, por ejemplo, prendas tradicionales de alguno de los muy variados sistemas indumentarios indígenas sobre maniqués con poses de modelos de pasarela de moda.

Menciono esto último con mucho cuidado y responsabilidad, puesto que entiendo que este tipo de prendas pueden y, de hecho, varias de ellas han sido empleadas en pasarelas de moda, pero acoto el ejemplo a prendas de museo, catalogadas, muchas de ellas, como etnográficas debido a que son piezas que han sido utilizadas en contextos tradicionales dentro de sus comunidades de origen. Sin embargo, en el caso de ser necesario emplear un soporte en posición solemne por cuestiones de conservación, la omisión puede ser resarcida con material gráfico o fotográfico que respalde el discurso curatorial.



Foto 3.
Marías Candelarias, Pinotepa de Don Luis, Jamiltepec, Oaxaca, 2019.
Fotografía de Abisai Navarro Ruiz.

Por otra parte, aprovecho para proponer también llevar a cabo un montaje responsable a la hora de colocar las prendas sobre la entidad elegida, debido a que, como ya he mencionado anteriormente, entiendo que la iconografía de un sistema indumentario no se limita a la elección de materiales, a los colores elegidos o a los motivos plasmados; sino que se traslada a la manera de portarse y a los espacios en donde se utiliza. En la Mixteca de la Costa, por ejemplo, el ancho y el orden de las franjas presentes en los enredos o pozahuancos determina la pertenencia a cierto pueblo, pero también lo hace el largo de los mismos. Por lo que apoyarse en la misma gente de las comunidades a las que pertenecen las prendas durante el montaje de obra evitará omisiones, fallas o incluso, falsos históricos.

Reflexiones finales

Goodbye, Wild Indian, Goodbye.

*I know it's time
for you to go.
It's a good day too,
to go.*

*I want you to know I always
rooted for you—
all those times.*

Lenore Keeshig-Tobias

Hagamos un viaje en el tiempo, recordemos nuestros primeros meses de vida, volvamos a ese momento cuando aún no nos reconocíamos como sujetos corporizados sino como fragmentos, como órganos desvinculados; y no fue hasta un par de años después, cuando al mirarnos en un reflejo, nos reconocimos como una única entidad, como cuerpo ordenado. Propongo ahora un ejercicio retórico: volvamos a mirarnos al espejo, literal y metafóricamente. ¿Qué cuerpo reconocemos? ¿qué distopías estamos creando con nuestros montajes museográficos? ¿o qué utopías podríamos crear si enfocáramos nuestra mirada en otros cuerpos? ¿no es a través del encuentro con los otros que logramos que nuestro propio cuerpo se haga presente?³¹

El montaje de indumentaria es sumamente complejo y las decisiones tomadas dependerán de cada caso en particular, pero será necesario nunca perder de vista para qué, para quién y desde dónde se está llevando a cabo la conservación de las prendas; para evitar replicar violencia simbólica y, por el contrario, buscar llevar a cabo representaciones dignas, es decir, la conservación del cuerpo en los artefactos y de los artefactos en el cuerpo.

Agradecimientos

Hermenegildo López Castro
Aldair Jafet Sánchez Sugía
Martina Ávila Morales
María Magdalena Ávila Morales
Abisai Navarro
Mara Cristina Toledo Silva
Evelyn Itzel Hernández Luna
José Manuel Olvera Vega

Bibliografía

- Barthes, Roland. «El sistema de la moda». En *El sistema de la moda y otros escritos*, Primera edición., 9-348. Barcelona, España: Ediciones Culturales Paidós, S.A. de C.V. en colaboración con Editorial Planeta, 2022.
- Flecker, Lara. *A Practical Guide to Costume Mounting*. New York, USA: Routledge Taylor & Francis Group New York London. The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum., 2013.
- Foucault, Michel. «El cuerpo utópico». En *El cuerpo utópico. Las heterotopías.*, Primera edición., 7-18. Colección Claves. Buenos Aires, Argentina.: Ediciones Nueva Visión, 2010.
- Gil, Yásnaya Elena A. «Ceñir el cuerpo». Revista digital Gatopardo, 12 de agosto de 2020. <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-elena-gil-venir-el-cuerpo-o-estilizar-huipiles/>.
- Keeshig-Tobias, Leonore. «Stop Stealing Native Stories». Broadview Press, 30 de junio de 2016. <https://broadviewpress.com/leonore-keeshig-tobias-stop-stealing-native-stories/>.
- López Castro, Hermenegildo F. *El culto a los dioses de la lluvia entre los mixtecos de Pintoepa Nacional. Mitos y rituales*. Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades, 2015.
- López Castro, Hermenegildo Florentino. *Ka'an Se'en Savi Nuu Oko. Habla mixteco del Pueblo Veinte*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia., 2011.
- . *Ka'an Se'en Savi Nuu Oko. Habla mixteco del Pueblo Veinte*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia., 2011.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Primera edición. Argentina: Editorial Gedisa S.A., 1990.
- Opazo-Sepúlveda, Camila. «Desterrar lo silenciado». Revista digital Sudversa, febrero de 2022. <http://sudversa.com/desterrar-lo-silenciado/>.
- Radi, Blas. «¿Qué es el tokenismo cisexista?» Revista digital Anfibia. Universidad Nacional de General San Martín., 30 de julio de 2019. <https://www.revistaanfibia.com/que-es-tokenismo-cisexista/>
- Solis, Ariadna. «Vestir huipiles: reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México.» Revista digital Hysteria, 10 de abril de 2020. <https://hysteria.mx/vestir-huipiles-reflexiones-en-torno-a-los-textiles-la-pertenencia-y-el-racismo-en-mexico/>

Notas al pie de texto

- 1 Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo.*, Primera edición (Argentina: Editorial Gedisa S.A., 1990).
- 2 Roland Barthes, «El sistema de la moda», en *El sistema de la moda y otros escritos*, Primera edición (Barcelona, España: Ediciones Culturales Paidós, S.A. de C.V. en colaboración con Editorial Planeta, 2022), 9-348.
- 3 Morin, *Introducción al pensamiento complejo.*
- 4 Barthes,
- 5 Morin
- 6 Barthes, «El sistema de la moda».
- 7 Michel Foucault, «El cuerpo utópico», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías.*, Primera edición, Colección Claves (Buenos Aires, Argentina.: Ediciones Nueva Visión, 2010), 7-18.
- 8 Hermenegildo Florentino López Castro, *Ka'an Se'en Savi N'uu Oko. Habla mixteco del Pueblo Veinte* (Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia., 2011).
- 9 Comunicación personal Hermenegildo López Castro, 18 de enero de 2019.
- 10 López Castro, 2011, p. 49.
- 11 Comunicación personal Martina Ávila Morales y María Magdalena Ávila Morales, 07 de noviembre de 2019.
- 12 Comunicación personal Hermenegildo López Castro, 14 de marzo de 2020.
- 13 Hermenegildo F. López Castro, *El culto a los dioses de la lluvia entre los mixtecos de Pintoepa Nacional. Mitos y rituales.* (Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades, 2015).
- 14 Comunicación personal López Castro, 31 de mayo 2021.
- 15 Hermenegildo López Castro, comunicación personal 12 de marzo de 2023.
- 16 Foucault, «El cuerpo utópico».
- 17 Ariadna Solis, «Vestir huipiles: reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México.», *Revista digital Hysteria*, 10 de abril de 2020, <https://hysteria.mx/vestir-huipiles-reflexiones-en-torno-a-los-textiles-la-pertenencia-y-el-racismo-en-mexico/>.
- 18 Entiendo racialización como la idea de raza biológica implantada en ciertos cuerpos por su fisonomía y/o habitus.
- 19 Entiendo por dinámica extractiva a todos aquellos procesos en donde una comunidad históricamente oprimida se ve despojada de alguno de sus conocimientos, repertorios estéticos o prácticas espirituales, por parte de una cultura dominante, partiendo de la categoría "extractivismo epistémico" (extractivist), utilizada por Leanne Betasamosake Simpson, quien toma el concepto de extractivismo (territorial) y lo extiende a nuevos territorios epistémicos para caracterizar una actitud frente al conocimiento (Grosfoguel, 2016).
- 20 Solis, «Vestir huipiles: reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México.»
- 21 Yásnaya Elena A. Gil, «Ceñir el cuerpo», *Revista digital Gatopardo*, 12 de agosto de 2020, <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-elena-gil-cenir-el-cuerpo-o-estilizar-huipiles/>.
- 22 Leonore Keshig-Tobias, «Stop Stealing Native Stories», *Broadview Press*, 30 de junio de 2016, <https://broadviewpress.com/leonore-keshig-tobias-stop-stealing-native-stories/>.
- 23 "Stories, you see, are not just entertainment. Stories are power. They reflect the deepest, the most intimate perceptions, relationships and attitudes of a people. Stories show how a people, a culture, thinks. Such wonderful offerings are seldom reproduced by outsiders.". La traducción al español es mía.
- 24 Camila Opazo-Sepúlveda, «Desterrar lo silenciado», *Revista digital Sudversa*, febrero de 2022, <http://sudversa.com/desterrar-lo-silenciado/>.
- 25 La palabra *anima* significa corazón, pero también significa alma, porque el cuerpo y el alma son lo mismo. El término *anima* es un préstamo del español, la palabra para designar al alma en lengua mixteca es *kuanda'vi*, que se traduce literalmente como *sombra* (comunicación personal Hermenegildo López Castro, 12 de marzo de 2023).
- 26 Comunicación personal Hermenegildo López Castro, 12 de marzo de 2023.
- 27 El verbo *chakunami*, en la variante de la lengua mixteca de Pinotepa Nacional, se emplea para ponerse

- una falda o un pantalón, mientras que el verbo *chakundichi* para ponerse un vestido o una camisa (comunicación personal Hermenegildo López Castro, 20 noviembre de 2020). Resulta interesante reparar, además, en que todos los verbos en la lengua mixteca están conjugados, es decir, que no existen en infinitivo porque siempre hay alguien que los lleve a cabo, existe un cuerpo que los anima.
- 28 Comunicación personal Hermenegildo López Castro, 12 de marzo de 2023.
- 29 Lara Flecker, *A Practical Guide to Costume Mounting* (New York, USA: Routledge Taylor & Francis Group New York London. The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum., 2013).
- 30 El tokenismo es un término surgido en Estados Unidos en la década de los años 60, durante el periodo de lucha por los derechos civiles de las personas negras. Martin Luther King fue el primero en utilizarlo en un artículo publicado en 1962. El tokenismo (token: símbolo) es la inclusión simbólica que consiste en hacer concesiones superficiales a grupos minorizados Blas Radi, «¿Qué es el tokenismo cisexista?», Revista digital Anfibia. Universidad Nacional de General San Martín., 30 de julio de 2019, <https://www.revistaanfibia.com/que-es-tokenismo-cisexista/>.
- 31 Foucault, «El cuerpo utópico».

La transmisión de saberes visuales entre los tejedores de rebozos en Santa María del Río.

Jorge Ramiro Hernández Santillán

Egresado de la licenciatura en Diseño Gráfico, Facultad del Hábitat, UASLP

México

Santa María del Río es un municipio ubicado en el estado de San Luis Potosí, en el centro del territorio nacional de México (ver Fig.1). Es conocido por el trabajo de confección de rebozos de seda y artícela. Por esta razón, se han explorado los motivos que llevan a crear la expresión gráfica a partir de patrones y texturas que dan muestra de la habilidad compositiva de los artesanos reboceros.



Figura 1.
Mapa ubicación Santa María del Río.
Elaboración Propia.

En este sentido, la investigación recupera la transmisión de saberes y experiencias más que un trabajo etnográfico. Es un pretexto estético y simbólico que da cuenta de la importancia de dominar la técnica del tejido en telar de cintura, y de la creación, especialmente, de la figura de caramelo, un diseño característico de rebozo de la región. Este estudio se aborda desde la perspectiva del diseño gráfico como una disciplina enfocada en la construcción de imágenes mentales que, a través de diversas herramientas y técnicas visuales, se materializan en pautas creativas. Estas pautas no solo sirven para la invención de figuras en el campo textil, sino que también se presentan en una variedad de formas, tales como patrones, ilustraciones, composiciones visuales, que buscan transmitir un mensaje estético y funcional dentro del contexto textil.

Tejiendo futuros

La importancia de la Escuela del Rebozo en la cultura de Santa María del Río se refleja en la sala de exposición que se encuentra dentro de la Casa del Rebozo. Según la información proporcionada en el lugar, en los años 40, la fabricación de rebozos en esta localidad estuvo al borde de la extinción. Para preservar esta tradición, se fundó en 1953 el Taller-Escuela de Artesanos, ofreciendo la oportunidad de aprender a tejer a cualquier persona interesada en prepararse como artesano rebocero. En ese momento, se introdujeron nuevos diseños provenientes de Tenancingo, que se agregaron a los tradicionales de Santa María del Río. Posteriormente, se crearon otros diseños populares, como el de "caramelo" (ver Fig.2). En 1963, varias reboceras fundaron la Asociación de Reboceras para promover la enseñanza de esta habilidad artesanal¹.



Figura 2.
Rebozo con diseño de caramelo.
Fotografía Propia.

Con el tiempo, las Secretarías de Cultura y Desarrollo Económico, respaldadas por las autoridades locales, establecieron el Museo Casa del Rebozo en San Luis Potosí. El museo, inaugurado en 2019, pretende preservar, promover y difundir el arte popular de la región, actuando como plataforma para expresiones tradicionales y las nuevas generaciones de artesanía. El Museo Casa del Rebozo no solo conserva y exhibe colecciones, sino que también impulsa procesos creativos relevantes para los artesanos locales asociados con la escuela-taller. Además, aborda perspectivas sociales, culturales y ambientales para el beneficio de las comunidades artesanales de la región, que incluyen ceramistas, tejedores, bordadores y talladores de madera, entre otros.

La creación de estos espacios ha facilitado el diálogo entre artesanos y visitantes, enriqueciendo la experiencia de quienes desean aprender sobre la historia y el proceso de elaboración del rebozo. El museo proporciona una experiencia tanto estética como educativa, promoviendo la transmisión de conocimientos para alumnos de la escuela y visitantes interesados en el arte del rebozo. Además, la exposición de los diseños de rebozos estimula la creatividad y fomenta la interacción entre artesanos y público.

Tejidos del conocimiento

En la arraigada tradición de fabricación de rebozos en Santa María del Río, San Luis Potosí, se identifican tres clasificaciones principales: el rebozo innovador, el tradicional y el de rescate. El rebozo de rescate (ver Fig.3) se enfoca en replicar diseños antiguos², mientras que el rebozo tradicional (ver Fig.4) incluye diez diseños emblemáticos que representan la identidad textil del municipio³. El rebozo innovador (ver Fig.5) se distingue por el proceso creativo del artesano, quien aporta originalidad al tejido⁴.



Figura 3.
Rebozo con diseño de rescate expuesto en sala de Casa del Rebozo.
Fotografía Propia.



Figura 4.
Rebozo con diseño tradicional expuesto en sala de Casa del Rebozo.
Fotografía Propia.



Figura 5.
Rebozo con diseño de innovación expuesto en sala de Casa del Rebozo.
Fotografía Propia.

Al examinar estas tres categorías, se observa la diversidad en la composición de los rebozos. Cada pieza refleja el conocimiento y la habilidad del artesano, transmitidos por su maestro, en la elaboración de una nueva prenda. El rebozo es una prenda larga y colorida, compuesta por tres partes: el cuerpo o lienzo, tejido en un telar de cintura, el repacejo, un trenzado hecho a mano, y los flecos o remates (ver Fig.6).

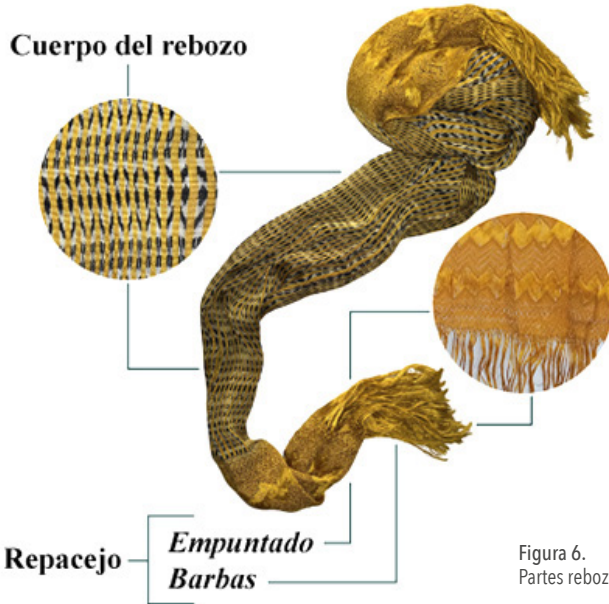


Figura 6.
Partes rebozo. Elaboración Propia.

El lienzo del rebozo presenta figuras creadas mediante teñido y la combinación de colores. Conocer las partes del rebozo permite entender el proceso de creación, que incluye la transmisión de conocimientos y la experiencia del artesano en la ejecución de diferentes fibras textiles. Este proceso resulta en la creación de un rebozo con una composición única, que se puede exhibir al finalizar.

Entre lo natural y lo sintético

Los artesanos reboceros trabajan las siguientes principales fibras textiles las cuales ayudan a plasmar esos increíbles diseños que se muestran en sus lienzos.

En Santa María del Río, San Luis Potosí, se elaboran los más finos rebozos de seda, aunque no es la única fibra utilizada en la confección de esta prenda en la región; También se emplea la artisela y el algodón.

Se pueden notar ciertas distinciones entre ambas fibras textiles utilizadas en la creación de los rebozos de Santa María del Río, aunque a simple vista pueda pasar desapercibidas. Los materiales convencionales empleados en la confección del rebozo son la seda y la artisela, principalmente importados.

La seda desempeña un papel crucial en la industria del rebozo. Proveniente de los gusanos de ciertas especies de mariposas, la seda es el único material textil que se encuentra de forma natural en forma de hilo. Este material es altamente valorado y costoso, representando una fracción mínima de la producción total de materiales textiles en el mundo. China y Japón han sido los principales países productores de seda tradicionalmente. La seda de morera, obtenida de los gusanos de la mariposa *Bombyx mori*, es producida exclusivamente alimentando a estos gusanos con hojas de morera⁵.

Las características que suelen pasar desapercibidas ante la vista y el tacto incluyen la textura ondulada más pronunciada de la seda, mientras que la artisela se distingue por su brillo y encanto atractivo.

Existe un método popular para verificar si un rebozo es 100% seda natural, conocido como la prueba del anillo, que consiste en pasar el rebozo completo a través de un anillo (ver Fig.7). Sin embargo, esta prueba no es tan sencilla con los rebozos de artisela, ya que el anillo puede atascarse debido a la naturaleza de esta fibra.



Figura 7.
Rebozo pasando por el hueco
de un anillo.
Fotografía Propia.

El rayón o artisela posee un brillo atractivo, pero es menos resistente que otras fibras textiles y más susceptible a la luz y la humedad. Además, su capacidad para retener el color no es tan duradera como la seda o el algodón.

Al conversar con un artesano rebocero reconocido, comparte que la artisela, llamada así en Santa María del Río por su semejanza con la seda artificial, se utiliza para ofrecer un precio intermedio entre el algodón y la seda en la confección de rebozos. Aunque el rayón no es totalmente artificial, ya que en su mayoría es fibra de bambú, se usa para replicar las características de la seda al elaborar rebozos, permitiendo su uso en procesos tradicionales como el ikat, el jasje y el telar de cintura.

Exploración de saberes, entre la comunidad, entre tejedores

En esta investigación se habló con artesanos reboceros que fueron alumnos en la escuela del rebozo, quienes compartieron su forma de aprender tejer rebozos, cómo esto llegó a sus vidas como su proceso creativo y cómo es que logran plasmar sus ideas en el telar.

Tejedora: Carmen Sánchez

Categoría de rebozo que más elabora: Tradicional

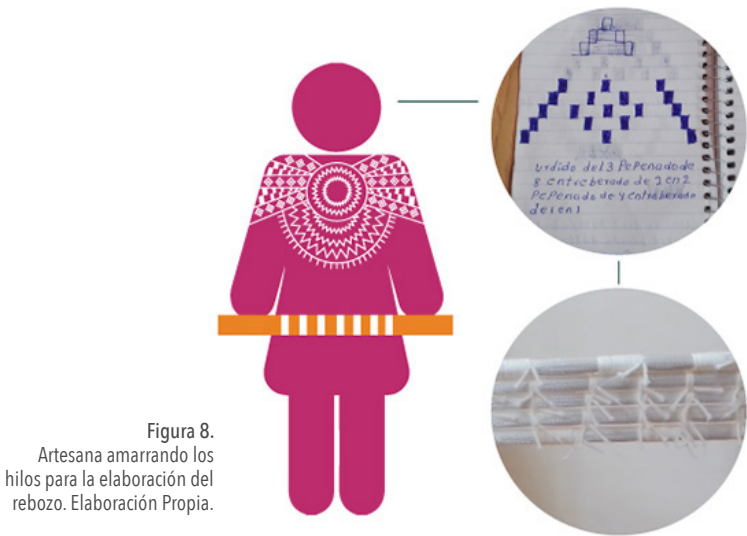
Años como artesana de rebozos: 50 años

Ella adquirió habilidades de confección de chalinas y bolsitas de su hermano, quien tenía un taller en casa. Su hermano se dedicaba a crear artículos lisos, y su cuñada le enseñó el proceso de empuntado relacionado con el rebozo. Después, asistió a dos meses en la Escuela del Rebozo, donde recibió instrucción sobre el diseño de esta prenda. Durante el curso, tuvo la oportunidad de aprender sobre el diseño, complementando así sus conocimientos previos. Durante este periodo de formación, fue guiada por Cecilio Duarte. Tras terminar el curso, permaneció trabajando en la Escuela del Rebozo (también llamada Casa del Rebozo). Se enfocó en la creación de diseños tradicionales, ya que son los más solicitados y vendidos en el mercado. Explica que su especialización se debe a que estos diseños son más accesibles económicamente, mencionando que un rebozo tradicional tiene un precio de \$4,000.00, mientras que una chalina lisa se vende en \$2,800.00. Además, señala que el precio de un rebozo de caramelo es de \$4,500.00, aunque este diseño tradicional tiene un costo ligeramente más alto debido a su mayor variedad de colores y al tiempo adicional requerido para su elaboración.

Ahora nos proporciona más detalles sobre el proceso que sigue para plasmar los diseños en los hilos y en el telar. Trabajando en colaboración con la Casa del Rebozo, explica que le asignan ciertos colores para cada rebozo que debe crear,

ya que se requieren cuatro rebozos al mes. Recibe cuatro pinturas negras y cuatro de color, y a partir de esos colores decide las combinaciones para cada diseño. Durante el proceso de elaboración del rebozo, es en la etapa de amarrado donde se crea el diseño, ya sea trazándolo con un lápiz o simplemente empezando a anudar los hilos sin dibujar previamente. Al principio, le resultaba difícil entender esta parte del proceso, pero ahora, gracias a sus anotaciones en su libreta, puede volver a ellas para comprender y avanzar en el proceso de elaboración del rebozo (ver Fig.8). Aunque inicialmente anudaba los hilos lentamente, con la experiencia adquirida ahora lo hace más rápido. Además, señala que el ancho de las figuras en el diseño depende del número de vueltas que dé a los hilos durante el amarrado, de modo que, si se hacen menos vueltas, las figuras resultan más delgadas. Al preguntarle si hacer el amarrado por tanteo podría afectar el diseño, responde que no, siempre y cuando mantenga la misma figura y los hilos no se junten, no afectará la calidad del diseño.

Tejedora: María del Rosario Arredondo
Categoría de rebozo que más elabora: Tradicional
Años como artesana de rebozos: 30 años



En ese momento, tenía dos hermanas inscritas en la escuela del rebozo, y allí comenzó a sentir curiosidad por aprender, al observar lo que hacían durante la elaboración del rebozo. Comenzó su aprendizaje realizando el proceso de empuntado, y en junio de 1993 ingresó oficialmente a la escuela para adentrarse en el arte del tejido del rebozo. Sus hermanas ya trabajaban en el lugar y ella pudo aprender de su maestro, Cecilio Duarte, su mentor en este camino de aprendizaje.

Su motivación para aprender fue por la necesidad de adquirir habilidades y comenzar a trabajar. Cuando empezó su educación en la escuela del rebozo, su principal instructor fue Cecilio Duarte, quien se encargaba de la enseñanza en ese

periodo. Con tres hermanas ya asistiendo en la escuela del rebozo, ella asistía al lugar, observaba el trabajo que realizaban, y fue entonces cuando su interés se despertó. Se centró en aprender sobre el tejido simple sin diseño, ya que menciona que no llegó a aprender la técnica de empuntado.

También adquirió habilidades en la confección de rebozos con diseños tradicionales. Explica que, durante su aprendizaje, el maestro numeraba los diseños del rebozo del 1 al 10, siendo el más común el 3 (ver Fig.9), con diseños de conchas y la S invertida, además del número 2 (ver Fig.10), conocido como el caramelo, y el 5 (ver Fig.11), que representa flechas, que solía elaborar. En la actualidad, se les insiste a innovar un poco, por lo que modifican estos diseños tradicionales, creando variaciones entretejidas y decoradas, que se consideran innovadoras, aunque no cuentan con nombres específicos. Aunque tiene varios diseños en mente, no puede nombrarlos porque surgen espontáneamente, por lo que los cataloga a todos como innovaciones.



Figura 9.
Rebozo tradicional, diseño número 3: "La S y Concha", expuesto en la sala de la Casa del Rebozo. Fotografía propia.

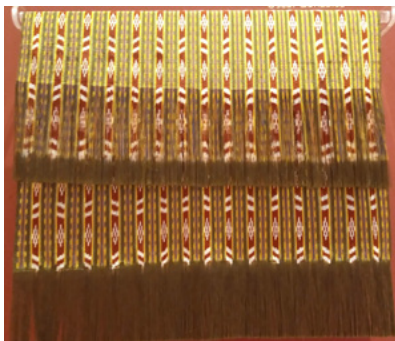


Figura 10.
Rebozo tradicional, diseño número 2: "Caramelo", expuesto en la sala de la Casa del Rebozo. Fotografía propia.

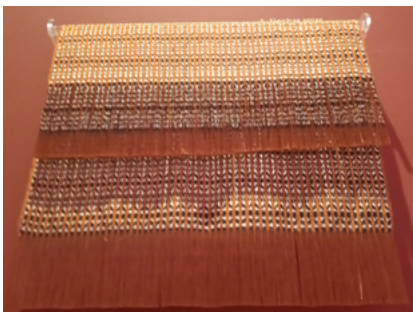


Figura 11.
Rebozo tradicional, diseño número 5: "Flechas", expuesto en la sala de la Casa del Rebozo. Fotografía propia.

En el taller se exhibía un rebozo en tonos morados, negros y blancos que ella misma creó, y comparte su experiencia al respecto, mencionando que no sabe cómo logró que aparecieran unas figuras que se asemejan a huesitos en el tejido (ver Fig. 12). Explica que mientras trabajaba en el proceso de urdir y pepear los hilos, surgió espontáneamente ese diseño, pero si quisiera replicarlo, tendría que encontrar la manera de hacerlo de nuevo, ya que no recuerda cómo lo logró. Esto destaca la importancia de llevar un registro detallado de los patrones y técnicas utilizadas para poder recrear diseños similares en el futuro.



Figura 12.
Rebozo de innovación, en tonos morados, negros y blancos.
Elaboración propia.

Además, comenta que se ha sentido limitada en su creatividad, ya que durante mucho tiempo les pidieron enfocarse únicamente en diseños tradicionales. Una licenciada les indicaba que solo debían trabajar con el diseño número 1 en diferentes colores, lo que la mantuvo centrada en lo convencional. Sin embargo, recientemente los han animado a incorporar elementos de innovación en sus creaciones.

En relación con el proceso de tejido, menciona que el resultado final de un diseño puede variar según la técnica de pepeado utilizada, siendo posible obtener dibujos diferentes a partir del mismo diseño. A veces, explica, los diseños más interesantes surgen de manera espontánea o al azar, como cuando una persona dice que simplemente anuda los hilos sin un plan previo y obtiene resultados sorprendentes.

La tejedora señala que a veces los turistas solicitan rebozos personalizados, y estos pedidos se hacen en el taller y en las tiendas asociadas, donde se encargan según las preferencias de los clientes.

Tejedora: Ma. Pilar Paulin Arredondo

Categoría de rebozo que más elabora: Tradicional

Años como artesana de rebozos: 29 años

Su motivación para aprender surgió principalmente por la necesidad de adquirir habilidades y encontrar empleo. Cuando comenzó sus estudios en la escuela del rebozo, fue guiada por Cecilio Duarte, quien era el instructor principal en ese momento. Con tres hermanas asistiendo en la escuela del rebozo, ella solía visitar el lugar para observar cómo trabajaban, lo que despertó su interés en aprender. Se enfocó en adquirir habilidades en el tejido simple sin diseño, aunque menciona que no llegó a dominar la técnica de empuntado.

Ella se enfoca en elaborar rebozos tradicionales, aunque ha incursionado en la creación de diseños innovadores en un par de ocasiones por solicitudes específicas. Se sintió motivada a probar estos diseños y también le han pedido que trabaje con otros colores.

En la conversación con la artesana sobre cómo desarrolla los diseños para sus creaciones innovadoras y cómo surgen las ideas, ella menciona que le gusta experimentar con los diseños y a menudo tiene ideas en mente. Decide probar nuevas ideas, como cuando decide hacer un rebozo de cierta manera para ver el resultado, especialmente ahora que hay demanda de diseños innovadores. A veces, visualiza mentalmente cómo se vería un diseño al cambiar ciertos aspectos o realizar ciertos amarres, y a menudo dibuja el diseño tradicional primero para luego experimentar con modificaciones en los bordes o al inicio para ver cómo funcionan antes de aplicarlos al diseño completo. Esta observación surge del contexto de su trabajo en el telar de cintura, donde puede examinar detenidamente cada figura mientras teje, lo que la inspira a considerar múltiples cambios en los diseños de rebozos (ver Fig.13).

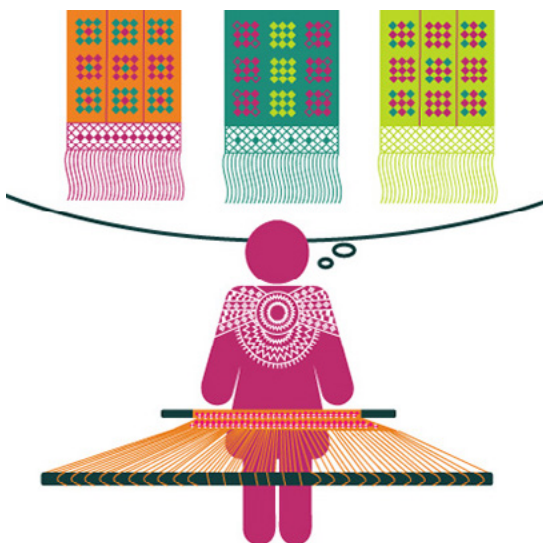


Figura 13.
Experimentación con nuevos
diseños de rebozos, visualizando
cambios y probando variaciones.
Elaboración Propia.

Tejedor: Domingo González

Categoría de rebozo que más elabora: Innovación

Años como artesano de rebozos: 54 años

Él comparte la peculiar manera en que adquirió sus habilidades, destacando que simplemente entraba a la escuela del rebozo y observaba cómo trabajaban los demás. Este método autodidacta le permitió familiarizarse con los pasos de la elaboración del rebozo, sin contar con un maestro directo. Al adentrarse en la escuela, pudo formalizar su aprendizaje a través de un curso completo sobre el proceso de confección del rebozo. Sin embargo, gracias a sus observaciones previas, ya tenía cierto conocimiento sobre la labor, lo que facilitó su aprendizaje posterior. Al indagar sobre la influencia familiar en este oficio, menciona que su esposa es quien se dedica al empuntado, mientras él se encarga de otras etapas del proceso. Aunque tiene tres hijas, ninguna ha mostrado interés en seguir la tradición familiar; dos de ellas viven fuera de Santa María del Río y la tercera, aunque reside en la localidad, no está involucrada en esta labor.

Se especializó en crear rebozos innovadores, comenzando esta práctica porque algunas personas le llevaban rebozos y le pedían que reprodujera esos diseños, calculando la cantidad de hilos necesarios. Al principio, encontró este proceso complicado, pero con el tiempo se volvió más fácil. Aunque inicialmente consideraba que elaborar un rebozo innovador era más difícil que uno tradicional, con su experiencia actual ya no lo encuentra complicado. Sin embargo, al principio le tomaba mucho tiempo, a veces incluso hasta un día, para ajustar los detalles, lo que atribuía a su falta de experiencia en ese momento.

Él recibe los diseños de rebozos y ajusta los colores según la imagen proporcionada o los cambia según sea necesario. Al comenzar a crear rebozos de innovación, no necesita realizar varios intentos, ya que previamente ha calculado la cantidad de hilos necesarios para las figuras y los ha planificado con los colores

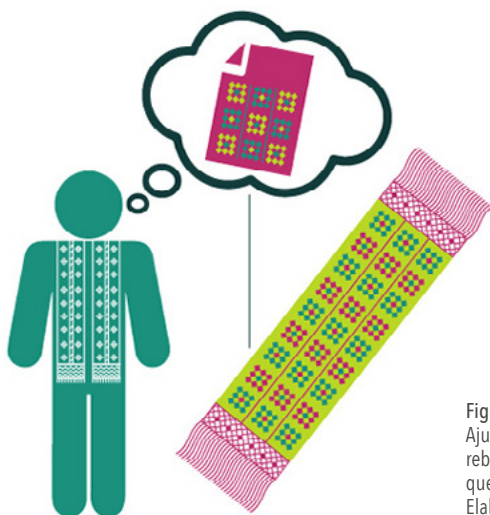


Figura 14.
Ajuste de colores e hilos para crear rebozos innovadores, asegurando que cada pieza sea única.
Elaboración Propia.

correspondientes. Sus compañeras deben producir cuatro rebozos al mes, cada uno destinado a la tienda dentro de la Casa del Rebozo para su venta. Aunque se le muestra una foto de un rebozo como referencia, entiende que cada rebozo será único y nunca será exactamente igual al original. A pesar de sus esfuerzos por replicar los diseños, siempre habrá pequeñas diferencias que hacen que cada rebozo sea único, aunque pueda parecerse al original en cierta medida (ver Fig. 14).

Tejedor: Arturo Estrada Hernández

Categoría de rebozo que más elabora: Innovación

Años como artesano de rebozos: 43 años

Comenzó su trayectoria en 1980, cuando aún era un niño, al recibir una beca para estudiar en la Escuela del Rebozo. En un principio, su principal motivación era el apoyo económico que la beca proporcionaba a su familia. En su estancia en la escuela, fue discípulo del maestro Cecilio Duarte, quien lo guio en las técnicas tradicionales de fabricación del rebozo hasta los 15 años. Más adelante, debido a su destreza como artesano, se le ofreció la oportunidad de unirse al taller, lo que consolidó su conexión con el proceso de elaboración de rebozos y lo llevó a decidir quedarse para transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones. Con el paso del tiempo, el desafió las convenciones y se aventuró en la elaboración de rebozos innovadores. Utilizando su telar de cintura, su destacada creatividad y su búsqueda constante de la perfección, teñía, mezclaba colores y ataba los hilos de seda y artisela con una precisión sorprendente para dar vida a los rebozos, demostrando así su verdadera pasión. Durante la entrevista, el artesano me proporcionó una interesante explicación sobre cómo se especializó en la creación de rebozos innovadores y los desafíos que enfrentó como artesano. Explicó que la innovación surge de la tradición, y aunque al principio fue reprobado por sus maestros, eventualmente comenzó a recibir reconocimientos por su trabajo innovador. Para él, la innovación ha sido clave en su carrera, abriéndole puertas a oportunidades y reconocimientos en diversas partes del mundo. Su reconocimiento en el extranjero se debe a su dedicación a la innovación, un camino que emprendió en busca de realización personal. En este proceso, ha debido enfrentarse a desafíos como la piratería, que amenaza la protección de sus diseños. Para salvaguardar su trabajo, ha implementado medidas como la entrega de documentos firmados que certifican la autoría de cada rebozo que crea. Además, está en proceso de registrar oficialmente sus creaciones para proteger su propiedad intelectual.

Cada diseño que elabora tiene un lenguaje propio, que él transmite a sus alumnos a través de bocetos detallados. Estos bocetos, junto con un certificado de autenticidad que incluye detalles sobre el diseño y las cuentas de hilos utilizadas, son entregados junto con cada rebozo (ver Fig. 15). Aunque este proceso puede parecer complejo, él lo considera esencial para garantizar la autenticidad y el valor de su trabajo.

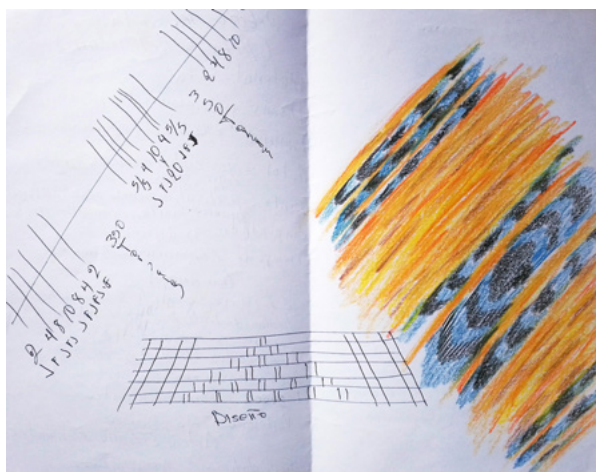


Figura 15.
Boceto detallado con
colores y conteo de los hilos.
Fotografía Propia.

El artesano valora la libertad creativa que le otorga el proceso de elaboración de rebozos de innovación, especialmente a través de técnicas ancestrales como el ikat (jaspe) que consiste en el dibujado y amarrado para después seguir con el teñido y desatado (ver Fig. 16). Aunque los certificados que proporciona pueden ser difíciles de comprender para algunos, él cree que son una expresión de la autenticidad y la singularidad de cada obra. En última instancia, su objetivo es que quienes adquieran sus rebozos aprecien la belleza y la artesanía detrás de cada diseño.

La información obtenida revela cómo se transmiten los conocimientos entre los artesanos. La mayoría compartió un mentor común que les enseñó las técnicas de tejido del rebozo y el proceso creativo para diseñar el patrón. Cada artesano aporta su propia composición de elementos y colores al tejido, demostrando su creatividad en cada obra.

1.Fibra textil en su color original con nudos



2.Fibra textil con teñido.



3.Fibra textil con desamarrado de hilos.



Figura 16.
Proceso de ikat (jaspe) en los hilos.
Fotografía Propia.

En el ensayo “El aprendizaje de la cultura y la cultura de aprender” del autor Bernardo Martínez García menciona sobre que la cultura aprendida proviene de la realidad vivida por los seres humanos y es un fenómeno social; el conocimiento que se genera se comparte y se convierte en común. Esto se genera porque, además de las experiencias individuales, existen realidades sociales que reflejan interpretaciones del mundo compartidas por los miembros de un grupo en un contexto específico. La realidad social se construye y se ajusta continuamente. En este proceso, que es cultural, cognitivo y afectivo, se combinan tanto la cultura general de la sociedad como la cultura particular de cada persona. Cada individuo pertenece a una sociedad con una historia y un trasfondo cultural, pero también a un grupo con sus propias ideologías, normas, valores e intereses, que lo diferencian de otros sectores sociales. A lo largo de su vida, las personas aprenden en los entornos sociales a los que pertenecen o a los que llegan por azar⁶.

Por eso, el conocimiento sobre la elaboración del rebozo se convierte en un aprendizaje accesible para quienes deseen adquirirlo. La influencia de la sociedad también juega un papel crucial, ya que las nuevas generaciones, al haber observado esta tradición desde su infancia, reconocen la importancia cultural que tiene la confección del rebozo en Santa María del Río.

Rebozo de caramelo, forma, signos, cómo se aprende a tejer

El diseño, llamado “Caramelo”, se afianza en la tradición del rebozo local, elemento esencial para aprender a confeccionar los artesanos reboceros. Este diseño ocupa un lugar destacado en la numeración de los diseños tradicionales, siendo el segundo en la lista. Su importancia en la tradición del rebozo de Santa María del Río es innegable, y se considera imprescindible que cada artesano lo confeccione al menos una vez en su vida.

Este rebozo presenta un diseño de gran complejidad que es el segundo en la serie de los 10 diseños de rebozos tradicionales, conocido ampliamente como el “Caramelo”. Este patrón tradicional se distingue por la inclusión de una amplia gama de siete colores en su elaboración y por contar con siete figuras diversas en su diseño. Aunque existen variaciones en una variedad de colores, los tonos clásicos para el “Caramelo” son tonos de ocre, café y rojo. La elaboración de un rebozo “Caramelo” es considerada un éxito para los artesanos tejedores, ya que requiere un alto nivel de habilidad y experiencia en su oficio.

Este es un diseño complejo, como se mencionaba, ya que cada rebocero debe jugar con 7 colores y figuras, y aquí el artesano activa su conocimiento y creatividad para combinar colores y figuras, ya que el rebozo de caramelo permite tener varios colores en su lienzo (ver Fig.17).

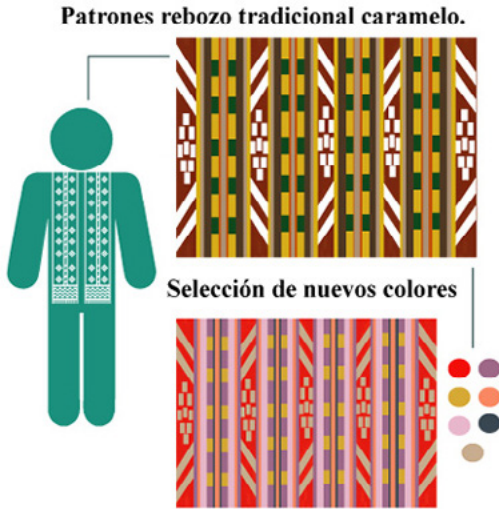


Figura 17.
Diagrama en el que el artesano elige su paleta de colores.
Elaboración Propia.

Imágenes mentales

El aprender a hacer un rebozo tienen una serie de patrones mentales, donde la gente reproduce todas las figuras y todas las indicaciones. Esto surge ya que para la realización del rebozo existen pasos esenciales que se ocupan para poder realizar esta maravillosa prenda.

El libro "Una Región de Tejedores Santa María del Río" detalla minuciosamente el proceso de fabricación del rebozo, que comprende seis pasos enumerados secuencialmente: devanado, urdido, amarrado, teñido, tejido y repasejo. Cada paso se interrelaciona, sin posibilidad de omitir ninguno, lo que suma unos 200 pasos para completar un rebozo.

7

Inicialmente, se enrolla el hilo y se distribuye en bobinas según la cantidad requerida para cada rebozo. Luego, se lleva a cabo el proceso de urdido, donde se ajusta la medida del tejido en un bastidor. Aquí, los hilos se disponen en paralelo en la urdimbre del tejido. Una vez finalizado el urdido, se procede al pepenado en un bastidor para separar los hilos según el diseño. Luego, se retuercen los cordones y se aplica atole de masa para endurecer el hilo, facilitando el amarrado, conocido como boleado, que implica cubrir ciertas áreas del hilo con nudos para evitar la penetración de la tinta durante el teñido.

Tras el pepenado y el boleado, se lleva a cabo el teñido, donde el fondo y las puntas del rebozo adquieren colores distintos. Después de secar el hilo, se inicia el proceso de tejido en telares de cintura, siguiendo el diseño previamente trazado mediante el ikat "Es la técnica de teñido que implica el atar y cubrir parte de los hilos para evitar que el colorante afecte"⁸. Este proceso se realiza de abajo hacia arriba, uniéndose cada hilo para formar el diseño del tejido, que se mantiene consistente desde ambos lados del rebozo.

La etapa final implica el rapacejo o punta, tejido a mano por las empuntadoras, quienes emplean nudos en una tarea meticulosa comparable a la creación de encajes. Esta fase puede llevar hasta veinte días por rapacejo, y su duración varía según las dimensiones del rebozo. El color desempeña un papel crucial en cada rebozo, siendo parte esencial de su composición junto con el proceso de elaboración transmitido de generación en generación, que implica el dominio del telar y sus herramientas, siendo así un proceso creativo para el artesano.

Pauta creativa

Como habíamos hablado anteriormente sobre los pasos que se requieren para la realización del rebozo originario de Santa María del Río conocimos que este trabajo ha creado una pauta creativa y como pauta es algo que se réplica y que se enseña y que se aprende.

Esto es algo que tienen mucho los artesanos y además es como un ciclo que siempre están aprendiendo y al estar aprendiendo también se especializa ya que van teniendo un mayor conocimiento en su labor.

En esta réplica existe, como habíamos mencionado, ya que se repiten para elaborar la prenda, y funciona en el diseño donde el artesano replica los pasos de la diversidad de diseños de las tres categorías del rebozo tradicionales, innovadores y de rescate, donde los diseños en los rebozos no se hacen iguales.

El enseñar es muy importante para que los artesanos aprenden esos conocimientos gracias a su maestro, quien enseña, y da el primer acercamiento a los artesanos sobre la elaboración del rebozo, y gracias a esto los alumnos aprenden ese conocimiento para después llevarlo a la acción y ponerlo en práctica donde ahora viven de su labor como artesanos reboceros.

Los artesanos hacen especialistas en cómo trabajan constantemente como artesanos, que les permite conocer más en su trabajo donde cada día aprenden y se capacitan aún más y esto permite que en un futuro ellos ocupen el lugar de maestros y así puedan enseñarles a nuevos alumnos interesados en aprender la elaboración del rebozo.

Nuevas figuras

Las nuevas generaciones se tienen uno nuevo y uno viejo, esta nueva generación le está aprendiendo a la anterior y a partir de ahí los patrones establecidos en el rebozo de Santa María del Río siguen existiendo y se siguen manteniendo en los diseños de rebozos tradicionales que siguen presente (ver Fig.18).

La presencia de nuevas generaciones de artesanos reboceros marca un punto de inflexión en la evolución de esta artesanía. Con su llegada, se abre un abanico de posibilidades, llevando a algunos artesanos a explorar categorías de rebozos más allá de lo tradicional. La incursión en la categoría de innovación (ver Fig.19) se convierte en una oportunidad para expandir los límites creativos, romper con lo establecido y explorar nuevos horizontes. Que los artesanos no se limiten a trabajar únicamente con diseños tradicionales, sino que se aventuren a experimentar, a aprender y a adquirir un conocimiento más profundo de su oficio. Este conocimiento adicional no solo enriquece su propia práctica artesanal, sino que también contribuye a la diversidad y riqueza del arte del rebozo en su conjunto. A medida que estos artesanos exploran y crean, surgen nuevas figuras, patrones y diseños, enriqueciendo aún más el legado de esta tradición.

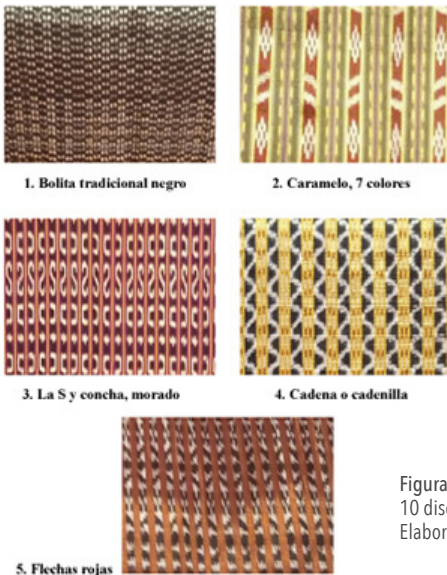
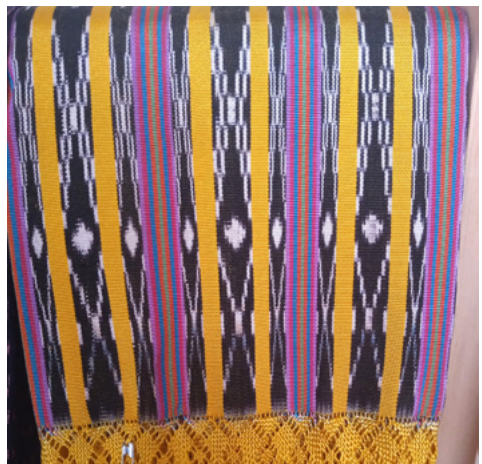


Figura 18.
10 diseños de rebozos tradicionales de 1 a 5.
Elaboración Propia.

Figura 19.
Rebozo con diseño de innovación.
Fotografía Propia.



Conclusión

La conexión entre la transmisión de saberes visuales de los artesanos reboceros y el papel que ocupa un diseñador gráfico es ser un narrador de historias visuales es una reflexión profundamente enriquecedora en el campo del diseño. Ambos comparten una dedicación al análisis meticuloso y a la importancia de la experimentación creativa y que trasciende las líneas del tiempo y la cultura.

Al profundizar en la importancia de la identidad y la pertenencia en el proceso de diseño, se reconoce que tanto los artesanos reboceros como los diseñadores gráficos actúan como puentes entre la creatividad individual y la expresión visual colectiva. La comprensión de la trascendencia del trabajo del diseñador como narrador de historias visuales resalta la capacidad de este para idear conexiones entre las personas y el mundo que les rodea, uniendo elementos visuales con significados culturales y sociales más amplios.

Los artesanos reboceros hacen un trabajo muy cuidadoso y detallado, aprendiendo de maestros que tienen mucha experiencia en esta labor. Esto nos muestra lo vital que es aprender de personas que saben mucho sobre lo que hacemos, practicando constantemente para mejorar. La transmisión de saberes visuales es el compartir lo que sabemos a través de lo que vemos y hacemos, es una forma muy valiosa de aprender. Este proceso evolutivo, que va desde el diálogo hasta lo visual, destaca la adaptabilidad y la resiliencia de la comunidad artesanal frente a los desafíos del tiempo.

El análisis matemático y la habilidad de plasmar diseños mecánicamente son aspectos compartidos entre los artesanos reboceros y los diseñadores gráficos, subrayando la importancia de la experimentación y la exploración en la búsqueda de la expresión visual.

Además, la preservación de técnicas ancestrales como lo es el ikat y el manejo del telar de cintura en el rebozo resalta la necesidad de mantener vivas estas tradiciones visuales, no solo como una forma de honrar el pasado, sino también como una fuente de inspiración y conexión con nuestras raíces culturales.

Como resultado, tanto los artesanos reboceros como los diseñadores gráficos comparten la responsabilidad de valorar y preservar nuestras tradiciones visuales como una herramienta poderosa para la comunicación, la expresión personal y la construcción de significado en nuestras vidas. Su labor no solo enriquece nuestro entendimiento del diseño y la artesanía, sino que también nos recuerda la importancia de reconocer y celebrar la diversidad y la riqueza cultural que nos rodea.

Bibliografía

- Asociación de Academias de la Lengua Española. "Diccionario de Americanismos." *Asale*. Última modificación 2010. <https://www.asale.org/damer/ikat>.
- López Palau, Luis Gerardo, Ma Isabel Monroy Castillo, y Luz Carregha Lamadrid. *Una Región de Tejedores Santa María del Río*. San Luis Potosí, S.L.P.: Cruz Roja Mexicana, 2002.
- Martínez García, Bernardo. 2008. "El aprendizaje de la cultura y la cultura de aprender." SciELO. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352008000300011&fbclid=IwY2xjawE-BFFleHRuA2FlbQlxMAABHaXd6j6FJ7fEYORAQLmfJhQm30QSts_P8IZNklHewTTkcy5dbazrs3WDPg_aem_jxNMJqPubq6xc4sRy0wyig.
- Museo Casa del Rebozo. "Sala de Exposiciones." Santa María del Río, San Luis Potosí. Visita realizada el 15 de marzo de 2024.
- Museo Casa del Rebozo, "Rebozo de innovación," YouTube video, 7:08, Publicado el 18 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Srj22rS2C2M>.
- Museo Casa del Rebozo, "Rebozo de rescate," YouTube video, 7:33, Publicado el 18 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=cE_c2Mux3H8.
- Museo Casa del Rebozo, "Rebozo tradicional," YouTube video, 7:30, Publicado el 12 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gCtla6Y2x0o>.
- Salas Enríquez, María del Carmen Esperanza. *Análisis de Textiles Curso Básico*. México: Trillas, 2013.

Notas al pie de texto

- 1 Museo Casa del Rebozo, sala de exposiciones, Santa María del Río, San Luis Potosí, visita realizada el 21 de julio de 2023.
- 2 Museo Casa del Rebozo, "Rebozo de rescate," YouTube video, 7:33, publicado el 18 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=cE_c2Mux3H8.
- 3 Museo Casa del Rebozo, "Rebozo tradicional," YouTube video, 7:30, publicado el 12 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gCtla6Y2x0o>.
- 4 Museo Casa del Rebozo, "Rebozo de innovación," YouTube video, 7:08, publicado el 18 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Srj22rS2C2M>.
- 5 María del Carmen Esperanza Salas Enríquez, *Análisis de Textiles Curso Básico* (México: Trillas, 2013), 91.
- 6 Bernardo Martínez García, "El aprendizaje de la cultura y la cultura de aprender," *SciELO*, 2008, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352008000300011&fbclid=IwY2xjawEBFFleHRuA2FibQlxMAABHaXd6j6FJ7fEYORAQLmfJhQm30QSts_P8IZNkiHewTTkcy5dbazrs3WDPg_aem_jxNMJqPubq6xc4sRy0wyig (consultado el 13 de agosto, 2024).
- 7 Luis Gerardo López Palau, Ma Isabel Monroy Castillo, y Luz Carregha Lamadrid, *Una Región de Tejedores Santa María del Río* (San Luis Potosí, S.L.P.: Cruz Roja Mexicana, 2002), 64.
- 8 Asociación de Academias de la Lengua Española, "Diccionario de Americanismos," Asale, última modificación 2010, <https://www>.

Jékëeny: una Diosa Madre y tejedora del destino

César Anibal Tránsito Leal

PÁGINA 97

Antecedentes figurativos y memoria plástica
en el dhayemlaab, prenda sagrada de
las mujeres teenek de la huasteca potosina

Juan Eduardo Candelaria Ampacún

PÁGINA 113

El xonecuilli, aproximaciones
al significado de un
símbolo textil

Amaranta González Hurtado

PÁGINA 132

SESIÓN II

NARRATIVAS TEXTILES

El textil como un
concepto de creación
y materialización en
el mundo maya

Ruth Verónica Martínez Loera

y Alma María Cataño Barrera

PÁGINA 159

Complejidad en el diseño de
imágenes del Periodo Formativo
en los Andes Centrales: una relectura
desde la alfabetización visual

Roxana Lazo Pinto

PÁGINA 177

Jékëëny: una Diosa Madre y tejedora del destino

César Anibal Tránsito Leal
México

Este texto tiene como antecedente la investigación doctoral que desarrollé en la comunidad ayuuk (mixe) de San Juan Cotzocón en el estado de Oaxaca¹. En esta investigación, que originalmente se enfocó al tejido en telar de cintura que elaboran las mujeres de esta comunidad, aparecieron elementos culturales y sociales significativos que fueron enriqueciendo, pero también haciendo más complejo, el acercamiento a esta actividad. Uno de estos elementos fue el de la religiosidad y, de manera específica, los sistemas de medición del tiempo y ceremonias rituales celebradas con diversos fines, incluidos los del tejido.

Un elemento que, también, más adelante resultó significativo fue la "aparición" de una entidad que es recurrentemente empleada en el contexto ceremonial. Una de las figuras predominantes dentro de la tradición oral mixe, principalmente en la región alta, es la del héroe Kontoy. A este héroe se le considera como el dueño de la tierra y, en general, como la entidad que instauró varios de los elementos culturales que caracterizan al pueblo ayuuk.

En el desarrollo de mi investigación, un elemento cultural y religioso notable fue el uso, todavía vigente, de la cuenta ritual de 260 días². Y, en esta cuenta, una entidad fundamental es la presencia de una dualidad femenina-masculina, creadora y primigenia, específicamente su contraparte femenina *Jékëëny*. Si bien no pude encontrar una representación concreta, esta entidad es, en sí misma, la Tierra, el Agua y la Vida, tal como lo documentó Frank J. Lipp en su admirable estudio sobre la ritualidad mixe³.

Fue en la primera mitad del siglo XX que arribaron los primeros estudiosos de las culturas originarias a la región mixe para documentar prácticas sociales, culturales, religiosas y artísticas. Una de ellas fue, precisamente, el del uso de la cuenta ritual de 260 días, que en náhuatl se conoce como *tonalpohualli*. Pedro Carrasco documentó los nombres de los días de esta cuenta en Cotzocón en mayo de 1951, así como algunos datos de las cuentas de Zacatepec y Tamazulapan⁴. La maestra Irmgard Johnson, por su parte, arribó a San Juan Cotzocón en el año de 1959 y registró dos versiones de esta cuenta ritual. Una versión es la que le proporcionó el Sr. Eugenio Juan, de 98 años, el jueves 30 de julio de 1959; y una segunda versión de la cuenta fue la del Sr. Ladislao Reyes, un especialista ritual de la comunidad⁵.

Esta última cuenta, de acuerdo con la información proporcionada por Johnson, comienza con el día *tuʔum hukpiu (tum-jokpiw)*, "uno raíz de tronco", y concluye con el día *pagač huʔigaiñ (pakatsy-Jékëëny)*, "trece espíritu fuerza". Fue hasta el siglo XXI cuando se tuvo conocimiento del uso vigente de esta cuenta en esta

comunidad. Juan Carlos Reyes consultó a la especialista ritual de Cotzocón, la Sra. Laurentina Mateos, y describió con detalle los nombres de los días, sus posibles significados y las valencias positivas, negativas o neutras que resultan de la combinación de los veinte nombres de los días con los numerales del 1 al 13⁶.

El uso de la cuenta ritual resulta significativo pues, tanto en tiempos prehispánicos como en la actualidad, se emplea con fines adivinatorios y, por tanto, para conocer el destino de las personas. Las deidades femeninas mesoamericanas han sido asociadas, precisamente, al destino de los seres humanos a través de los hilos que elaboran y tejen estas diosas. Además, están relacionadas con la fertilidad, la abundancia, los ciclos vegetales y astrales.

Como mencioné líneas arriba es, precisamente, una figura femenina la que ha sido considerada como gran Diosa Madre, dueña del destino entre el pueblo **ayuuk** de San Juan Cotzocón, y figura predominante en los rituales que tienen que ver con la sexualidad, la procreación, la abundancia, la vegetación y el tejido. Atributos que, por otra parte, han caracterizado a las grandes diosas mesoamericanas.

Por tanto, en este texto se expondrán algunos de estos atributos, ampliamente documentados en la literatura especializada sobre Mesoamérica, y se verá que dichos atributos guardan una correspondencia semejante con la deidad **ayuuk**. Se expondrán, también, algunas características de esta figura femenina, principalmente las que han sido documentadas por los especialistas en el área y en el propio trabajo de campo llevado a cabo en la comunidad mixe de San Juan Cotzocón. Y, sobre esa base, propondré que esta entidad femenina puede ser considerada, también, una diosa madre tejedora del destino.

Diosas mesoamericanas del tejido, la fertilidad y el destino

En la Mesoamérica antigua ha sido ampliamente documentada la presencia de deidades femeninas asociadas al tejido, a la fertilidad, a la Naturaleza, a la Tierra, a la Luna, a la cuenta ritual y, por tanto, al destino. La maestra Irmgard Johnson fue de las primeras investigadoras en notar la relación del tejido con las diosas **Xochiquetzal** o **Tlazolteotl**⁷. **Xochiquetzal** guarda atributos similares con otra diosa cuyo origen se encuentra en oriente: **Tlazolteotl**, "la diosa de la inmundicia, de la impureza", deidad asociada con la fecundidad, la vegetación y, en general, con todas las cosas vivientes.

Tlazolteotl era considerada como "la madre mítica del tiempo", puesto que de ella nacieron los nombres de los días y la relación de éstos con el tiempo. De acuerdo con Thelma Sullivan⁸, en su carácter de **Teteo innan-Toci** protegía a las **tonalpouhque** o las especialistas que llevaban a cabo los pronósticos y el conocimiento del destino de los seres humanos. Una imagen simbólica asociada a estas deidades es la Luna. Como **Tlazolteotl-Ixcuina** era considerada una

diosa lunar relacionada con la procreación del ser humano y como “patrona” de las tejedoras, de los pintores, plateros y escultores. A esta diosa se le atribuye la invención del hilado y del tejido⁹.

Jacques Soustelle también refiere que en las crónicas que han sobrevivido, ***Tlazolteotl*** porta un ***quechquémitl***, el algodón y los malacates en la cabeza¹⁰. ***Tlazolteotl*** era llamada la “Diosa de las inmundicias” y, entre los nahuas del Altiplano Central (Posclásico), era la diosa del exceso sexual, la perversión, el amor ilícito, pero también la Gran Parturienta, la creativa Madre Tierra y Gran Diosa entre los pueblos huastecos¹¹.

Entre los mayas, Irmgard Johnson también refirió que la deidad asociada al hilado y tejido era ***Ixchel***, la diosa de la luna, así como su hija ***Ixchebelyax***¹². Manuel Alberto Morales menciona que la Diosa O ha sido identificada como la diosa ***Ixchel***, “deidad lunar, anciana”, quien además es dadora de vida y de la lluvia¹³. Por su parte, Sharisse D. McCaferty y Geoffrey G. McCafferty identifican a cuatro diosas mesoamericanas asociadas con el hilado y el tejido: ***Tlazolteotl***, ***Xochiquetzal***, ***Mayahuel*** y ***Toci***¹⁴.

El tejido también ha sido vinculado a la sexualidad y ésta, a su vez, con la fertilidad materna. Sahagún, por ejemplo, señaló que había una adivinanza que refería a cómo el huso y el malacate ocasionaban el embarazo y el crecimiento del niño en el vientre materno¹⁵. Thelma Sullivan, por su parte, menciona que el hilado alude al crecimiento y decrecimiento que se observa en el proceso del embarazo de una mujer: el huso insertado en el malacate hacía referencia al coito, el hilado y su enrollamiento en el huso, al crecimiento del feto¹⁶.

En este sentido, ***Xochiquetzal*** era considerada como diosa de la fertilidad y de las mujeres embarazadas. En los códices pictográficos aparece a veces sentada encima de una serpiente, un perro o un ciempiés, animales que se consideraban relacionados con la lujuria¹⁷. ***Xochiquetzal***, también, se asociaba con la Madre Tierra fecunda, mientras que ***Tlazolteotl***, en su figura de ***Teteo innan***, era una diosa de edad madura, partera y curandera. Como Diosa Madre y Gran Parturienta determinaba el destino de los seres humanos¹⁸.

Mayahuel, la diosa del maguey es otra deidad asociada con el tejido, la medicina y la salud. Esta diosa aparece en el código Borbónico con bandas de algodón en la cabeza y con husos y malacates incrustados en ellas. El proceso de obtención del pulque, bebida a la cual se asociaba ***Mayahuel***, consiste en la perforación del corazón de la planta y su raspado continuo, acto que tenía connotaciones sexuales. La producción continua del líquido le daba a ***Mayahuel*** su carácter de deidad de la fertilidad femenina¹⁹.

En otras tradiciones, el tejido, el hilo, el telar, así como los instrumentos que sirven para hilar o tejer, como el huso o la rueca, son símbolos del destino. Por ejemplo, las Moiras de la antigua Grecia eran divinidades lunares que ataban el destino de

los seres humanos con sus hilos. Las grandes diosas mesoamericanas, además de portar husos y machetes, se les observa tejiendo, presidiendo los nacimientos y el destino de los días por medio de la cuenta mántica.

En este sentido, *Tlazolteotl-Ixcuina* se encontraba asociada con *Chalchiuhtlicue*, la Diosa del Agua, quien aparece llevando malacates y machetes para el tejido. De acuerdo con Thelma Sullivan, la tierra es un contenedor, a la manera de un cuenco para el agua. Por tanto, remite a la imagen de un vientre lleno de líquido amniótico²⁰. De esta manera, tierra y agua trabajan en conjunto y su interacción determina el destino de todo lo viviente.

Para las tejedoras del pueblo *wixárika* de San Andrés Cohamiata, la vida de una persona tiene un vínculo estrecho con el acto de tejer. Para las tejedoras de esta tradición, la vida infantil es el inicio del tejido en la parte inferior del telar. El crecimiento implica "escalar" en las varas que lo componen²¹. El telar y el tejido, en el pueblo *wixárika*, se equipara con la vida y sus ciclos. Cada día constituye el nacimiento del sol. Pero también esta imagen se encuentra en el nacimiento del niño, pues la madre "da a luz", al igual que lo hace el sol: "La diosa del nacimiento, Niwetükame, y las parteras huicholas se llaman 'el esplendor del sol' porque traen la vida al mundo"²². *Niwekütame* es, además, la diosa del tejido y quien recibe las almas de los difuntos, pero también es quien provee el alma o *küpuri*, a los que nacerán.

Entre el pueblo *náayeri* (cora) de Santa Teresa, el cordón umbilical de los recién nacidos se coloca en la penca de un maguey. Durante las fiestas del mitote, celebradas de acuerdo con el crecimiento del maíz, las niñas son presentadas con una flecha y un huso, o con un arco, si es niño. Este acto se denomina "sacar a los niños", lo cual hace referencia a la conclusión del nacimiento de los menores, pues con él se termina de sacar a la criatura "del ámbito nocturno y acuoso que es el vientre materno, lugar de la fertilidad y la creación"²³.

En el contexto zapoteco, *Nohuichana* es la deidad que rige una de las trecenas en el *piyé* o cuenta mántica²⁴. Heinrich Berlin dice que esta deidad se hace presente durante el matrimonio, se le invoca en el parto y se le designa como "la que hace a los hombres". A esta diosa se le sacrificaba una gallina "pintada de la tierra con copale"²⁵.

Nuevamente, entre las mujeres del pueblo *wixárika* de San Andrés Cohamiata, en el estado de Jalisco, *Takutsi Nakawe* es la diosa creadora del mundo y de todo lo existente. Ella elaboró el primer hilo, en el Oriente "hiló su memoria... creó la vida en el mundo"²⁶. Esta deidad enseñó a tejer a "*Utüanaka*, "para que ella y otros dioses pudieran encontrar el camino al desierto sagrado del peyote, en Wirikuta". Las especialistas rituales o *mara'akame* de San Andrés Cohamiata, han sido iniciadas en los misterios de los rituales de la fertilidad y el nacimiento.

Entre el pueblo *ralámuli*, fue *Michaka* o la Luna quien enseñó el tejido a las mujeres²⁷. Ya se ha mencionado que *Ixchel* es considerada la diosa maya de la Luna y del tejido, pero también del parto, la procreación y la medicina²⁸. Fue la diosa de la Luna la primera tejedora, y el sol fue atraído por ella cuando ésta se encontraba tejiendo²⁹.

***Jëkëëny*, una deidad *ayuuk* asociada a la fertilidad**

En San Juan Cotzocón es la dualidad primigenia, *Tääy-Jëkëëny*, a quien se atribuye el dominio y la creación de la cuenta de 260 días y, por tanto, del destino de los seres humanos. De acuerdo con Juan Carlos Reyes, el cosmos mixe consiste en una jícara invertida y es el cielo donde se encuentra la residencia de la dualidad primigenia (Figura 1)³⁰. *Jëkëëny*, por lo tanto, reina en el firmamento celeste y, como una jícara, contiene todo en su seno. Es, por lo tanto, agua, tierra y cielo. Además, los seres *konk* (*Kontoy* y *Tajëëw*), fueron creados por la dualidad *Tääy-Jëkëëny*.



Figura 1.
El universo concebido como dos jícaras, en donde *Nääxwiiny* es "la faz de la tierra".
Fuente: Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 18.

De manera específica, *Jëkëëny* ha sido relacionada con los partos y con los recién nacidos. Como se mencionó al principio, Irmgard Johnson, en una de las visitas que hizo a San Juan Cotzocón en la década de 1950, supo de la existencia y uso de la cuenta ritual y, entre las descripciones que documentó sobre el nombre de los días, describió a *Jëkëëny* de la siguiente manera: "cuando están primero preñadas las mujeres, trabaja el *huʔiglañ* para que sea hombre o mujer el niño; el *huʔiglañ* es un espíritu (?) o fuerza (?) para bendecirlo, para que nazca bien"³¹.

En la parte alta de la región mixe, Perig Pitrou ha destacado la presencia de entidades creadoras: *Yikjujykyʔjtpi*, o "aquél que hace vivir", y *Täätynpi*, "El que tiene una actividad creativa" o "El Creador"³². De acuerdo con el antropólogo francés, se trataría de una misma entidad solo diferenciada por las distintas actividades que llevan a cabo. Como entidad creadora, *Täätynpi* sería la encargada de "fijar las normas" y esta función se confirma por una oración referida en un mito: "majj naʔapj majj kojpi, 'siempre el moldeador, siempre el creador'"³³. *Täätynpi*, "es realmente aquel que está en el origen de estos elementos y de la diversidad de formas existentes en la naturaleza."

En el mito referido por Perig Pitrou aparece la palabra mixe *kutäay* en la siguiente frase: *kutë'en kutäay janyax xitë'en yë'*, "porque él [Täätjunpī] así es muy inventor así es...". Por lo tanto, el significado de *kutäay* sería el de "invención" pues según el autor, *täay* y *kutäay* dan el sentido de que "antes de existir, los seres se encuentran en un espacio mental, lo que parece ser un caso evidente de proyección de la capacidad imaginativa o de ideación de los humanos"³⁴.

Perig Pitrou señala, además, que el artesano que tiene una idea y la ejecuta es porque *Täätjunpī* le ha dado la forma de su creación, es decir, su "idea"³⁵. Esta entidad, también es capaz de materializar sus propias ideas "según una actividad que se equipara a las del tejedor y el moldeador". Es decir, es la entidad que teje, moldea y construye. Esta deidad es ampliamente reconocida en varias comunidades del área mixe, incluida San Juan Cotzocón, y a ella se acude en los rituales asociados al nacimiento, por su gran poder como creadora y moldeadora.

De este modo, la deidad *ayuuk* que tiene dicho carácter creador es *Jëkëëny*, quien es considerada Gran Diosa Madre. Como ya se refirió, *Jëkëëny* forma parte de la dualidad *Täay-Jëkëëny*, y con ello se alude al "Fin y Principio de todas las cosas". Se le nombra también como *Tajën Jëkëëny* o *Jëkëëny Makt's Nëën*, o "Jëkëëny 4-Agua" o "4-ríos". Frank Lipp, destaca que, etimológicamente, *Jëkëëny* significa la "vida", la "carne" o la "sangre" de un ser humano³⁶.

A *Jëkëëny* también se le conoce como *Tajën Nëë Kopk*, es decir, la "señora donde brota el agua" y es considerada como una virgen con el nombre de *Tajën Jëkëëny* o "Gran Señora". Al mismo tiempo se le reconoce como una entidad con gran apetito sexual y poseedora de una abundante fertilidad; debido a ello, se encuentra presente en las venas de los miembros sexuales masculinos y, también, durante el acto sexual de una pareja y al momento de la concepción.

Jëkëëny es conocida como "nuestra Diosa Madre más antigua, una diosa de extrema belleza, quien es la encargada de formar nuestros cuerpos en el vientre de nuestra madre"³⁷. Y como parte de la dualidad, *Täay-Jëkëëny* es la encargada de determinar la concepción, la personalidad, carácter, tiempo, destino, y "espíritu guardián" o *tso'ok* de los individuos. Esta deidad tiene el dominio sobre ríos y manantiales y se encarga, también, de satisfacer la sed de otras deidades.

A *Jëkëëny* se le nombra en las oraciones con el difrasismo *Na'apë-Kojpë* o "La Alfarera-La Constructora" (*kojpë* es, también, "la tejedora" en *ayuuk* de SJC) pero, también, como *Na'apë-Xäjtspë* o "La Alfarera-La que da forma", pues *Xäjtspë* da la idea de que se moldea algo, como la masa o el barro que, como se ha visto, se corresponde con la entidad *Täätjunpī* referida por Pitrou³⁸. Por otra parte, *Jëkëëny* está asociada con la imagen del inicio, donde todo comienza a generarse. Por ejemplo, con el término *Jëkëëny* se nombra al punto de inicio de una espiral que se forma en el cuero cabelludo, o el punto de inicio del tejido de palma, cuando se teje un sombrero o un tenate³⁹.

Jëkëëny y la cuenta ritual

Como se sabe, en la Mesoamérica prehispánica se empleó una estructura general para los sistemas de medición del tiempo y la realización de distintas actividades, aunque cada cultura otorgó un nombre y valor distintivo a los días y "meses" que conformaron dichos sistemas. Destacaron, principalmente, las cuentas de 260 días, empleada con fines adivinatorios y rituales; así como una cuenta solar de 365 días⁴⁰. Por tanto, las cuentas que mejor se han descrito en la literatura consisten en dos ciclos básicos: una cuenta de 260 días con un carácter mántico y ritual, conocido con el nombre nahua de *tonalpohualli* y un calendario solar de 360 días más cinco días o *xihuitl*, para regular fiestas comunitarias y actividades agrícolas⁴¹.

De acuerdo con Sahagún, el *tonalpohualli* había sido creado por Oxomoco y Cipactonal⁴². En Yautepéc, en el estado de Morelos, están tallados en las "Piedras de los Reyes" Cipactonal, con el nombre calendárico 1- Lagarto, y Oxomoco con el nombre Flor, sin el numeral. Sebastian van Doesburg destaca que 1-Lagarto y 13-Flor marcan el inicio y el final de la cuenta de 260 días. Como se verá enseguida, en las cuentas mixes la posición 13-Flor corresponde a 13-*Jëkëëny* que concierne, precisamente, al último día de la cuenta⁴³.

La cuenta de 260 días está conformada por veinte nombres que se combinan con numerales del uno al trece. En esta ronda, los numerales y los nombres forman un par consecutivo asociado a un día, con 260 posibles combinaciones en total. En SJC, las especialistas que conocen el uso de la cuenta de 260 días reciben el nombre de *këxëë*, palabra que tiene el siguiente significado: "la que tiene o posee el destino o la suerte" y tiene la capacidad de manipular o cambiar el destino de las personas⁴⁴.

En SJC, el "año" o cuenta conformada por los 260 días recibe, precisamente, el nombre de *Tääy-Jëkëëny*. El registro de esta cuenta se lleva en cuadernillos que reciben el nombre de *xëë tu'u* o "el camino de los días", pero también el de *xëë tsyempëj* compuesto por el término de *xëëw*, mientras que *tsyempëj* es un préstamo de la palabra "tiempo"⁴⁵. Las *këxëë* llevan el registro de los días en estos cuadernillos, algunas veces correlacionando los nombres de los días y los numerales con los del calendario gregoriano. Sin embargo, también la memoria es el recurso que emplean estas especialistas para su resguardo.

Como se mencionó, una de las principales funciones de la cuenta ritual es con fines mánticos o de adivinación. Haciendo uso de esta cuenta, la especialista determina la causa de enfermedades y el origen de desequilibrios y problemáticas sociales. En el Cuadro 1 pueden verse los nombres de los días que componen la cuenta ritual de 260 días de San Juan Cotzocón. En este texto solo se hará referencia al vigésimo día, cuyo nombre corresponde al de *Jëkëëny* y, como puede verse, el último día de esta cuenta es 13-*Jëkëëny*.

Algunos de los significados de *Jékëeny*, además de los ya referidos, son los de "avispa", "nido de avispas", "casa de las avispas", "juez", "dueño", "todas las artes del mundo", "espíritu", "fuerza que bendice a las criaturas en gestación y a las madres", "diosa del agua", "mollera", "punto donde se empieza el tejido de la palma", "luciérnaga" y "Madre Tierra". Como se mencionó, Irmgard Johnson refirió que *Jékëeny* era el "espíritu" o la "fuerza" que se encuentra presente durante el nacimiento del infante.

Cuadro 1.
 Nombres de los días en la cuenta ritual de 260 días de San Juan Cotzocón.

No.	Nombre del día	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1	Jokpiw	1(1)	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
2	Käaw	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(18)	8
3	Jow	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(15)	8	2	9
4	Juun	4	11	5	12	6	13	7	1(12)	8	2	9	3	10
5	Tsä'any	5	12	6	13	7	1(9)	8	2	9	3	10	4	11
6	Uj	6	13	7	1(6)	8	2	9	3	10	4	11	5	12
7	Koy	7	1(3)	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13
8	Nään	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(20)
9	Nëen	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(17)	8	2
10	Jo'ow	10	4	11	5	12	6	13(11)	7	1(14)	8	2	9	3
11	Jaamy	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4
12	Tëts	12	6	13	7	1(8)	8	2	9	3	10	4	11	5
13	Ka'apy	13	7	1(5)	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6
14	Kää	1(2)	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
15	Ji'iky	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(19)	8
16	Päy	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1(16)	8	2	9
17	Ujx	4	11	5	12	6	13	7	1(13)	8	2	9	3	10
18	Täp	5	12	6	13	7	1(10)	8	2	9	3	10	4	11
19	Mëy	6	13	7	1(7)	8	2	9	3	10	4	11	5	12
20	Jékëeny	7	1(4)	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13

Fuente: Cuahonte Mateos Manuel, "Tiempo y espacio: el calendario ritual prehispánico de San Juan Cotzocón, Mixe, Oaxaca (Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013), 96-97; y Rosario Lorenzo y Martha Inocente (comunicación personal, 2018); citados en Tránsito, "Koj - tuunk - jikyajtë'n," 420.

El día *Jëkëeny*, además, es de los más complejos y se considera como un “día pesado”. De acuerdo con las especialistas, los sueños de las personas en los días *Jëkëeny* son premonitorios y tienen, generalmente, un carácter negativo. En el día *Jëkëeny* se lleva a cabo una ceremonia de importancia que lleva por nombre *Nëmatuuk* o *Mëëtuuk*, cuya traducción al español sería la de “Presentación de los niños a la Tierra” o “Presentación a la Madre Naturaleza”. Estas ceremonias se celebran cuando el nombre del día coincide con los numerales 1, 3, 5 y 11⁴⁶.

La importancia de esta ceremonia en la sociedad *ayuuk* de San Juan Cotzocón radica en que, con su celebración, la entidad sagrada y los antepasados reconocen la llegada del recién nacido. Al ser presentados, se evitan futuros males, pues el nuevo ser adquiere protección ante las enfermedades, mismas que podrían ser fatales si no se llevara a cabo el rito. La sangre de aves sacrificadas (pollos, guajolotes) se deposita en las cavidades que se han practicado dentro del hogar.

El nombre de *Jëkëeny* aparece también en la tradición oral. Por ejemplo, 13-*Jëkëeny* (el último día de la cuenta de 260 días) es el nombre de uno de los hermanos que vendían tabaco, según las narraciones mixes recopiladas por Walter S. Miller⁴⁷. De acuerdo con Cuahonte Mateos, el nombre de *Jëkëeny* posiblemente se componga por *jëë* o “espalda” y *këëny* o “luciérnaga”, insecto que aparece durante los meses de abril y mayo⁴⁸. En este sentido, en Cotzocón el nombre de un animal parecido al ciempiés lleva por nombre *këëny*, y cuando este animal aparece por las casas, presagia un mal augurio. De este modo, el nombre del animalito es parte también del nombre de la deidad *Jëkëeny*. Como se ha referido, *Tlazolteotl* aparece dibujada tanto la figura de una serpiente, como la de un ciempiés (Figura 2).



Figura 2.
a) Tlazolteotl-Ixcuina, Códice Borbónico 13; b) Xochiquetzal, Códice Borbónico 19. Fuente: Sullivan, “Tlazolteotl-Ixcuina,” 10, 16.

Conclusión: **Jëkëëny**, una deidad **ayuuk** del tejido y del destino

Como se refirió anteriormente, el nombre de Jëkëëny aparece en la tradición oral en la obra clásica de Walter Miller⁴⁹. En una historia que le fue narrada al lingüista por Camilo Miraflores, de la comunidad mixe de San Lucas Camotlán, aparecen dos hermanos, *Pagachagüiñ*, hermano mayor de *Tumagüiñ*, quienes iban a vender tabaco en la plaza. Ambos nombres son calendáricos, el primero de ellos corresponde con *Pakatsy-Jëkëëny* o “trece-Jëkëëny”, y *Tum-Jëkëëny* o “uno- Jëkëëny”. Este último embaraza a María, “la tejedora”, quien más adelante dará a Luz a los gemelos Sol y Luna, inaugurando una nueva época en el mundo (figura 3).



Figura 3.
La Tejedora de Jaina, Campeche.
Fuente: Mediateca INAH (periodo Clásico, ca. 300-800 d. de C.; número de Catálogo: 05.0-01389).

En esta narrativa, se percibe no solo a la figura femenina como gran creadora, sino también como tejedora y dueña del destino, al ser la madre de los futuros astros que conformarán el ritmo del tiempo por medio del día y la noche. Como se ha visto, la presencia de la Gran Madre está reconocida en la figura de la “Madre Tierra”, quien es considerada como la generadora y dadora de los recursos necesarios para la sobrevivencia. Personificadas en las grandes diosas mesoamericanas *Xochiquetzal*, *Tlazolteotl* o *Jëkëëny*, han sido, también, Diosas Madres asociadas al destino, la procreación, el tejido, y, en última instancia, a la vida.

De acuerdo con las breves características revisadas hasta ahora con relación a los atributos de *Jëkëëny* como “Diosa de la Vida”, puede decirse que en su aspecto de *Kojpë*, o “constructora-tejedora”, es ella misma la deidad *ayuuk* del tejido. Y, al mismo tiempo, es la divinidad que propicia la creación, el desarrollo y alumbramiento de los infantes y de su destino. En la imagen del tejido, por ejemplo, asistimos precisamente a la alteración cuantitativa y cualitativa de una substancia material: el algodón ha sido transformado en hilo, el hilo urdido se ha transformado en el tejido, a su vez empleado como indumentaria. Asistimos, por tanto, a un proceso creativo que en lengua *ayuuk* alude tanto a la acción sobre la materia, como a quien lleva a cabo esta acción: *koj-kojpë*, “lo construido-lo tejido-lo sembrado” y “la constructora-la tejedora-la sembradora”.

De esta manera, el papel de lo femenino resulta fundamental en estos procesos creativos de transformación y fertilidad. Se acude con las *këxëë* para la celebración de ceremonias cuando una mujer comienza con su aprendizaje del tejido⁵⁰. Este ritual se celebra en el día 10-*Uj*. Y uno de los significados que se ha dado a este día es, precisamente, "el mundo, la tierra"⁵¹. Juan Carlos Reyes, menciona que el día *Uj* hace referencia a la superficie, faz, cara o rostro de la tierra y el cielo y, de manera general, al espacio en que vivimos⁵².

De este modo, *Uj* sería un sinónimo de *Nääxwiinyëtë*, la Tierra, y se caracterizaría por ser un día delicado, dedicado al "hongo sagrado", cuyo nombre calendárico es *Tum-Uj*, "Uno Tierra" o "Uno Mundo"⁵³. En ese día se toman los objetos usados en el tejido: el telar, los hilos y fragmentos de lienzos, los cuales pueden colocarse momentáneamente en el suelo, en algún recipiente o en un banco pequeño. Será el telar, o alguna de las varas que lo conforman, el que se pase por la cabeza de la niña mientras se pide a la Madre Naturaleza y, por tanto, a *Jékëëny*, que adquiera el conocimiento del tejido y, también, pueda venderlo⁵⁴.

Esta ceremonia se celebra tanto en la casa de la tejedora como en alguno de los cerros ceremoniales de la comunidad y deben de sacrificarse dos guajolotes, una hembra y un macho, y depositar su sangre en un hoyo cavado en la tierra. Se debe sacrificar, además, un gallo en el cerro. La *këxëë* es quien debe sacrificar al animal, cortándole la cabeza y depositar en el hoyo huevos y granos de maíz.

También, la relación que existe entre la fertilidad, expresada por la sexualidad, y el tejido ha sido destacada en los estudios mesoamericanos. Donald Cordry y Dorothy Cordry, por ejemplo, notaron que, en México, el gesto para indicar el acto sexual es semejante al que hace la tejedora cuando manipula el machete en el telar⁵⁵. Para estos autores, el machete es un símbolo de la fertilidad, y su carácter sexual se comprueba por la manera en que la tejedora lo introduce en las capas de los hilos de urdimbre, así como en la fuerza que aplica para apretar el hilo de la trama. Thelma Sullivan también ha destacado que los movimientos corporales hechos en el proceso de entrecruzamiento de los hilos de trama y urdimbre son "análogos" al del acto sexual y al de la concepción de una vida nueva: "la acción de tejer simbolizaba la creación de la vida, la muerte y el renacimiento"⁵⁶.

Con base en estos atributos, *Jékëëny* como constructora-tejedora-alfarera-sembradora parece confirmar a esta figura como una Diosa Madre y, también, a las actividades que desempeña relacionadas con lo femenino. Esta deidad es la encargada de "dar forma" a los niños cuando todavía se encuentran en el útero de la madre y, por tanto, se correlaciona tanto con la confección y modelación de un recipiente, con lo que se siembra en el seno de la tierra y con lo que se teje. Por tanto, como patrona de la cuenta mántica, *Jékëëny* es la dueña del destino.

De manera general, todos estos atributos se confirman con la palabra *koj*, pues con ella se alude a la elaboración de un tejido, pero también se hace referencia a su "construcción" y a su "siembra". Entraña, así, un proceso creativo y creador.

Las mujeres, a través del tejido, revivifican este carácter como dadoras de vida. De este modo, *Jékëeny* es la entidad *ayuuk* encargada de "dar forma", de "tejer" a los niños por nacer. Hila y teje la vida dentro del útero materno y, por medio de la cuenta ritual, muestra cuál será el destino de los recién nacidos.

Bibliografía

- Aguilera Madrigal, Sabina. *La faja ralámuli: Un entramado cosmológico*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011.
- Berlin, Heinrich. "La función y práctica del piyé de Gonzalo de Balsalobre" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*, coordinado por Michel Oudijk, 123-171. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021.
- Carrasco, Pedro, Walter Miller y Roberto J. Weitlaner. "El Calendario Mixe." *El México Antiguo. Revista Internacional de Arqueología, Etnología, folklore, historia, Historia Antigua y Lingüística Mexicanas*. Tomo IX (1959): 153-170.
- Cordry, Donald y Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costumes*. Austin: University of Texas Press, Austin & London, 1968.
- Cruz Cortés, Noemí. *Las señoras de la luna*. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- Doesburg, Sebastian van. "Los libros mánticos del suroeste de Mesoamérica" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*, coordinado por Michel Oudijk, 11-66. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021.
- Hernández Hernández, Idalia. "Cháanaka t+itsíwa. El sistema de transformaciones del tejido cora." Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2021.
- Johnson, Irmgard W. y Roberto J. Weitlaner. "Nuevas versiones sobre calendarios Mijes." *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Tomo XIX (1963): 41-53.
- Johnson, Irmgard W. "El Tonalpohualli de Cotzocón." *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Tomo XIX (1963): 55-61.
- Johnson, Irmgard W. "Hilado y Tejido" en *Esplendor del México Antiguo*. Tomo 1, México: Centro de Investigaciones Antropológicas, 1959.
- Lipp, Frank J. *The Mixe of Oaxaca. Religion, Ritual, and Healing*. Austin: University Texas Press, 1998.
- Mateos Manuel, Cuahonte. "Tiempo y espacio: el calendario ritual prehispánico de San Juan Cotzocón, Mixe, Oaxaca., Tesis de Licenciatura en Etnohistoria (inédita), Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Miller, Walter S. *Cuentos Mixes*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1956.
- McCafferty, Sharisse D. y Geoffrey G. McCafferty. "Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico" en *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*, editado por Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer, 19-44. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Morales Damián, Manuel Alberto. "Tejer en el árbol florido. Análisis comparativo de la lámina de Atamalqualtzli, Primeros Memoriales y las imágenes de las deidades tejedoras en el Códice Madrid" en *IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos* editado por Victoria Solamilla Demestre, 97-108. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, 2009.
- Oudijk, Michel, "Ruptura y continuidad en la cuenta mántica zapoteca" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*. coordinado por Michel Oudijk, 91-121. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021.

- Pitrou, Perig. "El papel de "aquél que hace vivir" en las prácticas sacrificiales de la Sierra Mixe de Oaxaca" en *La noción de vida en Mesoamérica*, coordinado por Perig Pitrou, María del Carmen Valverde Valdés y Johannes Neurath, 119-154. México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - UNAM, 2011.
- Reyes Gómez, Juan Carlos. "Tiempo, Cosmos y Religión del Pueblo Ayuuk (México)." Tesis de doctorado, Archeological Studies Leiden University, Leiden University Press, 2017.
- Rojas Martínez Gracida, Araceli. *El tiempo y la sabiduría. Un calendario sagrado entre los ayöök de Oaxaca*. Oaxaca, México: Conaculta - Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca - Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, A.C., 2014.
- Schaefer, Stacy B. "El telar y el tiempo en el mundo huichol" en *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, editado por Arturo Gutiérrez del Ángel, 257-279. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte, 2012.
- Sepúlveda y Herrera, María Teresa. *Las mantas en documentos pictográficos y en crónicas coloniales*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*. 3ª. Ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Stuart, David. *The order of days: the Maya world and the truth about 2012*. U.S: Three Rivers Press, 2012.
- Sullivan, Thelma D. "Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver" en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, editado por Elizabeth Hill Boone, 7-35. Washington: Dumbarton Oaks, 1982.
- Thompson, J. Eric. *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI Editores, 1984.
- Tránsito Leal, César A. "Tääy Jekëëny, una cuenta ritual y mántica: comunicación con entidades sagradas entre los ayuuk (mixes) de San Juan Cotzocón." *Ciencia y Mar*. Volumen 24, no. 70 (febrero 2020): 67-90.
- Tránsito Leal, César A. "Procesos de cambio en una tradición textil: la indumentaria ayuuk (mixe) de San Juan Cotzocón, Oaxaca" en *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos*, coordinado por Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar, 213-242. México: El Colegio de San Luis - El Colegio de Michoacán, 2022.
- Tránsito Leal, César A. "Koj - tuunk - jikyajtë'n: tejido, trabajo y vida. Aproximación al tejido en telar de cintura ayuuk de San Juan Cotzocón, Oaxaca." Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México - Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Filológicas, 2024.

Notas al pie de texto

- 1 Para una mayor referencia sobre la ubicación y variante lingüística de la lengua *ayuuk* de San Juan Cotzocón, véase César A. Tránsito Leal, "Täy Jekëeny, una cuenta ritual y mántica: comunicación con entidades sagradas entre los *ayuuk* (mixes) de San Juan Cotzocón," *Ciencia y Mar*, Volumen 24, no. 70 (febrero 2020): 67-90; César A. Tránsito Leal, "Procesos de cambio en una tradición textil: la indumentaria *ayuuk* (mixe) de San Juan Cotzocón, Oaxaca" en *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos*, Coord. Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar (México: El Colegio de San Luis - El Colegio de Michoacán, 2022), 213-242; y César A. Tránsito Leal, "**Koj - tuunk - jikyajtë'n**: tejido, trabajo y vida. Aproximación al tejido en telar de cintura *ayuuk* de San Juan Cotzocón, Oaxaca" (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México - Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Filológicas, 2024), 39-42, 63-83.
- 2 Ver César A. Tránsito Leal, "Täy Jekëeny," 67-90.
- 3 Frank J. Lipp, *The Mixe of Oaxaca. Religion, Ritual, and Healing* (Austin: University Texas Press, 1998).
- 4 Carrasco refiere que fue un anciano monolingüe, especialista en la cuenta ritual, quien le proporcionó parte de su conocimiento. Un profesor de Zacatepec, Epifanio Rodríguez, fue su intérprete. Véase Carrasco et al., "El Calendario Mixe," *El México Antiguo. Revista Internacional de Arqueología, Etnología, folklore, historia, Historia Antigua y Lingüística Mexicanas* tomo IX (1959): 153-170.
- 5 Irmgard W. Johnson y Roberto J. Weitlaner, "Nuevas versiones sobre calendarios Mijes," *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* tomo XIX (1963): 41-53.
- 6 Juan Carlos Reyes Gómez, "Tiempo, Cosmos y Religión del Pueblo Ayuuk (México)" (Tesis de doctorado, Archeological Studies Leiden University, Leiden University Press, 2017).
- 7 Irmgard W. Johnson, "Hilado y Tejido" en *Esplendor del México Antiguo*. Tomo 1, (México: Centro de Investigaciones Antropológicas, 1959).
- 8 Thelma D. Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver" en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, ed. Elizabeth Hill Boone (Washington: Dumbarton Oaks, 1982), 22.
- 9 María Teresa Sepúlveda y Herrera, *Las mantas en documentos pictográficos y en crónicas coloniales* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013), 26-27.
- 10 Jacques Soustelle, *El universo de los aztecas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 124.
- 11 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 7-8.
- 12 Johnson, "Hilado y Tejido," 439.
- 13 Manuel Alberto Morales Damián, "Tejer en el árbol florido. Análisis comparativo de la lámina de Atamalcaliztli, Primeros Memoriales y las imágenes de las deidades tejedoras en el Códice Madrid" en *IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, ed. por Victoria Solamilla Demestre, (Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, 2009).
- 14 Sharisse D. McCafferty y Geoffrey G. McCafferty, "Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico" en *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*, ed. Margot Blum Schevill et al., (Austin: University of Texas Press, 1996), 26.
- 15 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 14.
- 16 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 14.
- 17 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 17.
- 18 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 19-22.
- 19 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 25.
- 20 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 23.
- 21 Stacy B. Schaefer, "El telar y el tiempo en el mundo huichol" en *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, ed. Arturo Gutiérrez del Ángel (San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte, 2012), 273.
- 22 Schaefer, "El telar y el tiempo," 274.
- 23 Idalia Hernández Hernández, "Cháanaka t+its'wa. El sistema de transformaciones del tejido cora" (Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2021), 10, 18.
- 24 Michel Oudijk, "Ruptura y continuidad en la cuenta mántica zapoteca" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*, coord. Michel Oudijk, (México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021), 103.

- 25 Heinrich Berlin, "La función y práctica del piyé de Gonzalo de Balsalobre" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*, coord. Michel Oudijk, (México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021), 135, 147.
- 26 Schaefer, "El telar y el tiempo," 257.
- 27 Sabina Aguilera Madrigal, *La faja ralámuli: Un entramado cosmológico* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011), 29.
- 28 Noemí Cruz Cortés, *Las señoras de la luna* (México: UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005), 5-6, 20.
- 29 J. Eric Thompson, *Historia y religión de los mayas* (México: Siglo XXI Editores, 1984), 301.
- 30 Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 18.
- 31 Irmgard Weitlaner Johnson, "El Tonalpohualli de Cotzocón," *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, tomo XIX (1963): 59. Ver, también, Tránsito, "Täy Jekëeny," 67-90. Para análisis de las cuentas mánticas presentes en la región mixe, véase Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión" y Araceli Rojas Martínez Gracida, *El tiempo y la sabiduría. Un calendario sagrado entre los ayöök de Oaxaca* (Oaxaca, México: Conaculta - Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca - Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, A.C., 2014).
- 32 Perig Pitrou, "El papel de "aquél que hace vivir" en las prácticas sacrificiales de la Sierra Mixe de Oaxaca" en *La noción de vida en Mesoamérica*, coord. Perig Pitrou et al. (México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - UNAM, 2011), 143-144.
- 33 *Täyünpí* se compone de los términos mixes *täy* que, en el mixe de Tlahuitoltepec tiene el significado de "idea", mientras que *Tunk* es "trabajo, actividad"; y el sufijo *-i*, cumple la función de un sustantivador. De este modo, *Yikjujkyäjtpi* se encarga de "coordinar" las actividades que son necesarias para que la vida sea posible. Ver Perig Pitrou, "El papel de "aquél que hace vivir," 144, 147.
- 34 Perig Pitrou, "El papel de "aquél que hace vivir," 146-147.
- 35 Perig Pitrou, "El papel de "aquél que hace vivir," 147.
- 36 Lipp, *The Mixe of Oaxaca*, 32.
- 37 Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 20.
- 38 Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 63-64.
- 39 Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 96-97.
- 40 Stuart señala que la cuenta ritual de 260 días, además de ritual y adivinatorio, tuvo posiblemente un carácter astronómico. Ver David Stuart, *The order of days: the Maya world and the truth about 2012* (U.S: Three Rivers Press, 2012), 154.
- 41 Doesburg menciona que entre los nahuas había una distinción clara entre una cuenta calendárica de 365 días y la cuenta mántica de 260. Así, un día en el calendario era denominado *ilhuil*, pero el carácter mántico asociado al mismo día se denominaba *tonalli*. Doesburg, además, sugiere que el *tonalpohualli* sería mejor definirlo como "cuenta mántica" o "cuenta adivinatoria", pues alude a su función y no registra un día histórico, como sí lo hacen las cuentas de 365 días. Ver Sebastian van Doesburg, "Los libros mánticos del suroeste de Mesoamérica" en *La adivinación zapoteca, Tomo I*, coord. por Michel Oudijk (México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Anáhuac, 2021), 27-28.
- 42 Doesburg, "Los libros mánticos," 21.
- 43 Doesburg, "Los libros mánticos," 22.
- 44 Juan Carlos Reyes, comunicación personal, diciembre, 2019. Cabe destacar que la palabra *këxëë* está formada por el término *ayuuk* de *xëëw*, el cual tiene varios sentidos: con este término se denomina al sol, al día, el nombre o la fiesta. Pero también tiene el sentido de "suerte", "destino" y "tiempo".
- 45 Tránsito, "Täy Jekëeny," 67-90.
- 46 Tránsito, "Koj - tuunk - jikyajtë'n," 428.
- 47 Walter S. Miller, *Cuentos Mixes* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1956).
- 48 Cuahonte Mateos Manuel, "Tiempo y espacio: el calendario ritual prehispánico de San Juan Cotzocón, Mixe, Oaxaca (Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013), 107.
- 49 Miller, *Cuentos Mixes*, 71-74.
- 50 Información compartida por las maestras tejedoras Herlinda Bartolo Rafael, Celerina Aquino Rodríguez, María Antonieta Zeferino Bartolo y Ma. de Lourdes López Rodríguez (comunicación personal, 2018).

- 51 Johnson, "Nuevas versiones sobre calendarios Mijes," 56.
- 52 Reyes, "Tiempo, Cosmos y Religión," 58-59.
- 53 Miller, *Cuentos Mixes*, 319-320.
- 54 Maestra tejedora Herlinda Bartolo Rafael, comunicación personal, 2018; y Sinthia Eneyda Bernardo Mateos, comunicación personal, 2023.
- 55 Donald Cordry y Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costumes* (Austin: University of Texas Press, Austin & London, 1968), 43.
- 56 Sullivan, "Tlazolteotl-Ixcuina," 14.

Antecedentes figurativos y memoria plástica en el *dhayemlaab*, prenda sagrada de las mujeres teenek de la huasteca potosina.

Juan Eduardo Candelaria Ampacún

El Colegio de San Luis

México

El trabajo que aquí se presenta tiene como propósito abonar al desarrollo de las metodologías de análisis de la figuratividad mesoamericana. Como caso particular de estudio, se revisarán algunos diseños presentes en la prenda sagrada de las mujeres teenek, conocida como *dhayemlaab*, con la intención de identificar la pervivencia en ellos, de diversas estrategias figurativas mediante las cuales, sus antepasados prehispánicos articularon el conocimiento que poseían sobre el funcionamiento cósmico. Lo anterior, implica el reconocimiento de los dispositivos figurativos como instrumentos de la memoria, es decir, que facilitan la descarga y transmisión de información. Para aproximarnos a dicha condición, analizaremos primero algunas obras plásticas huastecas del periodo Posclásico (900-1521 d.C.), tomando como referencia los criterios, principios y órdenes para que puedan ser considerados como instrumentos de la memoria¹. En segunda instancia, señalaremos algunas de las estrategias artísticas de la época antigua que encontraron continuidad en los diseños bordados del *dhayemlaab*, con lo que nos aproximaremos al fenómeno de la *memoria plástica*, el cual será precisado más adelante. La pertinencia de los análisis que aquí proponemos, radica en el hecho de que el trabajo de Severi no contempla la revisión de los sistemas figurativos mesoamericanos, si bien, parte de su argumentación toma en cuenta algunas consideraciones vertidas en el pasado sobre la pictografía del Altiplano central mexicano². Por tanto, el empleo de su propuesta es un paso que se estima necesario para reconocer y reconstruir las funciones mnemotécnicas subyacentes en las expresiones plásticas y visuales del México antiguo, que, bajo otros enfoques teóricos y metodológicos, han sido insertadas en las lógicas interpretativas de lo ilustrativo y lo iconográfico.

Convencional

El sistema figurativo huasteco de la época posclásica cumple esta condición, toda vez que se encuentra constituido por un número determinado de signos figurativos mediante los cuales, se articulan diversos sentidos en las obras, siguiendo reglas

compositivas y conceptuales específicas³. Como rasgo compositivo predominante, tenemos que la figuratividad huasteca posclásica se caracteriza por hacer uso de una línea gruesa que frecuentemente es complementada con una línea delgada paralela a ella. El seguimiento de esta convención es identificable en el uso de tres técnicas distintas de realización plástica, ya sea por medio del uso del pincel para el caso de las vasijas pintadas; por medio de la aplicación de estuco para el caso de vasijas recubiertas de una delgada capa mineral; por medio del esgrafiado para el caso de esculturas en donde fueron labrados los signos figurativos. Así, el arte huasteco posclásico se caracteriza por dar cabida a una cantidad importante de variantes regionales que se desprenden de un mismo sistema convencionalizado de expresión figurativa (fig. 1a)⁴.



Variantes estilísticas de la figuratividad huasteca posclásica; a) vasija zoomorfa del tipo Tancol policroma; b) vasija efigie estucada; c) detalle de la lápida procedente de Huilocintla, Ver.; 4) posible representación de Xiuhtecuhtli con ojo huasteco en actitud de encender el fuego (según Beyer 1934, Fig. 24).

Cerrada

Esta cualidad hace referencia a que los dispositivos figurativos refieren solamente a un cierto número de escenas predefinidas. Para el caso huasteco, hay que señalar que con ellos se remite principalmente a la escena del encendido del *Fuego Nuevo* y la generación de la planta del maíz⁵. Cabe señalar aquí que los dispositivos figurativos están constituidos por diversos signos abstractos para los cuales, no siempre se tiene una propuesta sobre su posible significado o valor cosmogónico o cosmovisivo, sin embargo, su incompreensión no representa un problema mayor para los objetivos de este trabajo, toda vez que muchos de ellos parecen desempeñar un papel complementario en las composiciones, y su presencia o ausencia en los paquetes de signos, no necesariamente implicaría una modificación sustancial del tema general de las imágenes (fig. 1 a-c).

Hay que agregar que algunos de los signos señalados, también aparecen insertos en otro tipo de objetos rituales como altares o pectorales de concha, como es el caso del signo conocido como "ojo huasteco", el cual se emplea en la representación de deidades como Tlazolteotl, Quetzalcoatl o Xiuhtecuhtli (fig. 1d)⁶. En estos casos, las imágenes sí pueden ser estimadas como constitutivas de

escenas distintas a aquellas que fueron expresadas en la cerámica y escultura de la región, para las cuales fueron empleadas convenciones figurativas diferentes. Lamentablemente, para el caso de la pintura mural huasteca, solamente contamos con las imágenes del altar de Tamohi, y al momento, no resulta posible comprobar si ésta fue elaborada siguiendo una línea temática particular, que haya dado lugar a escenas semejantes en los diversos sitios arqueológicos de la región. El caso de los pectorales triangulares de concha, que eran utilizados por los guerreros huastecos como parte de su atavío, nos permite constatar que sí habría existido una convención temática que regía las escenas que en ellos fueron esgrafiadas, toda vez que en ellos frecuentemente se identifican posibles representaciones de deidades, que emergen de las fauces de seres ofídicos⁷.

Selectiva

Con este término se hace referencia a las convenciones gráficas que el artista emplea para sugerir imágenes complejas. La selectividad recae en el hecho de que es a través de los esquemas gráficos que caracterizan a determinada tradición figurativa o pictográfica, que un número limitado de aspectos de la imagen real es mostrado, o dicho de otra manera, solamente se presenta aquello que se considera significativo. En este sentido, la figuratividad huasteca posclásica es sumamente selectiva, tanto en número de signos como en el empleo de estrategias de representación⁸.

La descomposición de los dispositivos y sus diversas figuras constitutivas, posibilitan identificar una amplia preferencia por emplear principalmente dos tipos de elementos gráficos que designaremos bajo el término de *formemas*, es decir, unidades mínimas de significación pictórica⁹. Dichas unidades son el *formema punta* y el *formema redondo*. El primero remite a la figura de un triángulo equilátero de lados ligeramente cóncavos, y con él se articulan nociones básicas de proyección y direccionalidad, impregnadas de significación ígnea; el segundo, por su parte, usualmente empleado para establecer centros y articular conjuntos numéricos de alto valor simbólico en el ámbito mesoamericano, como el tres, cinco, siete, o el trece. La identificación individual de ambos componentes, lleva rápidamente a su identificación en los dispositivos figurativos así como sus diversos signos. Cabe destacar que el signo figurativo del *mamalhuaztli*, inclusive, puede ser contemplado como un derivado directo del formema punta, cuyo interior ha sido aligerado integrando el recurso de la línea delgada paralela mencionada líneas arriba (fig. 5a).

Respecto de la capacidad de los esquemas gráficos amerindios por mostrar solamente un aspecto limitado de la imagen real, debe realizarse la anotación de que en ningún caso, ésta consideración sería extensiva a la figuratividad huasteca posclásica. A diferencia de los dispositivos de los pueblos originarios de

las planicies norteamericanas analizados por Severi, los dispositivos figurativos huastecos no funcionan como un registro visual de un suceso histórico digno de ser recordado. Lo que con ellos se expresa, es el conocimiento operativo de la dinámica cósmica y los agentes que la originan, para lo cual recurren a otro tipo de estrategias de aprehensión del universo sensible, como el uso de modelos¹⁰.

Redundante

En los términos planteados por Severi, no se puede comprobar la satisfacción del criterio de la redundancia en la operatividad de los dispositivos figurativos huastecos de la época posclásica. Lo anterior implicaría que en términos gráficos, la obra visual estuviera constituida por un número mayor de detalles que aquellos que son integrados en la descripción del episodio o evento con ella aludido. Ciertamente, la plástica huasteca posclásica se caracteriza por mostrar con profusión diversos conjuntos de signos alusivos al encendido del *Fuego Nuevo* mediante el uso del *mamalhuaztli*. Por tratarse de la aprehensión figurativa de un evento cósmico que en términos cosmogónicos podría poseer numerosas facetas, cabe preguntarse si existiría aquí la posibilidad de señalar de manera objetiva y sin sobreponer los valores culturales propios, la existencia de una cierta redundancia al expresar una comprensión y explicación sobre el origen del mundo en el pensamiento indígena.

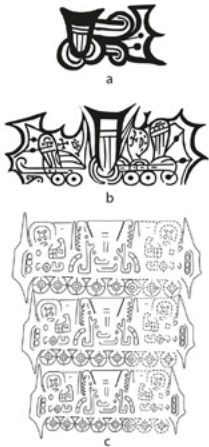
Secuencial

Se refiere a la existencia de órdenes o reglas para leer o decodificar los elementos figurativos. En este sentido, se puede indicar que los diseños pintados de la cerámica y escultura huasteca operan bajo tres principios básicos de secuencialidad: unilateral, bilateral y bilateral-ascendente/descendente.

Secuencialidad unilateral

El punto inicial de lectura de la figuratividad huasteca está determinado por la presencia del signo del *mamalhuaztli* o encendedor de barrena, figura vertical vinculada al dios viejo del fuego y, por tanto, al principio generativo de la proyección centrífuga. El *mamalhuaztli* es un instrumento mecánico mediante el cual se produce el fuego al girar una bastón cilíndrico sobre una tabla horizontal. En el arte huasteco posclásico, la tabla horizontal nunca es representada, en cambio, dos elementos a manera de letra "L" acostada hacen de base y de ellos, siempre se desprenderá hacia el costado derecho, el signo figurativo que representa a la llamarada de fuego. A partir de esta articulación básica es que se define el sentido

espacial de la figuratividad huasteca, en el que el *mamalhuaztli* y los entrelaces son figuras pertenecientes al ámbito de la centralidad, mientras que la llamarada, al de la periferia. Este tipo de agrupamiento suele repetirse una o dos veces más hasta ocupar todo el perímetro de las vasijas globulares, definiendo así un conjunto cerrado en el cual se encuentra implícita la idea de giro continuo y su respectiva consecuencia: la generación del fuego (fig. 2a).



Tipos de secuencialidad en los dispositivos figurativos huastecos posclásicos;

a) secuencialidad unidireccional (según Seler-Sachs 1916, fig. 14c);

b) secuencialidad bidireccional (según Seler-Sachs 1916, Tabla A);

c) secuencialidad bidireccional ascendente (redibujado a partir de Castro-Leal 2009, Figura 3).

Secuencialidad bilateral

Esta secuencia simplemente es resultado de la repetición, en ocasiones simétrica, del paquete de signos que se desprende desde la figura axial hacia el costado derecho. La llamarada de fuego, ahora, se ubica a ambos costados del *mamalhuaztli*, y a ellas les anteceden los signos complementarios que vendrán a ocupar un lugar intermedio, por lo que puede indicarse, los dispositivos figurativos huastecos se encuentran articulados bajo un principio de sentido visual de carácter teleológico (fig. 2b).

Secuencialidad bilateral ascendente/descendente

Este tipo de secuencia corresponde a la suma de las dos anteriores, así como a la repetición de los paquetes, siguiendo un orden vertical, con el cual pueden lograrse conjuntos de dos, tres, cuatro, o más paquetes de signos dispuestos uno sobre el otro, tal como se puede apreciar en esculturas como el *Adolescente* y la *Apoteosis*. En dichas obras, puede identificarse que la superposición de elementos que denotan la expresión de un principio desarrollístico, implícito en la noción de la proyección vertical ascendente y creciente, de la planta del maíz. Se revela aquí el carácter vegetal que también posee el signo de la llamarada de fuego, aspecto que podría comprenderse mejor al tener en cuenta que en el pensamiento indígena mesoamericano, el dios del fuego era así mismo, un dios que promovía el desarrollo del mundo vegetal, o dicho de otra manera, el crecimiento y la maduración de los frutos (fig. 2c)¹¹.

El sentido descendente se deduce al apreciar distintas versiones invertidas del *mamalhuaztli* y los signos que de él se desprenden, tanto en cerámica como en escultura, sobre la frente de los seres representados (fig. 1b). Esta lógica representacional y cosmovisiva, parece replicarse en la Danza del Volador, expresión dancística que Guy Stresser-Péan ha caracterizado muy bien como una danza del fuego, donde el palo representaría una imagen invertida del *mamalhuaztli*, mientras que los voladores que descienden portando gorros de plumas coloradas, simbolizarían al fuego¹².

Persistente en el tiempo.

Los dispositivos figurativos aquí analizados parecen haber estado vigentes en la Huasteca aproximadamente, desde el año 1000 d.C. Los marcadores estilísticos del arte huasteco coinciden con la temporalidad de las tradiciones cerámicas establecidas por la arqueología. A mediados del siglo xx, Gordon F. Ekholm estableció que la cerámica de los tipos *Huasteca Negro sobre Blanco* y *Tancol Policromo*, fue utilizada en tiempos relativos al Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.), en el periodo que definió como Panuco VI¹³. Hacia la década de los ochenta del siglo xx, Leonor Merino y Ángel García propusieron una nueva cronología cerámica para la región, apoyada en dataciones de radiocarbono, en la que sugieren que los tipos cerámicos de nuestro interés, habrían comenzado su desarrollo por los años 1000-1050 d.C.¹⁴. Es en éstas fechas que Beatriz de la Fuente estima, habría sido elaborada buena parte de las esculturas antropomorfas más representativas del estilo lapidario huasteco, entre las que destacan piezas como el *Adolescente* y la *Apoteosis*¹⁵. Podrá notarse que dichas obras, además de ser portadoras de los conjuntos de signos figurativos que hasta aquí hemos venido analizando, mantienen importantes afinidades estilísticas con el arte tolteca, grupo cultural que dominó el panorama mesoamericano durante el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.). Por tanto, la temporalidad propuesta por la autora resulta plausible. Como se verá más adelante, el diseño principal del *dhayemlaab*, conocido como *ts'éjel wits* o "flor central", se relaciona compositivamente con las figuraciones de la planta del maíz en las esculturas referidas (fig. 7). Por tanto, puede estimarse que la figuratividad huasteca emergida a inicios de la época posclásica, es una expresión cultural que ha logrado persistir – si bien no exenta de modificaciones e influencias culturales externas– al menos durante un milenio, ya que hoy día, constituye uno de los principales referentes identitarios del pueblo *teenek* de la huasteca potosina.

Difusión amplia.

La tradición figurativa huasteca del posclásico encontró una amplia difusión en la región e inclusive fuera de ella. Los principales tipos de objetos culturales que permiten establecer la distribución geográfica de dicha tradición son tres:

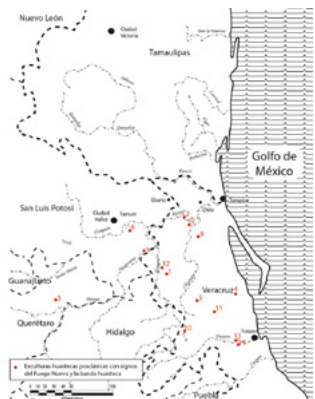
escultura, cerámica y sellos elaborados en arcilla. Si bien el corpus escultórico huasteco es bastante representativo, contadas son las obras en las que se labraron los signos alusivos al encendido del *Fuego Nuevo*. Entre las principales obras que los poseen, se encuentra el *Adolescente* (Tamuín, S.L.P.), la *Apoteosis* (San Vicente Tancuayalab, S.L.P.), las llamadas lápidas de Huilocintla (Ver.), y una escultura femenina procedente de Tempoal (Ver.)¹⁶.

Las esculturas señaladas poseen otro rasgo figurativo que estimamos, forma parte del complejo figurativo del *Fuego Nuevo*. Se trata del diseño que hemos denominado como *banda huasteca*, y que otros investigadores han asociado con el planeta Venus por sus aparentes correspondencias con el signo Lamat ½ T510 de la clasificación de Thompson¹⁷. La banda en cuestión se aprecia claramente en el tocado de la figura femenina, así como en el faldellín de la *Apoteosis*, mientras que, en el *Adolescente*, fue labrado en sus muñecas. Si se toma en consideración la presencia de este tipo de diseño en las obras, el número de esculturas aumenta significativamente¹⁸. Al ubicar tales obras en un mapa de la región, emerge lo que consideramos habría sido la principal área de producción de las esculturas huastecas portadoras de rasgos toltecas durante el Posclásico Temprano, grupo que integra el estilo *Río Tamuín* de Silvia Trejo, área que coincide con la sección centro-sur del núcleo *Tzabal teenek* propuesta por Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez¹⁹.

El caso de la cerámica permite ampliar aún más la extensión geográfica de la tradición figurativa de nuestro interés, especialmente hacia la porción norte de la Huasteca. En efecto, del sitio de Vista Hermosa, colindante con la región de la Sierra de Tamaulipas, procede una importante muestra de vasijas decoradas con el repertorio de los signos del *Fuego Nuevo*, en la que se siguen las mismas convenciones estilísticas y simbólicas de las esculturas referidas, lo cual, da cuenta de la integración que mantenían sus habitantes con los poblados de latitudes más sureñas²⁰.

Finalmente, el caso de los sellos o pintaderas nos permite inferir que los diseños simbólicos, tal como se los muestra en la cerámica y escultura, en efecto, debieron haber sido pintados sobre el cuerpo de los teenek prehispánicos. En contexto arqueológico, este tipo de objetos han sido localizados en Vista Hermosa²¹ y en el sitio de Tabuco (fig.3)²².

- Distribución regional de esculturas huastecas posclásicas portadoras de los signos del Fuego Nuevo y la banda huasteca:
- 1) Tempoal (CVIII); 2) Pánuco (CIX); 3) Jalpan (CLIX); 4) Naranjos (CLXXIX); 5) Ixcatepec (CLXXXVII); 6) Tamuín (CCLVII); 7) Tancuayalab (CCLVIII); 8) Cerro Cebadilla (CCLXXXIX); 9) Pánuco (CCCIV); 10) Chicontepec (CCCXVIII); 11) Tepetzintla (CCCLXI); 12) Texupezco (CCCLXV); 13-14) Huilocintla (CCCLXII-CCCLXIII) (mapa redibujado a partir de Zaragoza 2003, Fig. 1).



Evolucionaria

Se refiere a la capacidad que posee una tradición pictográfica o figurativa, de mantener una línea de operatividad coherente a través del tiempo, establecida en sus propios términos. Parte de este trabajo, precisamente, consiste en dar cuenta de algunos aspectos en los que se vislumbra el proceso adaptativo que experimentó la figuratividad huasteca, sin tener que renunciar del todo a su propia lógica operativa.

Memoria plástica en el *dhayemlaab*

Hasta aquí se ha revisado de manera general, la forma en que los dispositivos figurativos huastecos cumplen con los criterios necesarios para ser considerados como instrumentos de la memoria. De manera paralela, también se ha dado cuenta de las principales estrategias que caracterizan a los dispositivos que profusamente fueron pintados sobre la cerámica y esgrafiados sobre la escultura. Ahora, es el turno de clarificar cómo es que el saber hacer artístico de los teenek prehispánicos, logró encontrar continuidad en los diseños bordados del *dhayemlaab*, única expresión figurativa que actualmente posee el pueblo teenek de la Huasteca potosina. Antes de proseguir, resulta indispensable señalar que el repertorio y técnica de los bordados de la prenda femenina sagrada, es de origen occidental. Su introducción en la región ocurrió durante la época virreinal, muy posiblemente, como parte de los oficios que las órdenes mendicantes enseñaban a los naturales al interior de los conventos. El diseño principal del *dhayemlaab*, la *ts'ejel wits*, también es denominada como árbol de la vida, lo que denota que se trata de un motivo reconstituido en el que se cruzaron dos tradiciones religiosas y culturales distintas, y por tanto, cumple con las condiciones para ser denominada una figura sincrética²³.

Gracias a una litografía de Carl Nebel, tenemos conocimiento de que, para el año de 1837, el diseño arbóreo ya se encontraba plenamente constituido e inserto en la lógica compositiva del *dhayemlaab*, o *quechquemitl*, para el caso de las mujeres nahuas²⁴. Al día de hoy, el diseño se ha mantenido sin modificaciones sustanciales entre teenek y nahuas, si bien, ocasionalmente es reemplazado por el diseño de la estrella de ocho puntas o *chuzel oot*, "estrella de la mañana", al cual se le ha conferido una significación venusina (fig. 4)²⁵.



Ejemplares antiguos de *quechquemitl* (Huauchinango, Pue.) y *dhayemlaab* (Tancanhuitz, S.L.P.); a) Indios de la Cierra de Guachinango (Carl Nebel, ca. 1837); b) Indígenas huastecas-Tancanhuitz (Fototeca Nacional, 1910).

Al hablar de *memoria plástica*, se hace referencia a la puesta en acción de una operación mental de recordar y repetir un procedimiento figurativo, mediante el cual, se reproduce un principio esquemático en el que se ha objetivado un saber determinado sobre la realidad, a pesar de que no se disponga sobre dicho principio, un entendimiento explícito sobre su significado o sentido profundo²⁶. Resulta claro que en el pasado el entendimiento de los signos, formas y figuras estaba bien consolidado en el imaginario indígena, sin embargo, la fragmentación que experimentó la tradición cultural mesoamericana durante la época virreinal, derivó en la pérdida de innumerables saberes ancestrales, entre ellos, los códigos figurativos que posibilitaban el descargar y transmitir información a través de los diseños que recubrían las superficies de los objetos rituales como la escultura, altares, cerámica, etc. Así, el estudio de los fenómenos de memoria plástica, ofrecen la posibilidad de identificar continuidades en el uso de ciertas estrategias artísticas –por básicas o simples que parezcan– que resultan determinantes en la expresión de una idea, la cual podría estar impregnada de uno o varios saberes cosmogónicos o cosmovisivos. A este respecto, Severi ha señalado que los sistemas pictográficos tienden a la simplicidad, precisamente, porque en dicha cualidad radica su efectividad como elementos fáciles de recordar²⁷.

En el caso que aquí nos ocupa, el fenómeno de la memoria plástica puede ser tratado gracias al cumplimiento de tres condiciones específicas: 1) la existencia de un amplio corpus figurativo vinculable a los ancestros del grupo cultural en estudio; 2) la existencia de un amplio corpus figurativo elaborado por los descendientes del grupo cultural en estudio; 3) la existencia de un amplio corpus de expresiones textuales, dancísticas, lingüísticas, etc., en las cuales se articula el saber cosmogónico y cosmovisivo del grupo cultural en estudio. A continuación, se revisarán algunas estrategias y procedimientos en los que consideramos se encuentra latente la operación de memoria plástica entre el pueblo teenek de la Huasteca potosina, como un acto de pervivencia del pasado, en el saber generar sentido visual en una imagen del presente.

Asimilación formémica

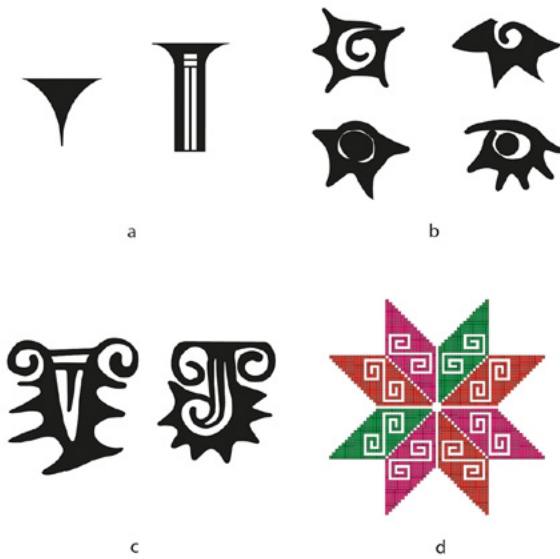
La actividad del tejido en la Huasteca ha sufrido modificaciones considerables desde la época virreinal. A excepción de la forma que define a la prenda, las técnicas y materiales con que actualmente se elabora el *dhayemlaab* o *quechquemitl*, son bastante diferentes a las utilizadas en la época prehispánica. Hay que señalar que el uso del telar de cintura casi ha desaparecido por completo en la región y ahora se emplea la tela de cuadrillé para confeccionar la prenda, mientras que el repertorio de diseños que la recubren, podría tener su origen en los bordados de las escuelas españolas de bordado activas durante los siglos XVI al XVIII, o bien, en los diseños asociados a la técnica del punto de cruz, la cual se ha mantenido en uso desde el siglo XIX.

Lo que denominamos aquí como asimilación formémica, tiene que ver con lo que consideramos fue una preferencia marcada por parte de las mujeres indígenas, por dar preponderancia al uso del triángulo bajo una lógica semejante a la de su antigua tradición figurativa, es decir, emplearlo como formema para la confección de otras figuras. Si hablamos aquí de asimilación, es porque el repertorio de diseños del dechado español fue acogido por personas que ya expresaban ideas y conceptos a través de sus propias figuras, por lo que la adopción de los nuevos diseños no debió representar un problema mayor, toda vez que ellos ofrecían la posibilidad de representar a través de estrategias geométricas compatibles, a seres o entidades del mundo con algún determinado valor simbólico. De esta manera, el formema triángulo que se encontraba en uso en otros objetos rituales como los reportados por Selser a finales del siglo XIX –remisores de algunas piezas prehispánicas como las recuperadas en Vista Hermosa– habría encontrado en las prendas femeninas huastecas, una superficie más para dar saliencia a nociones cosmogónicas relacionadas con el origen ígneo del universo, bajo la nueva apariencia que ofrecían y aún ofrecen, las figuras occidentales²⁸.

A partir de lo anterior, podemos aproximarnos de mejor manera al semantismo visual bajo el que operan las figuras del *dhayemlaab*, cuya identificación con tal o cual componente del mundo real o simbólico puede ser altamente movable²⁹. Antes de proseguir, resulta necesario señalar que en la época prehispánica, el formema punta fue empleado para aludir en los términos visuales más sintéticos posibles, al principio creador ígneo, lo cual incluye a los diversos seres relacionados con él, tanto aquellos que actualmente consideramos como relativos al reino animal, como aquellos que pertenecen al reino vegetal (fig. 2 y 5)³⁰. Esta manera de conferir valores específicos a determinadas formas, ayudaría a comprender por qué la estrella de ocho puntas que se borda en la actualidad –con algunos elementos agregados– puede fungir en el pensamiento *teenek* como imagen de los cuatro rumbos cósmicos "*ótsé koyalab*"; del monte; "*alte*"; como rayo "*le i*"; como cometa "*wewedh ót*"; como Vía Láctea, "*kwechodh an k'ay'jal*", como manifestación matutina de Venus, "*chuzel ót*", como Luna, "*its*"; o como tutelar del maíz "*dhipaak*" (fig. 5d)³¹. De entre todas éstas identificaciones, aquella en que se le vincula con la estrella de la mañana, es la que ofrece mayores elementos conceptuales y figurativos para explicar cómo es que la estrella de ocho puntas, cumple ciertos requisitos que habrían facilitado su instalación en el imaginario *teenek* como una figura análoga al emblema del caracol cortado: 1) posee un centro; 2) el formema punta o triángulo se encuentra implícito en los romboides que la integran; 3) los romboides están dispuestos en un arreglo radial (fig. 5b-d).

A partir de las imágenes huastecas de la época prehispánica, podemos inferir que para los antepasados de los *teenek*, el caracol cortado era una figura vinculada al principio formativo ígneo, de tal razón que sus puntas, dispuestas alrededor de una figura redonda o espiroidea, puedan tenerse como elementos análogos al fuego que es capaz de producir el encendedor de barrena. En efecto, algunos diseños huastecos prehispánicos muestran la fusión conceptual entre ambos elementos, por tanto, el principio formativo ígneo subyacente en el formema punta, se percibe

latente tanto en las puntas externas del caracol marino, como en las puntas de las mazorcas producidas generadas por el *mamalhuaztli* (fig. 2). Precisamente, es éste el principio formativo expresado en la figuratividad teenek posclásica al que se encuentran vinculados los seres vivos, y que, por las propias lógicas formémicas y compositivas de algunas figuras del dechado español como la estrella de ocho puntas, pudo encontrar continuidad gracias a su afinidad geométrica y formémica respecto de algunas figuras teenek del pasado, poseedoras de un valor simbólico ígneo y pertenecientes al mismo campo semántico: la creación del mundo y sus componentes a través del encendedor de barrena (fig. 5b-d).



El formema punta y su implicación en algunos signos figurativos huastecos; a) el formema punta y su relación formal con el *mamalhuaztli*; b) variantes del joyel del viento o *ehcacozcatli*; c) fusión figurativa entre el *mamalhuaztli* y el joyel del viento; d) estrella de ocho puntas en el *dhayemlaab* (dibujos del autor).

Reglas esquemáticas

Sugerimos aquí que la distribución, orientación y organización de los signos figurativos en un determinado soporte, en este caso, las mantas del *dhayemlaab*, también deben ser contempladas como procedimientos en los que pervive la memoria plástica. Esta consideración se desprende del hecho de que a toda concepción de un dispositivo figurativo, antecede una operación cognitiva de organización del espacio. "El espacio no es neutral, sino que está siempre cargado social, política y simbólicamente [...] por ser una construcción del hombre, siempre tiene significado"³². Debe entenderse al signo plástico como un instrumento que permite al ser humano explorar el universo sensible, al aprehender y organizar sus componentes, a través la articulación de recursos gráficos que siguen determinadas *reglas esquemáticas*, lo que da lugar a objetivaciones que pueden llegar a desempeñarse como modelos explicativos³³. En el caso que aquí nos ocupa, a la asimilación formémica se sumaría la reproducción de reglas esquemáticas para la organización y disposición de figuras particulares, con lo cual, el conocimiento sobre el orden cósmico en el que se sustenta la manutención humana según los teenek, logró encontrar continuidad en el soporte del *dhayemlaab*, prenda cuya forma, es remisora de la totalidad del universo³⁴.

Al igual que en las producciones plásticas de la época prehispánica, el arreglo de las figuras gira en torno a un diseño de marcada verticalidad, en este caso, una figura vegetal –*ts'éjel wits*, “flor central”– que es dispuesta en la esquina inferior central del *dhayemlaab*, la cual frecuentemente es rematada en su extremo superior con una estrella de ocho puntas. Con ambas figuras se define el eje de simetría de la pieza, y a cada costado, equidistantemente, se agregan dos diseños vegetales –*wajudh wits*, “flor extendida o desparramada”– en el frente, y dos más en la sección posterior, dando lugar así a la imagen de los cinco postes cósmicos, que según el pensamiento mesoamericano, mantenían separados al cielo y la tierra (fig. 6c-d)³⁵.

El análisis de las figuras de la *ts'éjel wits* y la *wajudh wits* permite detectar una operación de memoria plástica que, mediante la aplicación de sucesiones rítmicas de figuras, expresó lo que inferimos fue la comprensión teenek del proceso de desarrollo de la planta del maíz, integrado en la noción de totalidad cósmica. Como se podrá notar, los componentes de la *ts'éjel wits* y la *wajudh wits* siguen el mismo ordenamiento esquemático, a saber, están constituidos por siete elementos periféricos –pueden ser flores o estrellas–, tres a cada costado y uno más en el extremo superior, vinculados al mismo elemento vertical. En el pensamiento teenek y nahua de la Huasteca, el número siete está ligado a la idea de la conformación del universo, toda vez que resulta de la suma de $(4 + 3)$, es decir, los cuatro rumbos cósmicos y los tres niveles verticales (cielo, tierra, inframundo)³⁶. Anath Ariel de Vidas³⁷ ha reportado que, entre los teenek de Tantoyuca, el siete, “*buuk*”, es un número asociado a la idea de dispersión, noción que se encuentra implícita en el término *buuk ladh wits* que Arturo Gómez³⁸ ha registrado como nombre alternativo para la *wajudh wits*, por tanto, dicho término no estaría muy alejado de la idea de “flor extendida o desparramada”, referida con anterioridad. A lo sumo, la maestra Gudelia Cruz³⁹ nos ha informado que el término *buuk ladh wits*, también puede ser entendido como remisor de algo que se quiebra, rompe, o desparrama, por tanto, sugerimos puede tomarse como alusivo al evento de la ruptura del árbol cósmico (fig. 6 a-b).



Diseños vegetales del *dhayemlaab* y sus relaciones esquemáticas; a) *ts'éjel wits* o “flor central”; b) *wajudh wits* o “flor extendida”; c-d) relación axial entre la *ts'éjel wits* y la estrella de ocho puntas “*chuzel oot*” (fotografías según Rocha II, Tablas 12 y 8 respectivamente).

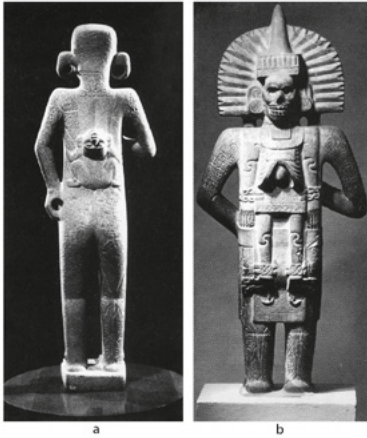
La noción teenek de la dispersión se encuentra cargada de un semantismo genésico que remite al mismo tiempo, al evento de liberación energética que dio forma al universo, es decir, el quiebre del árbol o el Monte Sagrado⁴⁰. Numerosas son las variantes del mito mesoamericano que narra dicho suceso, y para la Huasteca, de manera muy resumida, se tiene que *Dhipaak* guardó los granos de la primera cosecha en una enorme columna que unía el cielo y la tierra, y para liberarlos, fue solicitada la ayuda del dios del trueno *Muxi'*, quien haciendo uso de la fuerza del rayo, generó una gran explosión que resquebrajó el bastimento, y con ello, ocasionó la proyección de los cuatro postes cósmicos a los extremos del mundo, mientras que el cielo quedó separado de la tierra, dando lugar con ello al inframundo⁴¹. Por lo anterior, resulta plausible señalar que la *ts'ejel wits* y la *wajudh wits* o *buk'ladh wits*, constituyen en sí mismas, figuras del árbol sagrado, presentado como un modelo esquemático del universo. Su antecedente prehispánico más directo es la planta de maíz que fue labrada en esculturas como la *Apoteosis* y el *Adolescente*, por tanto, se puede indicar que en los diseños bordados que actualmente realizan las mujeres teenek y nahuas de la Huasteca, las estrellas y flores fueron empleadas como figuras compatibles a las mazorcas (fig. 7). A pesar de tal remplazamiento, se conservó en la memoria plástica de algunas bordadoras, la estrategia de la repetición rítmica en orden creciente para expresar el proceso de crecimiento de la planta del maíz, y su relación directa con la proyección ascendente del Sol en el oriente⁴². En efecto, la figura del recién nacido que carga el *Adolescente* en la espalda ha sido identificada como una figura alusiva al Sol⁴³, y en el *dhayemlaab*, la misma relación ha sido expresada a través de la representación del astro rey, o bien, de la estrella de ocho puntas como figura remitosa al planeta Venus (fig. 6 c-d). Ambas interpretaciones figurativas son compatibles toda vez que Venus se encuentra estrechamente ligado al evento de la aurora. De hecho, un remplazamiento similar parece tener lugar en la escultura de la *Apoteosis*, donde, las plantas de maíz que ascienden por sus dos piernas, encuentran el fin de su proyección vertical, no en la figura de un recién nacido, sino en un ser esquelético con rostro de calavera que también podría operar como un símbolo venusino (fig. 8)⁴⁴.



Correspondencias esquemáticas y figurativas entre los diseños del *dhayemlaab* y la escultura del *Adolescente*; a) *ts'ejel wits* de secuencialidad bilateral ascendente rematada con la figura de un cervido que puede simbolizar al Sol (fotografías según Rocha II, Tabla 17; b) planta de maíz de secuencialidad bilateral ascendente rematada con la figura de un recién nacido (dibujo del autor).

Transfiguración

Hasta aquí, han sido analizados algunos componentes figurativos del *dhayemlaab* a través de los cuales, se ha podido explicar en lo general, cómo es que la prenda, en sí misma, constituye una figuración del universo y algunos de sus componentes. Resulta indispensable ahora analizar la prenda en relación directa con el cuerpo femenino, para dar cuenta de otras relaciones de sentido y memoria plástica, que si bien tienen que ver con las lógicas esquemáticas revisadas, terminan por implicar al constructo somático en la totalidad cósmica, o dicho en otros términos, transfigurarlos. Cuando empleo el concepto de transfiguración lo hago siguiendo el trabajo de Marcia Castro-Léal, quien, a partir de herramientas propias de la semiótica, ha propuesto que entre los diversos sentidos subyacentes en la escultura del *Adolescente*, cuerpo humano y maíz operan como entidades análogas. El análisis de la autora únicamente se centra en el esquema desarrollístico de la gramínea que ya hemos tratado aquí; la operación de la transfiguración, entonces, está supeditada a los cambios figurativos que en la misma obra tienen lugar, comenzando con el “brotar” de la planta desde la base cuadrada de la escultura, el ritmo creciente que determinan las mazorcas ceñidas al eje vertical, y finalmente, la transición visual entre el diseño de la séptima mazorca y la figura del recién nacido que carga el personaje representado en la escultura.

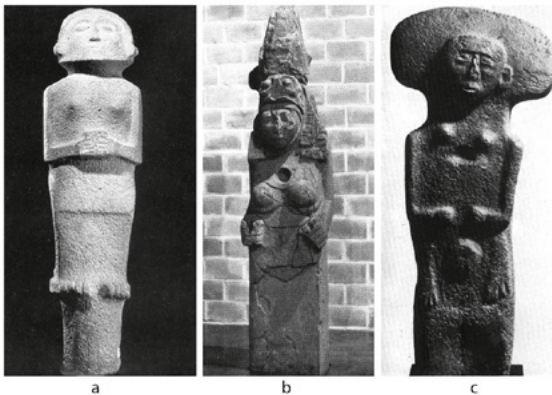


Correspondencias esquemáticas y figurativas de posible significación solar y venusina; a) el Adolescente (fotografía según Fuente y Gutiérrez 1980, CCLVIIc); la Apoteosis (fotografía según Fuente y Gutiérrez 1980, CCLVIIIc).

La interpretación de Castro-Léal es planteada a partir de la isotopía mundo vegetal-mundo humano, y su análisis no considera la presencia del *mamalhuaztli* en los dispositivos, ni el sentido ígneo implícito en la figura de la mazorca, lo cual, indudablemente, habría derivado en una comprensión más amplia del sentido cosmogónico y visual de la obra, así como de las relaciones de transustanciación que la autora sugiere. Debe indicarse, pues, que los objetos plásticos huastecos posclásicos como la cerámica y la escultura, fueron concebidos siguiendo una comprensión integradora del cosmos en que lo vegetal y lo humano, son interdependientes del principio de generación ígnea, el cual al mismo tiempo, replica la mecánica cósmica entendida a partir del movimiento de giro del eje vertical que une al cielo y la tierra, y que promueve la salida del Sol en el oriente, tal como el *mamalhuaztli* posibilita la generación del fuego.

El cuerpo del *Adolescente* no solo se transfigura en planta de maíz, sino también en *mamalhuaztli* y en evento de la aurora; porta en su espalda al Sol que al igual que la vegetación, se proyecta hacia lo alto siguiendo el empuje ígneo que le provee la acción de giro implícita en su propio cuerpo. De hecho, ésta misma comprensión sería inherente a los cuerpos femeninos, toda vez que ellos también se encuentran cubiertos con los signos del *Fuego Nuevo*. Por tanto, el evento de la aurora y la generación del fuego como principio genésico, no pertenecería al dominio exclusivo de un género en particular, sino más bien, a un constructo que el pueblo teenek habría confeccionado a través del tiempo para definirse a sí mismo como colectividad humana, es decir, como parientes de los *oc'ox inik*.

Ahora bien, un rápido examen del corpus escultórico femenino de la Huasteca da cuenta de un aspecto revelador y en apariencia contradictorio a lo que acabamos de indicar: en ningún caso las figuras femeninas aparecen portando infantes (Sol) o calaveras sobre su espalda (Venus). En cambio, los rasgos principales que las diferencian respecto de las esculturas del género masculino, es que siempre portan ambas manos sobre el vientre y llevan el pecho descubierto; algunos ejemplares, inclusive, presentan en ésta última sección corporal, una oquedad, diseños relativos al *Fuego Nuevo*, o bien, dejan entrever el corazón (fig. 9)⁴⁵. La relación esquemática aquí establecida a través de los centros visuales principales de las obras encuentra completa correspondencia con la articulación figurativa del árbol de la vida y la estrella de ocho puntas que tiene lugar en el *dhayemlaab*. De esta manera, la prenda, en cuanto dispositivo figurativo, posibilita la misma relación de transfiguración que tiene lugar en el *Adolescente*, empero, la regla esquemática de la que depende ha sido planteada ahora a partir de instaurar en el espacio somático femenino, nuevas relaciones significantes que no necesariamente implicarían un cambio en su lógica figurativa. Retomando las ideas de Castro-Leal, tenemos que la sección posterior del cuerpo del *Adolescente* operaría como un espacio corporal relativo al ámbito inframundano-nocturno, mientras que el frente se correspondería con el ámbito mundano-diurno; esta interpretación se sustenta en la identificación de figuras de calaveras dispuestas en los tres discos de la gran mazorca de la sección posterior, como contrapuestas a las figuras de aves dispuestas en el par de discos de la sección frontal⁴⁶.



Correspondencias esquemáticas y figurativas en las representaciones escultóricas femeninas de la Huasteca; a) escultura femenina con faldellín (fotografía según Fuente y Gutiérrez 1980, LXII); escultura femenina con peto y oración en el pecho (fotografía según Fuente y Gutiérrez 1980, LXIX); escultura femenina desnuda con genitales exaltados y oración en el pecho (fotografía según Fuente y Gutiérrez 1980, LXXXIII).

En el pensamiento indígena, el vientre femenino es considerado como un espacio análogo al inframundo, por tanto, la disposición del árbol de la vida sobre dicha sección posibilitaría el mismo tipo de relaciones transfiguracionales de la sección posterior del *Adolescente*. Inclusive, habría que agregar que la diosa Teem o Tlazolteotl, es una entidad ctónica relacionada con la luna y la noche, lo que podría conferir un valor inframundano a su propia corporeidad. El área relativa al corazón se correspondería con la figura del recién nacido que representaría al Sol, por lo que habría que asociarla con la idea de luminosidad. En efecto, el neonato es una figura análoga a la mazorca, que a su vez constituye una imagen de la llamarada. Como ya se indicó, el mismo diseño aparece en el pecho de la escultura femenina de Tempoal y en numerosas vasijas efigie femeninas, aspecto que evidentemente tendría una relación directa con el centro vital más importante del cuerpo humano, tal como el Sol-fuego es principio vital del mundo vegetal, en especial, del maíz. Como dispositivo figurativo, el *dhayemlaab* y sus diseños bordados transfiguran al cuerpo de la mujer en el principio creador del universo, al instalar en la propia corporeidad femenina teenek, los rumbos cósmicos, la lógica axial del *mamalhuaztli* como árbol cósmico, y su capacidad generativa ígnea y vegetal, posibilitadora de la subsistencia humana y la salida diaria del Sol en el oriente, o dicho de otra manera, el transcurrir del tiempo.

Consideraciones finales

Debido a que los análisis aquí propuestos se centran en dar constancia de las operaciones de memoria plástica identificables en el *dhayemlaab*, se ha dejado de lado la revisión de otras condiciones fundamentales del arte de la memoria amerindia según Severi: la oralidad y la ritualidad⁴⁷. Hay que indicar aquí que el hecho de que los teenek cuenten con términos propios para designar a los diseños bordados, y que además algunos de ellos estén impregnados de un significado genésico, permite inferir que en el pasado, imagen y palabra también desempeñaron funciones complementarias en el arte de la memorización. Respecto de la ritualidad, se debe señalar que el *dhayemlaab* sigue siendo empleado por las mujeres en distintos contextos rituales, tales como bodas, funerales, o la Danza del Volador. Inclusive, hay que destacar que la realización de estos eventos comunitarios ha sido fundamental para la continuidad de los diseños, ya que, durante su celebración, las mujeres suelen observar y memorizar las figuras presentes en otras prendas, para posteriormente integrarlas a los nuevos *dhayemlaab* que han de elaborar. Por falta de espacio, resulta imposible extendernos en la revisión de estos aspectos, sin embargo, se dejan planteados como líneas de investigación a trabajar en el futuro, que permitan identificar nuevas relaciones y continuar abonando a la reconstrucción del arte de la memoria en la cultura teenek aquí esbozada, a partir del análisis de la figuratividad huasteca a través del tiempo.

Notas al pie de texto

- 1 Carlo Severi, *The Chimera Principle. An Anthropology of Memory and Imagination*, trad. Janet Lloyd (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 151-153.
- 2 Severi, *The Chimera Principle...*, 91-95.
- 3 Para una relación de los principales signos figurativos huastecos posclásicos, véase: Juan E. Candelaria, "Discursos de fecundidad agrícola: una interpretación de la iconografía en la cerámica huasteca del Postclásico Tardío (900-1521 d.C.)", en coord. Carlos Viramontes, *Tiempo y Región. Estudios Históricos y Sociales*, vol. VII (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia), Cuadro 1.
- 4 Respecto de la identificación de variantes regionales en la materialidad arqueológica huasteca, véase: Silvia Trejo, *Escultura huasteca de Río Tamuín* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989). Diana Zaragoza, "La Huasteca, una propuesta de definición: siglos XV y XVI", en coord. Diana Zaragoza, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carreón* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 219-236.
- 5 Las líneas interpretativas de la figuratividad huasteca han sido trazadas bajo dos líneas principales de interpretación: la significación ígnea y la vegetal. Sobre la primera, véase: Eduard Selser, "The Teotihuacan Culture of Mexican Highlands", en eds. J. Eric S. Thompson, Francis B. Richardson, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. VI (Culver City: Labyrinthos, 1998), 237-240; Nicola Kuehne, "Iconografía prehispánica de la Huasteca. Dios del fuego y cerámica", en coords. Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá, *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993), 157-169; Katherine A. Faust, "New fire figurines and the Iconography of Penitence in Huastec Art", en eds. Christina T. Halperin, Katherine A. Faust, Rhonda Taube y Aurore Giguet, *Mesoamerican Figurines. Small-Scale Indices of Large-Scale Social Phenomena* (Florida: University Press of Florida, 2009) 205-235. Sobre la segunda, véase: Blas E. Rodríguez, "Una escultura huasteca", en coord. Lorena Mirambell, *Arqueología de San Luis Potosí* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 [1936]), 247-262; Joaquín Meade, *La huasteca: época antigua* (México: Cossío, 1942); *El adolescente. Escultura huasteca: una interpretación* (Cd. Victoria: Editorial Jus, 1982). Lorenzo Ochoa, *Historia prehispánica de la Huasteca* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1979); Silvia Trejo, *Escultura Huasteca de Río Tamuín* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989). Beatriz de la Fuente, "Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica", en Beatriz de la Fuente, Leticia Staines, Ma. Teresa Uriarte, *La escultura prehispánica de Mesoamérica* (Milán: Jaca Book, 2003), 113-120.
- 6 Véase Diana Zaragoza, *Tamohi: su pintura mural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 7 Para un análisis detallado de los diseños esgrafiados en los pectorales triangulares huastecos, véase: Javier Urcid y Guilhem Olivier, "Joyas iridiscentes: los pectorales triangulares de concha", en coord. Claude Stresser-Péan, *Vista Hermosa. Nobles, artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*, vol. III (México: Secretaría de Cultura, 2018), 89-120; Herman Beyer,
- 8 Véase: Juan E. Candelaria, "Discursos de fecundidad agrícola...", Cuadro 1.
- 9 Patrick Johansson define al formema como la unidad mínima de significación pictórica, véase: "La imagen de Aztlán en el Códice Boturini", *Estudios de Cultura Náhuatl* 51 (2016): 115-116; dado que el sentido de las obras plásticas se construye principalmente de la disposición y arreglos de diversos diseños previamente convencionalizados, se puede indicar que pertenecen a la categoría de lo figurativo, entonces, el formema también puede ser entendido como unidad mínima de significación figurativa.
- 10 Véase: Gottfried Boehm, "Conocimiento icónico. La imagen como modelo", en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 142-145.
- 11 Véase: Gottfried Boehm, "Conocimiento icónico. La imagen como modelo", en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 142-145.
- 12 Guy Stresser-Péan, *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 76-79.

- 13 Gordon F. Ekholm, "Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca", *Anthropological papers of the American Museum of Natural History* 38, núm. 5 (1944): 423-433.
- 14 Leonor Merino y Ángel García, "Proyecto Arqueológico Huasteca", *Arqueología* 1 (1987): 31-72.
- 15 Beatriz de la Fuente, "Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica", en Beatriz de la Fuente, Leticia Staines, Ma. Teresa Uriarte, *La escultura prehispánica de Mesoamérica* (Milán: Jaca Book, 2003), 113-120.
- 16 Véase: Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980), láminas: CCLVII [Tamuín], CCLVIII [Tancuayalab], CCCLXII [Huilocintla], CCCLXIII [Huilocintla] y CVIII [Tempoal], respectivamente.
- 17 Véase: Meade, *La huasteca: época antigua* (México: Cossío, 1942), 122; Laurette Sejourné, *El universo de Quetzalcóatl* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), Figura 44; Cecelia F. Klein, *The Face of the Earth*, (New York: Garland Publishing, 1972), 93; J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing Introduction* (Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1950), Figura 42.
- 18 Véase: Fuente y Gutiérrez, *Escultura huasteca...*, láminas: CVII, CVIII [Tempoal], CIX [Pánuco], CLIX [Jalpan], CLXVIII, CLXXIX [Naranjos], CLXXXIII, CLXXXIV, CLXXXVII [Ixcatepec], CCLVII [Tamuín], CCLVIII [Tancuayalab], CCLXXXIX [Cerro Cebadilla], CCXC, CCCIV [Pánuco], CCCXVIII [Chicotepec], CCCLVII, CCCLXI [Tepetzintla] y CCCLXV [Texupezco].
- 19 Gerardo Gutiérrez y Lorenzo Ochoa, "Los límites culturales de la región huasteca", en coord. Diana Zaragoza, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carreón* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 77-92.
- 20 Véase: Claude Stresser-Péan, "La cerámica en contexto ritual", en coord. Claude Stresser-Péan, *Vista Hermosa. Nobles artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*, vol. II (México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Antropología, Fundación Stresser-Péan, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2018).
- 21 Claude Stresser-Péan, "El hilado, el tejido y la apariencia", en coord. Claude Stresser-Péan, *Vista Hermosa. Nobles artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*, vol. II (México: Secretaría de Cultura, 2018), Figura VI.68.
- 22 María Eugenia Maldonado Vite, conferencia presentada en el Taller de Venus y sus representaciones en Veracruz, Museo de Antropología de Xalapa, 21 de febrero de 2023.
- 23 Sobre el concepto de sincretismo en el arte indígena de la época virreinal, véase: Pablo Escalante, "El término sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI", en eds. Patricia Díaz Cayeros, Montserrat Galí Boadella y Peter Krieger, *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 312.
- 24 Quechquemitl es el nombre que recibe la prenda sagrada femenina en los grupos de cultura náhuatl.
- 25 Claudia Rocha, *Tejer el universo*, t. I, (México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2014), 189-190.
- 26 Como apoyo a esta propuesta, véase: Juan E. Candelaria, "El dhayemlaab y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek", *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas* 46 (125): 79-118.
- 27 Severi, *The Chimera Principle...* 150
- 28 Véase: Peter Kroefges, "1888: La Huasteca según Eduard y Caecilie Selser, pioneros en su exploración arqueológica y etnográfica", en Anushka Van't Hooft (prod.), *Lengua y cultura nahua de la huasteca [DVD Multimedia]*, (México: CCSYH-UASLP, 2012), Figura 10-14; Claude Stresser-Péan, "La cerámica en contexto ritual"... , Figura A.V.5.
- 29 No existe un sentido unívoco para cada tipo de figura, según el informante o el artista, un mismo diseño vegetal puede representar varios tipos de plantas.
- 30 Nos referimos a los oc'ox inik, ancestros mitológicos de los teenek, tales como el tlacuache, el mono araña y el murciélago, entre otros; véase: Juan E. Candelaria, "El dhayemlaab y el Sol-fuego...", 92-101.
- 31 Arturo Gómez, *Arte textil potosino. Los tének: catálogo iconográfico* (México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2019), 45-61.
- 32 Roque citado por Dúrdica Ségota, "El cuerpo de la noche. La disposición de los relieves en el espacio de la Tumba 5 de Suchilquitongo", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, t. IV (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 755.
- 33 Gottfried Boehm, "Conocimiento icónico...", 142-145.

- 34 Claudia Rocha, *Tejer el universo...* 184-187.
- 35 Los términos compuestos de ts'ejel wits y wajudh wits han sido reportados por Claudia Rocha, *Tejer el universo...* 188, 198, respectivamente.
- 36 Véase: Rafael Nava, "El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexochitl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz", *Revista Entreverando* 34 (2009): 48.
- 37 El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana), (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003), 304.
- 38 *Arte textil potosino...* 27-29.
- 39 Comunicación personal.
- 40 Según Alfredo López Austin, el axis mundi tiene como base el mundo subterráneo de la muerte sobre el que se asienta el Monte Sagrado, y posteriormente el Árbol Florido, cuyas ramas llegan al cielo, véase: "Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano", *Anales de Antropología* 43 (2009): 25-28.
- 41 Véase, Rosalío Suárez, *Mitos Huastecos IV. Biyal t'ílabchic* (México: Universidad del Centro de México, 2008), 21-35.
- 42 ara una selección de árboles de la vida elaborados por mujeres teenek en los que se replica el principio esquemático de la planta del maíz en la cultura huasteca posclásica, véase: Claudia Rocha, *Tejer el universo*, t. II, (México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2014), tablas: 3, 4, 15, 17, 20, 22, 24, 30, 32, 37, 38, respectivamente,
- 43 P Paul Westheim. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (México: Era, 1991), 308.
- 44 Ivan Šprajc, *La estrella de Quetzalcóatl: el planeta Venus en Mesoamérica* (México: Diana, 1996), 94-95.
- 45 Véase: Fuente y Gutiérrez, *Escultura huasteca...*, láminas: LXIX, LXXXIII, CVIII, CXXXII.
- 46 Marcia Castro-Leal, "El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca", en coord. Diana Zaragoza, *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carreón* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 21-31.
- 47 Severi, *The Chimera Principle...*, 84-86.

El xonecuilli, aproximaciones al significado textil de un símbolo precolombino

Amaranta González Hurtado

*Facultad del Hábitat – Universidad Autónoma de San Luis Potosí
México*

A Velvet, mi compañera de escritura siempre

La presencia del símbolo de "S" o "Z", una doble espiral divergente, que es denominado en lengua náhuatl con el término *xonecuilli*, muestra una relevante carga simbólica al ser representado en diversas fuentes pictográficas de antes y después de la conquista, como los códices Nuttall, Vindobonensis, Selden, Borgia, Vaticano B, Florentino y Kingsborough; al estudiar su presencia en las imágenes de estos documentos hemos podido plantear que existe una asociación frecuente del símbolo con la representación de los bienes textiles, principalmente en prendas femeninas como el *quexquémitl* y el enredo.

Asimismo, proponemos que este elemento iconográfico ha trascendido por siglos en la composición de las manifestaciones plásticas que fueron generadas por muchos de los pueblos originarios de Mesoamérica, desde la época formativa, con ejemplos de la cultura olmeca (1200 - 400 a.C.), en el periodo Clásico en Teotihuacán (200 a.C. - 750 d.C.) y continuó hasta el Posclásico tardío (1100-1521 d.C.) en ejemplos mexicas o nahuas, en todos ellos se percibe que su uso tuvo un fin expresivo polisémico que ha sido poco atendido en su significado e importancia por la historiografía.

La representación de este símbolo en época precolombina parece haber tenido connotaciones diversas, por ejemplo, fue utilizado para evocar a las nubes, al viento, a los molinos de agua, fue vinculado a los astros, y por tanto, a momentos calendáricos y poco a poco fue complejizándose en su significado al integrarse en la cosmovisión propia de esas culturas, por ello se preservó durante siglos en los repertorios iconográficos, y fue transmitido sobre varios soportes: pictóricos, cerámicos, pétreos y textiles, manteniendo una presencia significativa en la producción artesanal de varias culturas, entre las que destacan la huasteca, la nahua de la Costa del Golfo, la mexica y la mixteca, como se observa en la figura 1.

Nuestro interés por entender el *xonecuilli* surgió hace tres lustros, cuando al abordar el estudio del arte precolombino huasteca y revisar su repertorio iconográfico, notamos la recurrencia del signo en forma de "S" o "Z" resaltado con bicromías muy intensas que aparecía representado en las pinturas murales y las esculturas, trazado dentro de lacerías, tejidos y elementos de la parafernalia de los personajes retratados (ver figura 2). Sin embargo, la inquietud por entender su presencia se mantuvo en el tintero hasta esta oportunidad en la que intentamos aclarar un poco sobre la presencia del símbolo o glifo por su recurrencia en varias



Figura 1.

El Xonecuilli en los textiles. a. ejemplar de quechquémitl con galón de xonecuillis, portado por personaje del fol.6 del Códice Selden o Añute, reprografía digital: © Bodleian Libraries, University of Oxford; b. ejemplar de enredo o manta de enagua con decoración de xonecuillis portado por personaje femenino del fol.60 del Códice Borgia, reprografía digital del libro Borg.mess.1: © Biblioteca Apostolica Vaticana; c. Bordado central de textil huasteco contemporáneo tejido con algodón, Municipio de Aquisión, San Luis Potosí, AGH 2023.

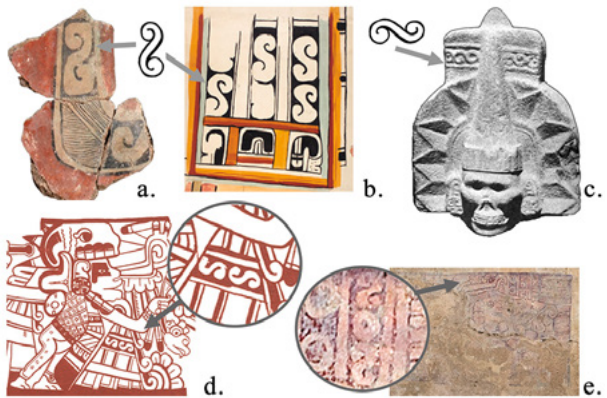


Figura 2.

Ejemplos de xonecuilli en pintura mural de la Estructura A de El Consuelo-Tamuín (Tamohí) y en escultura huasteca. a. b. d. y e. Ejemplares pictóricos de la Estructura A en fotografías modernas y acuarelas históricas realizadas por Agustín Villagra. Imágenes y reprografías: Proyecto "La pintura Mural Prehispánica en México", IIE-UNAM; c. Escultura proveniente del poblado de Antigua Tamuín, tomado (De la Fuente, Beatriz, 1980).

de las iconografías precolombinas, plasmado en documentos, pinturas y objetos de diversa tipología material; este primer resultado de la investigación propone esclarecer su uso como referente visual en el arte y vislumbrar las rutas de su transmisión geográfica y temporal entre diversas culturas de Mesoamérica.

A continuación, se presentan los resultados del estudio formal del símbolo, seguido por las reflexiones obtenidas de una primera revisión de distintos corpus documentales pictográficos, de materiales arqueológicos cerámicos y pétreos, y de algunos textiles etnográficos, en los que se hizo evidente la presencia simbólica del signo; a partir de ese estudio analítico planteamos la hipótesis de su vinculación con la creación textil y el ámbito de lo femenino, que permanece en la iconografía de diversas etnias hasta la actualidad.

1. Configuración del símbolo: abstracción formal y variantes

Para adentrarse en el estudio de este símbolo es pertinente recurrir inicialmente a su revisión formal como un elemento visual, que presenta particularidades morfológicas que lo identifican como un significante con una estructura gráfica (no verbalizada), es decir, un ideograma cuyas variantes compositivas podrían tener alguna implicación en su significado, o bien ser modulaciones formales que responden al canon estilístico de las culturas que lo emplearon.

La presencia de signos retratados en las manifestaciones plásticas, plasmados como formas, geometrías o estructuras figurativas, son una muestra del proceso abstractivo al que llega el ser humano en su observación de la naturaleza y el mundo que lo rodea. Este proceso de configuración simbólica dio origen a la iconografía de las culturas, constituida a partir de la vinculación de formas con las ideas evocadas, que ya fueran individuales o socializadas participan en la construcción de imaginarios que suelen evolucionar, cambiar de significado o incluso reaparecer bajo nuevas interpretaciones de su sentido².

Conviene recordar que las formas básicas, como constructos mentales derivados de un proceso de abstracción geométrica, pudieron ser dilucidadas por la mente de varios humanos de forma paralela en diferentes puntos del orbe, ya que, si el ser humano encuentra los mismos estímulos en su entorno, la mente acciona un proceso similar al sintetizar las formas envolventes, tal como postulaba la Gestalt³.

En ese tenor, se generó el signo curvilíneo de repetición divergente y estructura simple de espirales, que aparece a nuestros ojos como una figura reconocible: una letra "S" del alfabeto latino. Empero, para muchas culturas pretéritas esta forma no tenía una función lingüística sino tácita o simbólica, empleada como un recurso comunicativo cuyo empleo continúa hasta nuestros días, repetido con variaciones discursivas que denotan su importancia cultural.

Este símbolo de doble espiral se encuentra vinculado a la iconografía de culturas antiguas de todos los continentes, con multiplicidad de significados asociados con la naturaleza. Al respecto de su universalidad Jack Tressider señala que:

Las espirales son tan alusivas que se necesitan otras pistas antes de que se pueda interpretar su significado específico. El simbolismo de los motivos decorativos de espiral es muchas veces más inconsciente que consciente (...) las dobles espirales en general sugieren un equilibrio de principios opuestos, las fuerzas del vórtice en el viento, el agua o el fuego, sugieren ascenso, descenso o la energía giratoria que mueve el cosmos. Al añadir momento giratorio a una forma circular, la espiral también simboliza el tiempo, los ritmos cíclicos de las estaciones⁴.

La variedad de tipologías formales y contextos culturales o religiosos en los que fue plasmado este símbolo de "S / Z" son muy diversos, además de que presenta características que podrían identificarlo como un ícono de vinculación directa con la forma de algún objeto o elemento de la naturaleza (nube, viento, aire, corriente de agua) que buscaba ser abstraído o representado mediante esta figura de doble espiral; de forma complementaria, el símbolo también pudo ser empleado como un elemento abstractivo de un concepto más amplio (equilibrio, opuestos, fertilidad). Al respecto Biedermann propone que la espiral que se manifiesta:

En las nebulosas espirales del cosmos, puede haberse inspirado, por ejemplo, en la observación de turbulencias en el agua corriente, pero también en la observación de parecidos remolinos que se producen cuando el agua u otro líquido se escapa hacia abajo por una abertura (...) también se puede pensar en una relación con los movimientos de las estrellas en el cielo nocturno⁵.

2. El signo de "S/Z" en el contexto mesoamericano

Empleado como un elemento visual o figurativo con una función simbólica, formó parte de los repertorios iconográficos de distintas culturas; el *xonecuilli* se encontraba presente a lo largo y ancho del territorio mesoamericano y de forma contemporánea; es interesante hacer notar que aun cuando muchas de esas culturas estuvieron poco vinculadas en el horizonte Preclásico y Clásico, y moderadamente en el Posclásico, la recurrencia en el uso de este signo era constante, lo cual quizás pueda explicarse por la fácil disociación visual de la figura de "S / Z", y que por tanto, fuera viable que diversos grupos llegaran a configurar ese referente formal paralelamente⁶.

En las pictografías de origen precolombino es frecuente reconocer el uso de diversos signos cuya estructura formal comprende líneas espirales o vírgulas completas, segmentadas o moduladas que forman parte de la estructura gráfica compositiva de orden visual, y otras más que son incorporadas como significantes, cuya función puede ser la de un formema⁷ dentro de un discurso iconográfico. Entre ellas se identifican con mayor frecuencia la greca escalonada o *xicalcolihqui* y la "S / Z" o *xonecuilli*. Como señala Katherine Faust, en el repertorio del arte precolombino existe un polimorfismo activo que explicaría el sentido de abstracción con que se generan los símbolos de doble espiral divergente como una alternativa gráfica en que se expresa un movimiento presente entre dos fuerzas⁸.

El *xonecuilli*, tal como es empleado en el arte precolombino, constituye un ideograma que fue complejizándose en su significado hasta poder considerarse como un símbolo, por ello para entender su estructura es relevante considerar el análisis formal de sus elementos constitutivos, derivadas de las modulaciones en su trazo, la composición geométrica de sus extremos y la orientación del símbolo, que se ha encontrado colocado con la diagonal en sentido de izquierda – derecha

(en "S" o "J") o derecha - izquierda (en "Z" o "1"); y con un acomodo vertical u horizontal, este último se menciona en la bibliografía como "S" acostada o "Lazy-S" (ver figura 3).

Es posible que las variantes en su colocación respondieran a la necesidad de dotar de un significado específico al signo más que a una mera distribución espacial en la composición, además de que podían llevar elementos complementarios que modularan su contenido ideográfico, en la glífica maya se tienen los casos del cartucho de puntos donde se inserta la doble espiral en "S" en el glifo *Muyal* "nube", y el cartucho lineal de forma ovalada con dos apéndices circulares en que se inscribe la "S" para formar el glifo *Wak* "seis"⁹.

Además, se reconocen variantes por la configuración de los extremos o espiras, las cuales pueden constituirse en el caso más simple por un arco o fragmento de circunferencia, en otros por una espira de una vuelta, o bien, estructurada con aumentos en el número de vueltas de la espiral como se puede ver en la figura 3; es interesante señalar que existe una variante en que la espira se circunscribe en forma de hexágono, como las que se bordan en la periferia del Quexquémil procedente de Pantepec, Puebla¹⁰.

En el contexto mesoamericano la figura de "S" forma parte de la iconografía de diversas regiones geográficas, esta multiapropiación del símbolo ha generado que en la bibliografía se encuentre descrito bajo diversas denominaciones que tienen la finalidad de desvincularlo de las implicaciones culturales que conlleva el término *xonecuilli* en el ámbito nahua del posclásico.

Entre las más socorridas alternativas se encuentra el nombre de "ese", *Lazy-S* o *S-floja*¹¹, en función a su similitud a la letra "S" rotada 90 grados, que a su vez puede tratarse de una "Z" puesta de canto, que resulta evidente en ejemplares precolombinos donde es común encontrar el glifo con la diagonal de derecha a izquierda en "Z".

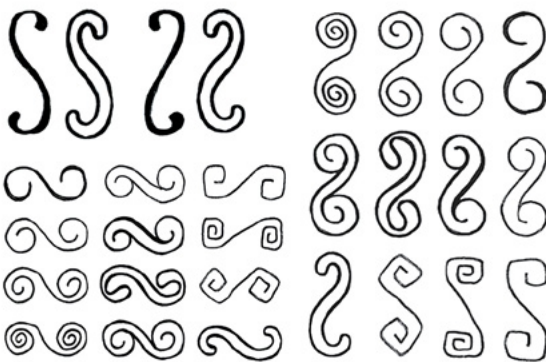


Figura 3.
Estructura básica del *xonecuilli*, en orientación "s" y en "z", vertical u horizontal, y con las variantes de espira y espesor más comunes en la representación de ese símbolo en los contextos precolombinos. Esquema: AGH, 2023.

En la epigrafía maya también se reconoce la presencia de la doble espiral en "S / Z" en algunos glifos, y es mencionada formalmente como "Lazy - S"¹², aunque su forma registrada presenta generalmente la orientación derecha-izquierda en "Z". Erik Velázquez señala que esa forma de doble espiral divergente puede formar parte de dos signos:

En la escritura jeroglífica maya hay al menos dos signos con la forma de la "lazy-S", el primero es el que aparece como T632 en el catálogo de Thompson (1963) o XGK en el catálogo de Macri y Looper (2003). Tiene la lectura logográfica de MUYAL. La palabra muyal significa "nube". El segundo es el signo T367 (según el catálogo de Thompson o 32T en el catálogo de Macri y Looper. Tiene la lectura logográfica de WAK. La palabra wak en muchas lenguas mayances significa "seis", pero también es probable que el T367 en algunos casos en que aparece doble se trate de un dígrafo que denote otro signo o jeroglífico de valor aun desconocido, pues no está descifrado¹³.

Este motivo también es frecuente en otras tradiciones cerámicas e iconográficas del Occidente de México por ello al referirse a los símbolos que se presentan en los janamus de TzinTzunTzan en Michoacán Verónica Hernández propuso una terminología formal que resulta más descriptiva, la de "espirales de doble divergente"¹⁴.

En el contexto etnográfico existen algunas otras formas de nombrar al símbolo en "S", una de ellas la de "gusano azul" que refiere Jorge Enciso en su trabajo sobre los *Sellos del Antiguo México*¹⁵ y otra la de "culebra güera" con que se reconoce entre las tejedoras mazatecas de Oaxaca¹⁶.

3. Simbolismos del xonecuilli en Mesoamérica

Como se planteó en el apartado anterior las formas curvilíneas "S" o "Z" son elementos recurrentes dentro de la iconografía de algunas tradiciones mesoamericanas, entre las que destacan la olmeca, la maya, la teotihuacana, la mixteca, la nahua, la huasteca y la purépecha, entre otras, y sigue siendo un ideograma vigente en la plástica de algunos de los grupos culturales herederos que habitan el territorio mexicano¹⁷.

La revisión semiótica del *xonecuilli* como concepto cultural ha gozado de una considerable polisemia a lo largo del tiempo. Las interpretaciones de su significación han sido abordadas por algunos investigadores con resultados divergentes¹⁸, que probablemente deriven de la pluralidad de grupos culturales que emplearon este elemento iconográfico y las etapas en que se integró a su repertorio; Jorge Angulo Villaseñor sugiere que es posible que en la cosmovisión mesoamericana el símbolo de *xonecuilli* fuera un "elemento clave para rastrear esta combinación de elementos manifiestos en el viento fuerte o huracanado, las nubes o el agua de temporal y el fuego producido por el rayo en las tormentas"¹⁹.

Ya que es probable que el sentido asociativo del ideograma haya cambiado a lo largo del tiempo y que de forma paulatina se generase una "homografía" de significados vinculados al mismo signo gráfico, resulta provechoso reconocer la diversidad de significados que las culturas pretéritas le asignaron al *xonecuilli*, aun cuando resulta una tarea compleja a partir de la escasa evidencia descriptiva sobre ese símbolo que es reportada por los cronistas en los albores del periodo virreinal.

Para este trabajo se siguió una ruta iconográfica, enfocada en la revisión de numerosos ejemplares de códices pre y poscolombinos, escultura en piedra, relieves y cerámicas arqueológicas y textiles etnográficos donde se reconocieron estas formas de "S" o "Z" como parte de un discurso gráfico; de esta aproximación hemos podido plantear que, además del aspecto astral que se reporta en las crónicas²⁰, existen dos constantes en el uso de ese símbolo: la primera, la presencia de la "S / Z" en el arte mesoamericano se encuentra desde tiempos formativos y está frecuentemente vinculado a la representación de elementos de la naturaleza como las nubes, el viento y los remolinos de agua; y la segunda, que en época tardía se vuelve más enfática su asociación al ámbito de los textiles y las deidades femeninas, como se aprecia en los códices Nuttall, Borgia, Vindobonensis, Selden, Borbónico y Kingsborough.

3.1. Aspecto astral o calendárico

Como se mencionó una de las acepciones más reconocidas del símbolo de "S / Z" es vinculada al plano estelar; en la tradición náhuatl del posclásico el *xonecuilli* era referido como un término que se asignaba a un asterismo²¹ denominado *citlaxonecuilli*, cuya asignación semántica era de naturaleza calendárica y ritual, lo cual resulta notorio en el contexto discursivo del Códice Borbónico²². Esta conformación figurativa de estrellas que era observable en la bóveda celeste, al ser esquematizada daba como resultado una forma de doble espiral divergente o "S", de ahí se podría deducir que se tratara de la morfología aparente que forman las seis estrellas más brillantes de la Osa Mayor, sin contar la de menor brillo (*Megrez*).

No obstante, existen diversas interpretaciones respecto de cuál era la constelación a la que hacía referencia el *citlaxonecuilli* mencionado por Fray Bernardino de Sahagún en las crónicas. En la referencia directa del manuscrito florentino se señala que se trata de la "bocina", que en la tradición europea se consideraba que era la Osa menor. Al respecto de la forma queda descrito "llámanles *citlaxonecuilli*, porque tienen semejanza con cierta manera de pan, que hacen a manera de *ese*: al cual llaman *xunecuilli*"²³. y también en la obra del fraile se explica que en el quinto día de la fiesta al dios *Macuilxóchitl* se daba un pan a semejanza del asterismo estelar "hecho de pan a manera de rayo, como cuando cae del cielo, que llaman *xonecuilli*"²⁴.

La precariedad de los datos plasmados por los cronistas generó muchas hipótesis de ubicación entre los investigadores desde finales del siglo XIX, algunos refieren incluso la posibilidad de que se tratara de la constelación del escorpión (de cuerpo a cola). Al respecto Jesús Galindo presenta algunas de las alternativas expresadas en la bibliografía especializada y concluye que no es posible definir de forma exacta la ubicación debido a "la dificultad para identificar a un grupo de estrellas a partir de información tan escueta como la que dejaron los cronistas a este respecto"²⁵.

Todas las propuestas (Osa Menor, Osa Mayor, Escorpión, Cefeo, el Dragón, la Vía Láctea, entre otras) se fundamentan en la configuración del asterismo con curvas sinuosas que semejen una "S"; Siendo este el referente visual, nos postulamos a favor de que se trate de la Osa Mayor (o el carro) en función de los resultados de nuestra revisión iconográfica de las imágenes del asterismo que se pinta en el *Códice Florentino* y en los *Primeros Memoriales*, al ser comparadas con imágenes de la bóveda celeste, como puede observarse en la figura 4. Esta atribución nos permitiría vincular al *citlaxonecuilli* con el aspecto del cielo nocturno visible todo el año, considerando que esta constelación se mantiene siempre presente en la bóveda celeste del hemisferio norte, a lo largo del año solar, y que constituye un referente en la astronomía de los pueblos originarios vinculado con aspectos calendáricos.

Al respecto de la inversión de la forma real en "S" que se reporta en el códice en "Z", cabe sugerir que derive de un proceso de observación astral indirecta, que pudo ser aplicado en la astronomía prehispánica empleando espejos pulidos de obsidiana o pirita, o mediante cámaras oscuras, en las que se generaría una imagen reflejada (invertida), que facilitaría el proceso de observación, para revisar con claridad las constelaciones y poder hacer mediciones²⁶. Por ello, es probable que la imagen que observamos del *citlaxonecuilli* en los *Primeros Memoriales*, fuera la Osa Mayor pintada por un informante indígena del padre Sahagún, en una imagen exacta del asterismo pero invertida en espejo (ver figura 4b) tal y como podría observarse en el cielo del hemisferio norte; es pertinente señalar que la propuesta de que en la astronomía prehispánica el proceso de observación se realizara a través de espejos, se puede constatar en una imagen del Códice Florentino en la que se muestra a un personaje que porta en la frente un espejo circular en el que se observan reflejadas las estrellas del augurio (ver figura 4d).

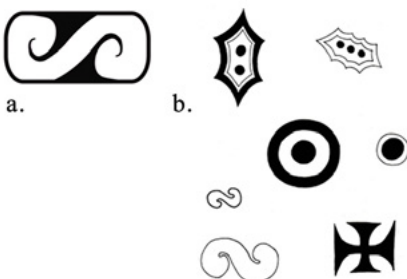


Figura 4.
El Xonecuilli como constelación estelar, representado en los códices en una versión de imagen invertida derivada de la observación astral especular. a. Constelación estelar Xonecuilli en el f.282v de los Primeros Memoriales de la Real Biblioteca, reprografía digital © Patrimonio Nacional; b. imagen invertida de la Constelación de la Osa Mayor (vista en espejo); c. Citlaxonecuilli representado en el libro XI del Códice Florentino, reprografía digital: © World Digital Library; d. Detalle de ilustración de la página 9 del libro XII del Códice Florentino, en que se retrata a Moctezuma observando las constelaciones que se reflejan en el espejo que lleva el rostro del ave en el 7º augurio, reprografía digital: © World Digital Library.

El aspecto calendárico del símbolo queda patente en las láminas del Códice Borbónico, en las que se encuentra asociado a festividades de veintenas específicas, colocado como figura central de las banderas que presiden las celebraciones en los folios 29, 30, 31 y 32. Como señala Francisco del Paso y Troncoso la presencia del símbolo en la bandera puede ser asociada a la estación del año en que se realizaban las fiestas que son ilustradas en las láminas. En el caso del folio 32, dedicado a la veintena del *Huei Paxtli*, fiesta del monte o *Tepeilhuitl*, el autor señala que la deidad que lleva la insignia con el signo es *Nappatecuhtli* "la bandera es también simbólica de la estación por tener pintado el *xonecuilli* que con el Yelo entró y sigue reinando"[sic]²⁷ en referencia a los meses posteriores a las primeras heladas que iniciaron con la veintena de Ochpaniztli. Asimismo, refiere que "es curiosa la insignia de su bandera, por verse dibujado allí el *xonekuilli* en forma de una S; signo, como lo sabemos de dos asterismos, uno boreal y otro austral: entiendo que aquí por la época del año, se trata del segundo: con la misma forma fabricaban un pan, cuyo modelo podemos ver en la página 81 del Códice Nuttall"²⁸.

3.2. Aspectos de vinculación con la naturaleza

El *xonecuilli* se constituye en un símbolo de larga tradición que encontramos en vestigios precolombinos desde el periodo Preclásico (2500 a.C - 200 d.C.) y hasta el posclásico tardío (1200-1521 d.C). Un relevante ejemplo dentro del corpus plástico del arte preclásico, de tradición olmeca, se observa en el monolito no. 1 de Chalcatzingo en Morelos como se puede observar en la figura 5, en el que el personaje principal "el príncipe" se sienta sobre un asiento o cojín con este diseño (en su variante de "S" acostada con espiral de una vuelta), y que lleva agarrado sobre sus brazos un bulto, en el que también podemos apreciar el motivo de "S" pero en una variante con las dos espiras de doble vuelta helicoidal. Esta representación ha sido analizada por varios investigadores en función de su iconografía relacionada con las nubes²⁹, Jorge Angulo Villaseñor plantea que en ese caso el símbolo podría simbolizar:



Figura 5.
Ejemplo olmeca de *xonecuillis* en el Monumento 1 "El príncipe" de Chalcatzingo, se ve al personaje principal sobre un asiento con diseño en S o *xonecuilli* y lleva en brazos un bulto textil con el mismo motivo. Sitio arqueológico de Chalcatzingo, Morelos. Imágenes: AGH, 2018.

La combinación más temprana del viento cálido que toca la fría humedad de las nubes se encuentre en al menos siete relieves de Chalcatzingo asociados con la ceremonia de la lluvia o la tormenta, descritos en trabajos ya publicados (Angulo, 1987a y b), como un elemento que “se enreda en una dirección y se desenreda en la opuesta” a manera de movimiento perpetuo creado por dos fuerzas en oposición, expresado en un símbolo muy parecido al *xonecuilli* (gusano azul), que podría estar compuesto por la voluta de la voz y su reflejo, el eco, o por el viento caliente mezclado con las nubes de agua fría, para indicar el remolino que forma al huracán definido en este símbolo³⁰.

Este planteamiento coincide con el análisis de la *Lazy-S* discutido por Verence Heredia y Joshua Engelhardt al estudiar los vestigios de la tradición Teuchitlán, quienes sugieren que “Reilly ha demostrado de manera contundente el significado de la *Lazy-S* como ‘nube’, su argumento encuentra apoyo en el hecho de que el motivo ocurre como una representación glífica de nube tanto en los sistemas de escritura maya del Clásico y la de los zapotecos [...] La *Lazy-S* también se asocia con la adivinación, autosacrificio y comunicación con los ancestros”³¹.

A su vez, debemos señalar la presencia del ideograma dentro del sistema de códigos gráficos de la cultura huasteca prehispánica, en los que llama la atención la frecuencia con que se presenta la “S” y su asociación con otros sistemas codificados en la vestimenta, que quedó retratada en las pictografías de los sistemas pictóricos murales policromos y bícromos, que también está presente en las cerámicas y la lítica de alto y bajo relieve. Al respecto, Eduardo Candelaria Ampacún hace una importante disertación sobre los motivos plásticos que configuran la composición plástica de las obras cerámicas de filiación huasteca, y hace referencia a una serie de “signos figurativos huastecos” entre los cuales considera la presencia del *xonecuilli* o “S” y lo clasifica como el signo “sf8” (ver figura 6), al respecto de su estructura formal señala que:

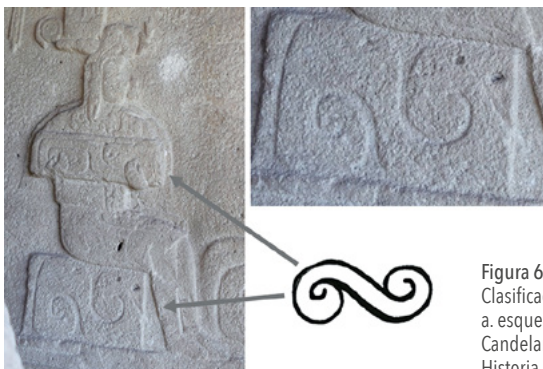


Figura 6.
Clasificación de signos figurativos huastecos.
a. esquema del signo “sf8” de Eduardo Candelaria Ampacún, Imagen: Tesis Doctoral en Historia del Arte, FFyL-UNAM, p.361 fig. 3.9; b. diseños faciales y corporales plasmados en las cerámicas. Propuesta de Silvia Trejo. Imagen tomada de Trejo, La escultura huasteca de Río Tamuín, 1989.

Este signo se obtiene de la disposición de dos formemas punta opuestos dispuestos al interior de un espacio rectangular vacío. La figura resultante, al negativo, es la de una letra "S" acostada. (...) Este signo figurativo abre un espacio horizontal, donde se encuentran dos fuerzas opuestas (las puntas en gancho) y quedan contenidas gracias a los bordes semicirculares que las encierran³².

4. El *xonecuilli* en los documentos pictográficos y su vinculación a las artes textiles

Para configurar un corpus gráfico bien sustentado, se realizó la revisión documental de buena parte de los códices de tradición precolombina y del siglo XVI, entre los cuales se revisaron ejemplares del Grupo Mixteca-Puebla, del Grupo Borgia, del Grupo Mexica o náhuatl y del Grupo Maya, con el propósito de encontrar y contabilizar las presencias del signo "S / Z" y dilucidar confluencias en sus usos o simbolismo como elemento gráfico.

Al estudiar los documentos precolombinos, pudimos servirnos de la propuesta estilística planteada por Pablo Escalante Gonzalbo, quien sintetiza las decenas de elementos iconográficos que constituyen la tradición Mixteca-Puebla, también conocida como el estilo internacional del Posclásico, entre las que define que el *xonecuilli* es una línea sinuosa parecida a la letra "S" que forma parte de los "elementos iconográficos propios de la tradición mixteca-puebla"³³.

Efectivamente, al revisar los documentos de esta filiación se vislumbra la presencia específica del signo "S / Z" en varios ejemplares; podemos señalar los casos existentes en el Códice Zouché Nutall (*Tonindeye*), el códice Selden (*Añute*) y el Códice Vindobonensis (*Yuta Tnoho*), en los que se demuestra que su colocación en el discurso gráfico no es fortuita ni indiscriminada; además de que en la mayoría de los ejemplos registrados se observa que su representación se encuentra asociada al retrato de elementos textiles empleados por los tlacuilos dentro de la narrativa pictográfica.

Podemos señalar que en varios de los códices prehispánicos se registró la presencia del símbolo de "S / Z", que se presenta de forma muy puntual como un elemento iconográfico retratado en prendas y elementos de naturaleza textil que fueron integrados a la composición de las escenas en colores de bicromía contrastada, principalmente en negro y blanco. Esta utilización del símbolo en contextos textiles sería también recuperada en algunos códices de época de contacto y virreinales que nos demuestran la permanencia de significados.

En algunos casos la presencia del símbolo en las prendas se ve asociada a escenas de índole sexual en las que se portan estas prendas o forman parte del discurso gráfico de los tejidos asociados a estas acciones, un ejemplo interesante puede verse en las mantas pintadas en los folios 19a y 19b del Lado 2 del Códice Zouché Nutall (ver figura 7).

Asimismo, vemos el *xonecuilli* en las prendas portadas por las mujeres en escenas de matrimonio (ver figura 7), lo cual podría asociarse a una faceta de la fertilidad femenina. Mientras que en el códice Borgia se encuentra inscrito en la vestimenta de una deidad femenina en su faceta relacionada con los actos carnales, o de carácter adúltero, que vincularían la presencia del símbolo con la humedad del inframundo, y que a su vez se podría asociar con el aspecto temporal - calendárico de la acción representada, en tanto hechos de carácter nocturno que puedan conectarse con el paisaje estelar en el que el *xonecuilli*, como constelación, preside el firmamento.

El *xonecuilli* es retratado generalmente en las prendas portadas por mujeres, como los *quexquémitls* y las faldas o enredos llamados *cueitl* en lengua náhuatl, como se puede ver en la figura 8; no obstante, es importante señalar que de éstas, la principal prenda femenina en que se emplea el diseño de "S / Z" es el *quexquémitl*, una cubierta de hombros y pecho con terminación en punta o triángulo que ha sido tradicionalmente asociada con las deidades femeninas venidas del *Tamoanchán* mítico como *Tlazoltéotl*, *Ixcuina*, *Toci* o *Teteo Inan* y con *Xochiquétzal*, quienes además se vinculan con la producción del tejido y su mantenimiento.



Figura 7.
Ejemplo de *xonecuillis* en los textiles representados en el Códice Tonindeye o Zouché Nutall. a. Manta o cobija que cubre el acto sexual entre la pareja primigenia, f.20; b. Enagua portada por la Señora 13 Serpiente, en su boda con el Señor Ocho Venado Garra de Jaguar, f.27, reprografías digitales: © The Trustees of the British Museum.



Figura 8.
Ejemplos del *xonecuilli* en las mantas de enredo o enaguas (*cueitl*) a. En el códice Tepetlaoztoc o Kingsborough (c. 1550) varias de las damas representadas portan enredos con esta decoración, imagen de Doña Juana en el f.3v, reprografía digital: © The Trustees of the British Museum; b. Enredo del personaje femenino del f.42 del Códice Vaticano B, reprografía digital: © Biblioteca Apostólica Vaticana.

La diosa Xochiquétzal por ejemplo lleva el diseño de *xonecuillis* en algunos de sus atuendos en el Códice Borgia, en escenas sugerentes de su sexualidad, como menciona Ruth Lechuga esta deidad:

Encarna a la mujer, al principio femenino, por lo cual se le representa tejiendo. Ella es la tierra que permite que fructifiquen los granos de maíz consagrados por el sacrificio de las doncellas. Es, al mismo tiempo, la dadora de vida, pues al sacrificarla en otoño, su piel reviste a la nueva vida que volverá a cobrar aliento en la primavera. De esta manera, en las ceremonias antiguas los conceptos de mujer, de fertilidad y de telar estaban estrechamente relacionados. Existen muchos relatos que atestiguan este hecho y que aluden al acto de tejer como una ocupación sagrada para la mujer³⁴.

El glifo también ha permeado en la gráfica de documentos coloniales, como el Libro primero del *Códice Florentino*, donde lo podemos ver vinculado a los textiles de la diosa Cihuacóatl, quien en las láminas descriptivas de los númenes del Panteón mexica, es retratada portando sobre los hombros y la parte superior del torso una prenda de tipo *quexquemiltl*, que iba decorada con un brocado de forma rectangular en el que se inscribe el glifo del *xonecuilli*, "aparecía muchas veces, según dicen, como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en palacio"³⁵, resulta relevante tomar en cuenta que tanto la prenda como el origen de algunas de estas deidades femeninas fueron históricamente vinculadas a la cultura huasteca.

Además de las mencionadas deidades de la religión mexica, también vemos que el *xonecuilli* se encuentra asociado a deidades importantes en los panteones de otras culturas, por ejemplo, de la tradición mixteca plasmada en códices, se pinta en los *quexquemiltl* y enredos de la diosa *9 Hierba, Señora Cráneo*, señora del lugar de los muertos y patrona del inframundo, advocación referida por Manuel Hermann Lejarazu³⁶; y en el panteón maya lo vemos asociado con la diosa de la luna *Ixchel*, quien en el vaso código Kerr K559 es retratada en el momento de parir a un conejo (la Luna) y lleva en el brazo un tatuaje con este símbolo de "S" como se puede observar en la figura 9.

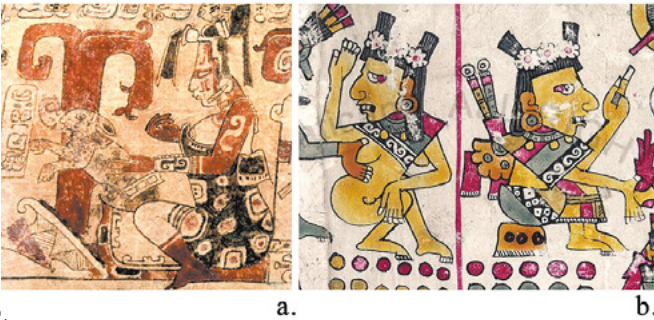


Figura 9. Xonecuillis de algunas deidades femeninas. a. Detalle del símbolo retratado como pintura corporal o tatuaje en el brazo de la Diosa de la luna Ixchel, retratada al dar a luz al conejo en el vaso Kerr K559 del Museum of Fine Arts de Boston, MA, reprografía digital en roll out: https://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=559; b. Quexquemiltl portado por la diosa Xochiquétzal en dos escenas del f.59 del Códice Borgia, reprografía digital: © Biblioteca Apostolica Vaticana.

A partir de las anteriores reflexiones se vislumbra un posible significado, que además estaría asociado a la estructura geométrica del *xonecuilli*, ya que al presentar una simetría doble helicoidal permite sugerir un equilibrio de contraposiciones, que muestran la misma magnitud, pero en sentido inverso. Considerando la frecuencia de su asociación a representaciones femeninas y su indumentaria, podemos sugerir que el símbolo podría servir para representar el papel equilibrado de ambos géneros, en el que la mujer juega un papel significativo como contraparte del hombre, de la misma importancia³⁷. De esa manera, la postura cultural de complementos equiparados mujer - hombre, podría quedar expresada de forma gráfica mediante el ideograma de "S" o "Z" y serviría para explicar las conexiones con el ámbito femenino, asociado a diosas de gran importancia en el mantenimiento equilibrado del cosmos y en la fertilidad productora de nuevas generaciones.

Empero, la pluralidad de significados que debieron atribuirse al símbolo de "S/Z" sustenta el hecho de que también aparezcan representados en algunos ejemplos aislados de prendas masculinas como *xicollis* (camisas) y *maxtlatl* (bragueros), y en prendas de origen textil sin un género asignado, como en el caso de las cobijas o mantas (Códice Zouché Nutall o *Tonindeye*, f. 20), los paños que envuelven los fardos funerarios (Códice Bodley o *Nuu Tnoo*) y las banderas que presiden la celebración de algunas veintenas (Códice Borbónico, fols. 29, 30, 31 y 32).

Resulta por demás evocativo que en el Códice Borbónico se vincule al *xonecuilli* con las festividades en que se celebraban algunas importantes deidades femeninas como *Toci* y *Xochiquétzal*. En los folios 29 y 30 los abanderados llevan el distintivo o bandera blanca con *xonecuilli* de color negro (ver figura 10) que acompaña las celebraciones de las veintenas de *Oxpaniztli* o *Tenautiliztli*, cuyos númenes celebrados eran *Toci*, *Chicomecóatl* y *Atlátónan*, mientras que en el folio 31 aparece relacionado a la veintena de *Paxtontli* o *Teteu Eko* cuyos númenes principales eran *Xochiquetzal*, *Tezcatlipoca* y *Huitzilopochtli*³⁸. Francisco del Paso y Troncoso señala que la mayor deidad celebrada en la veintena de Oxpaniztli era *Toci*, la madre de los dioses, y por tanto abuela de la humanidad, también conocida como *Teteo Innan*, quien en algunos textos es señalada por su origen huasteco; lo cual se enfatiza en la escena del fol. 30 ya que su personificadora es acompañada por sacerdotes huastecos y una danza de huastecos con falos postizos.



Figura 10.
Ejemplo de los abanderados que llevan el símbolo de *xonecuilli* retratados en los folios 29, 30, 31 y 32 del Códice Borbónico. Tomado de Facsimilar del Códice Borbónico (Siglo XXI, 1993).

En su análisis del códice Del Paso y Troncoso refiere que una de las denominaciones de *Toci* era *Cihuateotl* quien, como ya mencionamos, en su representación en el Códice Florentino también lleva un *xonecuilli* en el ornamento frontal de su Huipil. Además, durante la veintena podían coincidir las fiestas móviles y fijas, la primera dedicada a las diosas *Cihuateteo* y las *Ciuapipiltzin*, mujeres muertas en el parto y divinizadas, y la fiesta fija a la patrona de todas ellas la gran diosa³⁹.

En algunos códices vemos ejemplares textiles en los que se resalta la decoración a base de *xonecuillis*, mostrados por los tlacuilos como elementos entregados o tributados y que carecen de un portador específico. Tal es el caso de los ejemplares de prendas que vemos en el Códice Selden (*Añute*), en los que se muestra como parte de la decoración de los galones, randas o cenefas perimetrales de engalanan algunos *quechquémitls* (ver figura 11).

La presencia del símbolo es frecuente en las faldas representadas en algunos documentos virreinales tempranos. Entre ellos, uno de los documentos más prolíficos en la representación de textiles con diseño de *xonecuilli* es el *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc* o *Códice Kingsborough*, que se resguarda en el Museo Británico, en el cual el tlacuilo hizo un especial énfasis en las cualidades cromáticas, formales e iconográficas de los textiles portados por los personajes (ver figura 8) y en aquellos que formaban parte de los tributos entregados a los encomenderos; en el códice resalta la presencia de numerosas faldas (mantas para enredo) con el diseño perimetral de randa de *xonecuillis* en blanco sobre negro y bandas rojas que lo delimitan (ver figura 11).

Nuevamente se aprecia la vinculación del tejido con *xonecuillis* a la cultura Huasteca, al revisar una figura toponímica en la lámina 8 del Códice Kingsborough, construida a partir de la figura de rostro de perfil de un personaje huasteco, con su característica nariz con el septum perforado; el rostro va colocado sobre una manta con diseños perimetrales de randa con *xonecuillis* y este topónimo va conectado a un personaje principal del pueblo de *Tepetlaoztoc*, rematado con el escolio "*Cuextecatl*" en referencia a su origen (ver figura 11).

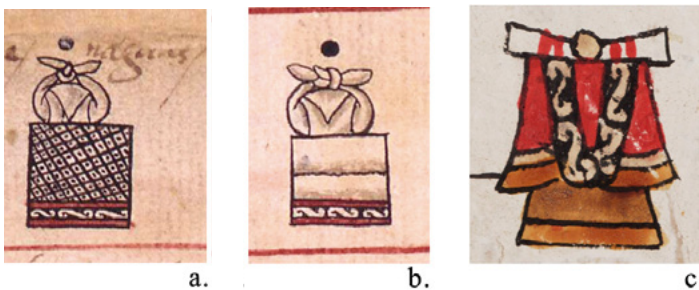


Figura 11.

Ejemplos de prendas tributadas con decoración de *xonecuillis*, en estos casos no se ilustra un personaje portador. Ejemplos a. *Quechquémitl* con galón o randa de *xonecuillis*, sobre una capa y la manta de enredo, las tres prendas que forman el traje femenino en los códices mixtecos, f.7 del Códice Selden o *Añute*, reprografía digital: © Bodleian Libraries, University of Oxford; b. viñeta de manta de [e]naguas en el Códice *Tepetlaoztoc* o *Kingsborough* f.2r, reprografía digital: © The Trustees of the British Museum. c. Viñeta de topónimo con personaje huasteco sobre manta con randa de *xonecuillis*, Códice *Tepetlaoztoc* o *Kingsborough* f.8, reprografía digital: © The Trustees of the British Museum.

De todo lo anterior podemos plantear que resulta evidente la vinculación del símbolo de "S / Z" con el mundo del textil y su creación⁴⁰, noción que también puede ser planteada a partir de la reflexión de Jorge Angulo Villaseñor sobre el *xonecuilli* como símbolo asociado a los enseres del hilado:

Se podría decir que este símbolo del *xonecuilli*, asociado con la ceremonia de la lluvia, la tormenta o el movimiento perpetuo producido por los opuestos, existe en muchos malacates con que hilaban la fibra de ixtle y algodón que han sido localizados en diversas áreas mesoamericanas. Es obvio que el malacate indique movimiento perpetuo por el uso que le daban o que encierre algún otro significado relacionado con el fuego y la tormenta, entre la infinita serie de símbolos que no son fáciles de identificar⁴¹.

A partir de la revisión de los documentos precolombinos y virreinales señalados en este apartado, podemos confirmar que los símbolos de "S" y "Z" tuvieron una gran difusión entre las diversas culturas mesoamericanas, principalmente en la representación de objetos textiles, además de que contamos con la evidencia de su presencia reiterada en la producción plástica cerámica, escultórica y pictórica de los grupos culturales de la Costa del Golfo (Huastecos, Totonacos y Olmecas), en el área Maya (de la Península de Yucatán y la Zona del Petén), en la zona de Oaxaca (Zapotecos y Mixtecos), en el Altiplano central (Teotihuacán y Grupos Nahuas) y en el Occidente de México (Purépechas). Esta amplia distribución geográfica del símbolo de "S / Z" se ve arraigada en la cosmovisión de diversas culturas precolombinas y mantuvo una continuidad que se hace patente en la producción textil de los siguientes siglos y que aún subsiste en la iconografía textil del siglo XX⁴².

5. La pervivencia: el glifo *xonecuilli* en la producción textil tradicional

A partir del exhaustivo análisis realizado por Irmgard Weitlaner Johnson (1976) de los motivos empleados en los textiles indígenas mexicanos, es posible recuperar que, en la producción textil del siglo XX, las formas de "S" y "Z" tenían una presencia relevante en el repertorio iconográfico de las composiciones textiles, ya fueran bordadas o brocadas dentro del tejido, la autora menciona que:

Estos interesantes motivos son usados ampliamente, y probablemente representan variantes del antiguo diseño de *ilhuitl*. Aparecen en diversas formas y arreglos, por ejemplo, estos motivos pueden aparecer en forma angular o curvilínea, orientados en sentido horizontal, vertical o en una posición inclinada. Los dos elementos [S y Z] son frecuentemente combinados en posiciones alternadas y contrapuestas. Se representan en textiles tejidos y en patrones de bordado⁴³.

En la actualidad los tejidos multicolores creados por las tejedoras de las comunidades huastecas del Estado de San Luis Potosí, muestran frecuentemente la presencia de estos *glifos en "S/Z"* como parte de las estrellas de ocho puntas que se bordan en los *dhayemlaab* de origen teenek y en los hoy extintos *quexquémits* que bordaban las mujeres nahuas de la huasteca, ambas prendas son de formato similar, a manera de rombo, se colocan en la parte superior del cuerpo sobre hombros y torso, su uso es preponderantemente femenino y su desarrollo fue prehispánico. Ruth Lechuga refiere que el origen de la prenda podría proceder de la Costa del Golfo:

Entre las totonacas aparece el quechquemitl desde el primer siglo de nuestra era. La traducción de la palabra quechquemitl es "camisa que cubre el pescuezo"; es una prenda singular que aparentemente se inventó y se usó exclusivamente en la América del Norte. Consta de dos rectángulos de tela; el lado más angosto de cada uno se cose al extremo más largo del otro. Se forma así una especie de capa cerrada con dos picos; al meterse por la cabeza, cuelga uno adelante y otro atrás (...) Hasta la fecha las totonacas usan un quechquemitl de gasa, blanco y transparente, prenda a la que probablemente se refería Sahagún⁴⁴.

Al respecto, Patricia Rieff Anawalt indica que este tipo de prendas estuvieron vinculadas al indumento de las antiguas deidades de la fertilidad⁴⁵. Pero se trataba de prendas con un uso acotado. Al respecto, Claude Stresser-Péan refiere que el traje femenino conservó su carácter indígena, pero se fue modificando en circunstancias que no están del todo claras. "El rechazo del huipil y su sustitución por el 'quechquemitl' en la mayor parte del centro de México sigue siendo un fenómeno misterioso y difícil del explicar. Las fuentes escritas o pictográficas del siglo XVI atestiguan el uso del huipil en toda esa zona. Fuera de la Huasteca y probablemente de la región totonaca, el quechquemitl no era entonces sino un vestido ritual o ceremonial."⁴⁶.

Así la presencia del quechquemitl portado por las deidades femeninas en los códices pictográficos mixtecos y del centro de México, pondría de relieve que se trataba de una vestimenta que vinculaba a las diosas portadoras con su origen huasteco. Efectivamente, esta compleja prenda, que actualmente sigue siendo un referente en la indumentaria de las mujeres de diversos grupos étnicos de nuestro país, no era de uso tan extendido, pero durante el virreinato vería su culminación como prenda elegida por las mujeres de origen indígena.

La investigadora Claudia Rocha Valverde quien realizó un profundo análisis del *quexquémits*, llamado en lengua teenek (huasteca) *dhayemlaab* y sus implicaciones iconográficas y antropológicas⁴⁷, al referir los motivos bordados señala que:

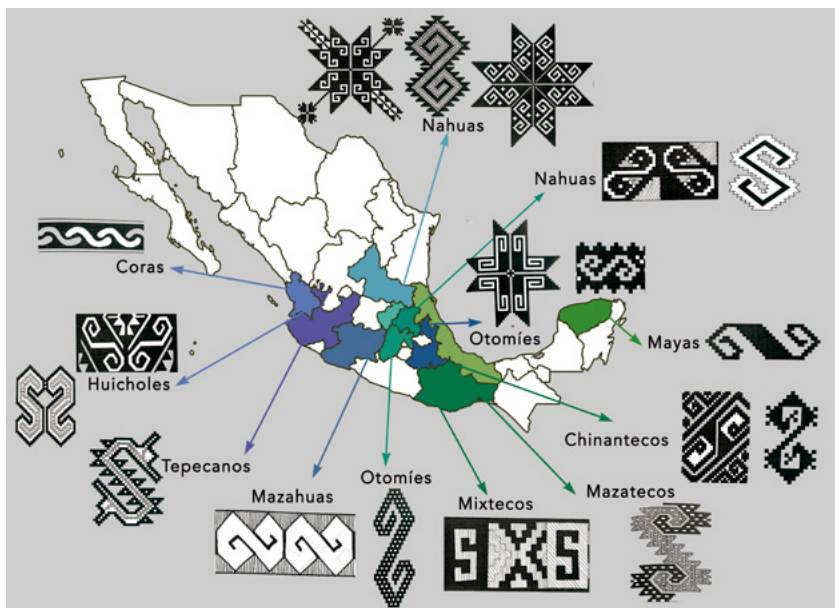


Figura 12.

Plano en que se ejemplifican variantes textiles del símbolo de doble espiral en "S / Z" que fueron reportadas por Irmgard Weitlaner Johnson en la década de 1970. Los ejemplos reportados por la autora son: Totonaca (Pantepec, Puebla), Huichol (Bolaños, Nayarit); Náhuatl de la huasteca (San Pedro Coyutla, Veracruz; Pepeyoca, Huautla, Hidalgo; Cuatlamayan y Cuajenco, Tancanhuitz, San Luis Potosí); Náhuatl (Tuxpan, Jalisco); Mazateca (Huautla, Oaxaca); Cora (Nayarit); Otomí (Tolimán, Querétaro; Malacota, Morelos, Estado de México; San Pablito, Pahuatlán, Puebla); Maya (Espita, Yucatán); Chinanteco (Chiltepec, Oaxaca; San Felipe Usila, Oaxaca y San Lucas Ojitlán, Oaxaca); Tepehua (San Pedro Tziltzacuapan, Veracruz); Mixteca (Pinotepa de Don Luis, Oaxaca y San Pedro Tututepec, Oaxaca). El esquema se armó utilizando los diseños textiles analizados y dibujados por Weitlaner Johnson, ubicados en función de su localización geográfica. Esquema: A. González, 2025. Trazo de los *xonecuillis* tomado de Weitlaner Johnson, 1976.

Si bien existen reminiscencias de una iconografía antigua comprobable gracias a la existencia de vestigios como los arqueológicos y los códices, en los cuales se ven figuras en forma de S o *xonecuilli*, grecas escalonadas o *xicalcolihqui*, espirales, caracoles y muchas otras derivadas de una amalgama de culturas antiguas que mantenían ciertas afinidades, sin duda la marca contundente sobre la producción de arte indígena fue la originada por la conquista española⁴⁸.

A partir de los trabajos antropológicos de Irmgard W. Johnson podemos confirmar que los signos de "S/Z" o símbolo de doble espiral, se mantuvieron en el repertorio iconográfico de los textiles tradicionales de diversos grupos culturales: Totonacas, Huicholes, Nahuas de la Huasteca, Mazatecas, Coras, Otomíes (Hñähñu), Mayas, Chinantecos, Mazahuas, Tepehuas y Mixtecos⁴⁹. Esta pluralidad de apropiaciones simbólicas denota una importancia heredada y compartida por diversas culturas del territorio mexicano (ver figura 12).

Una variante importante del glifo en "S/Z" fue desarrollada por tejedoras de la zona centro de la Costa del Golfo, en donde las espiras se geometrizaron en forma de hexágonos de diversos helicoides, que se bordan en el registro inferior de la composición del *quexquémitl* de Pantepec, Puebla, de origen totonaco⁵⁰.

La presencia del símbolo estuvo presente en las prendas hermanas de tipo *quexquémítl* o *dhayemlaab* de las comunidades teenek, nahuas, totonacas, otomís y tepehuas que durante buena parte del siglo XX continuaban produciendo prendas de este tipo para uso cotidiano y ritual, en ellas se colocaban los *xonecuillis* como parte del repertorio iconográfico, con variantes morfológicas y con una particular distribución de los elementos según los discursos particulares a cada grupo.

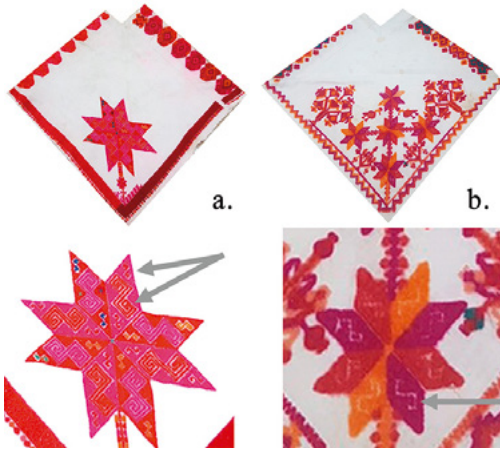


Figura 13.
Ejemplos de *xonecuillis* en las estrellas de ocho puntas en ejemplares de *quechquemítl* de origen nahua de la huasteca. a. y b. prendas de la primera mitad del siglo XX de la Colección Rocha Valverde. Imágenes: AGH, 2023.

En la actualidad el *xonecuilli*, sigue presente en los *quexquémítl* de algunas regiones del país, en ocasiones como elemento discursivo primario o bien dentro de las estrellas de ocho puntas que se bordan en comunidades originarias de la Costa del Golfo y del territorio Wixárika (Huichol) (ver figura 13)⁵¹.

Al revisar ejemplos conservados en las colecciones etnográficas de los museos y en colecciones particulares, se identifican numerosas variantes de las "S / Z", algunas sencillas, algunas de espiras retorcidas, acostadas, en diagonal, con la espira geometrizada en forma de hexágono que se mencionó y otras de punta helicoidal. Por ello, resultaría conveniente que en una siguiente fase de la investigación se indaguen las razones de esta morfología desde el conocimiento de los grupos que las emplean en la actualidad, para poder esclarecer su constancia en el repertorio textil.

Lo que es indudable es que de forma panorámica se puede confirmar la pervivencia del *xonecuilli*, desde la época precolombina hasta nuestros días, como un referente visual y simbólico en la producción textil tradicional de México; aun cuando por momentos fue muy selecto su empleo en los discursos textiles, confirmamos que a partir de la segunda mitad del siglo XX ha cobrado un nuevo auge en la iconografía de los grupos de la Costa del Golfo, principalmente entre las tejedoras teenek, quienes hoy en día emplean el símbolo de forma frecuente en sus diseños para bordar el *dhayemlaab*, en contraposición con los ejemplares antiguos que podemos ver en registros fotográficos de la primera mitad del siglo XX, en los que se tenía otra distribución, dimensión y contenidos para la decoración de esas prendas.

Resulta interesante el proceso de integración y abandono de los símbolos en los repertorios iconográficos detectado a partir del análisis formal de la decoración de prendas creadas durante el siglo XX, los dhayemlaab de los grupos de origen teenek y los quexquémiltl de las habitantes de origen nahua de la huasteca, como resultado es factible apreciar una integración distinta del símbolo de "S" en el repertorio bordado, ya que en los dhayemlaab antiguos (de inicios del siglo) era poco frecuente encontrar el uso del xonecuilli, mientras que en el caso de los quexquémiltls nahuas si era muy frecuente que se incorporara en la composición, principalmente en las estrellas de ocho puntas bordadas en relieve como podemos ver en la figura 13, y en la actualidad son los dhayemlaab teenek los que lo ostentan.

En el contexto etnográfico la presencia de este ideograma simple en "S / Z" como parte de la composición figurativa de bordados y telas brocadas, ha sido descrita en algunos documentos que nos permiten conocer las nociones contemporáneas con que lo emplean las tejedoras dentro del discurso figurativo de su labor, y que seguramente deriva de la tradición oral. Empero, desde una perspectiva semiótica sistémica es pertinente considerar los procesos transformativos que pueden interferir por elección en el cambio de asignación de significados y la propia selección de los signos que son contemplados y utilizados bajo la noción de tradición.

Al respecto, en el contexto actual de las tejedoras de origen teenek de la huasteca, se aplican diversos significados dependiendo de las modulaciones formales que presenta el ideograma, es decir, si presenta espiras de circunferencia incompleta, o si la espira tiene varias vueltas, o bien si están geometrizadas con perfil hexagonal o si forman parte de otros símbolos de mayor complejidad como la estrella de ocho puntas.

En el libro de *Iconografía tének de origen ancestral* de Leona Santos Concepción se describe el empleo de la "figura en forma de "S" en la estrella tének". La primera vinculación se plantea en su asociación con el maíz, y refiere a la forma de "S" con las puntas de espira acentuada:

La estrella, flor del universo, dibujado en el bordado tének en punto de cruz, representa una gran variedad de sabiduría ancestral y en cuanto a Dhipák, el espíritu del maíz, la estrella que tiene la figura en forma de "ese" simboliza la planta del maíz. Los caminos rectos dibujados en la estrella tének representan las hileras de la mazorca en forma de camino. Cada pétalo de la estrella es, la espiga del maíz. El camino recto y el camino empataado o camino escalonado simboliza el camino de Dhipák que cuida la milpa⁵².

Más adelante la misma autora plantea que el ideograma de "S" colocado en la estrella, pero en sentido diagonal a 45 y 105 grados se denomina como "Pies", por lo que en el texto registra otro simbolismo para la estrella con esa variante del ideograma:

La estrella tének, flor del universo con pies, marcador de meses. Representa el marcador de los meses ya que; la mujer normalmente da a luz a los nueve meses. Cada pétalo de la estrella gigante simboliza cada uno de los meses. Tiene ocho pétalos, el centro completa el noveno mes y es cuando la mujer termina el periodo de embarazo y nace el nuevo ser. El centro de la estrella tének con pies es el espíritu, porque allí se encuentra representado el tronco de la vida y también el apagón o la muerte, donde comienza la vida es el mismo lugar donde regresa⁵³.

Es indudable que a nivel formal son estas variantes las que modulan el significado que se asocia al símbolo, siendo en ambos casos llamativo que aún se mantenga una vinculación simbólica asociada a la fertilidad de la mujer, quien, además, será la portadora de la prenda.

Conclusiones

Una vez realizada esta primera aproximación al análisis del símbolo de "S / Z" en diversos soportes, se identificó que el *xonecuilli* es en efecto un símbolo recurrente en la producción plástica y documental que dejaron los diversos pueblos prehispánicos y que fue complejizándose al paso de los siglos.

Se hace evidente que en culturas precolombinas como la olmeca, la purépecha, la maya y la huasteca existe una asociación del signo de "S / Z" con elementos de la naturaleza, fenómenos hídricos como las nubes y los rayos, en especial en épocas tempranas, mientras que para el posclásico es frecuente su asociación con las constelaciones estelares y se le atribuyen significados iconográficos más complejos, como se ejemplifica en las culturas mixteca, cholulteca y mexicana.

El vasto corpus de imágenes de prendas textiles retratadas que se analizaron para este trabajo guarda importantes reminiscencias iconográficas que lo vinculan, en el conocimiento y saber de las tejedoras contemporáneas, con un simbolismo plurivalente que habían desarrollado las culturas que las precedieron en territorio y espacio. Esta apropiación simbólica puede verse de forma continuada en la producción textil que se generó durante el virreinato y de la que es heredera la tradición textil contemporánea que se mantiene y fortalece gracias a las tejedoras.

El estudio realizado del *xonecuilli* desde una perspectiva formal y asociativa, nos permitió observar que este signo parece haber subsistido en los tejidos y vestimentas que se realizaron en la época virreinal durante el contacto y que en los siglos posteriores vivió un proceso evolutivo en cuanto a su uso y recurrencia en regiones colindantes, por lo que fue integrado en el repertorio de símbolos que siguen siendo empleados en el tejido y bordado tanto de comunidades originarias como de las mestizas, ejemplificada por los tejedores de rebozos de Santa María del Río, en San Luis Potosí.

La variedad de tipologías formales del símbolo en "S / Z" nos enfrentó al reto de buscar el ícono en una vinculación directa con la forma de un objeto real o elemento natural representado, y fue patente que más bien, comprende un símbolo abstractivo que busca significar un concepto mucho más amplio que el acotado a su imagen intrínseca.

A partir de este primer estudio de sus usos y significados podemos plantear nuevas hipótesis para comprender su permanencia como parte de la iconografía latente en los textiles tradicionales de México. El panorama de casos documentados permite entender que en la actualidad su presencia es por una parte tradicional, en línea ancestral directa, pero parcialmente desvinculada a las ideas antiguas de significación de las culturas creadoras y como elemento formal es resignificada a la cotidianeidad de sus usuarios, vinculada al maíz, lo cual nos permite comprender la importancia que conlleva el uso de símbolos en los tejidos de las culturas originarias desde la antigüedad y hasta nuestros días.

La interpretación del *xonecuilli* se muestra esquiva a un solo significado, como se mostró existen dos acepciones culturales del signo, una primaria vinculada a las nubes, que está presente en las culturas olmeca, maya y huasteca, y una segunda, vinculada al culto de las deidades femeninas del panteón mexica y huasteco, quienes celebran en épocas del año en las que rigen estelarmente los astros que simulan la doble espira del *xonecuilli*.

Finalmente, a partir de la identificación de la *Lazy-S* o *xonecuilli* como símbolo asociado a las nubes, planteamos una hipótesis que podría vincular esta noción con un aspecto textil, considerando que la doble espiral divergente también podría interpretarse como una forma semántica de referir a la "nube" del algodón, flor que al separarse de las semillas presenta un notable parecido formal con las nubes de tipo cúmulo. Esta hipótesis sostendría que quizá otra de las acepciones del significado fuera de origen material: un tejido de algodón, cuya fibra se relacionaba con las deidades, y que paulatinamente esa presencia en los tejidos haya derivado en otros significados como los que se reportan en el conocimiento etnográfico de los tejedores contemporáneos que siguen la tradición ancestral de emplear el motivo en la iconografía de sus creaciones.

Bibliografía

- Anawalt, Patricia Rieff. "Atuendos del México Antiguo." En *Revista Arqueología Mexicana, Textiles del México de Ayer y Hoy*, edición especial 19. México: Editorial Raíces S.A. de C.V., 2005.
- _____. *Indian clothing before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1981.
- Angulo Villaseñor, Jorge. "Algunas representaciones de los elementos que dan lugar a la vida en el pensamiento cosmogónico mesoamericano." En *Iconografía Mexicana V: Vida muerte y transfiguración*, editado por Beatriz Barba de Piña Chan. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019. Kindle.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos con más de 600 ilustraciones*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1993.
- Candelaria Ampacún, Juan Eduardo. "El fundamento huasteco: espacio plástico y figuratividad en la cerámica huasteca postclásica (900-1521 d.C.)." Tesis doctoral en Historia del Arte, México: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, 416 p.
- Códice Borbónico*, facsimilar y comentarios de F. Del Paso y Troncoso, México: Siglo XXI, 1993.
- Códice Borgia*. Versión fotográfica digitalizada del documento original en página de la Biblioteca Vaticana, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1 (consulta: abril de 2023).
- Códice Borgia*, facsimilar, notas de Eduard Seler, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Códice Florentino*. Versión fotográfica digitalizada del documento original por la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, en página web World Digital Library https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_10096_001/?sp=32, Libro XII en https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_10623/?sp=9&st=image&r=0.082,0.684,0.25,0.354,0 (consulta: abril de 2024).
- Códice Selden*, *Códice Añute*. Versión fotográfica digitalizada del documento original en página web de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/0396c1d4-bcde-4a0c-9fd3-73a507f883d9/> (consulta: marzo de 2024).
- Códice Tepetlaoztoc*, *Códice Kingsborough* o *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc*. Versión fotográfica digitalizada del documento original en página web del Museo Británico, objeto no. Am2006, Drg.13964 https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am2006-Drg-13964 (consulta: abril de 2023).
- Códice Vaticano B* o *Vaticano 3773*. Versión fotográfica digitalizada del documento original en página de la Biblioteca Vaticana, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3773 (consulta: abril de 2023).
- Códice Zouche Nutall* o *Tonindeye*, versión fotográfica digitalizada del documento original en página web del Museo Británico, objeto no. Am1902,0308.1 https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1902-0308-1 (consulta: marzo de 2023).
- De la Fuente, Beatriz y Nelly Gutiérrez Solana. *Escultura huasteca en piedra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Del Paso y Troncoso, Francisco. *Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico (edición facsimilar)* comentarios de E.T. Hamy. México: Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 1993 [1898].
- Enciso, Jorge. *Sellos del Antiguo México*. México: Editorial Dibujos del Autor, 1947.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, 413 p.
- Faust, Katherine A. "More than skin deep. Gestalt ways of seeing Formative Olmec and Postclassic Huastec body, iconography, and style". En *Wearing Culture. Dress and Regalia in Early Mesoamerica and Central America*, editado por Heather Orr y Matthew G. Looper. University Press of Colorado Boulder, 2014: 253-294.
- Gennari, Mario. *Formema (Filosofia della formazione)*, Italia: Editorial Il Nuovo Melangolo, 2015.

- Heredia Espinoza, Verence Y. y Joshua D. Englehardt. "Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán." *Tracce México*, DF, 68, 2015: 9-34.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-62862015000200009&lng=es&tlng=es.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. "Códice Nuttall, lado 2. La historia de Tilantongo y Teozacoalco". En *Arqueología Mexicana*, edición especial no. 29. México: Editorial Raíces S.A. de C.V., 2008.
- Hernández Díaz, Verónica. "Los janamus grabados de Tzintzuntzan, Michoacán", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 28, no. 89. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2006.89.2220>
- Horta Tricallotis, Helena y Agüero Pionka, Carolina. "Estilo, iconografía y función de las inkuñas prehispánicas del Norte de Chile durante el periodo intermedio tardío (1.000-1.470 d.c.)." En *Revista Chungará (Arica)*, 41(2), 2009, 183-227 <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562009000200004>
- Lechuga, Ruth D. *El traje de los indígenas de México*. México: Editorial Panorama, 1991.
- Reilly, F. Kent. "The Lazy-S: A formative Period Iconographic Loan to Maya Hieroglyphic Writing". En *Eight Palenque Round Table*, 1993, vol. X, editado por M. Macri y J. Mchargue. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1996, 413-424.
- Rocha Valverde, Claudia. "El camino de la estrella. Tradición textil de oriente a occidente, los teenek y los wixaritari." En *Hilando al norte, Nudos, redes, vestidos, textiles*, editado por Arturo Gutiérrez del Ángel. México: El Colegio de San Luis - El Colegio de la Frontera, 2012, 131-158.
- _____. *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cósmico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis-CONACULTA, 2014.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de la Nueva España, Primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*. t. I y II, 2a. Introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Alianza Editorial, 1989.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Primeros Memoriales*, manuscrito resguardado en la Real Biblioteca. Madrid: Patrimonio Nacional. c. mediados del siglo XVI. Reprografía digital del manuscrito en la Biblioteca Digital Mexicana BDMX http://bdmx.mx/documento/galeria/bernardino-sahagun-codices-matritenses/co_DG037200/fo_06 (consulta: marzo de 2024).
- Santos Concepción, Leona. *Iconografía tének de origen ancestral*. México: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Stresser-Péan, Claude. "La evolución del traje indígena en Santa Ana Tzacuala, Hidalgo." En *Homenaje a Isabel Kelly*, coordinado por Yólotl González. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, pp. 227-247.
- Trejo, Silvia. *Escultura huasteca de Río Tamuín*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos. Una guía ilustrada para imágenes, iconos y emblemas tradicionales*. México: Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V., 2003.
- Weitlaner Johnson, Irmgard. *Design Motifs on Mexican Indian Textiles Vol. 1/I y 1/II*. Graz, Austria: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1976.
- Wertheimer, Max. "Investigations on Gestalt Principles", trad. Wertheimer Michael and K.W. Watkins. En *On Perceived Motion and Figural Organization*, editado por Lothar Spillmann. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012 [1923]: 127-182.
- <Xonecuilli> en *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. <http://www.gdn.unam.mx> (consulta: marzo de 2024).
- <Xonecuilli> e <Ilhuittl> en *Tlachia* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. <https://tlachia.iib.unam.mx/> (consulta: marzo de 2024).

Notas al pie de texto

- 1 Existen diversos términos para referir al símbolo de "S" o "Z" en el contexto iconográfico precolombino, sin embargo, en este texto se emplea el término xonecuilli o símbolo de "S/Z" de forma indistinta, sustentado en la practicidad de usar una nomenclatura comúnmente reconocida para esta figura o su referente formal.
- 2 cf. Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos con más de 600 ilustraciones* (Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1993) 10.
- 3 Max Wertheimer, "Investigations on Gestalt Principles", trad. Wertheimer Michael y K. W. Watkins, En *On Perceived Motion and Figural Organization*, Lothar Spillmann (ed.) (The MIT Press, 2012 [1923]), 129.
- 4 Jack Tresidder. *Diccionario de los símbolos. Una guía ilustrada para imágenes, iconos y emblemas tradicionales* (Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V., 2003), 94.
- 5 Biedermann, *Diccionario de símbolos*, 180.
- 6 Respecto a la presencia del símbolo de "S / Z" en los textiles precolombinos, además de los ejemplos mesoamericanos referidos en este texto (a partir de los repertorios pictográficos, cerámicos, pétreos y murales), también se ha detectado en contextos culturales panmesoamericanos, entre los que podemos destacar el ejemplo de los textiles de la cultura Arica o Chungará, que floreció en época preincaica (1000 - 1470 d.C.) y se localiza al norte de Chile, en donde se empleó de forma reiterativa como motivo en las inkuñas de diversos grupos de textiles que fueron analizados por Helena Horta y Carolina Agüero, como puede observarse en las fig. 12a y 14a. de su texto.
- 7 Entendido el formema como un signo visual o elemento figurativo, a partir de la interpretación que hago del texto de Mario Gennari, *Formema* (Filosofía della formazione), (Editorial Il Nuovo Melangolo, 2015).
- 8 Katherine A. Faust, "More than skin deep. Gestalt ways of seeing Formative Olmec and Postclassic Huastec body, iconography, and style" en *Wearing Culture. Dress and regalia in early Mesoamerica and Central America*, Heather Orr y Matthew G.Looper (eds.) (Austin: University of Texas Press, 2014), 275.
- 9 Erik Velásquez García, mensaje directo a la autora 25 de abril 2025.
- 10 Irmgard Weitlaner Johnson, *Design Motifs on Mexican Indian Textiles* (Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1976), 25.
- 11 El término Lazy-S es descrito por diversos autores, entre ellos Verence Y. Heredia Espinoza y Joshua D. Engelhardt en "Simbolismo panmesoamericano en la iconografía cerámica de la tradición Teuchitlán", *Trace* (68), (México, DF, 2015), 19-21.
- 12 F. Kent Reilly III, "The Lazy-S: A Formative Period Iconographic Loan to Maya Hieroglyphic Writing", en *Eight Palenque Round Table*, 1993. (Pre-Columbian Art Research Institute, 1996).
- 13 Erik Velásquez García, mensaje directo a la autora 25 de abril 2025.
- 14 Verónica Hernández Díaz, "Los janamus grabados de Tzintzuntzan, Michoacán", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.28, no.89 (IIE - UNAM, 2006).
- 15 Jorge Enciso, *Sellos del Antiguo México*, (Dibujos del Autor, 1947), 58, figura 5.
- 16 Weitlaner Johnson, *Design Motifs*, 49.
- 17 Principalmente en la producción textil de diversas comunidades como se puede confirmar en los diversos textos entre los que podemos mencionar los de Irmgard Weitlaner Johnson, *Design Motifs*, vols. I y II. y Joaquín Galarza, *Dibujos tradicionales. Tejidos de Santa Ana Tlacotenco* (Amatl, 1996 [1982]), 127-129, en este último se muestra que el xonecuilli sigue presente en la producción de una comunidad en Milpa Alta, al sur de la Ciudad de México.
- 18 cf. Leona Santos Concepción. *Iconografía tének de origen ancestral*. (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2020), 64.; Jorge Angulo Villaseñor, "Algunas representaciones de los elementos que dan lugar a la vida en el pensamiento cosmogónico mesoamericano" en *Iconografía mexicana V Vida muerte y transfiguración*, Beatriz Barba de Piña Chán (ed.) (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019); entre otros.
- 19 Angulo Villaseñor, "Algunas representaciones de los elementos", Kindle.
- 20 Referencias documentales al término Xonecuilli en *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. (Universidad Nacional Autónoma de México, 2012) <http://www.gdn.unam.mx>.
- 21 el término Asterismo refiere a un conjunto de estrellas.
- 22 Francisco del Paso y Troncoso, *Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico* (edición facsimilar)

- con comentarios de E.T. Hamy (Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 1993 [1898]).
- 23 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España* (Fondo de Cultura Económica, 1989).
 - 24 Sahagún, *Historia General*, Lib. I, cap. XIV "en que habla acerca de un dios que se llamaba Macuicóchtli, que quiere decir 'cinco flores', y también se llamaba Xochipilli, que quiere decir 'el principal que da flores' o 'que tiene cargo dar flores', 49-50.
 - 25 Jesús Galindo Trejo, *Arqueoastronomía en América Antigua* (Editorial Equipo Sirius, 1994). El autor refiere algunas de las principales propuestas sobre la ubicación del asterismo del xonecuilli: "La localización de la constelación de Citlaxonecuilli en las inmediaciones de La Bocina, constelación medieval equivalente a la Osa Menor, hace pensar en una constelación en el norte celeste. El dibujo de Sahagún con sus siete estrellas dispuestas en la forma de una S recuerda sin duda al cuadrángulo de la Osa Menor, sin embargo, no todas sus estrellas son brillantes, así que algunas estrellas del Citlaxonecuilli podrían pertenecer a otra constelación polar, como a la del Dragón (Paso y Troncoso, 1882). Gallo (1954) cree incluso que la Osa Mayor podría ser la correcta identificación de Xonecuilli. Castañeda y Mendoza (1933) consideran que esta constelación prehispánica debió de estar más bien frente a la boca de la Bocina, no tratándose de ésta, sino del conjunto formado por estrellas de la constelación Cefeo y de la del Dragón. Estos autores explican que la indicación de Tezozomoc, de que la estrella Xonecuilli está hacia el sur, puede referirse precisamente a la estrella de tercera magnitud, a de Cefeo. Como el mismo cronista también indica que Xonecuilli está en la Encomienda de Santiago, nombre tradicionalmente dado a la Vía Láctea, Paso y Troncoso (1882) propuso que ésta constelación estaba formada por siete estrellas de primera magnitud dispuestas a uno y otro lado de la Vía Láctea; de tal forma que parecerían bajar desde el norte hasta el sur describiendo una línea quebrada, lo que correspondería a otra acepción de la palabra Xonecuilli. Las estrellas propuestas para delinear este zigzag estelar son Capella, Betelgeuse, Proción, Sirio, Canopus, Castor y Rigel. Por otra parte, Hagar (1908) propuso que Xonecuilli estaba situado en la porción sureña de la Vía Láctea y lo determinaban las estrellas ϵ , r , o , «P, δ , y γ de Sagitario, las cuales en efecto generan la figura de una S. Kreichgauer (1916) concluye que Xonecuilli podría ser justamente la constelación de la Cruz del Sur unida a la Estrella del Centauro".
 - 26 León Martínez del Río, información proporcionada a la autora para el análisis de la representación estelar de la Osa Mayor en los manuscritos Sahaguntinos, 5 de febrero 2024.
 - 27 Del Paso y Troncoso, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico, 185.
 - 28 Del Paso y Troncoso, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico, 139.
 - 29 F. Kent Reilly III, "The Lazy-S: A Formative Period Iconographic Loan".
 - 30 Angulo Villaseñor "Algunas representaciones de los elementos".
 - 31 Heredia y Engelhardt, "Simbolismo panmesoamericano", 19-21.
 - 32 Juan Eduardo Candelaria Ampacún, "El fundamento huasteco: espacio plástico y figuratividad en la cerámica huasteca postclásica 900-1521 d.C.", tesis doctoral en Historia del Arte (Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 317.
 - 33 Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 52-54.
 - 34 Ruth Lechuga, *El traje de los indígenas de México* (Panorama, 1991), 37.
 - 35 Sahagún, *Historia General... Lib. I*, cap. VI "se trata de las diosas principales que adoraban en esta Nueva España", 39-40.
 - 36 Manuel A. Hermann Lejarazu "Códice Nuttall, lado 2. La historia de Tilantongo y Teozacoalco", en *Arqueología Mexicana*, edición especial no. 29 (Editorial Raíces S.A. de C.V., 2008), 48 y 54.
 - 37 Jack Tresidder sugiere que "La espiral que se desenrolla es fálica y masculina, la espiral enrollada es femenina, lo que también hace de la espiral doble un símbolo de fertilidad". Tresidder, *Diccionario de los símbolos*, 94.
 - 38 Del Paso y Troncoso, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico, 133-134 y 165.
 - 39 Del Paso y Troncoso, Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico, 137-138.
 - 40 Debemos señalar que dentro del corpus de documentos pictográficos el xonecuilli también se presenta en contados ejemplos con otras vinculaciones materiales: en el Códice Vindobonensis se aprecia como parte de la decoración mural en el desplante del edificio de la casa de la sequía y en el Códice Bodley como parte de un topónimo asociado a un ojo estelar en una montaña. Además, en algunos ejemplos del

Códice Tepetlaoztoc y del Códice Yanhuítlan se representa como un referente icónico en orfebrería, donde se observa la presencia del xonecuilli como diseño en las cuentas de sartales identificados como collares o rosarios; en el dibujo de las cuentas esféricas de metal se enfatizan los diseños labrados o fundidos a la cera perdida con motivos de xonecuillis que se intercalan con chalchihuites o cuentas de círculos concéntricos, otro elemento iconográfico frecuente en el repertorio precolombino.

41 Angulo Villaseñor "Algunas representaciones de los elementos".

42 Weitlaner Johnson, *Design Motifs* (1976), vols. I y II.

43 Weitlaner Johnson, *Design Motifs*, 27.

Trad. de la autora "S- and Z- forms: These most interesting motifs are widely used and probably represent variants of the ancient ilhuít design (Drawing p.61). They appear in different shapes and arrangements, i.e., the motifs may appear in angular or curvilinear form, in horizontal, vertical or slanting position. The two elements are frequently combined in alternate and counterposed positions. They are depicted in woven textiles and in embroidered patterns."

En el texto citado (p.61), la investigadora plantea una aproximación al significado del símbolo "S" como representación del ilhuít, referente náhuatl del concepto polisémico de día y día de fiesta, y sugiere que el xonecuilli es la variante en la que sólo se representa la mitad de la espira, al igual que en el bastón de Quetzalcóatl, sin embargo, en la actualidad se han reconocen ambos símbolos de forma inversa, según las lecturas contemporáneas que se han hecho de las fuentes clásicas de la cultura náhuatl del posclásico y la época de contacto, se ha normalizado que la "S" y la "Z" signo de "J" (doble espira) debe ser la representación gráfica del concepto estelar del xonecuilli, Reni Simeón (1977 [1885]) afirma se trata de la forma de pan trabajada en "S". No encontramos ninguna referencia aparte de la de Weitlaner en que se vincule esta configuración del glifo en "S" con el ilhuít, mientras que en los documentos que analizan este concepto calendárico se retrata su presencia en los documentos pictográficos asociado en ocasiones a la forma "☐" (gancho de una sola espira), o a una más compleja figura cuatripartita de colores. Sin embargo, en ninguno de ellos se explicita la fuente documental en que se basan para vincular esa representación gráfica con el concepto de ilhuít.

Al respecto, consideramos que la lectura de "S" como xonecuilli es la correcta, ya que en la narrativa de cronistas como Sahagún se explica la polisemia del término, pero en la representación gráfica plasmada en los escolios es patente que la forma estelar del xonecuilli es una constelación que conforma una forma de doble espira. En los documentos consultados de la época de contacto y los vocabularios de la lengua náhuatl, parece haber consenso de que el glifo "S" es el xonecuilli.

44 Ruth D. Lechuga, *El traje de los Indígenas de México* (Panorama, 1991), 46-47.

45 Patricia Rieff Anawalt, "Atuendos del México Antiguo" en *Revista Arqueología Mexicana*, Textiles del México de Ayer y Hoy, edición especial 19 (Editorial Raíces S.A. de C.V., 2005), 16.

46 Claude Streser - Péan, "La evolución del traje indígena en Santa Ana Tzacuala, Hidalgo" en *Homenaje a Isabel Kelly, Yólotl González* (coord.) (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989), 228-229.

47 Claudia Rocha Valverde, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*, (El Colegio de San Luis-CONACULTA, 2014)

48 Claudia Rocha Valverde, "El camino de la estrella. Tradición textil de oriente a occidente, los teenek y los wixaritari", Gutiérrez del Ángel, Arturo (ed.), *Hilando al norte, Nudos, redes, vestidos, textiles* (México, El Colegio de San Luis - El Colegio de la Frontera, 2012), 131-158.

49 Weitlaner Johnson, *Design Motifs*, 27 - 28.

50 Este elemento simbólico del quexquémitl de Pantepec es mencionado por Irmgard Weitlaner Johnson, *Design Motifs*, 25 y fig.127.

51 Rocha Valverde, "El camino de la estrella".

52 Leona Santos Concepción, *Iconografía tének de origen ancestral*, (México, INPI, 2020), 64-65.

53 Santos Concepción, *Iconografía tének...*, 67-69.

El textil como un concepto de creación y materialización en el mundo maya

*Ruth Verónica Martínez Loera
Alma María Cataño Barrera
México*

Una de las características de la civilización maya es la monumentalidad de su trabajo constructivo. Tanto en las regiones del sur del país como en la huasteca potosina la distribución espacial y la arquitectura dan muestra de habilidades creativas realizadas por el ser humano para convivir con la naturaleza. Un espíritu que sin duda alguna se inspiró en diversos saberes, entre ellos los relacionados con el trabajo textil. Ya fuera por la iconografía o bien, por la expresión visual que se generaba al disponer formas que mostraron la conexión entre la vida presente, el inframundo y las deidades.

La reconfiguración espacial creada a partir de patrones estéticos provenientes del trabajo textil permite que se explique la habilidad conceptual y creativa del entramado visual. Donde el universo interconectado con el recorrido del sol, la vista de las estrellas o el reconocimiento de ciclos astronómicos que sin duda alguna inspiraron una serie de composiciones que ha quedado plasmada tanto en la arquitectura como en la cerámica. Dos elementos que sirvieron como documentos que muestran la relación entre la técnica textil y la constructiva. Por tal motivo, la revisión de utensilios domésticos y ceremoniales permite comprender el sentido simbólico y las habilidades técnicas que generó un discurso geométrico.

El leguaje formal da cuenta de la organización social, el poder económico y la riqueza cultural que cada pueblo maya tuvo a partir de la producción textil. Es por ello, que el textil como un concepto de creación y materialización en el mundo maya permite que se conozca la espiritualidad donde la armonía y convivencia con la naturaleza inspiró la configuración del mundo físico que hoy es habitado por el pueblo teenek. Por tal motivo, la investigación que aquí se presenta explica de manera relacional las concepciones arquitectónico - urbanas, el arte escultórico, la pintura mural y algunos de los artefactos de uso de las poblaciones mayas prehispánicas con los tejidos y diseños de los textiles de la región huasteca potosina.

Desde el punto de vista constructivo es posible que los pueblos mayas emplearan materiales de especies vegetales, hoja de palma y zacate, con técnicas del tejido y amarre de la palma para las cubiertas de sus viviendas. Es inexplicable la trasmisión de saberes sobre las técnicas ancestrales a las nuevas generaciones, sin embargo, adentrarse al origen de estas técnicas sin duda alguna nos llevará a los tejidos y al diseño de la indumentaria.

Adentrarse a la historia, el diseño, la arquitectura y antropología sirve como un recurso de conservación y salvaguarda para las tradiciones textiles de las culturas americanas. Ya que es un tema que involucra el estudio de otras ramas de la ciencia y el arte donde la imagen y la forma conectan saberes y técnicas que sustentan el conocimiento del mundo textil.

El sentido del espacio y la forma

La civilización maya ocupó diversos espacios de México, Guatemala, Belice y el Salvador, por tal motivo su legado cultural es extenso y rico. Tanto por su sistema de escritura, las matemáticas, astronomía y ecología¹. Su legado cultural se reconoce a partir de momentos que dieron origen a toda su constitución sociopolítica, que en el periodo Preclásico (2000 aC a 250 dC) organizó su estructura social, el desarrollo de sistemas agrícolas y sobre todo la creación de las primeras ciudades cuya característica fue la monumentalidad de sus construcciones. Para el periodo Clásico (250 – 900 dC) desarrollaron un sistema de monumentos esculpidos que identificó a un gran número de ciudades-Estado en las que fue necesario crear una red de comercio que favoreció el desplazamiento hacia los límites del territorio mesoamericano (ver Fig. 1)². El postclásico (900 a 1524 dC) se caracterizó por la movilización de la economía a partir del intercambio a distancia lo cual generó la adquisición de materias primas y también el desarrollo de focos culturales que de alguna manera demostraban la especialización en la elaboración de productos que para su época eran considerados de lujo³. Sobre todo, aquellos que estaban relacionados en el algodón, una figura que desarrolló la especialización a partir del dominio de técnicas de cultivo, uso y transformación dando pie a la conformación del campo textil y a la identidad cultural a través del vestido⁴.

... el algodón, [...] su cultivo fue muy productivo y una vez procesado las mujeres se encargaban del tejido de las mantas y las prendas de vestir; algunos de los textiles yucatecos, famosos en toda Mesoamérica, eran de algodón hilado de un cierto tamaño y fueron usados como unidades de cambio en la época prehispánica y como tributo en la época colonial. Frecuentemente la tela era teñida y otras veces las prendas se entretejían con hilos importados de pelo de conejo, plumas de pato o con multicolores plumas de tucán, perico o quetzal.

Las que más se tratan son cacao, ropa de algodón, colores para teñir, otra cierta manera de tinta con que se tiñen ellos los cuerpos y los protege del calor y del frío, tea para alumbrarse, resina de pino para los sahumeros de sus ídolos, esclavos y otras cuentas coloradas de caracoles [...]⁵

En ambos testimonios de Hernán Cortés se percibe que el algodón fue una fibra que permitió el crecimiento de la especialización del trabajo textil. Posiblemente, los pueblos mayas al desplazarse de una región a otra se beneficiaron del intercambio comercial y cultural tanto de fibras como de tintes y materiales con lo cual generaron parámetros compositivos que distinguieron las zonas del sur y del norte.

En los primeros estudios sobre vestigios mayas John Lloyd Stephens y Frederick Caterwood⁶ relacionados con la imagen y la construcción se describe la complejidad de las ciudades y de los sistemas simbólicos fuertemente conectadas con la actividad textil. En ese sentido, dar seguimiento a la huella arqueológica del caminar maya nos lleva a recorrer diversos momentos y lugares que difícilmente se observan como un camino lineal. Por el contrario, la interconexión y diálogo con otros pueblos enriqueció el trabajo figurativo, el sistema constructivo y también la cosmovisión.

La conexión con el entorno es sin duda alguna la expresión para describir la disposición de elementos en los que se llevaran a cabo actos sagrados, acuerdos políticos y también actividades del día a día. Así, el universo interconectado dio pie a la asignación de lugares para culto como templos por lo regular construidos en forma piramidal que dieron origen a plazas centrales y también edificios ceremonias, que por la propia naturaleza sagrada tomaron con referencia las estrellas y los ciclos astronómicos con la finalidad de resaltar la importancia del tiempo como motor de rituales religiosos. Cabe señalar que los materiales como la piedra caliza, la madera y el estuco se convirtieron en piezas clave para la reproducción de figuras que podrían ser talladas y adosadas las cuales frecuentemente inspiraron sus figuras en el textil (ver Fig. 1).

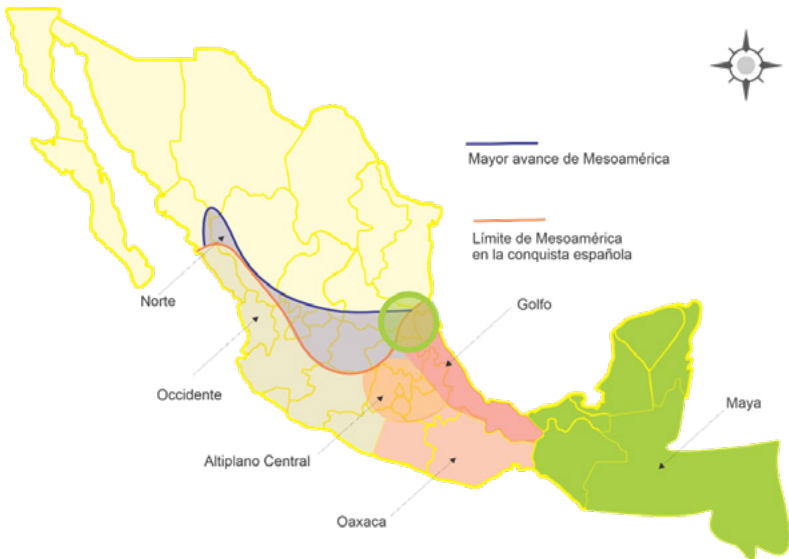


Figura. 1. Espacio con presencia maya en el territorio de Mesoamérica.
Elaboración propia.

La configuración espacial y constructiva planeada a partir de puntos estratégicos como las montañas tuvo la intención de establecer una conexión directa con el cosmos. De esa manera la topografía del terreno generó el sentido de armonía que para los mayas representó un punto de dominio por ello la construcción de ciudades estado conformados por piedra, adobe y madera; mientras que para los huastecos representó un lugar rodeado de aldeas y cacicazgos independientes caracterizado por el empleo de otate, hojas de palma y también por el uso de techos a dos y cuatro aguas, aunque también emplearon la planta circular.

Los elementos centrales en la ciudad simbolizaban el corazón de la comunidad, por esa razón era un lugar ocupado por templos, palacio algunos elementos de índole público. Los ejes, por lo regular expresaban una conexión y por tal motivo solían representar la ruta astronómica de los solsticios y equinoccios. Las calzadas o caminos elevados construidos principalmente con piedra caliza servían como vías de comunicación para el intercambio comercial.

Arquitectónicamente, la construcción de pirámides escalonadas y templos elevados representaban los lugares de culto y de conexión con el cosmos. En estas expresiones estéticas surgió una habilidad por el trabajo visual, es decir, relieves y huecos sirvieron para replicar detalles de los textiles. Se puede decir que la representación lineal alude a la serpiente, un elemento de dualidad que conecta al cielo y la tierra. Tomando en cuenta que el mundo simbólico maya se sostenía en la interconexión, que ha sido explicada como la relación del ser humano con el ámbito divino. La orientación espacial se basó en la posición del sol, las estrellas y los ciclos astronómicos enfatizando la concepción del tiempo. Recuperando un poco el sentido constructivo a partir de estuco y la madera, el primero sirvió para resaltar la habilidad para aprovechar la tridimensionalidad, es decir, el revestimiento de yeso y el empleo de piedra dieron origen a las fachadas de los templos. Aspectos que quizá se vieron enaltecidos por el uso de color. Aunque, uno de los elementos clave en la decoración fue sin duda alguna, hicieron de la combinación crema, rojo y negro⁷.

Desde lo formal, estas poblaciones de origen prehispánico identifican figuras geométricas puras como el círculo, el cuadrado y el triángulo equilátero, haciendo superposiciones hasta lograr figuras más complejas como el rombo. Distinguiendo sus convicciones heredadas de sus creencias religiosas. En sus desarrollos urbanos la planificación surge entendiendo el contexto natural, su topografía y preexistencias, pero las ordenan a través de un pensamiento abstracto.

El proceso de diseño, es decir, la concepción espacial arquitectónico-urbana de estas poblaciones prehispánicas se basó en modelos donde se reconocen elementos geométricos básicos con ajustes o variantes. Se distinguió el desarrollo de relaciones de proporción, escala, simetría, ritmo entre otras propias del lenguaje de diseño; con el tamaño, la relación con el sitio, topografía y su clima. Las construcciones son sencillas, claras y de fácil comprensión. Las cualidades

estéticas no se crean para cada elemento, pueden considerarse tradicionales y de transmisión generacional y en muchos casos se vislumbran operaciones de repetición y yuxtaposición. Es claro un sentido de equilibrio con la naturaleza, sin intentar dominarla estudiando el entorno edificado con el hombre y la naturaleza. Se cita como ejemplo la comunidad de Tamtok, un sitio arqueológico huasteco, donde se observa un respeto por los elementos naturales (cerros, lagunas y la orientación geográfica) que fueron tomados en cuenta para la ubicación de las estructuras construidas, haciendo también una clara distinción entre el uso, forma y significado de las estructuras, dependiendo de su función como habitación o bien, como espacios social o ritual (ver Fig. 2).

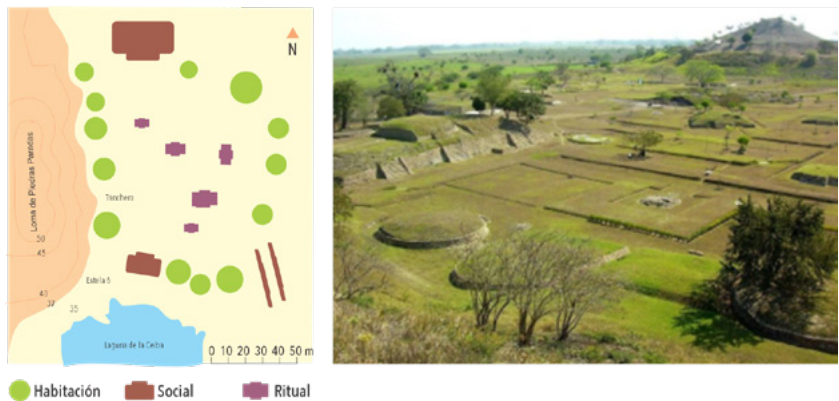


Figura 2.
A la izquierda, vista en planta del conjunto del sitio arqueológico de Tamtok. A la derecha, fotografía panorámica del sitio.

La riqueza del manejo figurativo y la composición a base de formas básicas y complejas hace que resalte la clara diferenciación que se logra entre los elementos naturales y los construidos por el hombre. Es decir, en ese trabajo de configuración espacial-formal-simbólico es posible encontrar una liga entre el arte escultórico y el arte del textil, ambos manteniendo un lenguaje y relaciones geométricas. Si adicionamos el manejo de los materiales y el color se observa un respeto por lo que la naturaleza ofrece. En lo textil existe una traducción de su contexto natural habitado, la concepción geométrica el uso del color como distintivo para jerarquizar el manejo formal y su significado. En ese sentido lo arquitectónico-urbano y la habitabilidad son consideradas cualidades que cumple con determinadas normas legales referidas a un local o vivienda, en los diccionarios de arquitectura el término procede de una palabra latina habitare que significa ocupar un lugar para habitar. Se trata de un concepto que está directamente relacionados con la vivienda⁸. Para el caso que nos ocupa, la habitabilidad conceptual equivale a su identidad de diferentes símbolos relacionas con la cosmogonía y ecología. Con ello aparecieron expresiones compositivas que diversificaron la configuración iconográfica de la región maya con la huasteca. En ese sentido, también aparecieron nuevas formas de cultivo, escenas de bosques o tal vez del mar o ríos con lo cual poco a poco se reconfiguraron nuevas narrativas en donde el textil también tuvo gran presencia⁹ (ver Fig. 3).

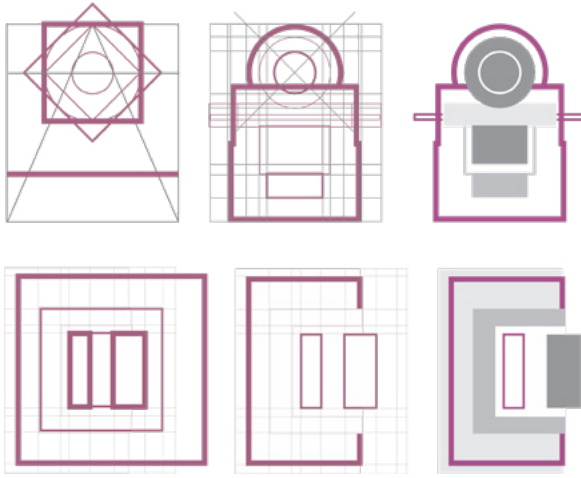


Figura 3.
Distribución espacial arquitectónica-urbana a partir del cosmos, la vida cotidiana y el inframundo que figurativamente se representa con el cuadrado, el rombo y el círculo. Elaboración propia.

La representación arquitectónica es sin duda alguna un buen ejemplo para explicar el legado del textil empleado en la decoración aparentemente secundaria, pero que sin duda alguna muestra a los antiguos mayas empleó telas de algodón que resultaban un tanto suntuosas dejen al descubierto que quizá también se elaboraron lienzos de gran formato para cubrir los inmuebles¹⁰.

La complejidad iconográfica

En el campo iconográfico es posible observar la representación de deidades o seres sobrenaturales que suelen estar asociados a la creación o bien a la naturaleza. El sol, la luna, el agua y la tierra son sin duda alguna el punto de partida de las escenas que explican la creación del mundo, la fertilidad y también la renovación de la vida. Por tal motivo, con frecuencia las imágenes empleadas en el textil tienen diversas proporciones, con ello se representa la fertilidad de la tierra y el crecimiento de la vida donde suelen emplearse figuras de animales, plantas como el maíz que sin duda alguna da cuenta del poder de la vida y la prosperidad. Así, se genera una paleta con motivos geométricos o abstractos que en el mundo prehispánico dieron origen a la decoración de piezas cerámicas, prendas de vestir y también a expresiones artísticas como los murales o bien, como detalles o remates arquitectónicos. Además, todo este legado creativo se sustenta en el uso del color que fortalece el sentido simbólico de la iconografía. En ese sentido, el verde asociado a la fertilidad y crecimiento, se une al azul como representante del agua el cielo, o bien, con el ocre de las maderas y la tierra o el rojo que mana de flores o frutas (ver Fig. 4).

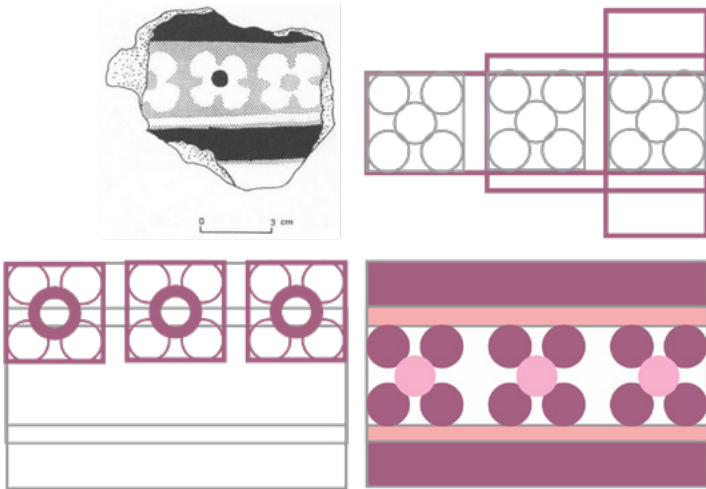


Figura 4.
Reconfiguración de una pieza cerámica a partir de la relación, inframundo, vida cotidiana, mundo celeste, que da pie a la expresión formal entre fondo y figura.
Elaboración propia.

Como se puede ver la iconografía da cuenta de la mitología y la cosmovisión dando origen a los símbolos y representaciones visuales del arte maya. Ya sea por la presencia de seres o entidades sobrenaturales que sin duda alguna marcaban el rumbo de las acciones sociales. O bien, en la conexión con la naturaleza expresada a partir de ciertos elementos considerados sagrados, como las cuevas, los árboles, las montañas, los cuerpos de agua y también el firmamento, con el cual crearon sistemas calendáricos con los cuales marcaban los solsticios y equinoccios que marcaban la vida agrícola entorno al maíz o bien celebraciones religiosas relacionadas con la lluvia ambas asociadas a la fertilidad¹¹.

Para dar un panorama más claro de cómo percibimos en esta investigación la relación de transición entre los elementos construidos y los tejidos, revisaremos distintos periodos del arte prehispánico tomando como referencia la cerámica, un paso intermedio entre lo bidimensional de los tejidos y lo tridimensional del espacio construido. La cerámica como manifestación artística y funcional desempeña un papel vital en la expresión cultural y la vida cotidiana, este arte combina la estética con la funcionalidad, la destreza técnica y la creatividad. Los diseños complejos permiten vislumbrar diversidad de formas y la riqueza cultural heredada por dichas culturas. Es importante recordar que las representaciones de estos diseños contaban historias y transmitían la cosmovisión de su pueblo.

A partir del Período Clásico, la cultura huasteca se fortalece culturalmente y se establece una clasificación de la cerámica encontrada en Pánuco, Veracruz. Pánuco II, la cerámica encontrada es el prisco negro. Las figuras son color crema, con rojo o negro. Dominan algunos abultamientos y proporciones no clásicas de la figura humana con deformaciones en la cabeza y con elementos de tocados y/o adornos. Pánuco III, la cerámica es de pasta fina, color café rojizo y algo de blanco, otras

piezas son en rojo y negro. Pánuco IV, para esta clasificación se encuentra zaquil negro, rojo, pánuco gris y de pasta fina. (toques metálicos y formas en negativos). Pánuco V, se establece la cerámica de Las Flores, cuya característica particular era un rojo sobre café amarillo, pánuco púrpura sobre café, zaquil rojo y negro y Las Flores negro sobre rojo. Pánuco VI, la cerámica es negro sobre blanco. Tancol café sobre amarillo, Tancol rojo y alfarería negra y guinda sobre blanco (ver Fig. 5).

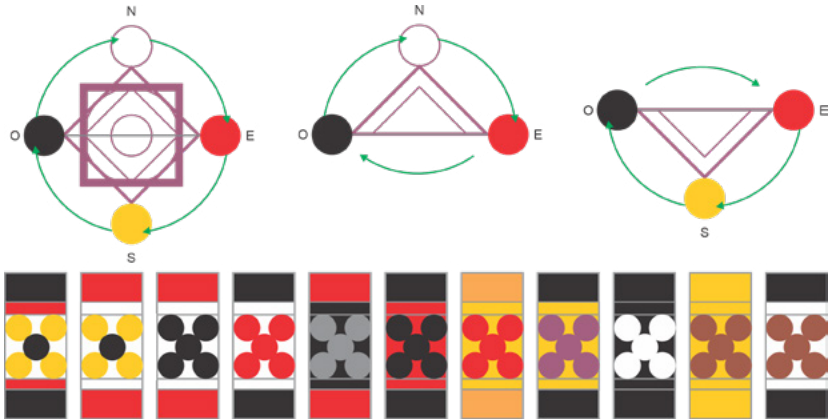


Figura 5.
Parones de color empleados en la cerámica a partir de la lógica cromática de la salida y puesta de sol y su recorrido por el mundo celeste, la vida cotidiana y el inframundo. Elaboración propia.

Como se puede observar los elementos decorativos son distintivos y conectan la naturaleza con sus creencias espirituales. En el Período postclásico, de 900 a 1100, la cerámica tiene elementos suficientemente claros para denotar las influencias de otras expresiones. La más evidente es la de Las Flores, que liga el área Maya con el centro de Veracruz. En el arte cerámico destacó el empleo de la figura humana en poses rituales, también el empleo de figuras zoomorfas y fitomorfas hicieron de lenguaje de la forma un elemento clave para su configuración iconográfica. En cuanto al estilo de representación hay trazos abstractos, simbólicos y también algunos simularon la apariencia real¹² (ver Fig. 6).



Figura 6.
Detalles de la iconografía recuperada de piezas cerámicas que tienen evidencia de trabajo textil. Elaboración propia.

Con una visión introspectiva de la producción cerámica de estas clasificaciones podemos hacer algunas aseveraciones. Durante el período clásico se observa el uso del círculo y el rectángulo con movimiento a través del giro de estas figuras. Las conexiones culturales de los creadores de Las Flores con los mayas en el Centro de Veracruz permiten distinguir motivos o detalles que suman características aztecas con las de la Costa central de Veracruz. Otros movimientos de los pobladores permitieron intercambios con las culturas de occidente, lo cual se observa en los motivos y el color heredados de los mixtecos: Anaranjados y rojos como parte del sector huasteco, figuras combinadas con riqueza formal y simbólica, esquinas redondeadas con suavidad e integración, así como escalinatas y alfardas que señalan separación y puntos finales. La policromía puede asumirse a los intercambios con Tamaulipas y el sur de los Estados Unidos.

La cerámica como arte maya no se elaboró con ruedas de alfarero, aun así, lograron acabados finos producidos por bruñido. Es decir, se pintaban con arcilla tuvieron a bien replicar imágenes de la vida real. En ese sentido son piezas que de alguna manera muestran la relación que tuvo la creación de un objeto con la configuración de una pieza textil.

Bases técnicas en el textil

Creación y materialización se interpretan desde diversas perspectivas como la manifestación de la voluntad a través de la imaginación y el pensamiento, si se considera la idea de que todo surge primero en lo espiritual o mental. También puede entenderse como la relación de un proceso que la capacidad humana tiene para modificar su realidad por medio de la combinación entre cognición, emoción y percepción. Aunque desde el punto de vista físico se vincula con la capacidad de fabricar, construir o producir objetos a partir de material que existen en torno a un grupo social. Además, existe la idea de que interactuar y relacionarse traen consigo la posibilidad de mostrar un cierto grado de atracción a estados de vida.

Ahora bien, el textil y su práctica se reconoce como un proceso creativo que recupera la capacidad de imaginar y crear que de manera natural tiene el ser humano. Con ello, construye ideas abstractas para que sea posible la creación de formas tangibles y entendibles para el resto de la población que conforma una comunidad. En ese sentido se generan duplas que dan cuenta de la intención comunicativa que tiene el ser humano. Por ejemplo, del diseño y la creatividad pueden entenderse como el momento en que se inspira e imagina un mundo posible, es decir, donde hay cierta armonía que recurre a la abstracción de la realidad para crear escenas que dan pie a una nota visual. Por otra parte, la relación entre técnica y habilidad reconoce el alto grado de destrezas que requiere la creación de una figura, ya sea por medio de instrumentos como el telar cuyo dominio genera la materialización de patrones que traen consigo la creación de narrativas de la cultura y tradición.

Si se piensa en la relación uso y funcionalidad dentro del trabajo textil es posible adentrarse a la materialidad del objeto, es decir, a la forma en la que se confeccionaban tejidos que sin duda alguna trascendieron el campo de la indumentaria¹³. Por ejemplo, cuando se pensaba en todas aquellas expresiones que conectaban la relación entre la tierra, el trueno, el agua y los espíritus mana de alguna manera la forma de crear un discurso visual muy particular entre los seres humanos y el mundo sobrenatural¹⁴, que tal vez, desde la expresión figurativa se llegó a relacionar con el empleo de relieves para plasmar detalles arquitectónicos y escultóricos, que en su momento tal vez jugaron un rol de ofrenda (ver Fig. 7).



Figura 7.
Composición básica de una trama textil que favorece el empleo de diversos tipos de fibras.
Elaboración propia.

Las imágenes del textil constituyeron una de las formas idóneas de comunicación. Tomemos como ejemplo, el monumento de la Sacerdotisa representa a partir de símbolos y su mundo conocido un medio de comunicación¹⁵. Esta es una estela labrada en piedra ubicada frente a un espejo de agua donde la representación de la sangre que brota de los cuellos de dos personajes se asocia con “fertilidad y sustitución”, concepto que se transmite como atributo del mismo concepto. Al representarse como agua, se cree en la compatibilidad del agua más sangre y los atributos de fertilidad. Pero, por otro lado, esto no sería posible sin asignarle al agua el valor de la simetría en el reflejo, y la referencia ortogonal de los elementos estela - estanque, que muestran su sentido de espacialidad. Si miramos más a detalle, la representación única de los flujos sanguíneos está referida a una repetición propia de los tejidos en los cuales resaltaría el manejo del color (ver Fig. 8).

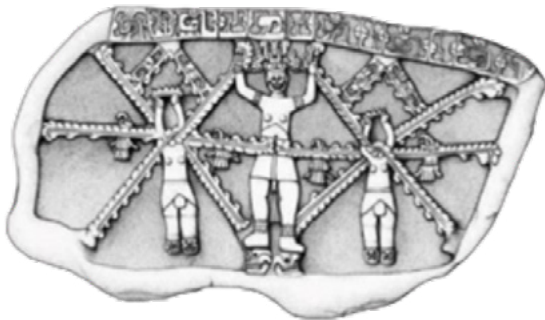




Figura 8.
A la izquierda, dibujo del Monumento 32 o Sacerdotisa (A la derecha, fotografía de la estela en el sitio. Tomada del texto de Salazar, Martínez y Córdova, 2012, pp. 270 y .281.

Es importante, destacar que la cestería ha tenido una gran relevancia para el pueblo teenek pues encontraron en materiales como la hoja de palma la posibilidad de trenzar y con ello, de diversificar la producción de las piezas textiles que recuperan las fibras duras para elaborar diversos objetos. Por tal motivo, la producción del textil mantuvo una cierta cercanía con actividades cotidianas relacionadas con la producción de alimentos, la obtención de recursos o bien, las labores del campo y también con el descanso después de una larga jornada de trabajo. Así, cestas, sopladores, hamacas, carpetas, manteles, colchas, petates o bolsas. La confección esos diversos objetos hace visible que se piense en detalles del textil, es decir, aquellos hilos o entramados que se reconocen por su trabajo burdo, como el entretejido de hilos o bien, aquel que se detiene en la finura de las fibras.

La combinación de elementos simbólicos, figurativos y materiales han hecho del textil con raíz maya un legado de conocimiento que nos adentra a la interpretación de la vida, al dominio de técnicas y sin duda alguna al desarrollo de entramados visuales. Éstos últimos, son los que han permitido que se genere un discurso que en sí mismo domina la técnica de la representación de la realidad. Cabe señalar, que en los ejemplos arqueológicos como las figurillas cerámicas muestran la importancia que tuvo la labor de tejer, no solo como parte de las actividades femeninas, sino, del dominio de procesos como el hilado y el brocado que se apegaron en gran medida al vínculo entre actividades cotidianas y la vida ceremonial¹⁶.

Por tal motivo, la representación figurativa del textil generó un patrón simbólico entre el cuadrado y el círculo que en muchas ocasiones generaron patrones y tramas. Donde la forma no solamente expresaba la sensación de fibras, sino de un entramado de significados como la fertilidad acuática, la magia de las cosechas a partir de la fuerza de la luna¹⁷. Existe la posibilidad de que los objetos textiles en su momento sirvieron para crear ilustraciones de detalles rituales que tuvo el textil y que en las actividades de los mayas actuales se mantengan vivas en ceremonias que expresan la conexión entre el ser humano y la naturaleza¹⁸.

... la caracterización matérica, suscrita a las cualidades del hilo en su capacidad de ser tejido, y a la fibra, en la diversidad de configuraciones de trama y urdimbre, han estado condicionadas por un concepto vinculado a lo sobrenatural, lo extraordinario, que está fuera del mundo observable. Es conveniente mencionar que el arte textil ha establecido históricamente adscripciones a procesos tradicionales, conocimientos arqueológicos y fundamentos del diseño, abriendo sus propias trayectorias hacia el arte contemporáneo a partir de las innumerables relaciones retóricas¹⁹.

La disposición de elementos formales, simbólicos y materiales del mundo textil han configurado un acervo iconográfico, escultórico y arquitectónico que da pauta para otros análisis. Sin embargo, en este trabajo, se mostró la conexión del espacio como un sentido de vida, que gracias a su lectura y comunicación generó una diversidad de expresiones que hoy día son posible de observar en los pueblos mayas y teenek. Que como se pudo observar mantienen una conexión que ha rebasado la geografía, pero que ha mantenido una fuerte conexión con la esencia de que el ser humano debe convivir en armonía con el entorno que le rodea. De forma particular, la riqueza textil huasteca representa la habilidad y paciencia de los artesanos donde se incorporan motivos con patrones geométricos y colores vibrantes; la mayoría de ellos conecta la comunidad con la tierra y la tradición. Si bien, no se profundizó en las prendas como mantas o quexquémitl con símbolos llenos de significados que sintetizan el entorno natural y la cosmografía. Por ejemplo, los cuatro pétalos de la flor huasteca hacen referencia a los cuatro puntos cardinales, otras representaciones corresponden a animales y al árbol de la vida²⁰.

Conclusiones

La geometría como punto central de esta vinculación nos permite comparar las decisiones de diseño en varios campos de la vida cotidiana. En la arquitectura, se observa la presencia de representaciones geométricas tanto de formas básicas como complejas, que se entretajan con los elementos escultóricos y los adornos. Ninguno de ellos de manera vana, cada uno con una información específica que está llena de simbolismo. No es posible establecer que surge primero si el trabajo geométrico en el tejido o en la construcción de espacios, es más prudente definir que el vínculo prehispánico indígena está presente en las transformaciones posteriores y que aun actualmente tienen consecuencia en las representaciones culturales contemporáneas.

La intención de ver en el textil los principios formales, estructurales y conceptuales sirve para entender de la arquitectura la posibilidad de explicarse como un elemento constituido de principios que la hacen conectarse con el espacio simbólico. Los patrones geométricos, la repetición de formas, así como la disposición de un orden a partir de la modularidad ha generado un legado estético del cual se puede estudiar la vida cotidiana, la conexión con la naturaleza y también la organización jerárquica de un pueblo tan complejo como los fueron los mayas.

Adentrarse a la conexión simbólica de los vestigios mayas en la cultura huasteca hizo posible que se reconociera la importancia del cosmos en la vida cotidiana. En ese sentido, el trabajo textil conecta realidades que dan sentido a la expresión figurativa del textil. Además, el proceso creativo dio sentido a la forma, el color, la composición que ha generado patrones y diseños que materializan las ideas. Porque, no existe textil que no conecte los mundos espiritual y natural. De ahí la importancia de la materia prima, la expresión formal y también la habilidad figurativa para trascender el campo bidimensional. Con ello, se comprende que la complejidad iconográfica se inspiró en una serie de mensajes sobre la relación del ser humano y el entorno en el que vive.

Por otra parte, explorar los vestigios textiles que disciplinas como la arqueología han documentado, nos permite entrelazar saberes con el campo de la arquitectura y del diseño para que de esa manera se fortalezca el banco de información que se tiene del patrimonio textil. De esa forma el legado iconográfico y simbólico que dejaron las culturas prehispánicas se convierte en un referente de información para la reinterpretación de la vida que tienen los pueblos que han heredado los saberes.

Bibliografía

- Anawalt Rieff, Patricia. (2005). Atuendos del México antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 10-19.
- Ariel de Vidas, Anath. (s.f). "Aquí se conserva lo valioso" Poblaciones nahua y teenek en la Huasteca veracruzana. Disponible en https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/colec_veracruzsigloXXI/AtlasPatrimonioCultural/01CALEIDOSCOPIO.pdf
- Attolini Lecón, Amalia. (2015). "Intercambio y caminos en el mundo maya prehispánico" p. 51-78. En Long Towell, Janet y Attolini Lecón, Amalia (coordinadoras) *Caminos y mercados de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ballesta Rincón, Luz Helena. (2015). *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia*. Bogotá, UNAM.
- Blasco Dragun, Estefanía. (2016). Los colores de lo sagrado en el arte de los antiguos mayas / FFyL (UBA). Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenclave/AEIV2016/paper/viewFile/3312/1820>
- Camilo Niño, Juan. (2017). *Universo y devenir*. P.p. 141-176. *Antropología hecha en Colombia*. Tomo 1 / Carlos Uribe, Roberto Pineda, Andrea Pérez. . [et al.]; Editado por Eduardo Restrepo, Axel Rojas y Marta Saade.-- Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial.
- Ceja Tenorio, Jorge Fausto. (1978). *Paso de la Amada (un sitio del Preclásico Temprano en el Soconusco)* (Tesis de maestría). Universidad Veracruzana, Xalapa. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46898>
- Chapman, Anne. (1959). Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica, México, *Serie Historia*, 3, inah, 1959; Anne Chapman, "Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica", en *El comercio en el México prehispánico*, Mexico, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, *Serie Historia*, n. 1, 1975, p. 97-153.
- Ciamarella, Mary A. (1999). *The Weavers in the Codices*. *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 44, 29-49.
- Coe, Michael. D. (1961). *La Victoria*. An early site on the Pacific Coast of Guatemala (Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology-Harvard University, Vol. LIII). Cambridge, Massachusetts, U. S. A.: The Peabody Museum.
- Cortés, Hernán. (1963). *Cartas de Relación*, México, Porrúa.
- Escobar-Lacunza, G.L. y Olvera Portilla, U.A. (2018). *Divulgación significativa del patrimonio arqueológico de Tamtoc*. Tesis de licenciatura en arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge
- García Barrios, Ana y Velásquez García, Erik. (2018): *El arte de los Reyes Mayas*. Museo Amparo.
- García Reig, (2018) Clemente Plaza N, Reig García-Galbis M, Martínez-Espinosa RM. (2018). Effects of the Usage of L-Cysteine (L-Cys) on Human Health. *Molecules*, 23(3):575. doi:10.3390/molecules23030575
- García-Bárcena, Joaquín. (julio-agosto, 2000). *Tiempo Mesoamericano II. Preclásico Temprano (2500 a. C. 1200 a. C.)*. *Arqueología Mexicana*, 44 (VIII), 12-17.
- Gómez Martínez, Arturo (2023) *Los textiles y los sistemas de medición de los pueblos nahuas de la Huasteca*. Año 35. Número 378. Museo Nacional de Antropología- INAH. Consultado en: <https://ichan.ciesas.edu.mx/los-textiles-y-los-sistemas-de-medicion-entre-los-pueblos-nahuas-de-la-huasteca/>

- Huckert, Chantal. (2013). Las figuras textiles en la vestimenta de los mayas de la época precolombina. *Estudios De Cultura Maya*, 20. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1999.20.451>
- Johansson K., Patrick. (2012). La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica. *Estudios de cultura náhuatl*, 44, 65-133. Recuperado en 19 de octubre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752012000200004&lng=es&tlng=es
- Kolpakova, Alla. (2018). Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas. CONACULTA.
- López Austin, Alfredo. (1998, noviembre-diciembre). Los ritos. Un juego de definiciones. *Arqueología Mexicana*, 34 (VI), 4-17.
- López Austin, Alfredo. (2004). Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Morales Damián, Manuel Alberto. (2010). Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya. *Cuicuilco*, 17(48), 279-298. Recuperado en 19 de octubre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592010000100014&lng=es&tlng=es.
- Morris, Walter. F. (1984). Mil años de tejido en Chiapas. México: Litografía Turmex.
- Morris, Walter. F. (1987). Presencia Maya. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Ochai, Kazuyasu. (1991). Bajo la mirada del sol portátil: representación social y material de la cosmología tzotzil. En Joana Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupome (Eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, pp. 203-218. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.
- Pomar, María Teresa. (2005). La indumentaria indígena. *Arqueología Mexicana*, 19, 32-39.
- Portillo, Luis. (2012). Los Huastecos. Disponible en <https://www.historiacultural.com/2012/08/cultura-huasteca.html> Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca: homenaje a Leonor Merino Carrion / coordinadora Diana Zaragoza Ocaña. - México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009. 240 pp.; il., mapas; 26 cm. - (Colección Científica; 541, Serie Arqueología).
- Robertson, John y Stephen Houston 2003 El problema del Wasteko: Una perspectiva lingüística y arqueológica. En XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), pp.714-724. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Santos Concepción, Leona. (2020). Iconografía teenek. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. Disponible en <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/558495/libro-iconografia-tenek-leona-santos-concepcion-inpi-mexico.pdf>
- Sharer, R. J. (2003). La civilización maya. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stresser-Péan, G., y Stresser-Péan, C. (2001). Tamtok, sitio arqueológico huasteco: Su historia, sus edificios (Vol. 1). México: Instituto de la Cultura de San Luis Potosí: El Colegio de San Luis: CONACULTA / INAH: Le Centre Français d'Études Mexicaines et Centraméricaines CONACULTA, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Stresser-Péan, G., y Stresser-Péan, C. (2005). Tamtok: sitio arqueológico huasteco. Su vida cotidiana (Vol. Tomo II). México: Instituto de la Cultura de San Luis Potosí: El Colegio de San Luis: CONACULTA El Instituto Nacional de Antropología e Historia: Le Centre Français d'Études Mexicaines et Centraméricaines
- Stresser-Péan, Guy, and Claude Stresser-Péan. *Tamtok, sitio arqueológico huasteco. Volumen I*. Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Colegio de San Luis A.C., Instituto de Cultura de San Luis Potosi, Instituto nacional de antropología e historia, 2001. <https://doi.org/10.4000/books.cemca.4322>.

- Teufel, Stfanie. (2006). El arte de tejer. En Nicolai Grube (Ed.), *Mayas. Una civilización milenaria* (pp. 354-355). HF Ullmann Tandem Verlag GmbH, Hamburgo.
- Thompson, John Eric Sidney. (2003). *Grandeza y decadencia de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Pérez, Pedro. (2003). El misterio maya. *InterSedes Revista de las Sedes Regionales V[8]*. Universidad de Costa Rica Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66650808>
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. (2004). "Del concepto a la urdimbre" en Catálogo de la Bienal Internacional de Arte Textil en Miniatura. México, Asociación Mexicana de Arte Textil (AMAT).
- Zaragoza, Ocaña, Diana. (2004). Una torre arqueológica en la Huasteca. *Arqueología*, (33), 169-175. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/view/6290>

Notas al pie de texto

- 1 Anawalt Rieff, Patricia. (2005). Atuendos del México antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 10-19.
Robertson, John y Stephen Houston 2003 El problema del Wasteko: Una perspectiva lingüística y arqueológica. En XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), pp.714724. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala. Sharer, R. J. (2003). La civilización maya. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2 Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge. Coe, Michael. D. (1961). *La Victoria. An early site on the Pacific Coast of Guatemala* (Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology-Harvard University, Vol. LIII). Cambridge, Massachusetts, U. S. A.: The Peabody Museum.
- 3 Attolini Lecón, Amalia. (2015). "Intercambio y caminos en el mundo maya prehispánico" p. 51-78. En Long Towell, Janet y Attolini Lecón, Amalia (coordinadoras) *Caminos y mercados de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ciaramella, Mary A. (1999). *The Weavers in the Codices*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 44, 29-49. Thompson, John Eric Sidney. (2003). *Grandeza y decadencia de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 4 Attolini Lecón, Amalia. (2015). "Intercambio y caminos en el mundo maya prehispánico" p. 51-78. En Long Towell, Janet y Attolini Lecón, Amalia (coordinadoras) *Caminos y mercados de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ceja Tenorio, Jorge Fausto. (1978). *Paso de la Amada (un sitio del Preclásico Temprano en el Soconusco)* (Tesis de maestría). Universidad Veracruzana, Xalapa. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46898>
- 5 Cortés, Hernán. (1963). *Cartas de Relación*, México, Porrúa. p. 263-264.
- 6 Attolini Lecón, Amalia. (2015). "Intercambio y caminos en el mundo maya prehispánico" p. 51-78. En Long Towell, Janet y Attolini Lecón, Amalia (coordinadoras) *Caminos y mercados de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia. García-Bárcena, Joaquín. (julio-agosto, 2000). *Tiempo Mesoamericano II. Preclásico Temprano (2500 a. C. 1200 a. C.)*. *Arqueología Mexicana*, 44 (VIII), 12-17. Vargas Pérez, Pedro. (2003). *El misterio maya*. *InterSedes Revista de las Sedes Regionales V[8]*. Universidad de Costa Rica Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66650808>
- 7 Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge. Chapman, Anne. (1959). Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica, México, *Serie Historia*, 3, inah, 1959; Anne Chapman, "Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica", en *El comercio en el México prehispánico*, Mexico, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, *Serie Historia*, n. 1, 1975, p. 97-153.
- 8 García Reig, (2018) Clemente Plaza N, Reig García-Galbis M, Martínez-Espinosa RM. (2018). Effects of the Usage of l-Cysteine (l-Cys) on Human Health. *Molecules*, 23(3):575. doi:10.3390/molecules23030575
- 9 Attolini Lecón, Amalia. (2015). "Intercambio y caminos en el mundo maya prehispánico" p. 51-78. En Long Towell, Janet y Attolini Lecón, Amalia (coordinadoras) *Caminos y mercados de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 10 Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge.
- 11 Morris, Walter. F. (1984). *Mil años de tejido en Chiapas*. México: Litográfica Turmex. Morris, Walter. F. (1987). *Presencia Maya*. México: Gobierno del Estado de Chiapas. Ochai, Kazuyasu. (1991). *Bajo la mirada del sol portátil: representación social y material de la cosmología tzotzil*. En Joana Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupome (Eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, pp. 203-218. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM. Pomar, María Teresa. (2005). *La indumentaria indígena*. *Arqueología Mexicana*, 19, 32-39.
- 12 Blasco Dragun, Estefanía. (2016). *Los colores de lo sagrado en el arte de los antiguos mayas / FFyL (UBA)*. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenclave/AEIV2016/paper/viewFile/3312/1820>

- 13 López Austin, Alfredo. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Morales Damián, Manuel Alberto. (2010). Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya. *Cuicuilco*, 17(48), 279-298. Recuperado en 19 de octubre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592010000100014&lng=es&tng=es. Sttross, B. y Relly, K. (sf). Cielo y tierra, del ícono al glifo. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/48300/ExtensionNo38Pag30-41.pdf?sequence=1&isAllowed=y> y Teufel, Stfanie. (2006). El arte de tejer. En Nicolai Grube (Ed.), *Mayas. Una civilización milenaria* (pp. 354-355). HF Ullmann Tandem Verlag GmbH, Hamburgo. 14
- 15 Ariel de Vidas, Anath. (s.f). "Aquí se conserva lo valioso" Poblaciones nahua y teenek en la Huasteca veracruzana. Disponible en https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/colec_veracruzsigloXXII/AtlasPatrimonioCultural/01CALEIDOSCOPIO.pdf Ballesta Rincón, Luz Helena. (2015). Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia. Bogotá, UNAM. Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge. Escobar-Lacunza, G.L. y Olvera Portilla, U.A. (2018). Divulgación significativa del patrimonio arqueológico de Tamtoc. Tesis de licenciatura en arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México. Estrada-Belli, Francisco. (2011). *The First Maya Civilization. Ritual and Power Before the Classic Period*. Oxon: Routledge. García Barrios, Ana y Velásquez García, Erik. (2018): El arte de los Reyes Mayas. Museo Amparo. Johansson K., Patrick. (2012). La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica. *Estudios de cultura náhuatl*, 44, 65-133. Recuperado en 19 de octubre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752012000200004&lng=es&tng=es. Portillo, Luis. (2012). Los Huastecos. Disponible en <https://www.historiacultural.com/2012/08/cultura-huasteca.html> Memoria del Taller Arqueológico de la Huasteca: homenaje a Leonor Merino Carrion / coordinadora Diana Zaragoza Ocaña. - Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009. 240 pp.; il., mapas; 26 cm. - (Colección Científica; 541, Serie Arqueología)
- 16 Kolpakova, Alla. (2018). Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas. CONACULTA. Camilo Niño, Juan. (2017). Universo y devenir. P.p. 141-176. *Antropología hecha en Colombia*. Tomo 1 / Carlos Uribe, Roberto Pineda, Andrea Pérez... [et al.]; Editado por Eduardo Restrepo, Axel Rojas y Marta Saade. - Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial. López Austin, Alfredo. (1998, noviembre-diciembre). Los ritos. Un juego de definiciones. *Arqueología Mexicana*, 34 (VI), 4-17.
- 17 Huckert, Chantal. (2013). Las figuras textiles en la vestimenta de los mayas de la época precolombina. *Estudios De Cultura Maya*, 20. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1999.20.451>
- 18 Zaragoza, Ocaña, Diana. (2004). Una torre arqueológica en la Huasteca. *Arqueología*, (33), 169-175. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/view/6290>
- 19 Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. (2004). "Del concepto a la urdimbre" en Catálogo de la Bienal Internacional de Arte Textil en Miniatura. México, Asociación Mexicana de Arte Textil (AMAT)
- 20 Gómez Martínez, Arturo (2023) Los textiles y los sistemas de medición de los pueblos nahuas de la Huasteca. Año 35. Número 378. Museo Nacional de Antropología- INAH. Consultado en: <https://ichan.ciesas.edu.mx/los-textiles-y-los-sistemas-de-medicion-entre-los-pueblos-nahuas-de-la-huasteca/> Santos Concepción, Leona. (2020). *Iconografía teenek*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. Disponible en <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/558495/libro-iconografia-tenek-leona-santos-concepcion-inpi-mexico.pdf> Stresser-Péan, G., y Stresser-Péan, C. (2001). *Tamtok, sitio arqueológico huasteco: Su historia, sus edificios* (Vol. 1). México: Instituto de la Cultura de San Luis Potosí: El Colegio de San Luis: CONACULTA / INAH: Le Centre Français d'Études Mexicaines et Centraméricaines CONACULTA, Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos. Stresser-Péan, G., y Stresser-Péan, C. (2005). *Tamtok: sitio arqueológico huasteco. Su vida cotidiana* (Vol. Tomo II). México: Instituto de la Cultura de San Luis Potosí: El Colegio de San Luis: CONACULTA El Instituto Nacional de Antropología e Historia: Le Centre Français d'Études Mexicaines et Centraméricaines. Stresser-Péan, Guy, and Claude Stresser-Péan. *Tamtok, sitio arqueológico huasteco. Volumen I*. Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Colegio de San Luis A.C., Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Instituto nacional de antropología e historia, 2001. <https://doi.org/10.4000/books.cemca.4322>.

Complejidad en el diseño de imágenes del Periodo Formativo andino peruano: ¿tecnología de una literacidad visual propia?

Roxana Lazo Pinto

Perú

Para Gaur "Toda escritura es almacenamiento de información, más no es la única forma de almacenamiento. Mucho antes –y, a veces, simultáneamente– la memoria humana ha cumplido el mismo objetivo"¹. Así, la presente investigación ubicará los conceptos de oralidad y el de escritura como límites de tecnologías de la mente² que se manifiestan de manera particular en cada sociedad. En ese sentido, Walter Mignolo, en la línea de los estudios decoloniales, señala "la necesidad de partir y desplazar las teorías de la enunciación"³ al interpretar que hay "complicidad" entre la escritura alfabética y sus actos verbales.

Hace algunas décadas, desde la perspectiva etnográfica, los propios estudios lingüísticos señalan que el tema de la "alfabetización" viene siendo cuestionado como categoría universal y única al dejar de reconocer significados culturales y sociales particulares⁴. Sin embargo, es importante destacar aspectos de la oralidad para comprender cómo los diseños de imágenes del periodo Formativo Temprano (1700 - 1200 a.C.) y Tardío central andino (800 - 400 a.C.), realizados sistemáticamente, podrían ser un registro de tecnología de inscripción propia.

Los diseños prehispánicos son estudiados como expresiones artísticas, siguiendo el método de Panofsky⁵. Se empieza con el análisis preiconográfico, desde donde se identifican las formas puras que principalmente son interpretadas como formas básicas y diagnósticas para conformar el corpus de un estudio tipológico (seleccionando elementos gráficos como ojos, bocas, cabezas, o utilizando denominaciones como "ojo excéntrico", "boca agnática", entre otros rasgos). Esta selección de elementos y denominaciones suponen una premisa implícita: que las imágenes son como sustancias con identidad que serán repetidas en otras imágenes con *iguales* atributos. Esta hipótesis deviene de un tipo de ontología que Cassirer identifica como "metafísica dogmática por la unidad absoluta de la sustancia"⁶, es decir, la realidad es dividida en partes reconocibles y su estudio sigue leyes como en el modelo newtoniano. Para Cassirer todo conocimiento implica una "«estructura» lógica, teleológica o causal. El *conocimiento* permanece esencialmente dirigido a este objetivo: a la inserción de lo particular en una forma universal legal y ordenadora"⁷. Asimismo, Deleuze, siguiendo en la línea de tiempo, propone una ontología relacional y del devenir en donde hay una estructura, pero el ser "es" en el presente mismo⁸ (la realidad es la interacción misma de las partes donde podría manifestarse lo espontáneo y producir cambios).

La particular forma de ser de una sociedad también genera tecnologías propias que deben ser tomadas en cuenta en un método de análisis. Panofski aplicó una ontología de partes que fluyen mediante leyes en un todo, con temas relativamente fijos (como el modelo cristiano que produce en el año litúrgico actividades relacionadas a la salvación de Jesús y su historia que los creyentes deben seguir en el calendario), en cambio, un modelo del ser relacional, en su devenir constante registra también temas estructurados pero actualizados⁹. Con estas premisas, el objetivo es familiarizarse con las formas y las imágenes como en una investigación etnográfica en la que, desde la propia descripción, se identifique las relaciones de interacción entre las figuras y su disposición en la estructura.

Por ello se realizó una descripción muy detallada de imágenes talladas en soportes líticos y pintadas en textiles llanos de algodón, correspondientes a diferentes etapas del periodo Formativo, identificándose como asunto primigenio y fáctico que: los diseños fueron realizados según una sintaxis que consiste en el trazo de líneas que modelan los elementos de las imágenes y hay una determinada organización de las imágenes según el número de segmento en que son elaboradas. Del empleo de una línea y dos líneas para perfilar las imágenes y por la importancia del espacio ordinal para la organización de las figuras se reconoce la importancia del número para la enunciación de las imágenes. Por ello se propone que la organización del diseño es expresión de los números Uno y Dos principalmente. Con esa hipótesis, se percibe que es el simbolismo de esos números el gran organizador de las formas y del diseño. Esta nueva identificación es contraria al análisis tipológico que, como se señaló, es propio de una ontología de partes discretas que presupone una identidad inalterable. Ignorar cada detalle particular del diseño no ha permitido identificar que fueron realizados sistemáticamente por productores o productoras de tecnologías, de estilos artísticos y de espacios geográficos diferentes y en un amplio periodo de tiempo.

En el presente artículo se mostrará que el diseño exhibe un orden complejo, pues un conjunto de reglas opera tanto en una imagen de medida pequeña, mediana o grande, como en la totalidad del corpus, lo que resulta en que múltiples series estén articuladas en una unidad. El conjunto de diseños analizados corresponde al llamado estilo Sechín (Formativo Temprano, 1700-1200 a.C.) en Casma, Ancash, y al estilo Chavín (Formativo Tardío, 800-400 a.C.) propio del sitio Chavín de Huántar, en la provincia de Huari, Ancash, áreas de la costa y sierra peruana (Fig. 1c).

Dados los nuevos resultados en la interpretación de las imágenes, antes del análisis de los diseños, se expondrá el marco teórico sobre la oralidad brindado por Eric Havelock en *Prefacio a Platón*, porque destaca la importancia de la poesía como "enciclopedia oral" con un discurso estructurado por fórmulas que se actualiza con la observación de los cambios constantes en la naturaleza, hecho, que difiere de un discurso escrito alfabéticamente donde el decir articula verbos, sustantivos, y otras categorías que tienen una significación inscrita en un diccionario y en leyes lingüísticas. Por tanto, el poeta, en el tiempo, conserva un listado de términos, asociados a contextos, pero mediante figuras literarias actualiza su expresión.

En esa vía, los Nuevos Estudios en Literacidad (NEL) cuestionan la dicotomía entre oralidad y escritura porque identificaron en sus estudios etnográficos que las prácticas discursivas “están ligadas a visiones del mundo específicas (creencias y valores) de determinados grupos sociales o culturales”¹⁰. Gee, señala que las prácticas discursivas están vinculadas con “la identidad o conciencia de sí misma de la gente que las practica; un cambio en las prácticas discursivas es un cambio de identidad”¹¹. Asimismo, hay autores que estudian otras tecnologías antiguas, como Galen Brokaw que investiga quipus, reconocido sistema de registro de datos que mediante el uso de cuerdas de fibra vegetal o animal pendientes de una cuerda horizontal y que, por medio de distintos tipos de nudos, colores agrupados en número, ubicados en diferentes segmentos de cada cuerda, se podrían distinguir significados. Brokaw propone que las diversas tecnologías tienen gramatologías de una semiótica heterogénea, pero no son reconocidas como variantes de un sistema de escritura porque históricamente el concepto del “*homo alphabeticus*”, provoca una

tendencia de pensar en términos monolíticos sobre los sistemas de comunicación gráfica, como si todos tuvieran que limitarse a un modo semiótico predominante. Obviamente, uno puede identificar “sistemas” glotográficos, iconográficos y semasiográficos, como una diferenciación heurística útil para fines analíticos. Pero esta diferenciación frecuentemente lleva a una confusión entre los mecanismos de semiosis y el sistema o los sistemas en sí¹².

Con semiótica heterogénea el autor se refiere a los diversos recursos empleados para el registro de la memoria: signos fijos (como un modelo alfabético), imágenes variadas (semasiografía o iconografía), cuerdas o cualquier otro elemento que organice un tipo particular de gramatología de una semiótica heterogénea. Por otra parte, Petterson señala que la “literacidad visual” y el diseño de mensajes expresan conceptos amplios. El término como tal nace en la modernidad, pero considera que no es una idea nueva porque la habilidad de comunicar visualmente se ha presentado en las pinturas rupestres y en sociedades antiguas como la egipcia, griega o mesoamericana¹³.

En ese sentido, en la posmodernidad, Avgerinou señala que la comunicación audiovisual (televisión, internet, diseño gráfico) requiere nuevas formas de interpretación porque hay un conjunto de habilidades para leer, comprender y escribir con imágenes, fenómeno que involucra a nuevas generaciones desde sus hogares mediante la interacción con equipos electrónicos. En ese sentido, es importante reconocer como en la actualidad, aunque con nueva tecnología, se requiere de múltiples habilidades (semióticas heterogéneas señala Brokaw) para comprender los lenguajes audiovisuales o el diseño de imágenes.

Tradición oral, literacidad y alfabetización visual

Los cambios tecnológicos en la comunicación, en las últimas décadas, están originando que múltiples escuelas se interesen por el tema de la alfabetización visual o por la comprensión lectora, porque textos, imágenes, ideogramas, diagramas, diseños, fórmulas, mapas son conceptos que no solo corresponden a la lingüística, al arte, la matemática, o la filosofía. Sería posible considerar este fenómeno en el estudio de la comunicación de sociedades antiguas, pues Boone propone que conceptos ortodoxos del término "arte" (objetos para la contemplación) y "escritura" (registro de la lengua), se convierten en términos polisémicos, porque los registros elaborados por las antiguas sociedades americanas cumplen con uno o con ambos conceptos.

Por ello, para discernir sobre aquellos registros, la autora revisa los antecedentes de los estudios sobre escritura que siguen análisis lingüísticos evolucionistas que consideran lo pictórico como un tipo de preescritura que resalta el registro fonético del lenguaje. Como ejemplo, cita a Gelb (1963) y las propuestas de Geoffrey Sampson (1985) quien asigna reflexiones más prácticas de escritura. La autora sintetiza dos de las propuestas de Sampson así: "Podemos entonces definir *la escritura en sentido amplio como la comunicación de ideas relativamente específicas de manera convencional mediante marcas permanentes y visibles*"¹⁴.

Este concepto amplio de escritura de Boone, en el que hay que identificar convenciones será el que siga el presente estudio. Además, identificar convenciones significa señalar el mayor de número de modelos de semiótica heterogénea, como subrayó Brokaw, por ello, se señalan algunas características de la tradición oral primaria, analizada por Havelock, que estima se debe considerar al todo lo que gobierna la naturaleza de las partes. Para la enunciación del discurso hay un ritmo acústico, un ritmo semántico o equilibrio de nociones que se manifiesta en textos paralelos. El ritmo semántico es una fórmula que consiste en repetir alguna línea que tiene algún verbo o sustantivo y enunciarlo con adjetivos diferenciados, así, la acción o el sustantivo tienen dos interpretaciones en cuanto al "ser". El autor presenta el siguiente ejemplo: "El paralelismo semántico (...) es un rasgo predominante del verso bíblico (...). Si el poeta dice en el primer verso «aguzar el oído», en el segundo dirá probablemente algo así como «escuchar» o «prestar atención»"¹⁵. En consecuencia, el ejemplo muestra que el objetivo de un discurso oral no conduce a la precisión del concepto, o de la acción.

Otro rasgo importante de la oralidad es el conocimiento, de parte del poeta, de ciertos términos para referirse a contextos definidos socialmente, Bynum, explica la importancia de los términos que el poeta "almacena" y serán luego actualizados, así:

Para el poeta oral que canta una narrativa larga, tradicional, fabulosa, las ideas prescritas en la tradición evocan ciertas frases convencionales según el momento métrico; y cuando

el Cantor repite esas frases, como debe hacerlo, en un sistema con otras frases que tienen el mismo valor métrico y que son lo suficientemente similares en pensamiento y palabras para no dejar duda de que el poeta que las usó las conocía no solo como frases sueltas pero también como frases de cierto tipo, entonces tenemos que ver con las fórmulas de composición oral¹⁶.

Bynum, distingue que un poeta oral mantendrá el uso de términos contextualizados mediante figuras literarias, en cambio, si bien un poeta contemporáneo también puede emplear la misma tecnología, el término no lo mantendrá en todas sus creaciones.

En el contexto histórico, Walter Ong señala que el estudio de la tradición oral tiene como punto de partida el análisis literario de la *Iliada* y la *Odisea* por Millman Parry, quien identifica que los poetas emplean fórmulas respecto de temas y "dependencia, en la selección de palabras y las formas de las palabras en la construcción del verso en hexámetro"¹⁷.

En ese sentido, la selección de temas de la tradición oral y su modo de enunciación mediante el poeta que emplea su voz, ritmo, musicalidad y performatividad es observado por Platón, según Havelock, como ese hábito de la comunicación que no desarrollaba el "yo" cognoscente y la individualidad del concepto porque "la estructura, el ritmo, la sintaxis, la trama del poema, su propia substancia, están concebidos para una situación en la que «yo» no existo; están hechos para aportar lo necesario al proceso de identificación, al embrujo, a la droga hipnótica"¹⁸. Así, para Havelock, el poeta transmite datos mediante el relato de historias, de acontecimientos, verbos en fases temporales que sobreviven en la memoria porque el hecho o la situación "se verifican"¹⁹.

En la vía del relato épico o en la poesía, el conocimiento conlleva significados más abiertos y desarrollados por hechos y acontecimientos, a diferencia de los conceptos abstractos que se relacionan mediante la lógica en un sistema: "el objeto abstracto *per se* es una unidad, pero también lo es el mundo de lo conocido tomado en su conjunto"²⁰. Así, se está ante dos maneras distintas de interpretar la realidad: el poeta griego guarda un gran respeto por su entorno social y natural, por sus interacciones y cambios, y su poesía conlleva implícitamente el contenido de enciclopedia oral.

Una vía más de análisis a lo pictórico viene del análisis visual contemporáneo, Messaris, señala que las imágenes son representaciones digitales (símbolo que se divide en unidades discretas) y analógicas que un espectador decodificará un pensamiento analógico implícito. Asimismo, Elkins (2013), analiza como las imágenes recuerdan o ralentizan el argumento, teorizan, generan interrupciones en su exposición audiovisual. Avgerinou considera que la alfabetización visual "en el contexto de la comunicación visual humana e intencional, la alfabetización visual se refiere a un grupo de habilidades en gran medida adquiridas, es decir,

las habilidades para comprender (leer) y usar (escribir) imágenes, así como para pensar y aprender en términos de imágenes²¹ quien además indica las competencias de la alfabetización visual:

1. Conocimiento del vocabulario visual: conocimiento de los componentes básicos (es decir, punto, línea, forma, espacio, textura, luz, color, movimiento) del lenguaje visual.
2. Conocimiento de las Convenciones Visuales: conocimiento de los signos y símbolos visuales, y sus significados socialmente acordados (dentro de la cultura occidental).
3. Pensamiento visual: la capacidad de convertir información de todo tipo en imágenes, gráficos o formas que ayuden a transmitir la información.
4. Visualización: proceso mediante el cual se forma una imagen visual.
5. Razonamiento (verbo) visual: Pensamiento coherente y lógico que se lleva a cabo principalmente mediante imágenes.
6. Visualización crítica: aplicar habilidades de pensamiento crítico a las imágenes.
7. Discriminación visual: la capacidad de percibir diferencias entre dos o más estímulos visuales.
8. Reconstrucción visual: la capacidad de reconstruir un mensaje visual parcialmente ocluido en su forma original.
9. (Sensibilidad a) la asociación visual: la capacidad de vincular imágenes visuales que muestran un tema unificador. Además: (Sensibilidad a) la asociación verbo-visual: la capacidad de vincular mensajes verbales y sus representaciones visuales (y viceversa) para mejorar el significado.
10. Reconstrucción de significado: la capacidad de visualizar y reconstruir verbalmente (o visualmente) el significado de un mensaje visual únicamente a partir de la evidencia de información dada que es incompleta.
11. Construcción de significado: la capacidad de construir significado para un mensaje visual determinado a partir de la evidencia de cualquier información visual (y quizás verbal) dada²².

Las competencias conducen a que se construyan significados desde sus elementos básicos en la imagen, y el objetivo es demostrar que quienes elaboraron los diseños a analizar poseían estas competencias y que con conceptos más abiertos sobre escritura es posible comenzar a descifrar semióticas heterogéneas.

Las imágenes a analizar

Cerro Sechín

El sitio se ubica en la base de cerro Sechín y está próximo al encuentro de los ríos Sechín y Casma, en Casma, región Ancash. La construcción inicial fue realizada con adobes de forma cónica y argamasa, tuvo pintura mural con representaciones

zoomorfas y antropomorfas, y varias modificaciones arquitectónicas. Posteriormente, el edificio fue modificado “por dos muros, uno interior y otro ornamentado de piedras grabadas, unidos por un relleno de barro y lajas medianas”²³. Las imágenes han sido talladas en lajas de diversas dimensiones que cubren la fachada que lo circunda, realizadas aproximadamente a finales del Formativo Inicial (3500 – 1700 a.C.) e inicios del Formativo Temprano (1700 - 1200 a.C.), cronología de Fux (2005) (Figura 1a). En las lajas se encuentran imágenes talladas de antropomorfos masculinos de cuerpo entero que sostienen un báculo y visten dos tipos de taparrabo. La composición de los antropomorfos empieza en el pórtico sur, como en una caminata organizada en dos filas, y continúa circundando hasta el norte, donde hay una escalera central (Figura 1b²⁴). El otro tipo de representación, que está intercalada en las imágenes de cuerpo entero, corresponde a partes del cuerpo (piernas, brazos, cabezas, abdomen, ojos, entre otros).

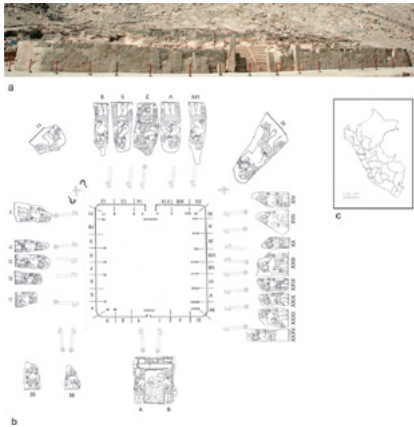


Figura 1

Bischof estudia las imágenes combinando la cronología mediante fechados radiocarbónicos y el análisis visual señalando: “En el arte visual que estamos tratando, los criterios más importantes del estilo son su estructura espacial y volumétrica, proporciones, el manejo de las líneas, empleo de los colores y la manera de reproducir el motivo en el medio escogido”²⁵. Sostiene que las imágenes antropomorfas corresponden al estilo Sechín, enunciando “el sacrificio sangriento en forma de un desfile en dos columnas de una compañía de sinchis asociada con trofeos humanos, lo que, quizá, apunta hacia un orden dual de la sociedad”²⁶.

Cárdenas divide su análisis revisando las partes del cuerpo, que categoriza como seccionadas, elaborando listados por grupos (cabeza, ojos, boca, oreja, vértebras, piernas y brazos con sus respectivas posiciones, taparrabos, entre otras) y sus diferencias. Señala con respecto a la composición:

corresponde a un arte muy joven que usa limitados recursos para obtener variedad de combinaciones con un modelo básico. Los dibujos carecen de estilización o detalle simbólico, representan en forma directa la mutilación mediante los cordones de sangre y la expresión trágica²⁷.

Peter Kaulicke señala la importancia ritual de la ubicación del sitio, porque el sector norte es paralelo al río Sechín y el sector sur al río Casma, además de su cercanía a la confluencia de ambos ríos, posición análoga a Chavín de Huántar. Asimismo, considera que el sitio se “convierte en una parte socializada del cerro”²⁸ por haber sido construido con su materia prima. El autor refiere que el programa iconográfico y el orden de las lajas mantiene:

el constante juego de los números tres y cuatro se mantiene en las hileras horizontales, ya que la parte no decorada por encima del friso escultórico probablemente consta de cuatro hileras; las decoradas con tres hileras evocan la impresión de filas verticales por la frecuencia de los ortostatos en su alternancia constante entre lo “completo” (ortostatos) y lo “incompleto” (bloques superpuestos)²⁹.

La descripción de cada uno de los elementos (dirección de las piernas, brazos, tamaño de las figuras, posturas) lo lleva a interpretar que organizan la “conceptualización del drama cósmico de la muerte y la regeneración. Sus actores no son humanos, pese a su aspecto antropomorfo sino los protagonistas sobrenaturales cuya interacción garantiza la permanencia del orden cósmico”³⁰.

La estela de Yauya

La Estela de Yauya, es una pieza rectangular, fracturada, de granito, tallada en tres lados (frontal y dos laterales). Uno de los fragmentos fue encontrado por Tello en el umbral de una iglesia de Yauya, provincia de Huari en la región Ancash. El fragmento mide 1.65 cm de largo, 0.57 cm de ancho y 0.15 cm de espesor (Figura 2a³¹). Su descubridor interpretó la pieza como una expresión del «Dios Pez», manifestación lunar asociada con el felino³². En 1964, Julio Espejo Núñez descubrió un segundo fragmento. Posteriormente, en 1993, Alexander Herrera informa que, resultado de un reconocimiento arqueológico, en el sector Montengayoc del cerro Ingaragá, se encontró un tercer fragmento que fue conservado en el colegio San Diego del pueblo de Chincho, en el distrito de Yauya, provincia de San Luis. El autor lo registró y describió destacando que se trataba del fragmento terminal de la Estela de Yauya, además, gracias a su hallazgo se logró comprobar que era un diseño simétrico y que el fragmento encontrado por Tello es representativo de la totalidad. Analiza la escultura y confirma la distribución simétrica de bocas con colmillos, ojos excéntricos, peces y otros motivos. No entra en la discusión de la identidad de esas formas (felino, caimán u ofidio), porque reconoce que es una vía que limita la interpretación y prefiere destacar elementos manifiestos en otras esculturas como la figura cruciforme tallada en los lados de la escultura, que ocupa un espacio de ejes múltiples al estar al centro y a los lados, además, que aparece en otras esculturas como el Obelisco Tello.

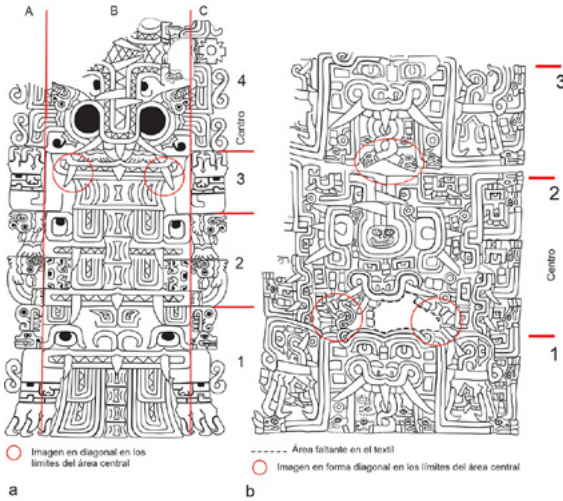


Figura 2.
Textil no. 1718 (tela pintada de Callango-Huyujulla)

Brugnoli y Hoces de la Guardia señalan que el tejido fue adquirido por José Raúl Soldi, como una pieza saqueada de una tumba, en 1979, en la zona de Callango-Huyujulla, en el valle de Ica. Posteriormente, lo cedió al Museo Chileno de Arte Precolombino, en 1986, y fue registrado con el número 1718 (Figura 3³³). Sus dimensiones son: 1160 x 700 mm. La urdimbre y trama es de algodón, color crudo, y su estructura es algo abierta para el soporte de la pintura de un pigmento denso.

[...] se representan ocho personajes (figuras antropomorfas) rodeados de un gran número de figuras más pequeñas, ornitomorfias y fitomorfias. Lo saturado del espacio origina una composición abigarrada. Aunque el trazado de las figuras es lineal, ciertas zonas han sido llenadas con pigmentos café oscuro y otras con un tono café más claro (labios, brazaletes, tobilleras, parte de las figuras ornitomorfias y fitomorfias)³⁴.

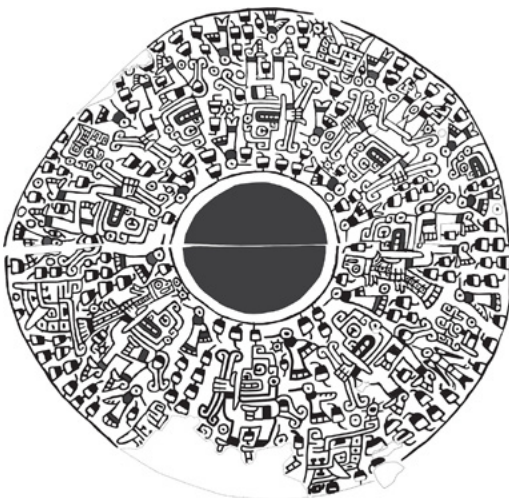


Figura 3.
Brugnoli y Hoces de la Guardia señalan:

Su estrategia de análisis fue aislar las imágenes por grupos, comenzando por las antropomorfas, señalando que quien sostiene dos bastones es el personaje principal porque aparece realzado, al ser único en posición frontal, y sus pies muestran garras de falcónida, de perfil. Describen las posiciones y enumeran los dedos y pies de cada antropomorfo, enumeran cada imagen por su forma y comparan su composición con las lajas encontradas en el patio circular hundido donde se representan diversos personajes con elementos simbólicos en las manos y, de otro lado, están las cabezas clavadas del templo antiguo de Chavín de Huántar.

Textil B-544 (tela pintada de Karwa)

Adquirido por el coleccionista John Wide y entregado posteriormente a Michael Coe, quien lo donó a la colección de Dumbarton Oaks en 1964. Procede de un contexto funerario saqueado en la cuenca de Callango, región Ica, y su diseño es semejante a las imágenes talladas en piedra en Chavín de Huántar. Burger (1996) considera que el diseño es semejante a los tallados en las columnas dobles del Templo Nuevo de Chavín de Huántar, es decir, a la Fase D de John Rowe. Su tecnología textil es semejante al n° 1718, se emplearon pigmentos de color marrón, marrón rojizo y un tono marrón oscuro para delinear finamente las imágenes (Figura 2b³⁵).

La muestra es un fragmento de 90 cm por 63 cm de un textil de dimensión mayor que, a la vez, corresponde a un conjunto de textiles con deidades pintadas, encontrado como parte del ajuar de contextos funerarios que en su mayoría fueron saqueados por profanadores. La existencia de estas en un área sureña pudo corresponder a una estrategia de los líderes chavín para ampliar su cosmovisión.

La metodología y el análisis

Se realizó una descripción muy detallada de cada diseño con el fin de reconocer algún nuevo patrón, por ese motivo se incluyó registrar el tipo de línea que perfila cada imagen, además, sólo se codificó el espacio para reconocer las relaciones entre las imágenes según los segmentos seleccionados.

Los diseños podrían revelar las competencias de la alfabetización visual establecidas por Averignou, es decir, una serie de recursos que presentarían significados a una imagen simple (un círculo o un cuadrado) o a cada elemento de una imagen compuesta de partes diferenciables (pie, mano, ojo, boca, cintura, cabello), así, cualquier imagen en un soporte poseería significación.

A continuación, se señalan las competencias en los diseños analizados:

1) Vocabulario visual. En la construcción de los diseños analizados se siguieron tipos de líneas perfilando cada imagen. Los tipos de línea son: a) línea delgada, b) línea delgada doble (generalmente de apariencia paralela), c) dos líneas curvas en un punto de inflexión que aparece en ciertas áreas de las imágenes compuestas.

Lo señalado es válido para los cuatro diseños. La Figura 4a sintetiza un ejemplo de cada caso. Hay una imagen compuesta por cabeza y órganos: ojos, nariz y boca, los cuales están perfilados con una línea simple. En la Figura 4b hay una imagen simple y cruciforme, perfilada por doble línea. En la Figura 4c, la imagen de un báculo es compuesta: en la parte superior, por la cuarta parte de una figura cruciforme perfilada con la línea doble en el contorno. Este tipo de línea es ubicada en el contorno, al centro o entre partes perfiladas con una línea. En la Figura 4d, hay un antropomorfo cuya parte inferior del área abdominal está perfilada por dos líneas curvas unidas en un punto de inflexión, y en la Figura 4e hay una pierna de cuya parte superior se proyectan dos líneas curvas unidas en un punto de inflexión.

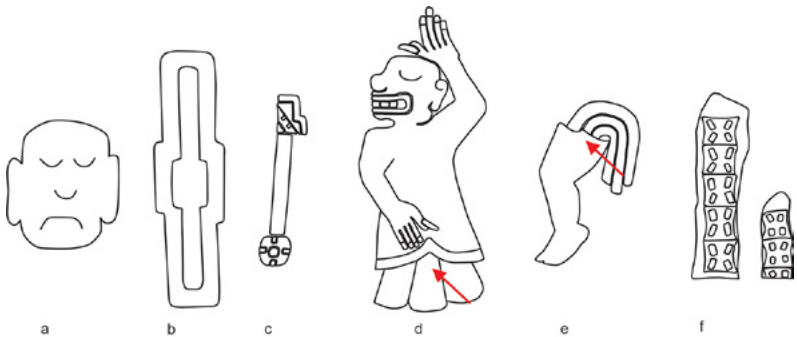


Figura 4.

Se destaca la relación entre el tipo de líneas y cantidades: una línea equivaldría al uno, líneas dobles o paralelas equivaldrían al dos.

Asimismo, es importante la organización espacial del diseño que es presentado como una unidad, pero compuesta por múltiples series de figuras que se relacionan por algún rasgo común. La división de mayor tamaño es dual y dividida espacialmente en partes donde hay un centro que condensa (concentra lo disperso) las relaciones entre las figuras manifestadas en las otras partes (será explicado posteriormente).

El empleo de tipos de línea permitiría planificar un determinado diseño temático (figuras antropomorfas que portan algún elemento) que, mediante rasgos, podrá ser dividido en partes y volver la organización compleja. Por ejemplo, las figuras completas en Cerro Sechín (Figura 1b) presentan rasgos que las individualizan en:

a) Por la forma de sostener el báculo: Las figuras antropomorfas talladas en las lajas XXXV, XXXII, XXIX, XXVI, sostienen cada una un báculo en cuya parte

superior muestra el lado izquierdo superior de una figura cruciforme, y el tallado en XXIII sostiene un bastón que muestra el lado derecho superior de la misma forma que cierra la serie;

- b) Por ausencia de elementos. Si bien se tallan figuras antropomorfas completas, hay siete que no presentan pies (Figura 1b: lajas XX, XVII, XIV, 38, 35, 31, 19) y, asimismo, hay siete báculos que no presentan la figura circular en la parte inferior (Figura 1b: XX, VIII, V, 5, 8, 22, 25).

La descripción detallada revelaría que los productores o productoras emplearon un vocabulario visual en el diseño que para ser decodificados, requeriría de competencias lectoras y el movimiento por toda la estructura.

- 2) Convenciones: A pesar del tiempo transcurrido entre el diseño estilo Sechín y los de estilo Chavín, se reitera el empleo del vocabulario visual en ambos estilos. Asimismo, hay ciertas partes del cuerpo que se presentan con rasgos propios: cabezas (en los cuatro diseños), elementos internos como vértebras (Cerro Sechín, Figura 4^{36f}, Estela Yauya, Fig. 2a).

El diseño de las imágenes analizadas frecuentemente lleva algún elemento simbólico en sus manos (báculos en Cerro Sechín y en el textil de Callango-Huyujulla), las formas redondeadas y angulares también son rasgos importantes en la distinción de significados. Por ejemplo, en la Figura 5³⁷ hay una selección de imágenes del textil no. 1718, de estilo Chavín, con convenciones propias del área sur, de la región Ica, que se diferencia de las imágenes talladas en piedra en Chavín de Huántar, en la región Áncash. La convención corresponde a atributos en forma de cuadrados continuos con punto concéntrico, los mismos que se presentan en las cabezas de felino. Estos atributos relacionan a las cabezas de felino (hay tres cabezas dibujadas en forma continua en un lado y una cabeza en el lado opuesto que, en conjunto, tienen tres o cuatro cuadrados continuos) con el báculo en forma de pez (tiene dos juegos de tres cuadrados continuos con punto concéntrico). Asimismo, un tipo de ave y el pez tienen cuadrados continuos, sin punto, en la cola, y el otro tipo de ave presenta los cuadrados en el ala (en todos los casos parece no corresponder a simples ornamentos, porque su sucesión conforma cantidades de números reiterativos: dos, tres, cuatro).



Figura 5

3. Pensamiento visual: Esta competencia nos confronta con la importancia del reconocimiento de la ontología porque, aquella que Cassirer interpretó como "metafísica dogmática por la unidad absoluta de la sustancia"³⁸ produce imágenes con cierta identidad en temáticas repetitivas, mientras que una ontología relacional y situada temporalmente, como la de Deleuze, en "Diferencia y repetición", elabora imágenes temáticas, pero con nuevos rasgos en sus partes porque, si bien los fenómenos se "repiten", la variable tiempo-espacio produce cambios.

La capacidad de convertir la información en imágenes lleva a hipotetizar sobre las competencias de sus productores o productoras desde una lectura actual y particular, en donde se destaca la importancia del espacio para señalar una organización dual dividida en partes: arriba y abajo si es vertical, y otra central que condensa lo expresado en las partes. Ello daría cuenta de que "su decir cosmológico" organiza discursos paralelos (dual situado: una parte, centro, otra parte) tal como señalan los investigadores de la tradición oral.

Así, la división temática desarrollada espacialmente, como se manifestó en el vocabulario visual y convenciones, también puede ser agrupada por los rasgos comunes que presentan las figuras, aunque estén ubicadas en espacios diferenciados. En consecuencia, hay una división espacial, cuando es vertical es arriba y abajo (¿cielo y tierra? dividido también en izquierda, centro, derecha y otro espacio, el central, que condensa y es paralelo a los otros dos.

Así, un productor o productora emitiría su mensaje narrando una serie de acontecimientos representados en las imágenes y especialmente por los rasgos que manifiestan (número de dedos de manos o pies, antropomorfos con pies o sin ellos, tipo de figuras, tipo de vestimenta, elementos simbólicos sujetos en posición frontal o de perfil) ubicados en espacios que son comprensibles para un lector entrenado.

4. Por visualización: Los diseños tienen una organización compleja porque el vocabulario visual expresado en tipos de líneas perfila una figura pequeña o grande ubicada en un segmento o reproducida en la totalidad. La diferencia entre las líneas particulariza los rasgos y, así, conforma una serie numérica entre sus semejantes (siete bastones sin el símbolo circular inferior en Cerro Sechín).

Un lector decodificará el tipo de imágenes y la relación con sus rasgos. En el diseño de Cerro Sechín, en la Figura 6³⁹, se observa que las figuras de cabeza (a y b) y piernas (d) presentan apéndices delgados y largos, mientras que los apéndices del área del vientre (c) son anchos y cortos. Así, se distingue que la diferencia de proporcionalidad de los apéndices entre la parte inferior y superior del cuerpo reitera la importancia del área central tal como la organización espacial de un diseño. Asimismo, el número genera un movimiento diferente: los apéndices en número de dos emergen del interior al exterior y retornan al interior, en cambio, los apéndices en número de tres emergen del interior y permanecen en el exterior.



Figura 6

Ahora, el ejemplo de la importancia del área central en el diseño general de Cerro Sechín (Figura 1b): la laja XI presenta una figura antropomorfa con la mano izquierda levantada, sujetando dos pares de tres elementos en forma diagonal (de la laja 11 sólo permanece la parte inferior del antropomorfo, pero por la dimensión de sus formas pudo ser igual al XI), así, aparece la forma diagonal en los límites del área central que corresponde al lado norte de la arquitectura donde se articula la acción de "unir" y "separar". Esta característica se repite en diseños de estilo chavín, como la Estela de Yauya (Figura 2a) y el textil B-544 (Figura 2b). La Estela de Yauya tiene una cara frontal en la primera fila, dos rostros de perfil en la segunda fila, con colmillos verticales; en cambio, la boca en posición frontal en la tercera fila, tiene los colmillos en diagonal (señalado con círculo en la Figura 2a). El textil B-544 también tiene imágenes en diagonal en los límites del área central (señalado con círculo en la figura 2b). Asimismo, la estela de Yauya y el textil B-544, en el área central, presentan la acción de "unir" y "separar" al tener cabezas frontales y de perfil unidas, mientras que en los segmentos inferiores o superiores esa organización aparece separada.

Un diseño es una reunión de fracciones ordenadas, lo que origina que la imagen exponga una determinada posición o relación (tridimensional o bidimensional) distinguida visualmente por convenciones.

5. Por razonamiento (verbo) visual: En los cuatro diseños de estilo Sechín y Chavín habría un pensamiento articulado, con reglas sintácticas compartidas, en un gran espacio geográfico y en un tiempo histórico extenso, en los que es posible revelar que el número Uno se manifiesta en el diseño y en cada figura por "una línea" al perfilarla y en la organización de las imágenes en el primer segmento (o en posición impar) que lleva a expresar una figura en posición frontal o con atributos en relación de tridimensionalidad (interior-exterior) y de bidimensionalidad en soportes planos. Asimismo, el número Dos se manifiesta por "dos líneas" y por organizar las imágenes en el segundo segmento en partes distinguibles (perfil derecho o izquierdo) o separar un segmento con una línea doble (en el caso de la tela pintada B-544). En consecuencia, este conjunto de acciones puede ser descifradas visualmente e interpretadas como manifestación del verbo "unir" un mayor número de relaciones (número Uno); y el verbo "separar" que generaría orden⁴⁰ al manifestar imágenes en espacios reconocibles (número Dos).

Es resaltante que el vocabulario visual les permita expresar estos verbos con recursos visuales diferenciados que se señalan a continuación. En Cerro Sechín, en la laja 2 (Figura 7a), el antropomorfo con taparrabo de bandas unidas es atravesado longitudinalmente por otras tres bandas unidas que se entrecruzan a la altura del vientre. Los apéndices unidos de su taparrabo son análogos a las bandas longitudinales, ambos son interpretados como signos de la acción de "unir". En cambio, en las lajas 5 y V, los antropomorfos tienen taparrabos con apéndices separados y son los únicos que sostienen el bastón con ambas manos, así como la línea doble es ubicada en los contornos de las imágenes; ambos antropomorfos son los últimos que sostienen de ese modo el báculo (Figura 7b).

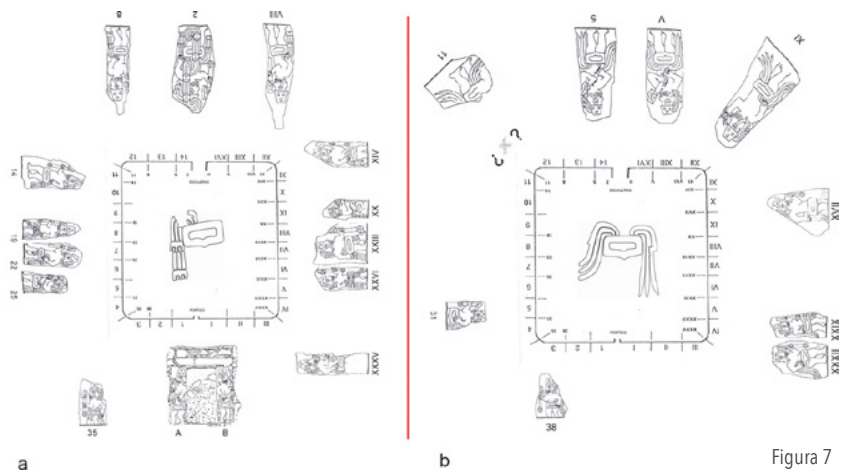


Figura 7

Elkins, en su análisis de literacidad visual, destaca el hecho de que los artículos del libro, que tratan sobre el tema, deban ser escritos y que las imágenes principalmente son referentes, sin embargo, los cuatro diseños emplean un vocabulario visual que mediante convenciones y una organización especial, requieren de una mirada atenta para comprender las relaciones entre las partes o rasgos de las imágenes que están comunicando desde una particular perspectiva de comprender la realidad (es resaltante la relación interior-exterior pues actualmente vivimos enfocados en la exterioridad).

Ensayar cómo las imágenes presentan un razonamiento coherente y una lógica, por una parte, lleva a considerar la tecnología de la tradición oral que emplea fórmulas, especialmente las del paralelismo (del "ser" múltiple), que es análogo a la presentación dual del diseño y con características diferenciadas. Por otra parte, también es importante la propuesta de Cassirer acerca de que todo conocimiento implica una «estructura» lógica, teleológica o causal que en los ejemplos analizados respondería a la relación entre los dos verbos propuestos como potencialidades de los números Uno y Dos. En ese sentido, que una imagen precise de algún elemento central o tridimensional connota un modelo de pensamiento matemático, geométrico, que requiere de estudios comparados para ampliar el sentido de los verbos.

Por ejemplo, entre los pensadores presocráticos, Anaximandro de Mileto empleó el término *Ápeiron* para referirse al origen de las cosas como un principio "ilimitado" o "indefinido" que podría ser análogo al verbo "unir". Asimismo, la cosmología china interpreta la importancia de "el Uno, el Dos y el Tres" como un proceso de creación y como una ecuación para mantener el orden. Robinet cita el texto taoísta "El Ensayo sobre el Aliento primigenio" probablemente de la época Tang:

«El Aliento primigenio es uno, Su funcionamiento es dual (...)

El Aliento primigenio no tiene más que una naturaleza.

El *yin* y el *yang* son dos fundamentos.

El Uno hace nacer al Dos, el Dos al Tres, y el Tres a los diez mil seres.

Si los diez mil seres no tienen el Aliento primigenio y no se dividen en *yin* y *yang* para operación, entonces no pueden ni nacer, ni transformarse, ni crecer» (YJQQ56.23a)⁴¹.

El texto taoísta revela una explicación de un modo de ser de la realidad con cualidades análogas a la síntesis de los cuatro diseños. Las acciones "unir" y "separar" podría revelar que fueron principios que dieron paso a elementos como agua, aire, fuego, cielo, tierra y de allí que se empleen figuras humanas y no humanas de esos espacios de sentido. El estudio requiere del registro de un mayor número de diseños de este periodo para desarrollar la hipótesis. La lectura de los diseños sí permite interpretar que hay imágenes que dan cuenta de cualidades como blando (hay ejemplos de tejidos blandos en Cerro Sechín), duro (ejemplos de vértebras), temporalidad (cabezas con características de personas mayores) o con cualidades como vivo, muerto, femenino, masculino; asimismo, hay analogía como en Cerro Sechín se tallan filas de ojos en cifras que suman 53 (Figura 6e), cifra que coincide con el número de días de un mes solar y otro lunar en un ciclo ritual⁴². Cualidades múltiples expresadas en una unidad.

El textil n° 1718, que tiene ocho figuras antropomorfas presenta la acción de "unir" y "separar" de otro modo. En la sección "A", los antropomorfos 5 y 2 están ubicados a los extremos de esta sección, y cada uno porta un báculo ictiomorfo; en cambio, cada antropomorfo 4 y 3 sostiene un báculo de dos bandas y extremos curvos, así, esta sección organiza los báculos con la lógica del número dos = separar (ubicación a los extremos o al medio) (Figura 8a). En la sección "B" los antropomorfos 6 y 7, 8 y 1 sostienen el bastón en forma paralela (en la Figura 8 sección b, los bastones están señalados en círculos), así, hay dos pares de bastones y el antropomorfo 1 es el único que sostiene un báculo en cada mano. En este sector opera simultáneamente la lógica de unir y separar.

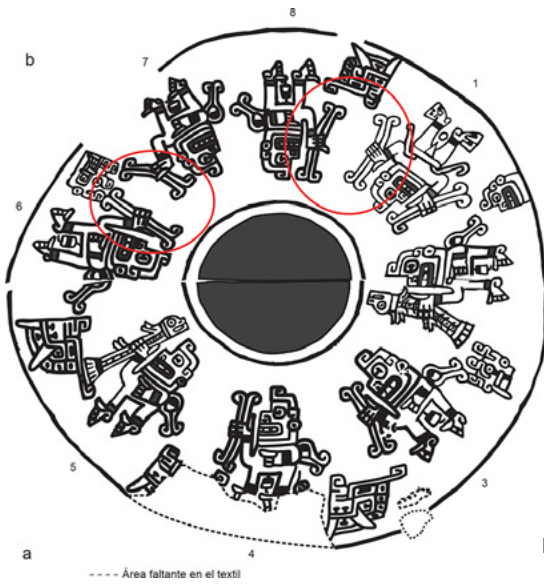


Figura 8.

Discusión

Los diseños analizados son considerados iconografías y, metodológicamente, se hace un análisis tipológico. Asimismo, se analizan los rasgos y se segregan como indicadores para un estudio comparativo con otras composiciones. Los resultados de este método son rasgos individualizados y denominados por sus características. En ese sentido, el diseño de Cerro Sechín es interpretado como conjunto de escenas de un "sacrificio sangriento en forma de desfile"⁴³ o una "mutilización mediante los cordones de sangre y la expresión trágica"⁴⁴ los cuales son calificativos lógicos por su propio método que sobrevalora las formas y la individualidad de las partes.

Por ello, es importante la revisión de diversas escuelas, especialmente la lingüística y filosófica, de sus teorías que giraban en torno a la dicotomía o empleos de sistemas cerrados en los que se dividen las partes en un funcionamiento sistemático. Desde finales del siglo pasado, y debido a los cambios tecnológicos, hay una mayor reflexión sobre las epistemologías a aplicar. Mignolo, señaló la "complicidad" entre la escritura alfabética y sus actos verbales y es un problema que este mismo artículo debe enfrentar: el explicar y clasificar una cultura material que ha elaborado su materialidad bajo otra identidad (Gee). El mayor problema fue cómo señalar los tipos de líneas y su ubicación en la figura: dos líneas también deberían ser denominadas "líneas paralelas", pero en los ejemplos estudiados no todas mantienen la misma distancia entre ellas para llamarlas así. Por ello se prefiere destacar que su cualidad es ser "doble" en calidad de representación del número Dos por la importancia de los números en la organización del diseño. Las imágenes son el resultado de tecnologías de "semióticas heterogéneas" como destacan Brokaw y Boone en sus estudios de literacidades mesoamericanas.

Los cuatro diseños emplean relaciones cualitativas entre las partes de una figura, hecho que indica que fueron realizadas para ser vistas y reconocidas por un ojo entrenado, pero que desde el método de análisis iconográfico no pudo ser revelado. Otro problema con el análisis iconográfico tipológico es individualizar las partes, reconocerlas y nombrarlas como un indicador, porque la descripción detallada en los cuatro diseños demuestra que, como señala Havelock, una de las características de la tradición oral es que el todo da sentido a las partes. Observación análoga en cada diseño presentado: cada uno tiene una forma particular de manifestar acciones, interpretadas en el presente estudio por los verbos "unir" y "separar", a pesar de registrar imágenes de diferente tipo (incluso el diseño de Cerro Sechín y el Textil pintado no. 1718 de imágenes semejantes tienen su propia forma de expresar esos verbos).

Las competencias de la literacidad visual, señaladas por Averignou, permiten distinguir que los o las productoras, desde un vocabulario visual (tipos de líneas, organización del espacio y tipos de imágenes) producían sus diseños sistemáticamente en cada ejemplar. De esa manera, como sintetizó Boone, si se mantiene un concepto abierto sobre escritura y desde gramatologías de recursos múltiples, es posible hipotetizar que desde el Formativo Temprano, (1700-1200 a.C.) hasta el Formativo Tardío, (800 - 400 a.C.), los reconocidos estilo iconográficos Sechín y Chavín corresponderían a un tipo de literacidad visual de naturaleza muy particular, porque en los diferentes sistemas de escritura y de semasiografía hay signos estables (vocales, consonantes, sinogramas, jeroglifos, entre otros), pero en los ejemplos analizados hay una sintaxis que permite realizar los diseños sistemáticamente desde una organización espacial que es el soporte de tipos de imágenes cuyos rasgos son generados según la unidad del diseño y su manifestación cambia constantemente (quizás la actualización del mensaje como en la tradición oral). Entonces, el objetivo del presente estudio es abrir el abanico de posibilidades teóricas para comprender una manifestación cultural andina muy particular.

Conclusiones

La alfabetización visual es el principal marco teórico para una relectura del diseño realizado en el frontis de Cerro Sechín, (Formativo Temprano, 1700-1200 a.C.), de estilo Sechín, tres diseños de estilo Chavín (Formativo Tardío, 800 - 400 a.C.) realizados en soporte lítico, y en la técnica de pintura sobre telas. Avgerinou (2009) señala que si un individuo reúne las competencias que incluyen un vocabulario visual, convenciones, pensamiento y razonamiento visual, es posible pensar, escribir y leer con imágenes. En el presente análisis, una descripción muy detallada de las imágenes permitiría revelar que fueron realizadas sistemáticamente mediante una sintaxis específica, sostenida en el tiempo, en la que subyace el valor simbólico numérico, el cual genera una operatividad para expresar los verbos: "unir" y "separar".

Bibliografía

- Avgerinou, María. 2009. Re-Viewing Visual Literacy in the "Bain d' Images" Era. *TechTrends*, 53(2): 28-34.
- Bischof, Henning. 1996. Análisis iconográfico y del estilo en la elaboración de cronologías arqueológicas: El caso del Formativo centroandino. *Andes 1* (Universidad de Varsovia): 61-91.
- Bischof, Henning. 2009. Los periodos Arcaico Tardío, Arcaico Final y Formativo Temprano en el Valle de Casma: evidencias e hipótesis. *Boletín de Arqueología PUCP 13*: 9-54.
- Brokaw, Galen y Mikulska, Katarzyna. 2022. *Homo alphabeticus*, la definición de la escritura y las escrituras mesoamericanas. *Revista Española de Antropología Americana 52*(2): 201-224.
- Brugnoli, Paulina y Hoces de la Guardia, Soledad. 1991. Análisis de un textil pintado chavin. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 5*: 67-80.
- Burger, Richard. 1996. Chavin, en *Andean Art at Dumbarton Oaks*, editores R. Burger, y E. Boone, 45-85. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Bynum, David. 1978. *The Dæmon in the Wood. A Study of Oral Narrative Patterns*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- Cárdenas, Mercedes. 1995. Iconografía lírica de Cerro Sechín: vida y muerte, en *Arqueología de Cerro Sechín. Tomo II. Escultura*, editores: S. Lerner, M. Cárdenas, y P. Kaulicke, 43-124. Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk.
- Cassirer, Ernst. 2016. *Filosofía de las formas simbólicas. I El lenguaje*. México: Primera edición electrónica. Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Elkins, James. 2013. An introduction to the Visual as Argument. En *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, 25-59. New York, London: Routledge.
- Gaur, Albertine. 1990. *Historia de la Escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide.
- Gee, James Paul. 2004. Oralidad y literacidad: de El Pensamiento salvaje a Ways with Words. En *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas*. 23-55, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos.
- Goody, Jack. 2003. Introducción. En *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. 11-37. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Havelock, Erick. 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.
- Havelock, Erick. 1996. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Herrera, Alexander. 1998. Acerca de un tercer fragmento de la Estela de Yauya. *Baessler Archiv*, 46(1), 231-253.
- Kaulicke, Pieter. 1995. Arte y religión en Cerro Sechín. En *Arqueología de Cerro Sechín, Tomo II. Escultura*. Editores S. Lerner, M. Cárdenas, y P. Kaulicke. 185-221. Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk: 1995.
- Messaris, Paul. 1993. Analog, Not Digital: Roots of Visual Literacy and Visual Intelligence. *Visual Literacy in the Digital Age: Selected Readings from the Annual Conference of the International Visual Literacy Association (25th, Rochester, New York, October 13-17, 1993)*, 307-315.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Panofsky, Erwin. 1979. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En *El significado en las artes visuales*. 45-75. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Pettersson, Rune. 2002a. Visual Literacy in Message Design. *TechTrends*, 1-16. doi:10.1007/s11528-009-0266-x. Lectura selecta de la Asociación Internacional de Literacidad Visual (33rd annual Conference of the International Visual Literacy Association, Malardalen University, Eskilstuna, Sweden, November 7-11, 2001)
- Mignolo, Walter. 1995. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41: 9-31.
- Robinet, Isabelle. 1999. *Lao zi y el tao*. Barcelona: Liberduplex, S.L.
- Street, Brian V. 2011. Literacy inequalities in theory and practice: The power to name and define. En *International Journal of Educational Development* 31 (6): 580-586. doi:10.1016/j.ijedudev.2010.09.005.
- Tello, Julio. 1923. *Wira-Kocha. Reimpreso de la Revista "Inka" 1* (1 y 3): 182-202. Lima.
- Samaniego, Lorenzo. 1980. Informe sobre los hallazgos en Sechín. Monumento arqueológico en la costa norte del Perú. *Indiana* 6: 307-348.

Notas al pie de texto

- 1 Albertine Gaur, *Historia de la Escritura*, (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990), 15.
- 2 Denominación de Jack Goudy (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003) 11-37.
- 3 Walter Mignolo, "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción," en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (41, 1995), 9.
- 4 Brian Street, "Literacy inequalities in theory and practice: The power to name and define" en *International Journal of Educational Development*, (31:6, 2011) 580-586.
- 5 Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).
- 6 Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas I* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016) 28.
- 7 Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas I*, ... 28.
- 8 Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002).
- 9 Es resaltante, que en una intervención arqueológica se identifiquen cambios constantes en el modelo arquitectónico de los recintos o renovación de pisos, aún sin manifestar algún tipo de deterioro o fractura, asimismo, de los diseños en objetos múltiples (el cambio es una constante).
- 10 James Gee, "Oralidad y literacidad: de El Pensamiento salvaje a Ways with Words," en *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos, 2004), 24.
- 11 Gee, *Oralidad y literacidad: de El Pensamiento...* 24.
- 12 Galen Brokaw y Katarzyna Mikulska, "Homo alphabeticus, la definición de la escritura y las escrituras mesoamericanas," *Revista Española de Antropología Americana*, (Madrid: Ediciones Complutense, 2022): 209.
- 13 Rune Pettersson, "Visual Literacy in Message Design," *Tech Trends*, (The 33rd Annual Conference of the International Visual Literacy Association. Eskilstuna, November 7- 11, 2001).
- 14 We then can define writing broadly as the communication of relatively specific ideas in a conventional manner by means of permanent, visible marks. Elizabeth Boone, "Introduction: Writing and Recording Knowledge," en *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes* (Durham y London: Duke University Press, 1994), 15
- 15 Eric Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad de su género en la historia de nuestra especie*. (Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1996), 106
- 16 "... For the oral poet who sings long, traditional, fabulous narrative, the ideas prescribed in the tradition summon certain conventional phrases to mind according to the metrical moment; and when the Singer repeats those phrases, as he must, in a system with other phrases which have the same metrical value and which are enough alike in thought and words to leave no doubt that the poet who used them knew them not only as single phrases but also as phrases of a certain type, then we have to do with the formulas of oral composition." David Bynum, *The Dæmon in the Wood. A Study of Oral Narrative Patterns* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1978), 12
- 17 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006), 8.
- 18 Erick Havelock, *Prefacio a Platón* (Madrid: Visor Distribuciones S.A., 1994), 204.
- 19 Havelock, *Prefacio a Platón*, ... 206.
- 20 Havelock, *Prefacio a Platón*, ... 207.
- 21 "in the context of human, intentional visual communication, visual literacy refers to a group of largely acquired abilities, i.e., the abilities to understand (read), and to use (write) images, as well as to think and learn in terms of images". Maria Avgerinou, "Re-Viewing Visual Literacy in the "Bain d' Images" Era," *TechTrends* (53:2, 2009): 29.
- 22 "1. Knowledge of Visual Vocabulary: knowledge of the basic components (i.e., point, line, shape, form, space, texture, light, color, motion) of visual language.
- 23 Lorenzo Samaniego, "Informe sobre los hallazgos en Sechín. Monumento arqueológico en la costa norte del Perú," *Indiana* 6 (1980): 316.
- 24 Figuras completas organizadas en el esquema publicado por Pieter Kaulicke (1995:196).
- 25 Henning Bischof, "Análisis iconográfico y del estilo en la elaboración de cronologías arqueológicas: el caso del Formativo Centroandino," en *Andes* 1, (1996): 61.

- 26 Henning Bischof, "Los periodos Arcaico Tardío, Arcaico Final y Formativo Temprano en el Valle de Casma: evidencias e hipótesis," en Boletín de Arqueología PUCP 9 (2009): 17.
- 27 Mercedes Cárdenas, "Iconografía lítica de Cerro Sechín: vida y muerte," en Arqueología de Cerro Sechín, Tomo II. Escultura (Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk 1995), 105.
- 28 Peter Kaulicke, "Arte y religión en Cerro Sechín," en Arqueología de Cerro Sechín. Tomo II. Escultura (Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk 1995), 217.
- 29 Kaulicke, Arte y religión en Cerro Sechín, ... 217.
- 30 Kaulicke, Arte y religión en Cerro Sechín, ... 219.
- 31 Redibujado por la autora de Burger 1996:163.
- 32 Julio Tello, "Wiracocha" (Reimpreso de la Revista Inca: 1; 1 y 3, 1923), 182-202.
- 33 Redibujado por la autora de Cordy-Collins 1999: 131, Lámina 9.
- 34 Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia, "Análisis de un textil pintado chavín," en Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 5 (1991): 73.
- 35 Redibujado por la autora de Cordy-Collins 1999: Lámina 5, 117.
- 36 Redibujado de las fotos tomadas por la autora en Cerro Sechín.
- 37 Redibujado por la autora de Cordy-Collins 1999: 131, Lámina 9.
- 38 Ernst Cassirer, "Filosofía de las formas simbólicas I," (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 28.
- 39 Redibujado de las fotos tomadas por la autora en Cerro Sechín.
- 40 Orden, en tanto un elemento particular es posible identificarlo dentro de una estructura como propuso Cassirer.
- 41 Isabelle Robinet, "Lao zi y el tao" (Barcelona: Liberduplex, S.L, 1999), 99.
- 42 Es sugerente que la fila de ojos coincida con las cifras señaladas en el estudio de Zuidema, que refiere al calendario inca, sociedad tardía, pero los fenómenos atmosféricos son procesos cíclicos que suelen repetirse en el tiempo. La cita: "[...] Si la luna llegaba tarde (lo que era posible hasta 30 días después de comenzado el mes doble de 55 días), siempre era posible ejecutar el ciclo ritual de 23 (30 + 15 + 8 = 53) dentro del mes doble". Zuidema, Tom. El calendario Inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cusco. La idea del pasado. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial de la PUCP), lii-liii
- 43 Henning Bischof, "Los periodos Arcaico Tardío, Arcaico Final y Formativo Temprano en el Valle de Casma: evidencias e hipótesis," en Boletín De Arqueología PUCP 13, (Lima: Fondo Editorial PUCP, 2009) 17.
- 44 Mercedes Cárdenas, "Iconografía lítica de Cerro Sechín: vida y muerte," en Arqueología de Cerro Sechín. Tomo II. Escultura (Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk, 1995), 105.

Formas y Detalles; o cómo el diseño mexicano usa textiles indígenas

Yosi Anaya

PÁGINA 200

Procesos para una resignificación de la actividad comercial de textiles en la región de la Huasteca Potosina

Felipa Martínez, Margarita Ávila y Valentina Guzmán

PÁGINA 210

Técnicas industrializadas en los pro- cesos de producción de vestimenta para mujeres mayas en Guatemala

Walter Ottoniel Simón Curruchich

PÁGINA 226

SESIÓN III

INNOVACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Riqueza Cultural y despojo: el papel de las etnoempresas y el Estado en la gestión de los textiles indígenas en México

Maai Enai Ortíz Sánchez

PÁGINA 237

Formas y Detalles; o cómo el diseño mexicano usa textiles indígenas

Yosi Anaya
Universidad Veracruzana
México

Aquí, pretendo examinar diferentes perspectivas en el polivalente proceso de extracción y utilización y de los textiles indígenas y mestizos al campo del diseño y la moda contemporánea occidental. Propongo a los nuevos diseñadores urbanos una búsqueda más profunda en la inspiración de lo que se considera 'lo mexicano' e incito a desarrollar propuestas que van más allá de la apropiación de la cultura material patrimonial.

Este pequeño ensayo no es un texto propiamente académico. Nace de una inquietud que tengo tras años de observación de cómo se mueven los textiles en la cultura. Desde los más tradicionales a las nuevas manufacturas y adaptaciones populares. También he sido testigo de lo que sucede en las apropiaciones y transgresiones. Considero necesario asentar este punto de vista para que el camino al futuro vaya más allá de la utilización a conveniencia de textiles tradicionales y que la creatividad propia sea cultivada de manera más profunda y respetuosa. No es mi intención ofender a personalidades en este campo. Este es un terreno con múltiples vertientes y complejidades - arte, diseño, moda, y la manufactura de esos productos - y cada propuesta tiene sus méritos. Ante todo, quisiera que se tomara nota de algunos puntos en cuanto al cultivo de la creatividad.

Las palabras de Platón en la antigüedad clásica toman en cuenta la armonía lograda por la destreza (*Techné*) en la obra de arte ejecutada, lo que le da un sentido estético o de belleza. Considera, además, que desde el momento que existe el original nace la copia, porque hacer arte, en sí, es realizar una copia de la realidad percibida. Mimesis por lo tanto es una copia de la copia. O sea, la obra original es una copia de por sí. Algo que sorprende, porque estos conceptos fundamentales fueron considerados desde hace más de 2000 años¹.

En este texto no trato de discutir diferencias entre original y copia, sino ver lo que se ramifica de las obras, y particularmente de los textiles tradicionales. Comento lo que es la apropiación - lo que sucede al tomar algo que no es propio y utilizarlo fuera de su contexto, generalmente en beneficio de quienes lo toman. Actualmente, en la escena de los textiles mexicanos de tradición está problemática es eje de protestas y de polémicas, incluso, de movimientos, que aún no se resuelven del todo al continuar las apropiaciones y, yo diría, las transgresiones.

La búsqueda por identidad – moda con identidad

Miguel Olmos Aguilera considera que el proyecto de Nación es un proyecto unificador de diferencias donde la visión de la cultura mestiza es protagonista, pero a la vez, ésta no tiene una identidad marcada y continuamente se arraiga en el entramado de su pasado indígena.

Pese a la importante presencia de lo indígena en la formación de la ideología nacional, dicha homogeneidad ha puesto especial atención en la inaprensible cultura mestiza, sin referentes claros de identidad, en un regreso constante a su pasado enraizado en el laberinto del tiempo de las culturas indígenas².

Así nociones de lo que es una identidad nacional tienden a ser polivalentes y polémicas, y en particular, en el mundo del diseño textil y moda, que configuran el contexto de este trabajo. Ideas de identidad se construyen sobre diversas nociones establecidas, generalmente reconocidas, y a veces, convenientes – a pesar de ser compuestas, complejas e imbricadas en diversas visiones y prácticas. Se habla de una identidad nacional basada en tradiciones – la que nos distingue como mexicanos, y es obvio que existen características visibles, identificables y vinculadoras. Pero esta visión también está llena de diversidades, a pesar de las políticas tanto de gobierno como del comercio y, por supuesto, de los medios, que marcan pautas e indicaciones para esa identidad construida y homogeneizada.

Para Carlos Monsiváis, en cuanto a lo que es música tradicional popular, el comercio es un factor clave en definir lo que es tradicional o no. Esto se puede aplicar a otras manifestaciones, tradiciones populares e indígenas. Comenta de esta manera: "Creo que son necesidades de la industria del comercio. Y decir que eso no representa la tradición, sí es absurdo, porque la tradición representa solo lo que el comercio le vaya imponiendo, en el caso de la música popular"³.

En el caso del diseño de textiles, por supuesto también es así. El comercio funge un rol preponderante. La imagen corporal ataviada es movida por el comercio y los medios en cuanto a la moda y cada temporada presenta cambios. Es de tomar en cuenta que el mundo de la moda es uno que no cesa. Sigue su impulso constante de continuamente encontrar nuevas fuentes de inspiración para postular novedades de temporada. Lo novedoso es primordial. Para cada temporada se busca algo nuevo. Prendas tradicionales de México o de otras culturas bien pueden ser la tendencia de inspiración en estos momentos, pero en otros, se puede remontar al pasado victoriano o recurrir a los estilos de hace apenas unas décadas, a pesar del movimiento más reciente de la moda lenta (*slow fashion*) y el reciclaje.

Como contrapunto, se puede considerar a los textiles indígenas como emblemas de tradición con significado dentro de sus culturas y comunidades, como algo estable, no cambiante. Esta, por supuesto, es la visión desde fuera. En esas prendas características de las culturas indígenas y mestizas, existen elementos,

motivos, formas, estructuras, materiales que perduran, cualidades que hacen ver como si existiera un estado estático en la tradición. A eso que se denomina como tradicional, también se han incorporado con el tiempo elementos materiales y símbolos que fueron introducidos y que finalmente han sido adaptados y reinscritos una y otra vez, por muchas manos y voces hasta volverse propios de una cultura, región, comunidad. A la vez, en la tradición existen cambios; estos pueden ser más lentos por el consenso colectivo. Pero en esas evoluciones, se mantienen elementos fundamentales de la cultura que continúan y que tal vez, no sean detectables a simple vista.

Es de notar que Nicholas Thomas, estudioso de los préstamos culturales, ve la continuación del proyecto colonialista como “una ambivalencia básica y multifacética, en torno a la negación y afirmación de la presencia indígena”⁴. En México por supuesto, es así, siendo un país con un legado de colonialismo arraigado. El reconocimiento por la sociedad a los pueblos originarios y a sus expresiones seguido se ignora, y en ciertos momentos, por conveniencia, se les protagoniza. Se resaltan atributos, colorido y el toque exótico, *lo exótico propio*. Se recurre a postular un camino y destacarlo con carácter de identidad cultural actual para la moda y el diseño por medio de diseñadores, compañías y marcas comerciales. México no es el único país donde sucede, pero sí, el que nos concierne.

Lo que se considera como diseño mexicano contemporáneo muy seguido toma de las tradiciones indígenas de nuestro país para crear su versión de ‘identidad mexicana’. Estas nuevas producciones tienden a ser llamativas al incorporar secciones de textiles indígenas como adornos en prendas de corte occidental. También se toma de las prendas tradicionales, sus formas, al aplicarlas de maneras que no tienen que ver con su propósito original, siendo ajenos a las comunidades que las han venido trabajando durante siglos o bien, en algunos casos, durante, décadas y que representan su propia estética. Desubican los significados integrales que poseen para los miembros de la cultura progenitora, que es en donde están integrados a la vida tanto cotidiana como ceremonial. Pues son expresiones de cómo conciben el mundo y se relacionan.

Además, tal vez y sobre todo, estas apropiaciones sirven para lograr una ganancia personal o de negocio por encima de los productores de tradición mismos que las trabajan a mano. Los motivos porque se dan estas extracciones son varios. ¿Pero qué es el diseño textil mexicano, o bien, la moda actual mexicana?

Del contexto internacional al nacional

En los últimos años, ha habido mucha polémica sobre las apropiaciones o plagios de textiles y diseños mexicanos por diseñadores y marcas internacionales. Hasta ha habido reclamos a nivel gubernamental a compañías prominentes en el campo de la moda y alta costura (como son la denuncia a la marca Carolina Herrera, o bien

a Isabel Marchand, entre un buen número más). Las palabras de Thomas resuenan: "El arte no es un instrumento, sino una arena – una en la que las obras de arte, el discurso oficial, las instituciones y los mercados seguido están incomodos con los reclamos del otro"⁵.

Estos hechos se califican como apropiaciones del patrimonio cultural nacional y como violaciones a la autoría colectiva de los pueblos autóctonos de México. Los reclamos han sido, en parte, exitosos, logrando el retiro del mercado de dichas producciones y de legislaciones de protección al respecto. A nivel gubernamental y desde las comunidades, se está tratando de llegar a acuerdos que promuevan a nivel internacional el respeto al patrimonio colectivo de los pueblos originarios de México. A pesar de que los casos internacionales tienden a acarrear mucha pasión y divulgación, no se ha dado suficiente atención a lo que sucede dentro de México, donde se utiliza el préstamo o bien la apropiación de tradiciones particulares, para construir o proyectar esa identidad sintetizada en diseños de artículos, en prendas y líneas enteras.

Dentro del país, no existe una legislación para el uso de los productos materiales de las culturas nativas. Es decir, la visión por cómo hemos sido inculcados de lo que compone la identidad mexicana, considera que estas manifestaciones pertenecen a nuestra cultura y por ende a los mexicanos en general. Indica la Senadora Susana Harp en entrevista, "Se permite uso libre de las expresiones de las culturas populares – o sea, todavía en este momento, se permite el uso libre dentro del país"⁶.

Monsiváis hace notar esta visión de nación que conglomerar las diferentes expresiones:

En la práctica también, cultura popular es, según quien la emplee, el equivalente de lo indígena o lo campesino, el sinónimo de formas de resistencia autocapitalista o el equivalente mecánico de industria cultural. El término acaba unificando caprichosamente, variedades étnicas, regionales, de clase, para inscribirse en un lenguaje político⁷.

De esta manera dentro del comercio del diseño y moda actuales, son insertados los elementos extraídos de las culturas de los pueblos originarios.

Desde los Altos de Chiapas, las palabras de Andrea Bonifaz, Coordinadora de Proyectos de la ONG Impacto, organización que busca fortalecer economía y bienestar de artesanas indígenas, nota la necesidad de tener esa línea de respeto entre la cultura moderna y la de los pueblos originarios, para visibilizar el origen de estas manifestaciones culturales. "Lo que nos han hecho creer que es la cultura de lo mexicano pareciera que nos da derechos sobre las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas"⁸. De cierta manera, estos préstamos son actos por conveniencia al tener semejante materia prima tan a la mano. En esas

prácticas para lograr el aura de identidad cultural, "La versión más favorecida de cultura nacional mezcla tradición con pintoresquismo, memoria histórica con oportunismo, logros artísticos con *show business*,"⁹ nos dice Monsiváis.

En foros nacionales, los temas de plagio y apropiación siguen vigentes, siendo que las tradiciones de México son complejas y aún no se pueden asentar del todo. O sea, continúa la arena. Ebullean resentimientos de parte de algunas comunidades o agrupaciones de artesanas y artesanos acerca de lo que se considera propio e identitario utilizado por gente de fuera, y sobre todo, compañías. A pesar de que pueden existir textiles muy propios de Mesoamérica con motivos muy antiguos¹⁰ o motivos asimilados que tuvieron orígenes en distantes culturas de ultramar, al igual que técnicas, materiales e instrumentos, estos elementos se han ido integrando y adaptando a las tradiciones y visiones de quienes las han incorporado. Ciertos tipos de bordados y tipos de tejidos, implementos y procesos de fabricación reemplazaron, en algunos casos, lo que existía. Así también, fueron introducidos nuevos motivos, modelos y figuras, que ahora se consideran icónicos en México¹¹.

Es con este devenir, incluso desde el Virreinato, que fueron plasmadas meticulosamente en las Pinturas de Castas, mujeres indígenas cuyos atuendos incorporan encajes, listones y hasta blusas con pliegues adornando sus huipiles. Lo novedoso en su momento tomó vuelo y se fue integrando a estructuras anteriores, reemplazando motivos, materiales y técnicas, aunque el significado original se mantenía subyacente. Históricamente pues, ha habido imposiciones e introducciones, asimilaciones y transformaciones.

De esta manera, la identidad en textiles se ha venido cultivando y finalmente, se convierte en un producto reinscrito múltiples veces, pero cuyo resultado se considera y reconoce como propio de una cultura, etnia, o localidad. Los textiles tradicionales tienen una composición impecable, múltiples cualidades de técnicas, composición, estructura, colorido y diseño. No son al azar, sino sintetizan contribuciones y prácticas de muchas voces, amalgamadas con sumo cuidado y precisión, y con armonía y significado espiritual. Esta polifonía confluye en textiles que se han venido perfeccionados cada vez más en cuanto a diseño, composición, técnica y materiales.

En el trasfondo de estas apropiaciones culturales subyacen cuatro motivos:

1. Continúa la cadena del bagaje histórico colonialista hacia los pueblos originarios;
2. La creencia de lo que significa lo mexicano incluye las culturas de los pueblos originarios del territorio mexicano;
3. La conveniencia de tomar esos diseños ya perfeccionados es lo más fácil y crea impacto con fácil apropiación; y
4. Existe cierta fascinación por lo exótico que también es familiar.

Por ende, los textiles indígenas tradicionales, se vuelven los más atractivos como fuente para los diseñadores que buscan realizar 'diseño con identidad mexicana,' resultando en la apropiación de partes o formas de estos textiles. Ven en sus colores, composiciones, y diversas técnicas empleadas, las fuentes para las actuales producciones de diseño de moda.

Sin embargo, Monsiváis va un paso más en su observación, pues en el concepto de identidad nacional ve 'la resignación compartida ante las carencias, la solidaridad en la frustración.' Y elucida aún más:

La cultura industrial traspasa pero no fija, porque el lenguaje para asir la realidad (la nacionalización de la tecnología) adapta un universo vertiginoso, computarizado, videológico y telegénico a las necesidades de cuartos desastrosos, de futuros a plazo fijo, del desempleo que algunos hallan preferible al abuso de los patrones. Así, la identidad nacional no es lo opuesto a la internacional, sino el método para interiorizar una condición internacional (la explotación bajo el capitalismo) sin mayores consecuencias, sin lesiones todavía más graves en lo psíquico, lo moral, lo social, lo cultural"¹².

Vemos aquí que la apropiación dentro del país es un mero reflejo de la apropiación que sucede a nivel internacional.

Las adjudicaciones de lo tradicional

Mientras se aplaude a los diseñadores actuales por su 'innovación' al incluir textiles tradicionales y por su supuesto rescate de culturas autóctonas, rara vez se da el reconocimiento a quienes son los hacedores y hacedoras de esas producciones, quienes no han cesado de mantener sus tradiciones milenarias, sus símbolos culturales y la reinscripción de éstos.

Dichas colecciones de diseños contemporáneos que se etiquetan como 'mexicanos,' en realidad, sirven para situar a diseñadores, muchos de ellos brillantes, pero que han tomado un camino fácil en su inspiración para colocarse al frente de la moda. Es decir, los textiles indígenas, les sirven para entrar a la arena del diseño y lograr reconocimiento por un público, que también contempla como nacional, las manifestaciones indígenas. Este fenómeno se ha vuelto una manera para que los diseñadores provoquen un impacto fuerte; y también se ha vuelto una receta, que da beneficio individual al diseñador. Y como indiqué arriba, este es un camino de conveniencia.

Mi preocupación, yace en la manera en que los futuros diseñadores son entrenados en las instituciones educativas, donde se les enseña a analizar los textiles indígenas para luego utilizarlos o incorporarlos. Pareciera que esto es una

práctica usual en la educación de diseño textil en México a nivel técnico y superior. Lo que se considera de las culturas tradicionales son principalmente los productos materiales que esperan intervenir o cambiar. La tradición indígena es vista como un terreno virgen y fértil para que el diseñador lo utilice.

De las universidades, centros educativos e institutos que tienen las carreras de diseño de moda o textil, egresan cientos de jóvenes diseñadores. Su entrenamiento en diseño, en general, sirve a la industria que de por sí, tiene la mirada puesta en la reproducción e imitación de diseños que circulan en Norteamérica y Europa. Mientras muchos de estos jóvenes buscan aterrizar un trabajo en alguna compañía sobresaliente, algunos sí logran establecer pequeñas prácticas incisivas.

Cumplir con cerca de 500 horas de servicio social es la parte final del entrenamiento en diseño. Así futuros diseñadores son enviados a diferentes regiones del país a "rediseñar" tradiciones o a introducir "diseño artesanal" – es decir, sacar al mercado nuevos diseños o rediseños para supuestamente brindar una mejoría de los artesanos tradicionales en cuanto a ingresos y para actualizar la función y estilos para los consumidores contemporáneos.

En esas misiones de servicio social, llegan a provincia sin conocer realmente la tradición de la localidad, su historia y su actual evolución. Llegan con entusiasmo para introducir sus propias ideas a través de las manos hábiles de las artesanas, mismas que por tradición hacen el máximo uso de la materia prima, extraída con moderación para la continuación de ésta y que muchas veces tiene que ser fresca. La cultura material tradicional está vinculada a creencias no-tangibles, a la cultura oral y al hecho de su historia. Se construye mediante varios procesos que se llevan a cabo de manera colectiva – es decir la participación de la familia y la aprobación de otros miembros de la comunidad o región, tanto de sus autoridades locales como consejos.

¿Cómo no inspirarse de estos textiles? Pero ¿cómo inspirarse de las producciones tradicionales sin copiarlas, sin fragmentar o apropiarse de ellas? Pareciera que semejante ruta se va definiendo desde el entrenamiento, aunque existen trayectorias en los docentes para que el entendimiento y aprecio por las tradiciones textiles se cultive y vincule con respeto.

Un escenario cambiante

La cultura no es estática. Tejedoras, bordadoras y costureras están desarrollando sus propias tendencias de moda, dentro y fuera de sus comunidades. Cada vez más, éstas reciben atención y van ganando popularidad. Lo que esto presupone es que varios estilos de prendas tradicionales están forjando nuevos mercados. Aun así, hay momentos cuando la tradición se innova a saltos y a galope, y no, paso a paso. Esto tiene que ver con un momento especial, con cierta apertura,

y mentalidad de esos artistas tradicionales, que dan esos brinco. Cuando un camino es impuesto desde afuera, es diferente. Así, varios factores contribuyen en fortalecer las tradiciones textiles desde dentro de una comunidad, siendo estas: la innovación, cierto éxito en los aspectos comerciales y el orgullo cultural.

¿Qué manifestaciones de la cultura mexicana pueden aportar a nuevos diseños con identidad? ¿Por qué otras fuentes de inspiración de elementos mexicanos, más allá de las tradiciones textiles, son pasadas por alto? Pensemos en eso que es lo más arraigado que tenemos, que definitivamente brinda un sentido de identidad reconocible. En esta definición de lo reconocible e identitario, yo pondría la comida, como un posible eje para inspiración. ¿Se podrá transformar las maneras de relacionarse entre el amor y la sátira, el albur y el tequio, las texturas de los diversos paisajes al diseño textil? ¿Cómo transportar estos sentidos menos vistos al campo del diseño? Tenemos tanto de dónde tomar, pero claro implica mayores ejercicios mentales de creatividad, para encontrar nuevas propuestas y transportar ese sentido al textil.

El escenario es complejo. Las hacedoras de tradición también contribuyen al estilizar sus prendas para hacerlas más asimilables y adaptables a la vida urbana. Por otro lado, al interior de las comunidades, se desarrollan diversos estilos y actualizaciones. Hasta se puede hablar de moda indígena.

Lo que quiero asentar, sobre todo – es que esas, las valiosas prendas de tradición no son la única fuente de inspiración posible para cultivar un sentido mexicano en el diseño textil actual. Quisiera retar a las nuevas generaciones, a que busquen otras fuentes en este mosaico complejo de México que puedan ser introducidas al diseño y moda.

Aunque voltear la mirada a los textiles tradicionales como fuente de diseño es lo más practicado, estas apropiaciones también han servido, finalmente, para instigar interés o reconocimiento hacia la tradición misma, y volver los textiles indígenas más atractivos para un público nacional. Así, contra el trasfondo de los esfuerzos y emprendimientos indígenas para dejar su huella, las propuestas de diseñadores formados, que incorporan elementos indígenas en sus líneas, puede que, después de todo, alboroten y fomenten un poco de aprecio para esas culturas desdeñadas históricamente.

Propongo a los nuevos diseñadores y a sus maestros que se embarquen en una búsqueda más profunda para inspirarse en lo que se considera 'mexicano.' El reto yace en desarrollar diseños que van más allá de la apropiación de textiles tradicionales existentes y sintetizar algo representativo de México que no sea la apropiación o extracción de los textiles de tradición. Esta es una invitación a que busquen otras fuentes de inspiración dentro de complejo y variado panorama que es México: ya no más la copia, ni a la copia de la copia, que menciona Platón. Mejor descubrir nuevas fuentes de inspiración.

Y para cerrar, solamente quiero asentar aquí una alternativa más para la inspiración a través de este relato, que se ha quedado conmigo a lo largo de veinte años, y que me confió en comunicación personal una de mis estudiantes de Michoacán¹³: Ante la llegada de los europeos, su pueblo optó por una división –una parte sería la del embate, la del contacto y negociaciones con las influencias de fuera– éstos serían los tarascos. Y la otra parte, los purépechas, serían los que guardarían los conocimientos más adentro, al interior de su territorio. Y que, a pesar de esta aparente división, lo que los une son los sueños. Ambos seguirán siendo el mismo pueblo, unidos por los sueños.

Todos tenemos sueños. Estos, por supuesto, pueden ser la fuente más grande de inspiración para sacar adelante el diseño mexicano.

Bibliografía

- "¿Apropiación cultural o plagio?" *Notimex*, 18 junio 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=PBmQ21b5s5o>
- "Artesana indígenas contra la apropiación cultural." *El País*, 3 Jul 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=sbKk9Oy251M>
- Beauregard García, Lourdes, Lourdes Aquino Rodríguez & Yosi Anaya. *La Magia de los Hilos, arte y tradición en el textil de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1995.
- Clowney, David. "Plato" en *Aesthetics*. Rowan University. Glassboro, New Jersey. https://users.rowan.edu/~clowney/Aesthetics/philos_artists_onart/plato.htm
- Monsiváis, Carlos. en "*Jalisco es México*". *Clio*, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=odAhgs6S3-E&t=2120s>
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". *Cuadernos Políticos*, número 30, México, DF: Editorial Era, octubre-diciembre de 1981.
- Olmos Aguilera, Miguel. "El arte indígena en el discurso nacional. La Independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética" en *Arte indígena y diálogo cultural*. México: Dirección Nacional de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Peláez Malagón, J. Enrique. "El Corpus Platónico" en *Introducción a la historia de la estética*. Proyecto Clio No.33. <http://clio.rediris.es/n33/n33/historiaestetica.htm>
- Thomas, Nicholas. *Possessions, Indigenous Art / Colonial Culture*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

Notas al pie de texto

- 1 El concepto de estética de Platón en República está compactado y discutido en https://users.rowan.edu/~clowney/Aesthetics/philos_artists_onart/plato.htm
También en: J. Enrique Peláez Malagón, "El Corpus Platónico" en Introducción a la historia de la estética. Proyecto Clío No.33. <http://clio.rediris.es/n33/n33/historiaestetica.htm>
- 2 Miguel Olmos Aguilera "El arte indígena en el discurso nacional. La Independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética," en *Arte indígena y diálogo cultural*. (México: Dirección Nacional de Culturas Populares Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, p. 92.
- 3 Carlos Monsiváis: en documental "Jalisco es México." Clío, 2021. Minuto 35:25. <https://www.youtube.com/watch?v=odAhgs6S3-E&t=2120s>
- 4 Nicholas Thomas, *Possessions, Indigenous Art / Colonial Culture* (Londres: Thames and Hudson, 1999), 34. "I am interested in drawing attention to a basic, multifaceted ambivalence around the denial and affirmation of the indigenous presence, around the virtue and illegitimacy of colonial settlement, that runs deep."
- 5 Thomas, *Possessions* p. 40. "Art is not an instrument but an arena - one in which artworks, official discourse, institutions and markets are often uncomfortable with each other's claims."
- 6 "¿Apropiación cultural o plagio?" Notimex, 18 junio 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=PBmQ21b5s5o>
- 7 Carlos Monsiváis "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". Cuadernos Políticos, número 30, Editorial Era (octubre-diciembre 1981), 35.
- 8 "Artesana indígenas contra la apropiación cultural". El País (3 Jul 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=sbKk9Qy251M>
- 9 Monsiváis, "Notas sobre el Estado," 41.
- 10 El huipil realizado en telar de cintura es ejemplo primordial de linaje ancestral textil.
- 11 Ver "Cambios introducidos en la indumentaria durante la Colonia" en Beauregard, Aquino & Anaya *La Magia de los Hilos, arte y tradición en el textil de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Xalapa 1995), 47-49.
- 12 Ver "Cambios introducidos en la indumentaria durante la Colonia" en Beauregard, Aquino & Anaya *La Magia de los Hilos, arte y tradición en el textil de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Xalapa 1995), 47-49.
- 13 Comunicación personal con la autora, Ciudad de México 2004.

Procesos para una resignificación de la actividad comercial de textiles en la región de la Huasteca Potosina.

Felipa Martínez
Margarita Ávila
Valentina Guzmán
México

El comercio de textiles en la Huasteca Potosina

Cuando nos referimos a la región de la Huasteca Potosina, estamos hablando de dos poblaciones de lengua y cultura diferenciada que comparten algunas creencias y actividades, se trata de los grupos *Tének* y *Nahua*.

Uno de los rasgos más distintivos de ambas comunidades es la vestimenta femenina. En el caso de las mujeres *Tének* está constituida por un blusón plegado de manga larga. Un enredo con tablones al frente o falda recta, huarache o sandalia baja, talega (morral pequeño que se porta cruzado por el frente) y para festividades usan el *dhayem* (pieza triangular que cubre espalda y frente) totalmente bordado y un peinado alto que trenza sus cabellos con hilos formando el *petop* (tipo corona).

Las mujeres *Nahua*, usan una blusa de manga mediana también ricamente bordada de manera continua en la parte alta de las mangas, hombros, pechera y parte trasera. Su falda también es un enredo recto de tono oscuro, calzan huarache o sandalia baja y usan rebozo para salir.

Las técnicas de bordado se distinguen, porque las mujeres *Tének* aplican el punto de cruz fino o mediano en figuras zoomorfas y fitomorfas con un grado de abstracción y composición que viene aprendiendo de generación en generación. Estas diversas composiciones además están asociadas a significados de su cosmovisión.

Las mujeres *Nahua* por su parte aplican la técnica de lazadas corta o largas para ir cubriendo las distintas áreas de dibujo. Los motivos son referentes de la naturaleza, pero hay una predilección por múltiples tipos de flores, que distribuyen en retículas lineales, a veces con un dibujo muy geométrico o con un trazo libre y dinámico.

Esta experiencia de elaborar su vestimenta y bordarla, las llevó a identificar otras piezas o tipos de productos donde podrían aplicar sus bordados, ante la demanda de un mercado turístico en San Luis Potosí que en los últimos años

logro posicionarse como uno de los destinos favoritos de visitantes provenientes principalmente de Europa y Estados Unidos con un crecimiento del cuatro por ciento anual¹.

Si bien este mercado iba aumentando atraído por las zonas naturales de la huasteca², como sus paisajes, vegetación, fauna, ríos, cascadas, cuevas y abismos. También sus sitios arqueológicos y las tradiciones ancestrales de origen nativo que forman parte integral de las costumbres de los grupos *Tének* y *Nahua*, dejaron ver el alto valor cultural y simbólico de la región.

Algunos ejemplos de nuevas aplicaciones de sus bordados son las siguientes: de bordar la talega, pasaron a aplicar algunos de los motivos en punto fino a carteras o bolsos pequeños. De bordar solo mantas para las cubrir las tortillas pasaron a confeccionar tortilleros redondos y aplicar bordados al frente en composición circular, pero luego aplicaron esos bordados a zapatos, gorros, porta-lentes, joyería, entre otros. Otra vertiente fue aplicar los bordados a indumentaria principalmente para niñas (ver imágenes 1, 2, 3 y 4).



Imagen 1.
Detalle de blusa Nahua bordada.



Imagen 2.
Detalle de dhayem
bordado en punto
de cruz Tenek.



Imagen 3.
Aplicación bordado Nahua en tortilleros.



Imagen 4.
Carteritas con
aplicación de
bordado Tenek.

Los productos fueron aceptados ampliamente por lo que era de esperar que de manera pronta muchas mujeres alternaran sus actividades agrícolas y domésticas con las de elaboración de productos bordados y la demanda de espacios para comerciar también creció, lo que impactó en la economía tanto de sus familias como de la entidad. En agosto del 2022 se dio a conocer que el PIB *Turístico* en la entidad representó el 6.1% de la economía total., en la capital del Estado el sector *turismo* representó el 8.7%%, y en los pueblos mágicos de la Huasteca como Xilitla y Aquismón representó el 79%³.

Los tipos de mercados que la Red de mujeres de la Huasteca identificó al tiempo que fue reactivando su actividad económica son:

Los mercados públicos temporales. Como los espacios que les facilitaban cada domingo en plazas o calles en los centros importantes de población. A partir de esta experiencia generaron un mercado particular, el denominado Eco-tianguis, donde cada mes se reunían en Ciudad Valles para que mujeres y hombres llevaran a vender, desde sus cultivos hasta productos terminados, en este caso productos bordados en la técnica y motivos *Tének* o *Nahua*.

Las ferias en distintas épocas del año y en distintas regiones del Estado. Principalmente en el Pabellón Artesanal de la Feria de la capital de San Luis Potosí. Ahí cuentan con el apoyo para transporte, hospedaje en albergues y el área de venta, durante dos a tres semanas en el mes de agosto.

Otro modo de distribución de sus productos es a través de la Canasta Solidaria. Es un sistema de venta por pedido y temporada principalmente de alimentos provenientes de la Huasteca, sin embargo, en algunas ocasiones las mujeres bordadoras viajan a la ciudad de S.L.P. para vender sus bordados a las personas que van a recoger su canasta de alimentos.

Finalmente, y después de varias experiencias de venta, la Red de mujeres de la Huasteca decidió adquirir un predio a orilla de carretera Ciudad Valles-Tamazunchale contar con un lugar más establecer para la comercialización de sus productos⁴.

De manera que la experiencia de venta se ampliara a la de conocer la cultura, el entorno, los modos creativos y productivos. Y fue así como comenzó el proyecto de mobiliario auxiliar para la exhibición y venta de productos de la Huasteca en particular de tejidos, que nos vinculó a la Red de mujeres de la Huasteca y al programa de Diseño Industrial de la Facultad del Hábitat de la UASLP.

Quiénes somos y cómo nos acercamos.

La Red de mujeres de la Huasteca Potosina, se conformó para articular distintos grupos de mujeres que ya formaban colectivos para el cultivo, la cocina y la elaboración de artesanías, de manera que reunidas pudieran gestionar recursos para distintas actividades. Bajo los principios de autonomía, colaboración y economía solidaria, se tienen como principales actividades: Las de creación y producción, las de comercio y consumo, y las de formación y transferencia. El proyecto que ahora se describe es parte de sus acciones de comercialización y consumo.

El programa de Diseño Industrial, de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, es una carrera de licenciatura que forma a estudiantes bajo las competencias de problematizar, conceptualizar, proyectar y producir. El diseño industrial desde la perspectiva de la Facultad del Hábitat se centra en el producto como parte del sistema cultural material, a partir del estudio de las prácticas socioambientales y participa acompañando procesos de reflexión, creación y materialización.

El programa de Diseño Industrial, con sus distintos grupos de docentes y estudiantes ha tenido contacto con la Red de mujeres de la Huasteca desde el 2018. El contacto se dio en la primera ocasión cuando el Gobierno de Estado de SLP a través de la Secretaría de Turismo se vinculó con la UASLP para solicitar capacitación para artesanos de la Huasteca y poder revisar la calidad, la técnica, y la morfología de los productos según los nuevos mercados que llegaban a la Huasteca. Ese primer acercamiento nos permitió compartir una reflexión.

Que los saberes de ambos grupos eran distintos y ninguno superior a otro, por lo que la finalidad de capacitación perdía su sentido.

Que las compañeras de la Red de mujeres de la Huasteca conocían bien su producto y su mercado, por lo que, desarrollar nuevos productos para nuevos mercados no podría ser en sí el motivo que nos reuniera. Resultó más relevante compartir que distintos mercados conocíamos, y realizar una crítica al respecto.

Que compartíamos el interés de reconocer el valor cultural de los productos artesanales, más allá de los objetos, están las personas y sus experiencias de vida.

Que los estudiantes de Diseño Industrial participaban de una formación integral al aprender y mostrar sus habilidades reflexivas y creativas con las artesanas, así como las compañeras artesanas mantienen un compromiso de formación al desarrollar distintos proyectos abiertos a la invitación de otros grupos como al de estudiantes universitarios.

Esa experiencia, no de capacitación sino de diálogo de saberes que conformó un taller participativo, fue la que nos permitió continuar conociéndonos y colaborar en otras iniciativas que nos eran compartidas.

Cuál es el proyecto común.

Como se mencionó anteriormente, una inquietud de la Red de mujeres de la Huasteca es mejorar sus procesos de comercialización. En particular para los productos bordados se han identificado los siguientes retos:

La obtención de materia prima. En el caso de los bordados los materiales son de adquisición comercial por lo que están sujetas a las tonalidades que produce la marca. Apenas un grupo comienza a volver a cultivar algodón y teñir con tintes naturales.

La inversión en materiales para contar con un lote de productos, ellas saben que hay que mostrar variedad y cantidad para poder promover la compra.

La gestión adecuada para encontrar lugares públicos que también son visitados por los turistas, sin que esto represente un alto costo de rentabilidad.

La organización de tiempo y esfuerzos para trasladarse a otras ciudades, ferias o eventos particulares. Dejar la casa por una semana o más tiempo representa una dificultad.

La rápida saturación del producto según la percepción del mercado, al ampliarse la oferta con productos muy semejantes.

La no valoración del trabajo en su dimensión cultural, creativa y técnica. Solo se valora lo utilitario.

Felipa quién actualmente preside a la Red de Mujeres campesinas, cocineras y artesanas de la Huasteca Potosina, comparte que -Imaginamos un espacio para nosotras, un lugar para que unas cuidaran algunos cultivos. Tuviéramos una gran cocina y pudiéramos vender comida, y donde vender también nuestros bordados. Yo siempre tengo que moverme con mis maletas o bolsas para llevar los bordados y estar buscando donde me acomodo. Tener un lugar, que ya sabes que está ahí para tus cosas es mejor-. (Conferencia 21 octubre del 2023 en el 2do Encuentro de Textiles de las Américas)

Valentina que se dedica al cultivo del gusano de seda platica junto a Felipa y Carmen que ayuda en la gestión del colectivo acerca de -El sueño que soñamos se cumplió cuando se consiguió un terreno a lado de la carreta principal y pudimos entre todas comprarlo y pensamos mucho como se llamaría. Al final decidimos llamarlo *Nexayolin Wits*⁵. Palabra compuesta en *Nahua* y *Tének* que significa el momento en que la abeja polinizadora entra a la flor y se nutre. Pensamos que nosotras nos convertimos en esas abejas y que nuestro espacio común nos nutre (Conversación marzo del 2022) -ver imágenes 5 y 6-.



Imagen 5 y 6.
Red de Mujeres de la Huasteca en Ceremonia de agradecimiento en Nexsayolin Wits.

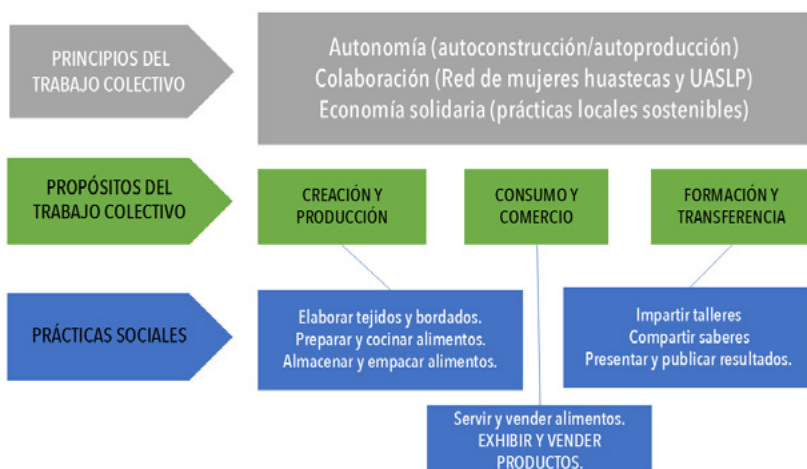
A partir de ese paso, se abrieron muchos más proyectos. Uno fue sobre el espacio y/o mobiliario para la exhibición y venta de sus productos, al cuál fue invitada la carrera de Diseño Industrial y desde donde se planteó la siguiente pregunta. ¿Como pasar de ser un paradero turístico, a otro que invite a las personas a interesarse en las actividades de creación, consumo, y transferencia?

Felipa ya expresaba que -Donde se exhibe la mercancía, se muestra también lo que somos y sabemos. Por eso es importante que lo que se haga sea con los materiales que tenemos aquí, y que nosotras y nuestra familia podamos construirlo- (Conversación diciembre del 2022). Pensar entonces desde los intercambios de saberes, llevó a definir el lugar como un paradero cultural, no turístico.

Esquema de principios y prácticas.

Es importante indicar que los proyectos que se realizan en comunidad son de un período que puede abarcar aproximadamente de tres hasta cinco años, donde el esfuerzo representa los primeros acercamientos con pláticas y visitas al lugar donde viven y producen, o al lugar donde realizan sus ventas, para después reunirse a planear las actividades y posteriormente realizarlas a través de talleres, asambleas, o faenas. Debido a esta situación y el periodo tan largo que representa se pasan por distintos eventos que promueven el intercambio, la integración y la flexibilidad de nuevas preguntas, así como la coordinación con diferentes actores de estos procesos.

El siguiente esquema muestra las principales etapas, las distintas participaciones y cómo se iba cerrando y precisando el proyecto a lo largo de un año, de agosto del 2022 a junio del 2023.



La **primera acción** fue, participar en la ceremonia de inicio de trabajos en *Nexayolin Wits*. De esta manera se conoció el lugar y a las compañeras de la Red, que ese día también estuvieron en la reunión. Se pudo platicar sobre distintas necesidades e identificar la intención del espacio y mobiliario para la muestra y venta de los productos que ellas elaboran y son parte de su cultura.

La **segunda acción** se centró en las estrategias académicas para hacer partícipes también a un grupo de estudiantes de séptimo semestre de la carrera de Diseño Industrial en la construcción del problema y la respuesta a nivel conceptual, orientada a los retos de transportar, montar, exhibir, vender y desinstalar, distintos productos artesanales en espacios feriales como el del Estado de San Luis Potosí. Es decir, tratar de observar las necesidades desde una mirada amplia. Al mismo tiempo y siendo esta la **tercera acción**, un par de estudiantes tomaron como su proyecto de titulación el mismo caso, pero puntualmente para el espacio de *Nexayolin*

Wits. De esta forma, se obtenía en poco tiempo, un mes aproximadamente un amplio número de alternativas conceptuales que ofrecían estudiantes del séptimo semestre y que podrían ser analizadas dentro del proyecto de tesis que cuenta con seis meses para desarrollarse de manera puntual.

Una vez que se obtuvieron los modelos físicos de distintas soluciones conceptuales, se determinó dar la cuarta acción. Se invitó a un grupo representativo de la Red para que nos visitaran en la Facultad del Hábitat y pudieran observar y manipular los modelos para poder seleccionar un par de ellos que nos permitieran conocer nuestras habilidades. Se trataba de que estudiantes en Servicio Social y en proyecto de tesis, reconocieran lo que ellas y lo que las y los mismos estudiantes saben hacer, con herramientas universales y materiales tanto locales como estándares.

Valentina compartió que -Enseguida identifique una pieza que se desarmaba fácilmente, pequeña, la podía cargar, pero sobre todo me daba varias alturas sobre la mesa para que la joyería textil que realizó pueda acomodarla mejor-. Carmen comentó que -Unas formas me llaman más la atención que otras, no sé que tan difíciles sea hacerlas, pero sé que en nuestro espacio se verían muy bien- y Sary dijo -Miro, y me doy cuenta que en unos diseños se ocupa mucho mejor el espacio que en otros, que permiten ordenar de diferentes maneras. Eso me gusta- (Conversación en las visitas a la Facultad del Hábitat en septiembre y octubre del 2022) -ver imágenes 7, 8, 9, 10 y 11-.



Imagen 8.
En los talleres de la Facultad del Hábitat Felipa y Minerva cortan las piezas de las estructuras.

Imagen 7.
Valentina y su madre observan los modelos.



Imagen 9.
Compañeras de la Red de Mujeres de la Huasteca y estudiantes de Diseño.



Imagen 10.
En los talleres de la FH se terminan de construir los modelos.



Imagen 11
En la casa de Gaby en la Huasteca se prepara el material de la localidad.

Después de observarlos y cruzar sus experiencias al acomodar sus mercancías, al recogerlas y trasladarse con ellas, y pensar cual de esas piezas ellas podrían reproducir en su comunidad, se escogieron dos modelos para elaborar un taller, que era la **quinta acción** colegiada y que permitía conocer la técnica para elaborarlos y las habilidades que se tendrían que considerar para poder transferir el modo constructivo y productivo. Al taller asistieron cuatro de las compañeras de la Red, entre ellas Valentina y Felipa quienes continuaron además en el registro del proceso como aquí se presenta. También estuvieron dos estudiantes de Servicio Social y dos estudiantes en proceso de tesis. Kitzia y Marco recuperaron de esta experiencia premisas que formaron parte de las principales características que debería tener el sistema de mobiliario no sólo para funcionar, o para ser útil, sino para que fuera una técnica reapropiada por las compañeras de la Red.

La experiencia de Felipa fue, -Me dieron una sierrita para cortar los carrizos, no pude hacerlo a la primera, pero luego recordé que yo le ayudé a mi esposo a cortar ramas con su serrucho y ya seguí cortando los carrizos bien fácil-. (Conversación en la visita a la Facultad del Hábitat en octubre del 2022)

A Felipa junto con Minerva les toco reproducir la pieza resuelta en carrizo, que era más fácil de habilitar, pero más difícil de unir y estructurar. Esta pieza además incorporaba piezas textiles para obtener las superficies a tensión, y Kitzia la estudiante de tesis se dio cuenta como cortaron, costuraron y aplicaron su técnica de bordado para terminar de darle los acabados a las orillas de las piezas para que estas quedarán regulares.

Por su parte Valentina y su madre, estuvieron trabajando con el modelo que estaba resuelto con materiales estándares, bastones y tablas de madera. Ese modelo era más difícil de habilitar porque se necesitaban herramientas como sierra cinta y taladro que ellas no conocían y que tampoco las tienen a la mano en su comunidad, pero el armado era mucho más sencillo. La experiencia de Valentina fue, -Me gustó mucho que nosotras ayudáramos a medir los materiales, aunque no los cortamos, pero todo lo medimos muy bien, y no nos faltó ninguna pieza, porque íbamos revisando cada pieza y sus cantidades para tenerlas todas listas, nos dieron una hoja donde venían todo escrito y yo me la traje para cuando quiera volver hacer uno. A lo mejor yo no lo corto, pero puedo encargarlo y yo terminar de acabarlo, lijarlo y pegarlo (Conversación en la visita a la Facultad del Hábitat en octubre del 2022) -ver imágenes 12, 13 y 14).

Imagen 12.
Modelo de la pieza que elaboro Valentina.



Imagen 13.
Modelo elaborado por Felipa y Minerva.



Imagen 14.
Kitzia verificando las uniones en material real.

Las premisas que recuperaron Kitzia y Marco de las experiencias que les compartieron Felipa, Minerva, Valentina y Doña Lupe, fueron las siguientes:

Resolver la estructura principal del mobiliario con materiales de la región en la presentación de bastones, ramas y/o palos.

Facilitar y establecer la técnica para realizar uniones, que les permitan un primer traslado y una armado en sitio.

Identificar procesos, instrumentos y herramientas que ya tienen incorporados en su comunidad.

Definir la construcción de sistema para que sean ellas en equipo quienes puedan elaborarlo, para apropiarse del conocimiento, aunque después puedan encargarlo a otras personas en caso de que así lo decidan.

Incorporar con principios textiles las superficies para colocar productos colgados en posición horizontal o superficies tensadas en posición vertical para enganchar algunos productos o para incluso bordarlas y personalizar su estructura.

La sexta acción, fue desarrollar las alternativas, evaluarlas al contrastarlas con las premisas y elegir un par de ellas para llevarlas a la comunidad y presentarlas para recibir una realimentación por parte de las compañeras de la Red. Se realizó entonces una nueva visita a *Nexayolin Wits*. Ellas identificaron en una de las alternativas su semejanza con las escaleras que realizan en casa para cosechar la fruta de los arboles de naranja. Por lo que se pasó a la séptima acción que fue visitar el bosque en la casa de una de ellas, donde se pudo identificar materiales como el otate que utilizan en la estructura de sus casas, el otatillo que es un poco más delgado y hueco, el que usan precisamente para sus escaleras, los troncos restantes de los árboles de canela, y dos tipos de bambú que se cultivan en la región. Una vez recuperadas las observaciones de las compañeras de la Red y habiendo seleccionado y preparado los materiales principales se trasladaron a los laboratorios de la Facultad del Hábitat para poder elaborar el prototipo (ver imágenes 15, 16, 17 y 18).



Imagen 15 y 16.
Modelo elaborado por Felipa y Minerva.



Imagen 17.
Estructura de las casas de la Huasteca.



Imagen 18.
Muestras de estructuras de escaleras con distintos materiales locales.

La **octava acción** fue precisamente construir el prototipo. Primero se realizaron varias escaleras con los distintos materiales para observar cómo trabajaban las estructuras y sus uniones. Se optó por usar en la estructura principal el otate y/o bambú, combinando en los travesaños piezas de canela u otatillo. Esta diferencia en los diámetros de los materiales facilitaba las uniones. Además, la canela aportaba su ligero aroma.

Se decidió también explorar el comportamiento del textil. Las mismas mantas de algodón que ellas adquieren para sus bordados se aplicaron en el mueble ofreciendo distintos planos para la exhibición.

Con la realización del prototipo, las y los estudiantes concluían con su participación en el proyecto. Así que la **novena acción** fue presentar su examen profesional donde asistieron dos compañeras de la Red, quienes propusieron trasladar el prototipo a *Nexayolin Wits* para realizar una actividad de devolución.

La actividad de devolución que es la **décima acción** se realizó en el marco de la Escuela Campesina que ellas llevan a cabo donde comparten diferentes reflexiones y saberes. Ahí Marco uno de los estudiantes que participó en el proyecto de tesis, les presentó el exhibidor desarmado y ellas reprodujeron la actividad de armado y desarmado para ir reconociendo lo que era o no comprensible y por tanto pudiera mejorar. Se reconoció por ejemplo que el principio constructivo podía ser aplicable a otros tipos de mobiliario que ellas usan en casa como estanterías para almacenar su producto de venta.

Se puede establecer entonces que hasta aquí el proyecto llegó a un cierre en su ciclo de desarrollo, sin embargo, los pasos para su transferencia al tiempo que se convierte en nuevas oportunidades de formación no terminan aún.

Cuáles son los resultados.

Se puede mencionar los resultados en dos niveles, el primero se refiere concretamente al desarrollo de las características del mobiliario para la exhibición y venta de productos en dos categorías. 1: Producto artesanal textil y 2: Productos alimenticios. El segundo nivel es un trabajo colectivo, donde la experiencia, el aprendizaje y la colaboración fue el eje fundamental entre artesanas y estudiantes.

Cabe mencionar que esto solo fue posible con la coordinación académica de los maestros y maestras, la participación de estudiantes y sobre todo el interés y disposición de las maestras artesanas.

Sobre el mobiliario, se obtuvo un sistema de diferentes acomodos de las estructuras que parten a su vez del principio de la elaboración de la escalera de la región. La ventaja del modo constructivo es que se trata de una técnica que ya es de su dominio y con los materiales de su localidad. Mientras que la propuesta de uniones y por tanto de diferentes composiciones, que es la mirada desde el diseño como sistema, amplía la función y utilidad del exhibidor, así como su acomodo en el espacio, en línea o en isla.

Es evidente además la sensibilidad de las mujeres bordadoras que participaron en la solución a detalle del mobiliario en conjunto con las alumnas que lograron compartir esta experiencia. Pues el material textil se convirtió en un protagonista en el mobiliario.

Planos verticales a tensión, que sirven como divisiones para encajar, colgar distintos productos. Planos horizontales con un rango de tenso a colgante según el peso de lo que soporten. Planos verticales que al estar colocados como remates en la parte alta del mueble sirven como lienzos para bordar el nombre que le da identidad a cada artesana o grupo de artesanas. Así mismo las uniones una vez armada la pieza se amarran para asegurarlas y ofrecen la función y expresión de la naturaleza textil que evoca a sus propias habilidades de las artesanas bordadoras (ver imágenes 19, 20 y 21).

Ahora bien, con respecto a los resultados en la formación tanto de estudiantes como de las artesanas se presenta la siguiente matriz, que a diferencia del esquema circular que auxilia a la descripción de las acciones en el tiempo, este esquema busca categorizar los principales procesos del proyecto. La matriz es encabezada por cinco columnas, las dos columnas a la derecha corresponden al lenguaje metodológico que se utiliza en el diseño competencias y objetivos, y las dos columnas de la izquierda corresponden al lenguaje que utilizan las compañeras de la Red para describir sus propósitos y procesos. La columna central son las acciones antes descritas que permitieron el trabajo articulado, colegiado y colaborativo. Y las tres columnas sombreadas muestran la conversación que comienza a repercutir tanto en la transferencia como en la formación de saberes. Las filas van mostrando coincidencias.



Imagen 19.
La estructura en disposición de isla.



Imagen 20.
Felipa con la estructura en disposición horizontal.

Imagen 21.
Presentación del proyecto terminado.



Competencias Estudiantes de Diseño	Objetivos parciales del proyecto	Procesos propuestos desde la Red	Acciones puntuales en colaboración	Propósitos de la Red de mujeres de la Huasteca.
Problematizar	Visitas de sitio	Visita a Nexayoli Wits	Reconocimiento del contexto	Formación y transferencia
		Visita obtención de material local.		
Conceptualizar Proyectar	Reflexión e ideación	Estudio de otros casos.	Reconocimiento de la actividad	Creación
		Estudio del caso particular		
		Características deseables.		
Producir	Talleres de manufactura	Experimentar con procesos locales.	Exploración de procesos constructivos.	Producción
		Elaboración de modelos y prototipos.		
	Validación de resultados	Presentaciones parciales y realimentación.	Actividades de devolución	Formación y transferencia
		Exposiciones conjuntas.		
		Escenarios de uso.		

También se da cuenta de que, cuando compartimos proyectos para llegar a la materialización de un objeto que ellas necesitan incorporar a alguna de sus actividades, como en este caso, mobiliario de exhibición y venta, ellas integran al propósito creativo y productivo, el de formación y transferencia casi en todo momento. Mientras que las y los estudiantes aplican todas sus competencias, las de problematizar, conceptualizar, proyectar y producir, pero hay una fuerte actividad al cierre del proyecto que tiene que ver con la validación de resultados, y que, si bien se contempla en la práctica, no ha sido incorporada como una de las competencias en su formación. Cada vez estos resultados están teniendo mayor relevancia en el interés mutuo que tenemos al vincularlos.

En cuanto a la experiencia de exhibición y venta de los productos, precisamente el 2do Encuentro de Textiles de las Américas, que se llevó a cabo en el patio de las Cajas Reales, de la UASLP, permitió contar con un escenario para presentar el proyecto al tiempo de poder instalar el sistema de mobiliario con apoyo de Kitzia quién también se tituló de Diseño Industrial con este proyecto, para que las compañeras de la Red de mujeres de la Huasteca potosina, Felipa y Valentina, que fueron a presentarlo también pudieran interactuar con el público a través de la exhibición y venta de sus productos tejidos, costurados y bordados, portando su indumentaria y portando su cultura material a través del uso de un mobiliario que muestra sus materiales y procesos constructivos, incluso los de naturaleza textil.

Bibliografía

- <https://slp.gob.mx/sitionuevo/Pagina/Noticias/2019/Abril%202019/150419/SLP-Posicionado-como-destino-favorito-del-Turismo-Nacional-e-Internacional-150419.aspx> Consultado el 03 de marzo del 2024
- <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Oportunidades-para-el-sector-turistico-en-SLP-I-20200316-0058.html> Consultado el 03 de marzo 2024
- <https://slp.gob.mx/sectur/pdf/Estadisticas/2022CSTurismoSLP.pdf> Consultado 03 marzo 2024
- <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Oportunidades-para-el-sector-turistico-en-SLP-I-20200316-0058.html> Consultado el 03 de marzo 2024

Notas al pie de texto

- 1 <https://slp.gob.mx/sitionuevo/Pagina/Noticias/2019/Abril%202019/150419/SLP-Posicionado-como-destino-favorito-del-Turismo-Nacional-e-Internacional-150419.aspx> Consultado el 03 de marzo del 2024.
- 2 En la región centro del estado, los congresos y convenciones auspiciaron una gran afluencia turística y derrama económica, particularmente desde el 2017 en la región Huasteca, donde de acuerdo a la información generada por la Secretaría de Turismo del estado, se cuenta con 239 establecimientos de hospedaje y 55 parajes turísticos. <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Oportunidades-para-el-sector-turistico-en-SLP-I-20200316-0058.html> Consultado el 03 de marzo 2024
- 3 <https://slp.gob.mx/sectur/pdf/Estadisticas/2022CSTurismoSLP.pdf>
- 4 Un ejemplo reciente de desarrollo de infraestructura es la modernización en el aeropuerto nacional de Tamuín, la carretera Ciudad Valles-Tamazunchale y la que conduce al entronque hacia Real de Catorce. <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Oportunidades-para-el-sector-turistico-en-SLP-I-20200316-0058.html> Consultado el 03 de marzo 2024
- 5 Wits significa en Tének, flor. Nexsayolin en Nahua significa abeja en el momento de la polinización.

Técnicas industrializadas en los procesos de producción de vestimenta para mujeres mayas en Guatemala.

Walter Ottoniel Simón Curruchich

Guatemala

Quiero iniciar invocando, honrando y recordando la memoria de las abuelas tejedoras, de mis ancestras, mi madre y mis hermanas.

La vestimenta maya en Guatemala no se respeta, se pone en duda su originalidad y se folkloriza, ya que el sistema educativo en Guatemala ha enseñado que los trajes mayas fueron imposición de los españoles.

En la investigación "Indumentaria Maya milenaria" las autoras empiezan introduciendo el tema con el siguiente texto: *Con esta publicación queda aclarado que los trajes mayas ya existían previo a la invasión española. En el Códice Maya que se encuentra en Dresde aparecen figuras humanas de mujeres, hombres y niños, cada uno con su propia indumentaria. La misma, ha persistido en el tiempo, usándose actualmente en miles de comunidades de todo el territorio maya, además poseen nombre en los idiomas mayas*"¹ las autoras explican que desde los inicios de la civilización maya, las nacionalidades en los distintos territorios fueron los creadores de sus propias vestimentas e indumentarias, en la misma publicación exhortan a los lectores a nombrar como; traje maya, indumentaria maya o textiles mayas en vez de trajes típicos o trajes regionales ya que estos términos invisibilizan la autoría de los pueblos mayas.

Las poblaciones mayas históricamente han desarrollado tecnologías, matemáticas y estilos de vida, que sin duda llevaron a desarrollar una gran gama de arte textil, que hoy por hoy sigue en constante movimiento y cambio, que evidencia que la cultura está viva, que existe y que resiste. A largo del tiempo los mayas se han adaptado como cualquier otra cultura alrededor del mundo, los mayas de hoy son académicos, ingenieros, agrónomos, artistas, hay mayas cristianos, mayas influenciadores sociales, mayas disidentes de género, los mayas de hoy son creadores de tecnología, bilingües, políglotas y una gran gama de cotidianidades mayas.

En este texto se quiere hablar de los mayas de hoy, porque se reinventan, son resilientes y se adaptan a las nuevas realidades, y esto es lo que se observa en el arte textil, específicamente en la recreación de piezas con tecnologías, maquinaria y lo que se puede llamar modernidad. Pero ¿qué es modernidad?, ¿Qué es tecnología? Y ¿Como estos conceptos son definidos por los mayas? Es importante revisar y entender las visiones de desarrollo de los pueblos, para entender de mejor manera como se dialoga con el hoy y con el presente.

Después de exponer brevemente el recorrido histórico, contexto y de más sobre la indumentaria maya, se empieza a narrar el tema central; "Técnicas industrializadas en los procesos de producción de vestimenta para mujeres mayas en Guatemala" es importante resaltar que entre las poblaciones mayas en Guatemala, existe un debate importante y polémico sobre este tema, por un lado quienes defienden la protección de los procesos ancestrales y tradicionales y por el otro, los productores que utilizan maquinaria, software de diseño y tecnología para producir, los consumidores de estas prendas y los comercializadores en los mercados comunitarios.

La elaboración de güipiles con maquinaria en Guatemala es llamada; Güipiles computarizados, pero ¿qué es la computarización de los güipiles? Y la respuesta no es más que la utilización de la computadora para poder diseñar estas prendas, que luego el archivo que se genere en el software de diseño llamado WILCOM² y que más adelante se ampliará la descripción de éste, sea transportado a la máquina bordadora y ésta, materialice el diseño en una tela tejida en telar de pie llamada lienzo³, de tejido plano, compuesta por una urdimbre y tramas.

Para explicar mejor los procesos se propone una definición de las herramientas y materiales que actualmente se utilizan en este proceso de elaboración de indumentaria maya.

Lienzos e hilaturas.

Un lienzo de güipil es una pieza de tela que se teje en tejido plano, puede ser en telar de pie o telar de cintura, cada güipil está compuesto por dos lienzos, especialmente los güipiles de uso cotidiano, a comparación de los de uso ceremonial, en algunas comunidades mayas estos se componen por 3 lienzos.

Para que la industria de güipiles computarizados pueda producir, necesita estos lienzos sin bordados ni brocados, pueden ser colores solidos o lienzos con patrones de líneas verticales que se forman con la urdimbre, estos lienzos empiezan a ser producidos con este fin, para ser bordados en máquinas, antes de la adaptación de las máquinas de bordar, estas se bordaban en máquinas llamadas 20U⁴, que las poblaciones kaqchikeles, especialmente en Santa María de Jesús y Sumpango sacatepequez usan para bordar sus Blusas, adaptando el sistema de la máquina de coser, en un máquina de bordar.

La producción de estos lienzos de güipil inicia en San Juan Comalapa, Chimaltenango, un municipio del área kaqchikel, son tejidos con hilo alemán⁵, que actualmente es el hilo más popular para la fabricación de güipiles, que de hecho la calidad de un güipil y el precio son definidos por el tipo de hilaturas utilizadas en este proceso. Que, a propósito de Hilos, los más populares en la industria de indumentaria maya son el algodón, el alemán y la seda, altasedas y cotton perlé, generalmente provenientes de países de Asia como India, China y Paquistán. En

Guatemala la industria de hilaturas se basa en procesos muy artesanales o semi-industriales que por su forma de producir los hace menos competitivos en los mercados nacionales y generan una cantidad mayor de contaminación y uso de agua, a comparación de las industrias asiáticas que poseen ciertos certificados que garantiza el uso adecuado de agua, energía eléctrica y empleabilidad.

Gracias al crecimiento de la industria de indumentaria maya, algunos productores de lienzos en Comalapa importan directamente sus hilos de China e India, aprovechando de esta manera una disminución en costos de producción y accediendo a otras tendencias de hilos como el reciclado⁶, que hoy por hoy, es una realidad comprar un güipil tejido a partir de un hilo recuperado, reutilizado o regenerado. El internet y las redes sociales han disminuido de alguna manera la brecha comercial entre empresas kaqchikeles y empresas chinas, paquistaníes e indias, dinamizando en este sentido el intercambio comercial y empujando a los empresarios indígenas a profesionalizarse en distintos áreas empresariales, desde la economía, comercio exterior, ingenierías de producción, comercio electrónico y otras especialidades y enfoques, que parece ser una oportunidad para fortalecer las autonomías económicas de los pueblos originarios en Guatemala.

El acceso a mercados internacionales ha permitido generar cambios importantes en la manera de producir estos lienzos, desde la aparición del telar de pie traído por los españoles a estos territorios, esta máquina rudimentaria armado con madera, se ha utilizado históricamente en la comunidad para producir textiles, pero hoy los empresarios han importado telares industriales, con *softwares* especializados para diseñar, con un motor que genera la fuerza de trabajo. Lo que antes eran talleres de tejido, ahora son fabricas pequeñas de tejido, con enfoque de producción textil para pueblos mayas, liderado por mayas y comercializado en este mismo ecosistema. Lo que de nuevo refuerza la necesidad de que los jóvenes kaqchikeles se especialicen en la utilización de estos equipos, *softwares* y todo el sistema que conlleva producir.

En las fotografías 1 y 2 se puede identificar un telar de pie y un telar industrial, y es una muestra del constante cambio en la industria y el futuro de la producción de indumentaria maya. Uno de los aspectos positivos que se ha observado durante el trabajo de campo ha sido que las nuevas generaciones se están interesando por estas nuevas formas de producir, que egresan de las universidades para trabajar en industrias comunitarias, que se están profesionalizando y especializando, lo que a su vez dinamizan las economías locales, fomentan el comercio en distintos niveles, desde la venta en mercados cantonales hasta la apertura de *boutiques* de lujo en centros comerciales, donde la población de la zona es mayoritariamente maya y estamos empezando a ver dinámicas comerciales en línea, lo que se conoce como *E-commerce*.



Fotografía 1.
Telar de pie y fotografía 2 telar mecánico industrial.
Por: Walter Simón.

Máquinas de bordar y *software* de diseño.

Las máquinas bordadoras⁷ se introducen a Guatemala específicamente para bordar ropa de occidente⁸, ropa deportiva, y entre otros, ya que Guatemala ha sido foco de atención para muchas maquilas transnacionales que operan en el territorio nacional y en zonas francas, estas máquinas son fabricadas principalmente en china, pero también hay Alemanas y japonesas.

Los güipiles bordados con este tipo de maquinaria surge alrededor del año 2010 en Santa María de Jesús, municipio de Sacatepéquez, luego de poco tiempo, es popularizado en la región de los mayas quiche's, específicamente en el municipio de Cantel Quetzaltenango, donde se construyen bodegas tipo industrial para la colocación y operación de estas máquinas, y a partir de este fenómeno, las cooperativas de ahorro y crédito, apoyan y financian a los empresarios de la zona para la adquisición de estos equipos.

Por varios años estos dos municipios lideraron la producción de los llamados güipiles computarizados, imitando la puntada de cruceta o punto de cruz, que en los güipiles tejidos a mano o en telar de cintura son brocados⁹, y por los requerimientos del mercado se fueron creando diseños contemporáneos de güipiles y no precisamente siguiendo patrones de diseños tradicionales, más adelante se fabricaron güipiles con puntadas mixtas, en punto de cruz y satín. A estos diseños más contemporáneos y que no representan a una comunidad en específica, se le conoce como PAN-MAYA, termino usado por la investigadora Violeta Gutiérrez, actual directora del museo Ixchel del traje indígena en ciudad de Guatemala.

El término pan-maya surge a partir de que en Guatemala y en general en las poblaciones mayas de la región mesoamericana, cada comunidad tiene una vestimenta que distingue una de otra, que poseen colores y patrones muy específicos que identifican a cierta población, no todas las vestimentas son iguales, una es muy distinta de la otra, y esta originalidad permite identificar el pueblo de origen de la persona, según el traje que porta.

Con la industrialización de los güipiles y el diseño contemporáneo de éstos, surgen muchos términos para nombrarlos, como “el computarizado” que se refiere a un güipil producido en máquina de bordar, que por lo general será de bajo precio, comparado con un güipil elaborado en telar de cintura. En promedio un güipil computarizado cuesta Q.150.00¹⁰ quetzales que equivale a \$19.50 dólares americanos. Lo que hace accesible su adquisición entre las mujeres mayas, principalmente porque las poblaciones mayas representan los índices más altos de pobreza en Guatemala. El banco mundial en Guatemala en su última actualización del 03 de abril del 2024 dice: *“Guatemala ha experimentado estabilidad económica, pero esto no se ha traducido en una aceleración del crecimiento que permita cerrar la brecha de ingresos con países ricos. De hecho, las tasas de pobreza y desigualdad en el país son altas, con los pueblos indígenas en particular desventaja”*¹¹.

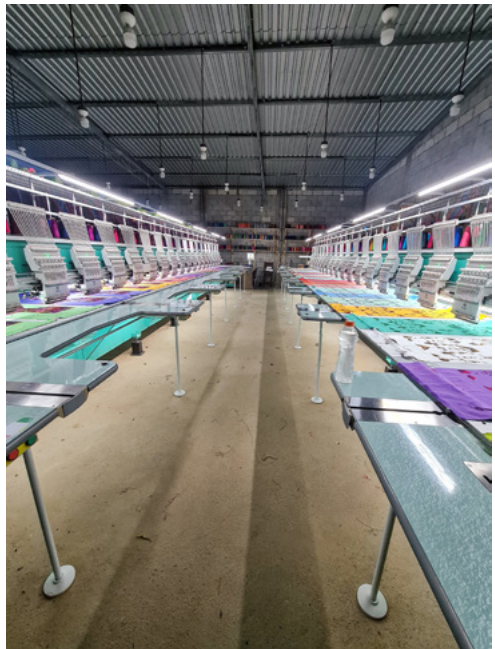
En este sentido, la demanda de güipiles computarizados aumentó año con año, y otras poblaciones se unen a esta industria, como el municipio de Chimaltenango, San Juan Comalapa, Santa Cruz del Quiché, Chichicastenango, San Francisco el Alto, Huehuetenango, Cobán, San Juan Chamelco y otros municipio en distintas comunidades lingüísticas. Dando fuerza a la industria y atendiendo la demanda de estos productos.

En la entrevista realizada a Jefry Petronilo Yax Xicay, tejedor, artista textil e investigador, originario de Patzicía, Chimaltenango, el día 17 de mayo del 2014, respondió lo siguiente a la pregunta: -¿Qué opinas de las técnicas industrializadas para producir vestimenta tradicional? - *“El güipil hecho a mano tiene un público distinto a los industrializados, es más común ver a una persona indígena utilizar güipiles industrializados que personas ladinas o blancas, de hecho, hay una distinción entre el güipil usado (güipil de segundo uso, regularmente es de venta para el turismo) que usan las personas blancas y los güipiles de marcador¹² que usan las personas indígenas”*. A lo largo de su respuesta nos narra que las personas tienen derecho a vestirse como cada uno quiera, y que esto implica pasar un filtro económico, y que la aparición de los güipiles computarizados permite que muchas jóvenes mayas porten su indumentaria, aun así, sus condiciones económicas no les permitan acceder a un güipil tejido en telar de cintura que puede pasar los Q10,000.00 equivalentes a \$1,282.00 dólares americanos.

A continuación, hablaremos sobre la dimensión de producción de estos güipiles computarizados, los tiempos de producción y algunas especificaciones de las máquinas bordadoras. Iniciamos describiendo que cada máquina de bordar

puede variar desde una hasta cien cabezas para bordar, pero las que se utilizan para los güipiles, son regularmente entre doce – quince y veinte cabezas, estas son más comunes por el área de bordado que ofrece el equipo, y porque se bordan por lienzos, tal cual como se teje en telar de cintura, de lienzo en lienzo, el tamaño estándar de un lienzo es de 44cm de ancho por 54cm de largo, lo que las maquinas deben tener este área de bordado como mínimo.

Pero bien, ¿cuánto tiempo se demora la máquina para bordar un güipil? Esto va variando por la cantidad de puntadas que tenga el diseño que se borda, por ejemplo; si un güipil tiene 400,000 puntadas, y la maquina corre a 900RPM¹³ la maquina podría bordar el güipil en 7 horas y 40 minutos, pero a este tiempo se le suma la colocación del hilo, de tela, el tiempo que toma ordenar los matices de colores a utilizarse para bordar, los hilos rotos en el transcurso del bordado, y se le estima un 70% más del tiempo calculado, lo que serían 5 horas y 10 minutos más en estas actividades, sumándole las horas de bordado neto, sumaría el total de 12 horas y 50 minutos en producir un lienzo, pero si la máquina es de 12 cabezas, significa que tendría la máquina 6 güipiles producidos en 12 horas y 50 minutos aproximadamente, y esto va variando según la cantidad de puntadas y complejidad del diseño, esto puede ser hasta el triple del tiempo. Los jóvenes que operan este tipo de maquinaria trabajan por lo regular 8 horas al día, lo que representa 1 día y medio para terminar de bordar (ver fotografía 3).



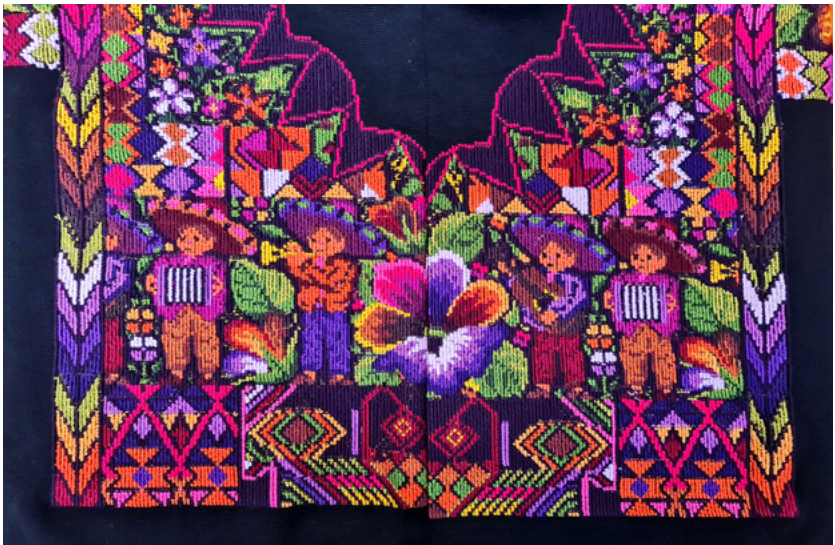
Fotografía 3.
Maquina bordadora.
Por: Walter Simón

Las modas siguen variando año con año, y actualmente el mercado tiene como tendencia los llamados güipiles digitalizados, pero ¿Qué son los güipiles digitalizados? Y ¿Qué diferencia existe entre un güipil computarizado y un güipil digitalizado? La respuesta es muy sencilla, en realidad no hay mucha diferencia en términos de producción y diseño, pero si en apariencia y textura, esta nueva

tendencia de güipiles imita las puntadas de brocado, tejido en telar de cintura y es muy difícil de diferenciar entre lo hecho a mano y lo echo en máquina, maxime si la persona que lo ve, no es maya o no usa con frecuencia un güipil. La puntada es conocida como puntada lineal, que reemplaza la cruceta por esta puntada en tendencia, lo que al bordar un marcador (imagen pixelada de algún evento cotidiano de la comunidad) tiene la apariencia de haberse tejido a mano.

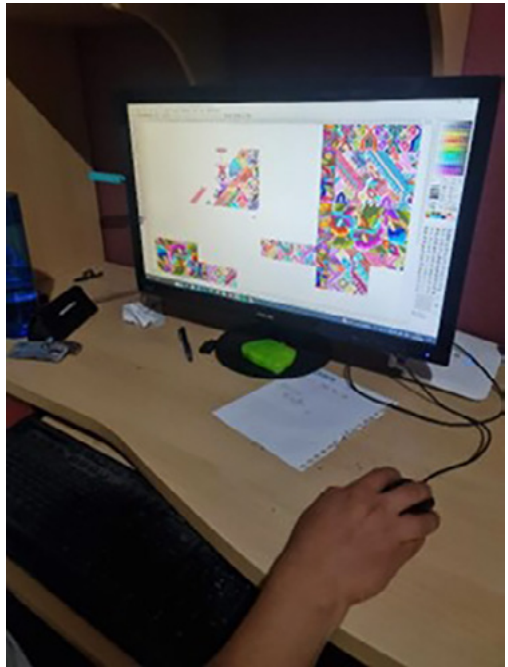
Los güipiles digitalizados se bordan sin entretela, por lo que vuelve al güipil más suave, aparte de que la tela base (lienzo de güipil plano) es tejido con hilo alemán (hilo de viscosa) que da una sensación de suavidad y frescura. Estos güipiles llevan un prelavado antes de la venta, lo que convierte al güipil en una prenda muy suave y brillante. Estos güipiles se bordan en la misma máquina bordadora donde se bordan los computarizados, a diferencia del hilo para bordar, normalmente en los computarizados se utiliza poliéster 120/D2, un hilo brillante y sedoso, a diferencia de los güipiles digitalizados, en estos se utiliza hilo alemán para bordar, este es más grueso (20/2), y hace que el bordado tenga mayor textura.

Durante el trabajo de campo realizado se observó que un güipil digitalizado se demora en bordar 3 turnos laborales de 8 horas, es decir 24 horas o más, porque el hilo alemán que es utilizado para bordar es muy frágil y tiende a reventarse frecuentemente, lo que ocasiona atrasos a los operarios de máquinas. A propósito de operarios, cada máquina bordadora necesita ser atendido por 1 operador de máquina bordadora, éstas no son autónomas, significa que también es generadora de empleos, y que, en gran mayoría, los colaboradores de estas empresas son jóvenes indígenas, mayas kaqchikeles, quiche's, keqchi's entre otros (ver fotografía 4).



Fotografía 4.
Güipil digitalizado.
Por: Walter Simon

A continuación, hablaremos sobre el *software* de diseño, el más utilizado es WILCOM, es un programa especializado en el diseño y la digitalización de bordados. Fundado en 1979, Wilcom se ha consolidado como una de las herramientas más avanzadas y utilizadas en la industria del bordado. El *software* permite a los diseñadores recrear patrones de güipiles y elaborar sus propias creaciones y diseños, esta herramienta es utilizada principalmente por jóvenes diseñadores gráficos, expertos en diseño digital y artistas. El ingeniero y diseñador maya kaqchikel Lester S. Curruchich, comentó *“nosotros tenemos un proceso de tejido con la computadora, usamos nuestra creatividad para recrear güipiles y blusas, yo entiendo muy bien las formas y geométricos utilizados porque soy parte de la comunidad y entiendo las necesidades y gustos de los clientes”* esto tiene sentido, puesto que la palabra computadora en el idioma maya kaqchikel es KEMATZ'IB y esta a su vez, se compone de dos palabras; KEM que es tejido y TZ'IB es letra, lo que se puede traducir como tejido de letras (ver fotografía 5).



Fotografía 5
Wilcome como herramienta de diseño.
Por Walter Simón

Pasando ahora a una parte más reflexiva sobre los textiles y como nos comunicamos con el mundo y citando nuevamente a Jefry Yax Xicay, se obtiene la siguiente respuesta a la pregunta: ¿Qué opinas sobre la incorporación de tecnologías modernas en la producción artesanal? ¿Puede haber un equilibrio entre lo tradicional y lo moderno? A lo que el respondió y aquí se transcribe: *“Es muy tonto pensar que no es así, más que una romantización hacia lo artesanal, tradicional y lo moderno también, al final la época en la que estamos, está sucediendo, lo que vemos como actual es una manera cíclica, porque desde el siglo pasado inicia la revolución de los textiles, en el periodo donde las abuelas siñen el güipil al cuerpo, esa es una revolución total, la idea de los paletones, panales, en ese tiempo fueron revoluciones y se llegaron a comunicar con el mundo.”*

Continuando con la conversación; Los güipiles, a lo largo de la tradición textil han dialogado con la época, en los 90 donde las personas usaban peinados más grandes, y las chicas mayas miraban a personalidades en la televisión, adaptaban en su estética ciertas influencias y características de las chicas del momento, también tenían una revolución en su contexto, como hoy por hoy se hace un reclamo histórico del cuerpo, de cómo vestimos, que vestimos y como nos relacionamos con el mundo moderno, es imposible que no haya transformación en los güipiles, en el único lugar donde no hay transformación es en los museos, dice Jeffrey Yax durante la conversación.

Los cambios son inevitables y estos alcanzan la cotidianidad en las comunidades indígenas, debemos aprender a ver con otros ojos el cambio, la transformación y la revolución, la modernidad como algo malo, al contrario, entenderla como algo necesario, *“A través del adjetivo moderno, señalamos un nuevo régimen, una aceleración, una ruptura, una revolución del tiempo.”* Esto dice Latour y sigue complementando cuando dice *“Cuando aparecen la palabra “moderno”, “modernización” y “modernidad” definimos, por contraste, un pasado arcaico y estable. Además de eso, la palabra se encuentra siempre colocada en medio de una polémica, en una pelea donde hay ganadores y perdedores, los antiguos y los modernos. “Moderno”, por lo tanto, es asimétrico: señala una ruptura en el pasaje regular del tiempo; señala un combate en el cual hay vencedores y vencidos”¹⁴.*

Tras las palabras del autor, es importante reflexionar sobre las revoluciones estéticas de vestir, pero también de producir, hay que tocar con mucha sensibilidad las conversaciones que surgen a partir de estos debates, para traer a la mesa, los impactos negativos que pueden traer consigo estos cambios, y como los sistemas de producción deben enmarcarse en el respeto a los recursos naturales y en el respeto a los derechos humanos con enfoque en temas laborales. Para no replicar las prácticas malvadas del sistema capitalista en los procesos productivos en los pueblos indígenas, en las comunidades mayas, donde es importante nombrar y denunciar las prácticas que conllevan violencia e impacto negativo en el ecosistema.

Entonces ¿Quién es responsable o quiénes son los responsables para continuar con la herencia textil tradicional en Guatemala? , ¿serán las juventudes los responsables?, estas preguntas se posicionan para cargarle a un grupo de la población la tarea de salvaguardar las costumbres y tradiciones de todo un pueblo, sin embargo esta labor no se debe imponer, sino fomentar a las nuevas generaciones que por medio de sus herramientas actuales incorporen prácticas propias de los pueblos, propias de la comunidad. Que el Estado garantice un sistema educativo inclusivo y con perspectiva holística pero contextualizada en la vida comunitaria.

Agradecimientos a:

Mi madre y tejedora Irma Curruchich.
Mi abuela paterna y tejedora Feliciano Perén.
Jefry Petronilo Yax Xicay.
Ana Kateri Becerra Pérez.

Bibliografía

- Barrios, L., Nimatuj, M., García, R., & Pablo, Y. (2016). *Indumentaria maya milenaria* (2.ª ed.). Ediciones Maya'na'oj.
- Banco Mundial en Guatemala (03 de abril del 2024) *Guatemala, panorama general*: <https://www.bancomundial.org/es/country/guatemala/overview#:~:text=Se%20estima%20que%20en%202023,empleada%20en%20el%20sector%20informal>.
- Latour, B. *Jamais Fomos Modernos. Ensaio de antropología Simétrica*. Trad. Carlos Irineu Da Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994

Notas al pie de texto

- 1 Barrios, L., Nimatuj, M., García, R., & Pablo, Y. (2016). *Indumentaria maya milenaria* (2.ª ed.). Ediciones Maya'na'oj.
- 2 Wilcom es un programa de software especializado en el diseño y la digitalización de bordados. Fundado en 1979, Wilcom se ha consolidado como una de las herramientas más avanzadas y utilizadas en la industria del bordado. Su software permite a los diseñadores crear patrones de bordado de alta calidad que pueden ser utilizados por máquinas de bordado para producir diseños en tela.
- 3 El lienzo de güipil es una pieza de tela de tejido plano para componer el güipil completo, en Guatemala la mayoría de güipiles están compuestos por 2 lienzos, pero en algunos poblados el güipil ceremonial se compone de 3.
- 4 Una máquina de coser 20U generalmente se refiere a una serie de máquinas de coser industriales fabricadas por Singer.
- 5 El hilo de viscosa es un tipo de hilo fabricado a partir de la viscosa, una fibra semisintética derivada de la celulosa, que generalmente se obtiene de pulpa de madera o algodón. La viscosa es conocida por su textura suave y su apariencia similar a la seda, lo que la hace popular en la industria textil para una variedad de aplicaciones.
- 6 Hilaturas creadas a partir de la trituración de prendas usadas, creadas a partir del impacto ambiental y la huella de carbono que la industria textil genera en el planeta.
- 7 Una máquina bordadora es un dispositivo mecánico o electrónico diseñado para crear patrones y diseños en tela mediante el uso de hilo. Estas máquinas son utilizadas en una variedad de aplicaciones, desde la confección de prendas de vestir y accesorios hasta la personalización de textiles para el hogar y productos comerciales.
- 8 Nombre que se le coloca a la vestimenta que no es originaria de estos territorios.
- 9 La puntada de brocados en los tejidos se refiere a un tipo de puntada decorativa utilizada para crear diseños elaborados y ricos en detalles sobre la superficie de una tela. Esta técnica se caracteriza por su apariencia opulenta y ornamental, que a menudo se asocia con textiles de lujo.
- 10 El quetzal guatemalteco es la moneda oficial de Guatemala. Su código ISO 4217 es GTQ, y se subdivide en 100 centavos. El nombre de la moneda proviene del quetzal, el ave nacional de Guatemala. El tipo de cambio equivale a 1 Quetzal por 0.13 dólar americano. El cambio se ha mantenido estable en los últimos decada.
- 11 Banco Mundial en Guatemala (03 de abril del 2024) Guatemala, panorama general: <https://www.bancomundial.org/es/country/guatemala/overview#:~:text=Se%20estima%20que%20en%202023,empleada%20en%20el%20sector%20informal>.
- 12 El marcador o revista como lo llaman las tejedoras de güipiles se refiere a una imagen pixelada que sirve de referencia para bordar, tejer brocados y o bordar en punto de cruz.
- 13 Revoluciones por minuto.
- 14 B. Latour, op. Cit., p.15.

Riqueza Cultural y despojo: el papel de las etnoempresas y el Estado en la gestión de los textiles indígenas en México.

Maai Enai Ortíz Sánchez

México

En este texto abordo la intersección entre la riqueza cultural y el despojo, colocando al centro el papel de las etnoempresas y el Estado en la gestión de los textiles indígenas en México. Me interesa explorar el problema de la propiedad intelectual, entendiendo los textiles como elementos tangibles e intangibles, ya que considero que son un bien tanto cultural como mercantil (económico). Si bien parto de que la propiedad intelectual pertenece a las comunidades que la crean, no es posible omitir que el Estado y las empresas, intervienen en sus procesos de protección y mercantilización, generando efectos no siempre deseables. Esto puede llevar a situaciones en las que el Estado reclama la propiedad de bienes culturales y los institucionaliza e instrumentaliza a través de los procesos de patrimonialización, generando diversas problemáticas. A la par, considero necesario dar cuenta sobre el papel de las etnoempresas, las cuales fomentan la comercialización de lo cultural de distintas comunidades indígenas, como es el caso de la explotación de los textiles. Si bien las etnoempresas pueden brindar oportunidades económicas a las comunidades indígenas, también pueden llevar al despojo de su patrimonio cultural. De manera que me interesa examinar quiénes gestionan el patrimonio de las comunidades, reflexionando y cuestionando no solo el quehacer que desempeñan los distintos agentes involucrados, sino los intereses, las dinámicas de poder e incluso las contradicciones de quienes participan en el circuito de producción, circulación y consumo de estos elementos simbólicos.

Este análisis parte de un proceso de investigación doctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana, el cual implicó cuatro años de trabajo. Asimismo, los datos presentados, provienen de una etnografía documentada en el Centro de Textiles del Mundo Maya de San Cristóbal de las Casas, Chiapas en 2021, donde se realizaron entrevistas a las personas que colaboran y colaboraron en este espacio exhibitorio que le pertenece a Fomento Cultural Banamex. A la par, se entrevistaron de manera informal a tejedores y tejedoras que tienen proyectos colectivos de comercialización textil en distintos puntos del estado. También se revisó el surgimiento y discusión en torno a la Ley del Patrimonio Cultural Indígena y Afromexicano publicada en 2022, aunado a un análisis de las primeras dos ediciones del evento *Original* que tuvo su sede en el Complejo Cultural “Los Pinos” en la Ciudad de México. Si bien, la investigación implicó el desarrollo de otros instrumentos y acercamientos metodológicos, es importante comentar que solo describo los que se utilizaron para este texto.

Textiles, propiedad intelectual y patrimonio cultural

Según la OMPI¹, la propiedad intelectual se relaciona con las creaciones de la mente, ya sean invenciones, las obras literarias y artísticas, los símbolos, nombres e incluso imágenes utilizadas en el comercio. La propiedad intelectual es protegida por legislaciones de distinto orden, a través de mecanismos como las patentes, los derechos de autor y las marcas, los cuales permiten obtener reconocimiento o ganancias por las invenciones. Colocando como base tal noción ofrecida por este organismo internacional se puede afirmar que la propiedad intelectual se refiere a un bien que atraviesa dimensiones tanto económicas como culturales, donde se incluyen elementos tangibles e intangibles reconocidos por la mayoría de las naciones. En teoría, estos productos son explotados económicamente por el dueño legal de la propiedad. Sin embargo, es importante subrayar que la dimensión de este ejercicio de propiedad responde a un derecho individual y no colectivo, precisamente este tema ha sido un reclamo de distintas comunidades productoras de textiles y bordados que se ha fortalecido en los últimos años.

Partir de esta postura no es ocioso, dado que una de las problemáticas disputadas en la Ley del Patrimonio Cultural Indígena y Afromexicano que fue adoptada en México en 2022 tiene en el centro esta disputa por la propiedad y los beneficios de su explotación. Precisamente, en el fondo de la mencionada ley, lo que se ponía en tensión era la pertenencia (propiedad) de las creaciones, agudizando discusiones que intentaban responder a ciertas preguntas: ¿de quién son? ¿quiénes pueden producirlas y distribuirlas?, incluso ¿quiénes pueden consumirlas y utilizarlas?, discusiones que van más allá de la propiedad intelectual, pero que afectan los circuitos y procesos donde se movilizan estos objetos/productos culturales para ser consumidos. Esta discusión ha sido compleja en tanto que aseverar la autenticidad y originalidad de diversas producciones contemporáneas de los llamados pueblos indígenas, se ha convertido en una tarea difícil, que ahora es mediada también por mecanismos legales, al menos a nivel nacional, sin renunciar a la búsqueda de que esta lucha tenga eco en el campo internacional.

Tan solo en el tema textil, si bien la técnica del telar de cintura es de alguna manera considerada como nativa y representativa de los pueblos amerindios, también es cierto que las influencias de Europa y otros continentes son innegables: materia prima, tintes artificiales, iconografía, técnicas de bordado y otros aspectos concernientes a su producción, hacen evidente el contacto y adopción por parte de las comunidades productoras de textiles. Por cierto, tales discusiones sobre el origen de los bordados, el uso del telar de pedal, la apropiación de la lana por parte de los pueblos originarios e incluso el uso de cierta simbología han sido algunas de las polémicas generadas al tratar de discutir sobre el tema del origen, procesos y usos actuales de los textiles. Aun cuando estas discusiones han sido arduas, los derechos colectivos sobre estas creaciones artesanales y/o de arte popular, según se les denomine, han sido parte de las miradas abordadas en los últimos años dentro de los marcos legales, mercantiles e institucionales tanto del Estado mexicano

como de ciertas empresas interesadas en el tema, pero también de la academia, generando polémicas y no siempre acuerdos homogéneos y equilibrados.

La problemática se complejiza al tratar de velar por los derechos de la propiedad colectiva, cuando en términos jurídicos, tanto a nivel nacional como internacional, es el Estado quien surge nuevamente como el mediador e interventor, o sea, quien tutela la posibilidad de defenderlos y luchar por los derechos de una comunidad particular. Esta ha sido una de las discusiones sobre a quién le pertenece el patrimonio y quién tiene la posibilidad de defenderlo ante los abusos empresariales, cuando se han apropiado de distintas iconografías, símbolos, imágenes y motivos de pueblos tanto indígenas como de los denominados mestizos.

En este sentido, es interesante que, a nivel internacional, como ya he comentado, la tutela legal para velar por los derechos colectivos cae en manos del Estado, convirtiéndose en el representante que puede disputar a nombre de los pueblos o comunidades afectadas. Es una de las razones que nos permite vislumbrar no solamente las complejidades y contradicciones del marco legal de la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, sino de las dinámicas gubernamentales que se han generado a lo largo de varias décadas, desde que se comenzó a valorar e impulsar las producciones de los llamados pueblos indígenas, cuya cultura se nacionalizó y sigue tutelada por el Estado mexicano, aún en los convenios con instancias privadas.

Lo que aquí explico me permite atender el posicionamiento de Segato respecto a la importancia de tener en cuenta la práctica de la anexión cultural como una estrategia colonial permanente y reeditable, pero también replantear la multiplicidad de instancias que participan en la coproducción de las alteridades y la gestión de estas, enfatizando la cultura material e inmaterial de los pueblos indígenas legitimada como patrimonio cultural nacional. Respecto a estos desplazamientos de producciones estéticas excluidas, que en un momento dado han sido fagocitadas y legitimadas como patrimonio hasta llegar incluso a posicionamientos de poder, siendo consideradas como artísticas, sin olvidar su valoración como mercancías. Aquí me parece importante recordar lo que explica Rita Segato en sus reflexiones en torno a la necesidad que tiene el Estado respecto a la asimilación de la otredad:

(...) el sistema crea sus otros significativos en su interior: todo estado -colonial o nacional- es otrificador, alterofílico y alterofóbico simultáneamente. Se vale de la instalación de sus otros para entronizarse, y cualquier proceso político debe ser comprendido a partir de ese proceso vertical de gestación del conjunto entero y del arrinconamiento de las identidades, de ahora en adelante consideradas "residuales" o "periféricas" de la nación²

Cabe preguntar en este momento ¿quién defiende a las comunidades de los usos políticos y abusos que el propio Estado hace respecto a los bienes que declara patrimonio de la nación?, pues ha sido este mismo ente a través de sus instituciones quien socializa y amplía la propiedad patrimonial de estos objetos a un público mayor, o sea, a “todos los mexicanos”, definiéndolo y promoviéndolo como un patrimonio común. En otras palabras, esta pertenencia, si bien en algunos momentos específica que es de ciertos pueblos, por otro lado, también insiste en masificar su propiedad a la “sociedad mexicana”, aun cuando la producción sea desarrollada, protegida y reproducida por ciertas comunidades en territorios concretos. Siendo estas comunidades las legítimas poseedoras de cierta cosmovisión que permite la materialización de sus saberes en distintas expresiones y producciones estéticas. Las confrontaciones a las cuales me refiero han sucedido, por ejemplo, cuando ciertos pueblos se niegan a ser parte de las lógicas estatalizantes y se resisten a que sus símbolos, textiles, tradiciones, rituales y otros elementos sean usados en ceremonias o eventos gubernamentales. Un caso ejemplificador es cuando algunos pueblos en Oaxaca se niegan a formar parte de las representaciones de la Guelaguetza en los lunes de cerro y han exigido al gobierno oaxaqueño en turno que sus bailes no sean representados en esta puesta en escena, como ha sido el caso de los Triquis. Pablo Alonso se cuestiona al respecto:

(...) la cuestión central del patrimonio y, en general, de los elementos de la cultura popular o conocimientos sociales acumulados, gira en torno al problema de la propiedad privada. Los regímenes discursivos de la modernidad habrían llevado a la subordinación de las personas, sus patrimonios y saberes debido al surgimiento de las leyes de autoría y los regímenes de propiedad intelectual. ante esta apropiación del saber popular éticamente reprochable³

Por supuesto, otra cara de la moneda es cuando, por el contrario, otros pueblos buscan pertenecer a las dinámicas institucionales y recibir apoyo para generar precisamente esta adopción y apoyo por parte del Estado. Esto también ha sucedido cuando determinadas comunidades buscan patrimonializarse y obtener ciertas denominaciones, como es el caso del Programa de los Pueblos Mágicos que comenzó desde 2001.

Diseño solidario y despojo

Para tratar este tema, quiero contextualizar el caso de San Cristóbal de las Casas, el cual podría ser un paradigma similar en otros contextos del país. Con la intención de profundizar en mi argumento, me interesa relatar una de las entrevistas que hice a una ex guía del Centro de Textiles del Mundo Maya en 2021, Tania Mejía, quien afirmó que la llegada del museo significó la punta de lanza para

emprendimientos textiles, así como el arribo de diseñadores a San Cristóbal, que empezaron a ver el potencial económico de estos. La puesta en marcha de una mercantilización de los textiles impulsada por diseñadores y boutiques ha generado una serie de preguntas y problemáticas en torno a las comunidades. Por un lado, porque se incita a "modernizar o actualizar" la indumentaria. Desde el discurso de muchos diseñadores(as), lo que hacía falta a las comunidades para vender más y a mejores costos era la intervención de una modernización a través de nuevos cortes, producir por tallas, combinar nuevos colores, pero sobre todo rescatar los antiguos diseños para hacer una supuesta acción de salvaguarda. En realidad, el tutelaje y paternalismo de muchos de estos proyectos se evidencia en todo el circuito de producción, distribución, circulación y consumo de los textiles bajo ciertos discursos supuestamente altruistas.

Los textiles de las distintas comunidades indígenas de los Altos de Chiapas actualmente se insertan en vestidos, bolsas, carteras, blusas y otras prendas para ser exhibidas en boutiques de moda étnica que se ofrecen a visitantes mexicanos, pero principalmente extranjeros. Por supuesto, se dirige a quienes tienen el capital para adquirir prendas de diseñador. El público para el que se destinan estos productos de la moda es evidentemente el mercado externo que poco a poco se va entrenando en los procesos de valoración para que se pague el precio "justo" con que se ofertan estas mercancías en las mencionadas tiendas o puntos de venta.

Para las tejedoras que pude entrevistar, las cuales colaboran en el museo, la mayoría de tiendas/boutiques, así como los distintos puntos de venta que ofrecen este tipo de productos, no les pertenecen a hombres o mujeres indígenas de quienes se extraen estos saberes de creación textil, sino que sus propietarios son generalmente extranjeros que han llegado a San Cristóbal con el afán y la preocupación de hacer negocios "solidarios" que ayuden a mermar la pobreza y mejoren la calidad de vida de las tejedoras y tejedores. Estos discursos, argumentos y puestas en escena se confeccionan como un performance que se reitera y se reedita con supuestas acciones benefactoras, que en realidad forman parte del surgimiento de industrias creativas vinculadas a los saberes extirpados y apropiados de múltiples comunidades en los Altos de Chiapas.

Cabe aclarar que este tipo de extracción de conocimientos no solo se presenta en el tema textil y/o artesanal, sino también en el tema de salud, como el caso de la herbolaria, e incluso en cuestiones epistemológicas, como la instrumentalización histórica que se ha hecho a través de la propia academia en sus múltiples disciplinas, donde ni siquiera se dan los créditos de quien comparte la información. Esto es fundamental, ya que las tejedoras son conscientes de lo que sucede en el caso de antropólogos e investigadores.

Una anécdota que surgió en una de las entrevistas con la tejedora Anastasia Gómez, la cual colabora en este espacio expositivo del Centro de Textiles del Mundo Maya, administrado por Fomento Cultural Banamex, narró el caso de un antropólogo

que elaboró una fallida interpretación de los procesos de creación para un huipil emplumado de Zinacantán en el contexto de una exposición de este espacio:

(...) muchas veces vienen como los antropólogos, entonces entrevistan a una artesana, digamos, entonces la artesana, como el problema es el idioma, entonces lo que quiere escuchar el antropólogo, digamos que le hace una pregunta, ¿verdad que sí? Entonces la artesana, como no sabe hablar el idioma, dice sí o no, sí o no, entonces como que, entonces (...) digamos que el antropólogo dice, la artesana dijo que esto y esto. Entonces, aunque no es cierto como el idioma es el problema (...) como hicimos una exposición de los textiles emplumados, leí el libro, entonces según este autor, no voy a decir quién, que las plumas se lavan con cloro y jabón, y yo fui (...) con la artesana, le pregunté cómo hacían su huipil emplumado, y ella me contó, le dije, ¿le ponen cloro y eso? No, y ella me empezó a decir que no se le pone cloro porque se va a descasar las plumas, luego se limpian y así, y le empecé a contar como lo que dice este antropólogo que escribió el huipil emplumado, y les daba risa porque todo lo que decía, casi todo lo que decía no era, no era cierto, entonces es como, debe de haber como un escritor o, o sí, que escriba un antropólogo, pero que tenga un buen como interpretador o traductor para que sea real (...)⁴

Esta escena muestra no solo la incomprensión de la explicación que daba el antropólogo en la exposición, sino la necesidad de cuestionar los discursos legítimos de "los especialistas y académicos". Esta conversación entre las dos tejedoras permitió evidenciar el tipo de prácticas extractivistas, que por cierto eran descritas de forma errónea en la curaduría del académico invitado por el museo. Aunque a las tejedoras no les interesó aclarar el argumento explicado por el especialista, o sea, contender contra la palabra de autoridad del antropólogo, su reacción fue simplemente de risa. Esto revela la desafortunada actuación de instituciones y especialistas que siguen viendo en las personas de las comunidades a meros informantes, los cuales son forzados y direccionados para que afirmen y legitimen el discurso académico e institucionalizado, en este caso, a través del museo, aunque este sea equivocado y no corroborado por el saber de las tejedoras/es.

En cuanto a la gestión estatal de la cultura de los pueblos indígenas, aún con el avance de la iniciativa privada, no es posible afirmar que existe una renuncia del Estado, sino más bien podríamos decir que, durante ciertos períodos, se permitió una especie de concesión que compartía con la participación de distintas empresas, e incluso podríamos pensar en la hibridación de matrices, o sea, una cogestión de los llamados recursos culturales por parte de los comerciantes externos a las comunidades y ciertas instancias estatales.

Si bien el caso de las boutiques, tiendas y otros emprendimientos textiles no es la peor escena de este melodrama, se presenta apenas como la punta del iceberg, ya que, como lo hemos visto en los últimos años, el caso de las grandes marcas transnacionales de la industria de la moda se ha convertido en un polémico problema, no solo para las comunidades, sino para las instituciones estatales que, después de mucho tiempo, intentan estructurar leyes que protejan la propiedad colectiva, sin mucho éxito, ya que año tras año, se repite la misma situación en distintas comunidades del país. Ante este escenario, surgió precisamente un evento por parte del Gobierno, para tratar de mediar y "sensibilizar" especialmente a las empresas y diseñadores(as), con la intención de que esta lógica de abusos mermara en beneficio de las/los ahora artistas. *Original México*, será en este sentido, un evento que busca mediar, junto con la nueva ley del patrimonio cultural indígena, la relación entre empresarias(os) y creadoras(es).

Original: riqueza cultural y etnoempresas

Entre el 18 y el 21 de noviembre de 2021, se realizó un encuentro inusitado en el ahora Complejo Cultural Los Pinos, antigua residencia de los presidentes mexicanos, la cual fue utilizada para realizar una serie de eventos de discusión, reflexión, exposición, venta y pasarelas donde se convocaron, según las cifras oficiales, más de 3,000 artistas/artesanos de prácticamente todo el país. Al evento acudieron académicas(os), diseñadoras(es), la burocracia cultural del Estado, la burocracia de otros gobiernos estatales y municipales, así como voces especialistas en temas relacionados de derechos de autor, legislación cultural, emprendimientos, sin prescindir de activistas indígenas de países como Guatemala y Bolivia, e incluso los llamados influencers textiles que ocuparon parte de las pasarelas y las tribunas⁵. Según el sitio de internet, el evento se describía como "Espacio de encuentro para exhibir el trabajo artístico de los pueblos y comunidades creativas de México"⁶. Explorando la página oficial, el evento era explicado de la siguiente manera:

Original es un espacio de encuentro anual que reúne a maestras y maestros artesanos, diseñadores tradicionales y no tradicionales con empresas nacionales e internacionales. Dedicado a la exhibición del trabajo artístico de los pueblos y las comunidades creativas de México, en este espacio de intercambio las comunidades y las marcas comerciales pueden trabajar de manera justa y ética. Juntos buscamos generar canales de vinculación y comunicación⁷

El evento fue aplaudido, pero también cuestionado por el peso gubernamental que tenían las actividades y por supuesto, por la convocatoria que se hizo, donde se atacó en redes sociales la selección de personas invitadas, así como los procesos de participación. Otras críticas vinieron porque se había detectado cierta higienización racial, donde se excluía de manera fundamental a los llamados portadores del patrimonio cultural indígena, especialmente desde los carteles

que utilizaron como estrategias de comunicación y difusión del evento. Las críticas fluyeron fuertemente en distintas redes sociales, especialmente en plataformas como Facebook. Tal situación hizo que, tanto en la página oficial como en las redes, publicaran nuevas imágenes donde se representaban a mujeres indígenas, incluyendo tejedoras y tejedores de distintas comunidades, así como breves cápsulas para dar a conocer el evento con la presencia de otros personajes⁸.

Otro aspecto a destacar es que este evento funcionó como parte de las acciones que la Secretaría de Cultura impulsó para atender el tema del plagio. Así lo declaraba el sitio: "La selección de participantes se realizó buscando la inclusión del mayor número posible de comunidades y pueblos creativos de todo México, así como la visibilización de las comunidades cuyos diseños han sido indebidamente apropiados por marcas nacionales e internacionales". Es importante remarcar que, en este evento, el enfoque más que al tema patrimonial o las artesanías en general, se subrayó la cuestión del llamado arte textil. Nuevamente nos encontramos con la utilización de este polémico concepto de lo artístico aplicado al textil, así como en el doble uso de nociones que columpian de manera paralela entre la articulación artística y patrimonial. Hasta aquí es posible aseverar que el evento se diseñó para construir la capitalización de las producciones materiales de estas comunidades a través del discurso pro cultural.

La primera mesa que inauguró el evento fue la exposición de la cantante y senadora Susana Harp respecto a la ley del patrimonio cultural indígena que fue decretada por el poder ejecutivo (2022). Algunas de las frases rescatadas del planteamiento de Harp en su intervención fueron: "las comunidades quieren vender", "las comunidades deben decidir", "lo que se pide desde Original y desde el Senado de la República (...) es que la comunidad esté al centro, que diga qué sí y qué no". Para profundizar en el tema de la comercialización al que aludió de manera constante, destaco dos puntos expuestos en la página del evento donde se declaraban los objetivos del evento según la mirada del comité organizador:

Compartir buenas prácticas y experiencias exitosas para replicarlas, de forma que los creadores tradicionales e indígenas de artes textiles, moda indumentaria, populares y diseño se coloquen al centro de estos procesos.

Generar esquemas de asesoría y colaboración con las comunidades participantes para incentivar la comercialización de sus creaciones y brindar acceso a los circuitos profesionales nacionales e internacionales⁹

Este evento permite hacer evidente la lógica comercial de los textiles que se ha instalado en México desde hace ya algunas décadas. Al respecto me interesa retomar a los Comaroff, quienes señalan precisamente la capitalización de la identidad, o sea, un modelo que se ha seguido en otros países para trasladar la política de la etnicidad al mercado, con la finalidad de incentivar a que las comunidades y su producción cultural se conviertan en empresas que generen valor¹⁰. Según

estos autores, la lógica de las llamadas etnoempresas es que los grupos étnicos se constituyan como empresas privadas para la incorporación al mundo moderno, hacer negocios, explotarse comercialmente, administrando sus activos simbólicos y materiales. Es básicamente la fórmula que permite transformar el capital cultural en activos financieros, o sea, la instalación de la economía de la identidad. Cabe mencionar que tal economía trata la identidad de manera maleable, enajenable, la cual se objetifica para poder ser consumida y ofrecerse al mercado¹¹. Si bien estos autores exploran distintas caras de esta problemática, lo cierto es que el caso mexicano se inserta en una dinámica donde se presentan una serie de situaciones complejas de pobreza, despojo y extractivismo de recursos vinculada a los procesos coloniales desde hace más de 500 años. La apuesta de estas dinámicas institucionales es que los propios pueblos supuestamente decidan de forma autónoma hasta dónde quieren explotar sus denominados recursos culturales con el amparo y protección del Estado. De hecho, como ya he mencionado, la Ley del patrimonio cultural indígena y el evento de Original, tienen este perfil.

También es importante señalar que esta lógica no es ajena a quienes participaron en las mesas. En medio de relatos de superación de la pobreza, búsqueda de sobrevivencia y otros testimonios vinculados de cómo lograron salir adelante a través de sus dotes creativas, se insertaba la posibilidad de vivir de su trabajo. La apuesta por el emprendedurismo indígena conquistó el evento.

Es necesario destacar que muchos de los discursos patrimonialistas actuales se centran en la posibilidad de poner en circulación los distintos patrimonios de las comunidades como una forma de autoempleo, la famosa frase de "la puesta en valor del patrimonio". Esto se da en medio de un escenario donde aún persiste la falta de oportunidades laborales, académicas, económicas, aunado a las pocas posibilidades de mejoras sociales en la gran mayoría de comunidades indígenas en México. Es así como los activos patrimoniales, se perfilan desde la lógica economicista como una forma de solventar las deudas históricas. Una frase curiosa que se mencionaba de forma reiterada en el encuentro de Original era que en los lugares con mayores carencias era donde surgía la mayor creatividad, apelando precisamente a la idea de riqueza cultural, una metáfora que alude a una especie de zona minera donde se pueden extraer los recursos del sustento diario. En términos económicos, podríamos decir que, ante la carencia de las comunidades, se presenta la creatividad de las maestras y maestros del arte popular, misma que se traduce en etnoriqueza. Por cierto, es aquí donde también se presenta la posibilidad de vender esencias étnicas, entendidas como lo propio, lo exclusivo: como una marca¹².

Otra conferencia magistral que me pareció de gran trascendencia fue la exposición de Lina Bustillo, colombiana que centró su participación en reflexionar en torno al Lujo Latinoamericano. Básicamente, su propuesta era que este arte popular (patrimonio cultural indígena) se configurara como una posibilidad para atender ciertos públicos con gran poder adquisitivo de la región mediante un tipo de lujo centrado en la población latinoamericana. Su disrupción en la escena del

lujo se podía comparar precisamente con esa vinculación comercial y simbólica proveniente de la etnomercantilización para atender una economía cultural que se encuentra en ascenso en varios de los países latinoamericanos. Recordemos que, desde la lógica de la industria de la Etnicidad, es posible encontrar la mercantilización de la gastronomía, la moda, la música y ciertos artefactos culturales como los textiles¹³.

Hasta aquí, es posible argumentar que los procesos de patrimonialización en contextos de los denominados pueblos indígenas son en gran medida procesos de regulación para la explotación de las etnicidades, donde el Estado se convierte en regulador del circuito de comercialización de la cultura de los llamados pueblos originarios, así como de los afroamericanos. Estamos ante un Estado que, en su intento de proteger, reparar y mediar la situación de las comunidades indígenas, en realidad está administrando otras formas de explotación y autoexplotación, a través de los elementos culturales de las comunidades que se ponen en venta mediante la creación de etnoempresas. Por supuesto, tal situación, sería imposible sin un engranaje de acuerdos y una maquinaria que le permite hacerlo. En gran medida, responde a las propias necesidades de las comunidades que buscan hacer frente a la pobreza, la marginación y sobre todo al histórico extractivismo que han enfrentado. Por cierto, algo curioso con el fenómeno de los plagios, en varios casos, como el de los textiles ayuuik (mixes), es que, a partir de este desafortunado evento, ganaron gran visibilidad, reconocimiento y fama, por más contradictorio que parezca. Es como dirían los Comaroff, una forma de convertir la marginalidad en mercancía para entrar al mercado.

La discusión sobre las etnomercancías me parece importante, vincularla con la industria del diseño mexicano, la cual ha buscado consolidar grandes diseñadores nacionales en espacios internacionales. Esta misma industria ha retomado como influencia los patrones, la iconografía y los motivos de comunidades indígenas para intentar dar una personalidad a la moda mexicana. Es posible que esta falta de proyección internacional orillara al gremio del diseño a no solo influenciarse, sino plagiar este tipo de motivos llamados étnicos. Aquí cabe la pregunta: ¿no se suponía que este patrimonio textil era supuestamente de todos los mexicanos? Este es uno de los problemas que genera la contradicción discursiva sobre el tema de la posesión y la propiedad colectiva en términos del llamado patrimonio nacional. Por otro lado, en 2023, hemos visto los virajes en cuanto a diseñadoras(es), modelos y diseños, donde ahora se presentan personas morenas y diseñadoras(es) de origen indígena que han arribado a estos espacios hegemónicos de la moda, recibiendo tanto los beneficios como los perjuicios de la explotación de su imagen. Personajes como Yalitza, Alberto López, Pedro Meza o Hilán Cruz son ejemplos de estos procesos contemporáneos que se están generando. Los personajes que comento y otros más han experimentado el cuestionamiento a sus prácticas y participaciones, mientras que a la par gozan de una gran visibilidad en la industria de la moda. La realidad es que cada vez más hombres y mujeres de distintas procedencias étnicas se insertan en este tipo de circuitos.

Otro aspecto que me parece importante retomar para entender la inserción de los textiles en la industria de la moda es la presencia y participación de ciertos agentes culturales, sociales y empresariales que han tenido gran influencia en estos escenarios. Es claro que el problema ante el cual estamos no solo implica a las grandes empresas de la moda, como lo vimos en el caso de Christian Dior (2023) en el que se le reclamó la presencia de un textil de Zinacatán el cual llegó a sus manos por medio de la diseñadora Maria Grazia y uno de los reconocidos promotores culturales en los Altos de Chiapas; me refiero a Pedro Meza, indígena tseltal que ha colaborado desde hace años con la cooperativa de Sna Jolobil, cuya sede se encuentra en el Centro de Textiles del Mundo Maya¹⁴. Aquí cabría preguntar nuevamente: ¿es válido que una persona de una comunidad ajena a los tsotsiles de Zinacatán, a quienes les pertenece esta prenda, promueva, participe y presente el trabajo a nombre de esa comunidad, aun cuando el promotor no pertenezca a ella, incluso, a pesar de ser parte de otro “pueblo indígena”? La problemática, insisto, es mucho más compleja, porque entonces cualquier persona de cualquier comunidad indígena puede emprender la comercialización de los textiles de otras comunidades sin permiso alguno. Lo cual nos lleva a un contexto más espinoso, que son precisamente las relaciones problemáticas que hay entre las comunidades de distintas regiones del país.

Regresando al tema empresarial, lo que es innegable es que hoy en día existen múltiples marcas a nivel internacional que han buscado alimentar el sistema de la moda a partir de distintas estéticas provenientes de las indumentarias tradicionales en el mundo, incluso bajo un discurso multiculturalista, reivindicativo e incluyente, el cual no solo beneficia su imagen, sino que también es redituable en términos económicos. Por otro lado, ya sea a través de grupos étnicos o los llamados grupos contraculturales incluso, hemos presenciado cómo la cultura rockera, el hip hop, lo punk, lo hippie, entre otras expresiones de las llamadas modas alternativas, las cuales han alimentado la industria de la moda, básicamente un proceso fagocitador de este tipo de estéticas. Estas prácticas de inclusión en el mundo del diseño no son nuevas. Al respecto, Entwistle afirma: No hay un solo «sistema de la moda», sino una serie de sistemas que producen prendas para distintos mercados¹⁵.

En el caso mexicano, Sofía Félix Smith, quien forma parte del mundo del diseño, así como de la publicidad y la formación de personas dedicadas a este sector, comenta que los llamados jipitecas (relación entre lo hippie y lo azteca) en los sesenta y setenta tropicalizaron la moda hippie con elementos propios de la cultura mexicana y prehispánica¹⁶, lo cual también podríamos pensar en términos de asimilación cultural. Esto también nos incita a pensar hasta dónde llegan los límites de la llamada apropiación de elementos de diversas comunidades, que, como hasta ahora hemos visto, se presenta en distintos sectores: el Estado, las empresas y otros grupos sociales que van integrando ciertos elementos, ya sea a la cultura nacional, a los productos de la moda o a la identidad de cada persona. En el caso de los jipitecas, considero que esta generación ubicada entre la década de los sesenta y setenta en México, en cuestiones de moda, es de gran importancia, precisamente por la asimilación de elementos de prendas como huipiles, morrales,

gorongos, huaraches, blusas bordadas, fajas, entre otros elementos que fueron valorados por estos grupos. Aunado también a ceremonias rituales relacionadas con el uso del peyote o los hongos. Tan solo basta con mirar algunos registros audiovisuales del Festival de Avándaro donde es posible notar la influencia de estas prendas en este icónico evento que se ha reconocido como uno de los puntos más álgidos del hippismo en México.

Otro espacio interesante, pensando desde las lógicas de la mercantilización de las producciones textiles, es el famoso Mercado del Artesano que se encuentra entre la calle de Uruguay y República del Salvador en la Ciudad de México, donde los productos artesanales se mezclan con productos chinos, de la India, Guatemala, Ecuador, así como de otras latitudes del mundo, las cuales terminan en las calles de muchas ciudades del país, vendidos como artesanías mexicanas, recuerdos para turistas, hippies y otras poblaciones interesadas en adquirir esta clase de objetos. Si bien existen producciones provenientes de distintas comunidades del país, la mezcla con estas otras mercancías se confunde con lo "original"; es precisamente parte del desarrollo de mercados alternativos que han encontrado un target de venta en la idea de riqueza étnica. El desarrollo de estos nichos de mercado muestra el gran potencial que tiene este sector y la demanda generada a nivel mundial. De manera que, es posible percibir cómo la diversidad cultural se presenta mediante un multiculturalismo capitalista fagocitador de cualquier práctica, experiencia, ceremonia, símbolo, indumentaria u otro signo étnico que sea susceptible de ser vendido. Respecto a la participación del mercado desde los procesos de patrimonialización y con sus apuestas de inclusión étnica, Pablo Alonso afirma que:

(...) la crítica categorial entiende este proceso como la incorporación de individuos y colectivos que han interiorizado el fetichismo patrimonial y reclaman su inclusión, a través del patrimonio, en las categorías constitutivas del capitalismo como por ejemplo la ciudadanía igualitaria dentro de una democracia representativa (...) estos reconocimientos son generalmente simbólicos y encubren formas de dominación político-económica, acabando por transformar los patrimonios populares y subalternos en nuevos vectores de valorización capitalista o de incorporación simbólica a los imaginarios de estados-nación por parte de las elites¹⁷.

Es importante mencionar que varios de los casos presentados, así como de las personas participantes, decidieron generar ciertos acuerdos y negociaciones, no solo de colaboración con el evento de Original, así como con las empresas y el mismo Estado, demostrando que efectivamente existe un interés en la convocatoria de estos eventos, con la intención de insertarse en los procesos de mercantilización de sus productos. De alguna manera es evidente, pues muchas personas de estas comunidades desean vivir y sostenerse de sus creaciones. En este sentido, se presentan opciones y posibilidades de generar dinámicas de autogestión, aunque en muchos casos son impedidas o entorpecidas por la intermediación de agentes

externos a las comunidades. Por otro lado, es necesario indicar que en los últimos años se acumulan experiencias de convenios y proyecciones tanto a nivel nacional como internacional para la colocación de producciones de distintos pueblos. Uno de los casos más comentados, el cual traigo nuevamente a la discusión, fue el de la intervención pictórica de baúles de la marca Louis Vuitton por parte de zapotecas de Tilcajete, Oaxaca (2020). Otro ejemplo muy conocido desde hace ya varios años es la proyección del llamado arte huichol, proveniente de los wixarikas, solo por mencionar algunos ejemplos. Ante este fenómeno, es imposible no recordar la postura de Villoro:

El indigenismo intelectual del siglo XX decía tener como fin liberar a los indígenas de la explotación e inferioridad que sufren (...) Para alcanzar ese objetivo, era menester que los grupos sociales que estaban en situaciones precarias dejaran de estarlo, y el único camino para ello era su integración a la economía de mercado y su incorporación al desarrollo de la nación como totalidad¹⁸

En este sentido, la inserción de estos pueblos indígenas partiendo de Villoro muestra la importancia que ha tenido la administración empresarial y estatal sobre estas comunidades. Es así que proyectos como Original o los premios al arte popular como los de Banamex son dos caras de la misma moneda. Los procesos de cogestión Estado y empresas hilvanan estos hilos para anexar a estas comunidades a una lógica mercantil que se concibe como una propuesta que puede generar el tan anhelado desarrollo en los pueblos indígenas. Es el lugar donde estos entes han visto que los llamados patrimonios, entendidos como recursos culturales, pueden ponerse en valor, colocándose como uno de los brazos potenciales, ya sea desde el turismo, la moda, la gastronomía, el hotelería, entre otras ramas empresariales. Por supuesto, estamos en una etapa donde el capitalismo postindustrial, que va más allá de fábricas, producción en serie, maquilas y otros procesos industriales, se ha actualizado a una lógica económica adaptada a los contextos locales, reeditando las dinámicas coloniales. Al respecto, Pablo Alonso señala:

las 'categorías coloniales' no se combaten solamente desde la reivindicación de la alteridad de grupos subalternos –indígenas, afrodescendientes, mujeres, campesinos, masas desposeídas en favelas– que, en realidad, no hacen más que incorporarse masivamente a los patrones simbólicos y de consumo de la modernidad occidental (...) más importante aún, las reivindicaciones identitarias de los subalternos cada vez tienen menos sentido en un mundo en el que progresivamente más masas sociales quedarán excluidas de la redistribución económica y no incorporadas a ningún sistema de producción e intercambio de mercancías capitalistas, con la contradicción de que sí habrán sido incorporadas subjetivamente al ámbito simbólico y de relacionalidad capitalista¹⁹

Según la postura de Alonso, en el mismo sentido que los Comaroff, estarían pensando desde una visión donde la instrumentalización de los patrimonios y las identidades de estas comunidades, puestas al servicio del Estado y del mercado, según los intereses de cada entidad, forman parte de una estrategia de inclusión que pone en evidencia los costos de la patrimonialización, pensada como un dispositivo de dominación y dependencia, una reconfiguración de la conquista colonial. Aunque insisto, no necesariamente implica que estos procesos se den sin el legítimo interés de las comunidades en optar por estas posibilidades para salir de sus circunstancias desfavorables en términos económicos, intentando asegurar su futuro y sobrevivencia a través de emprendimientos culturales y la creación de etnoempresas. En ese sentido, Alonso insiste:

el capitalismo es ahora dueño del futuro: incorpora las utopías y las produce y rentabiliza, condicionando el devenir de los seres humanos y sus relaciones. el pasado es así solo un vector más de planificación de un futuro hipotecado en el crédito, y la inversión en patrimonio equivalente a una inversión en crédito: solo se basa en la creencia de su devolución o rentabilidad –económica, simbólica, social– en un futuro²⁰

Analizar y profundizar en un estudio serio sobre los textiles de los pueblos indígenas no es un mero acto académico desde una supuesta posición objetivista, sino que nos exige una cierta ética y un determinado posicionamiento político que nos incite a pensar críticamente el contexto en que se han estado gestando y gestionando los procesos dentro y fuera de las comunidades aludidas, con respecto a sus bienes culturales. En este proceso, no es posible mantenerse neutral, puesto que no solo es el Estado y las empresas quienes participan en estos procesos, es la producción académica, y por supuesto, el papel que la sociedad juega, sin olvidar, las decisiones que las propias comunidades de los distintos pueblos indígenas, especialmente tejedoras(es), bordadoras(es), así como todas las personas que participan en los procesos de la creación textil. Lo cual también ocurre con otros productos estéticamente valorados provenientes de los diversos lugares del país. Las preguntas aumentan y se complejizan conforme el tema va generando mayor expectativa, en tanto que se ha convertido en un punto de interés para medios de comunicación, gobierno, empresas y sociedad en general. Estamos ante un fenómeno que ha impactado las economías locales, manteniendo la permanencia del tutelaje y el paternalismo por parte de ciertas instancias estatales y empresariales, que evidentemente atenta contra los procesos de autogestión y autonomía de los pueblos indígenas en general, pero también de todo el circuito de personas que se dedican a la creación textil.

Retomo también otras visiones respecto al tema textil como el de la tejedora indígena proveniente de Guatemala: Angelina Aspuac, quien participó en el evento de Original 2021 con una postura disidente que cuestionaba el sistema capitalista por su capacidad de apropiación, así como por la insistencia de fomentar el individualismo en las comunidades, considerando el malestar que esto provocaba.

Para Angelina, la lucha por los textiles no se trata solamente de un elemento de identidad, sino de lucha por la vida, por el territorio, la tierra, el agua y otros recursos que les han arrebatado. Desde su perspectiva ni el Estado ni las empresas debían entrometerse en los procesos comunitarios, ya que muchas leyes podrían ser utilizadas para el despojo, siendo innecesario entregar a manos del Estado sus creaciones. Por otro lado, defendía la organización comunitaria, así como todos los sistemas propios de su comunidad (justicia, salud, indumentaria, etc). Aspuac consideraba que la mercantilización no era solo de su ropa, sino de la propia vida de las tejedoras, argumentando que lo principal era el fortalecimiento de la libre determinación de los pueblos y no la esperanza en las resoluciones institucionales que incluso han tenido miedo en fortalecerlas desde el Estado guatemalteco. Su postura antiestatal era evidente al considerarlo como uno de los productores del desprecio y el racismo hacia las comunidades indígenas de Guatemala.

En México, una postura paralela a la de Angelia Aspuac, ha sido la de Yásnaya Aguilar, quien también ve en el Estado el máximo apropiador cultural. Estas visiones, son el contradiscurso de la institucionalización de los patrimonios, así como de su proceso de nacionalización. Aunque no es posible aseverar que la visión de Aspuac y Aguilar es la postura de la mayoría de las comunidades, me parece importante rescatarlas. De manera contrastante, muchas tejedoras y tejedores buscan participar e insertarse en los circuitos institucionales que se están creando, aunque generando también problemáticas de jerarquización entre ellas/ellos. Esto debido a que solo un puñado es elegido para participar de manera reiterada tanto en los consejos como en los eventos estatales. Esta situación se repite en los concursos nacionales organizados de manera colaborativa por el Estado y las fundaciones de las empresas bancarias principalmente.

El proceso histórico y social de los textiles indígenas en México muestran las dinámicas estatales explicadas por Rita Segato, donde la alterofobia, la alterofilia y la fagocitación se hacen presentes. De ser elementos estéticos excluidos, indeseables, incivilizados y abyectos, han emergido gracias a la nacionalización y la anexión cultural como algo valioso, a tal grado que se produce una especie de fenómeno huipilizador, que hoy en día se constituye como parte del performance de cierta clase política y económica en diversos países de América Latina.

No considero posible, ni tampoco es mi interés afirmar que existe una resistencia mediante una disputa frontal, confrontativa, incesante y total de las distintas comunidades hacia las políticas patrimoniales del Estado. Original, de hecho, es una de esas propuestas donde la negociación es evidente. Decenas de tejedoras, tejedores y otros artesanos/artistas buscan participar y beneficiarse de las promesas del evento: proyección nacional e internacional, capacitación, utilizar los escaparates institucionales del Estado y las industrias creativas, así como otros instrumentos que van desde la protección de sus diseños, el reconocimiento, los apoyos para la creación, la participación en concursos y otros beneficios ofrecidos. En ese sentido, las posibilidades ofrecidas son un anhelo por vivir de los productos textiles creados. En suma, lo cierto es que los textiles han sido utilizados como

moneda de cambio desde antes de la conquista. De hecho, las tejedoras en tiempos prehispánicos formaron parte de un sistema comercial y tributario bastante complejo. El intercambio cultural y económico, en lo que hoy denominamos Mesoamérica ya era bastante activo y dinámico. Las dinámicas de tributo, trueque e intercambio formaban parte de los procesos de producción, distribución, circulación y consumo entre aquellas comunidades. Tan solo basta con revisar el código Mendocino o la Matrícula de Tributos para entender el desplazamiento de los textiles. Considero que es necesario que las propias comunidades analicen, decidan y exploren las posibilidades que tienen para determinar qué quieren hacer con sus textiles, lo cual implica responder también cuándo, con quién y cómo. Sin omitir claro está, la importancia de analizar la presencia, participación, influencia y poder de los agentes que participan en este circuito.

Notas al pie de texto

- 1 La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) es el foro mundial en lo que atañe a servicios, políticas, cooperación e información en materia de propiedad intelectual (PI). Es un organismo de las Naciones Unidas, autofinanciado, que cuenta con 193 Estados miembros. Consultado el 1 de octubre de 2023. <https://www.wipo.int/portal/es/index.html#services>.
- 2 Rita Segato, *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 138
- 3 Pablo Alonso, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 37.
- 4 Anastasia Gómez fue entrevistada el día 4 de mayo de 2021 por Maai Ortíz en el Centro de Textiles del Mundo Maya, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, durante el proceso de investigación doctoral.
- 5 Según la información de la página: en Original participarían, de forma directa e indirecta, alrededor de 3 mil maestras y maestros artesanos de todo el país ya sea a través de la exhibición de sus piezas en la Casa Original, en la decoración de estos espacios, en las diversas instalaciones artísticas que tendrán lugar los días del evento o bien, en los espacios de pasarela y venta directa. La selección de participantes se realizó buscando la inclusión del mayor número posible de comunidades y pueblos creativos de todo México, así como la visibilización de las comunidades cuyos diseños han sido indebidamente apropiados por marcas nacionales e internacionales. Los participantes de esta primera edición fueron seleccionados a partir de sugerencias realizadas por el Comité Asesor, mismas que fueron robustecidas, para la satisfacción de los objetivos de visualización e inclusión, por las áreas especializadas de la Secretaría de Cultura. Además, se contó con la participación en el Salón de Negocios y los Foros, de más de 30 académicos, diseñadores y representantes de espacios y marcas nacionales e internacionales. Original México. Consultado el 16 de septiembre de 2021. <https://original.cultura.gob.mx>.
- 6 Encuentro de Arte Textil Mexicano. Consultado el 20 de enero de 2022. <https://original.cultura.gob.mx>.
- 7 Original México. Consultado el 16 de septiembre de 2021. <https://original.cultura.gob.mx>.
- 8 Hasta ahora no he logrado indagar si esta decisión fue estratégica por la presión en redes sociales o era parte de la dinámica que se estaba buscando. Lo cierto es que escandalizó a muchas personas que les parecía poco ética la publicidad del evento.
- 9 Original México. Consultado el 16 de septiembre de 2021. <https://original.cultura.gob.mx>.
- 10 Jean Comaroff y John Comaroff, *Etnicidad S.A.* (Buenos Aires: Kats, 2011), 18-19
- 11 Jean Comaroff y John Comaroff, *Etnicidad S.A.* (Buenos Aires: Kats, 2011), 20-23
- 12 Jean Comaroff y John Comaroff, *Etnicidad S.A.* (Buenos Aires: Kats, 2011), 33
- 13 Jean Comaroff y John Comaroff, *Etnicidad S.A.* (Buenos Aires: Kats, 2011)
- 14 Ángel Canseco, *¿Colaboración o Plagio? Dior crea prenda inspirada en vestimenta de Zinacantán*. Jueves 25 de mayo de 2023. Consultado el 5 de octubre de 2023. <https://www.elheraldodechiapas.com.mx/doble-via/virales/dior-coleccion-crucero-2024-inspirado-en-vestimentas-indigenas-10122227.html>
- 15 Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda: una visión sociológica* (Barcelona: Paidós, 2002), 7.
- 16 Sofía Félix Smith, "México está de moda. Un recorrido por nuestro vestir", *Mexicanísimo*, 5, no. 49 (2012): 32-33
- 17 Pablo Alonso, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 28.
- 18 Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo* (Ciudad de México: FCE, 2022), 12-13
- 19 Pablo Alonso, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 34.
- 20 Pablo Alonso, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 40.