



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

MAESTRÍA EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

ÁREA 1: TEORÍA E HISTORIA CRÍTICAS

Los diseños actuales de los textiles tradicionales de Tenango de Doria y Zongolica: apropiación y significación de símbolos e iconografías mesoamericanas

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA PRESENTA

ALUMNO: David Roa Gómez

TUTOR: Dr. Carlos Alberto Mercado Limones

COORD. DE ÁREA 1: Dr. Alejandro Ochoa Vega

LECTORA: Dra. Dulce García Lizárraga

Noviembre 2020

Agradezco

A Dios y a la vida;

*A mis padres, quienes, aunque ya no están entre nosotros,
son la razón por la que "soy" y siempre serán mi gran motivación;*

A mis hermanas y hermanos que siempre confían en mí;

A la Universidad, por brindarme la oportunidad de desarrollar este proyecto;

A mi director de tesis, quien siempre me apoyó y me guió durante todo el proceso;

A las y los profesores que con sus clases me brindaron las herramientas necesarias para la investigación;

A mis compañeros y compañeras de clase que me ayudaron y con los cuales compartí este camino, y;

*A las y los artesanos de Tenango de Doria y de la Sierra de Zongolica,
por mantener vivas sus tradiciones, por su amabilidad, hospitalidad y colaboración.*

DavidRG

RESUMEN

Palabras clave: *Mesoamérica, textiles, cultura e identidad.*

En México existen una gran cantidad de pueblos y comunidades indígenas que han mantenido vivas ciertas prácticas y tradiciones a lo largo de su historia, y que tienen su origen en la época prehispánica, como lo es la elaboración de textiles. En esta investigación de tipo cualitativo, se analizan los diseños de los textiles tradicionales que se producen actualmente en la comunidad otomí de Tenango de Doria, en el Estado de Hidalgo, y en tres comunidades nahuas de la sierra de Zongolica, en el Estado de Veracruz: Atlahuilco, Tequila y Mixtla de Altamirano. Esto, con el fin de analizar las relaciones entre los elementos culturales e iconográficos que siguen presentes, de alguna u otra manera, en los diseños y en las prácticas textiles de estas comunidades. Primero se hace un recorrido por Mesoamérica, se revisan las características cosmogónicas más importantes de las culturas prehispánicas, así como de sus productos culturales, para descifrar y entender su morfología y diseño. Después se revisa brevemente la historia de los textiles en México, desde la época prehispánica, hasta nuestros días. Y finalmente se presentan los casos actuales de las comunidades estudiadas y se muestran las condiciones en las que se elaboran los textiles. En Tenango de Doria los textiles, llamados *tenangos*, en los cuales se plasman diseños muy complejos que aluden a la naturaleza, han sido objeto de plagio en muchas ocasiones. Y en la Sierra de Zongolica, por otro lado, se continúa con la tradición del telar de cintura para confeccionar sus textiles, en los que las artesanas tejen su cosmovisión e historias, y cuentan, además, con una rica tradición iconográfica. En ambos casos se trata de objetos artesanales de gran importancia y trascendencia, que forman parte de la identidad de esos pueblos y del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, por lo que esta investigación, además, pretende ser un medio por el cual estas comunidades indígenas tengan voz y dejen testimonio de su quehacer artesanal.

David Roa Gómez, nov. 2020

ÍNDICE

| | |
|--|---|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| • Planteamiento del problema / Objetivos | 2 |
| • Metodología | 4 |

CAPÍTULO 1

| | |
|---|----|
| 1.1 Definición de conceptos clave: cultura, identidad, apropiación y significación | 8 |
| 1.2 Multiculturalidad en México | 11 |
| 1.3 Estructuras formales en el diseño de objetos | 12 |
| 1.4 Estructuras formales en Mesoamérica | 13 |
| 1.5 Los símbolos gráficos Mesoamérica: Equilibrio Dualidad | 17 |
| 1.6 Los códigos como fuentes de información | 20 |
| 1.6.1 Los códigos prehispánicos: el Grupo Borgia | 21 |
| 1.6.2 Los códigos virreinales | 22 |
| 1.6.3 Análisis formal de códigos: geometría, métrica, cromática y estructuras formales | 24 |

CAPÍTULO 2

| | |
|--|----|
| 2.1 La tradición textil en México | 28 |
| 2.1.1 Historia y evolución de los textiles tradicionales en México: materiales, técnicas y herramientas | 29 |
| 2.1.2 Usos y significados de los textiles en la época prehispánica | 31 |
| 2.1.3 Los textiles mesoamericanos en el Virreinato: Materiales, técnicas y herramientas | 32 |
| 2.2 Tenango de Doria Hidalgo | 36 |
| 2.2.1 Contexto socioeconómico | 36 |
| 2.2.2 La actual producción textil: características generales y particulares | 37 |
| 2.3 Sierra de Zongolica | 40 |
| 2.3.1 Atlahuilco | 41 |
| 2.3.2 Tequila | 43 |
| 2.3.3 Mixtla | 44 |
| 2.3.4 Condiciones de comercialización | 45 |

CAPÍTULO 3

| | |
|--|----|
| 3.1 Análisis morfológico de textiles contemporáneos | 47 |
| 3.1.1 Tenango de Doria: <i>tenangos</i> | 48 |
| 3.1.2 Sierra de Zongolica: fajas. Atlahuilco, Tequila y Mixtla de Altamirano | 50 |
| 3.1.2a Atlahuilco y Tequila | 51 |
| 3.1.2b Mixtla | 53 |

| | |
|--|----|
| 3.2 Análisis morfológico comparativo: códices / textiles..... | 54 |
| 3.2.1 Permanencia de elementos mesoamericanos en los textiles contemporáneos..... | 55 |
| 3.3 Usos y significados actuales de los <i>tenangos</i> | 57 |
| 3.4 Usos y significados actuales de las fajas..... | 57 |
| CONCLUSIONES | 58 |
| BIBLIOGRAFÍA | 61 |

ANEXOS

| | |
|--|----|
| 1A. Mapa de Mesoamérica y sus regiones culturales..... | 66 |
| 1B. Mapa de Tenango de Doria..... | 67 |
| 1C. Mapa de la Sierra de Zongolica..... | 68 |
| 2A. Tenango de Doria. Imágenes..... | 69 |
| 2B. Sierra de Zongolica. Imágenes..... | 71 |
| 2B.1 Atlahuilco. Imágenes..... | 73 |
| 2B.2 Tequila. Imágenes..... | 75 |
| 2B.3 Mixtla. Imágenes..... | 77 |
| 3A. El telar de cintura..... | 79 |
| 4A. Entrevistas (fragmentos)..... | 80 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo, analizar los diseños de los textiles tradicionales que se producen actualmente en la comunidad otomí de Tenango de Doria, Hidalgo y de tres comunidades nahuas de la sierra de Zongolica:¹ Atlahuilco, Tequila y Mixtla de Altamirano, en el estado de Veracruz, y su relación con elementos simbólicos y formales de Mesoamérica.² Además, esta investigación pretende explicar de qué maneras las y los artesanas y artesanos que realizan estas prendas, significan y se apropian actualmente de tales elementos y de los propios textiles. Para tales fines, la investigación se estructuró en distintas etapas. Por un lado era importante tener referentes históricos y teóricos en relación al tema, para entender el contexto. Y por otro lado, fue necesario obtener información y conocimiento de técnicas de investigación cualitativas que permitieran un adecuado acercamiento a las comunidades indígenas, para poder realizar el trabajo de campo y conocer los distintos puntos de vista de los protagonistas, en este caso, las y los artesanos de las comunidades mencionadas.

La investigación está dividida en tres capítulos. En el primero se definen los conceptos claves bajo los cuales se apoya este estudio. Se revisan las características que hacen de México una nación multicultural y sus implicaciones. También se revisan los aspectos esenciales de la cosmogonía mesoamericana, como el de equilibrio y dualidad, que funcionaban como eje rector en la planeación y diseño de diversas y variadas manifestaciones culturales prehispánicas. Después se analizan las estructuras formales y morfológicas presentes en dichas manifestaciones, para finalmente hacer lo propio con algunas páginas de códices tanto prehispánicos como virreinales.

En el segundo capítulo, se muestra la relación y similitudes entre los objetos analizados y los textiles (como objetos culturales portadores de historia y tradición). Se hace una revisión histórica del proceso textil en México, desde la época prehispánica hasta la actualidad. Además, se revisan a grandes rasgos las formas, usos y significados de los textiles a través

¹ La sierra de Zongolica pertenece a la llamada zona Orizaba-Zongolica, que se encuentra ubicada geográficamente al suroeste de Puebla y en la región centro-sur del estado de Veracruz. Esta zona es parte de la Sierra Madre del Sur, zona montañosa que abarca desde la región de Orizaba en Veracruz, hasta Salina Cruz en Oaxaca. La parte norte de esta Sierra Madre del Sur, corresponde a la Sierra de Zongolica. Cuenta con más de 30 municipios, de los cuales se seleccionaron los tres que se analizan en esta investigación.

² *Mesoamérica* es un término creado en 1943 por Paul Kirchhoff, para agrupar las seis áreas culturales en las que, arqueológicamente, se divide el estudio de las culturas prehispánicas: 1) Región Maya; 2) Oaxaqueña; 3) de La Costa del Golfo; 4) del Altiplano Central; 5) del Occidente; y 6) Región Norteña (Piña, 1960).

del tiempo. Se ven los tipos de materiales y herramientas empleados para su elaboración. Después se presentan los casos de Tenango de Doria y la sierra de Zongolica. Enseguida se analiza el contexto social y la actual producción textil de cada comunidad, desde los materiales, técnicas y diseño, hasta las condiciones de producción y comercialización. Y se revisa la actual situación de los textiles como parte patrimonio inmaterial de nuestro país.

En el tercer capítulo, se realiza un análisis morfológico de los textiles de las comunidades mencionadas, y se analizan las relaciones entre las estructuras formales de los textiles de cada comunidad, y su posible correspondencia con estructuras formales mesoamericanas. Por último se analizan los usos y significados que las y los artesanos de las comunidades les dan actualmente a sus textiles. Por último se da paso a las conclusiones y se muestra la bibliografía utilizada durante la investigación. Y al final se encuentra la sección de anexos, donde se pueden revisar los mapas de las ubicaciones de los municipios, imágenes de los textiles, fragmentos de las entrevistas realizadas y un esquema donde se muestran los elementos que componen el telar de cintura.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

México es un país multicultural. A lo largo de su proceso de mestizaje étnico y cultural, ha concentrado una gran diversidad de formas de ver, de pensar, de hablar, de expresarse de distintas maneras, distintos colores, aromas, etc. Son muchos los pueblos que tienen origen desde tiempos prehispánicos y que actualmente viven distribuidos a lo largo del territorio nacional. De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda del INEGI (2010), la población de cinco años o más, que habla alguna lengua indígena ascienden a 6,695,228 personas, de las cuales el 50.9% son mujeres y 49.1% hombres. Establecidos principalmente en el sur del país. Los estados de Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Puebla y Yucatán, concentran el 61.09% de la población total que habla alguna lengua indígena.

A pesar del tiempo, estos pueblos indígenas en la actualidad, guardan dentro de su esencia, quizás más cercanía con nuestras raíces prehispánicas que cualquier persona mestiza. Si observamos detenidamente, podemos advertir que a 500 años de la conquista y a más de 200 de la independencia, algunos aspectos de la cultura y filosofía prehispánicas siguen presentes, de alguna u otra manera, en diversas manifestaciones artísticas y culturales de los pueblos indígenas de México. Pero la presencia de otras corrientes culturales y filosóficas, y de distintos

factores determinantes y a veces inadvertidos, han transformado los elementos conceptuales y filosóficos que dieron origen a tales prácticas, adquiriendo distintos significados al original, pues ya no corresponden al contexto en el que se crearon. Además la influencia tecnológica y la globalización tienen un gran efecto en el proceso creativo y de producción de los objetos artísticos, así como en los procesos de significación, comercialización y consumo.

En la Constitución Política de México (artículo 2), el Estado Mexicano, reconoce que:

“la Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”.

Además, se describe una serie de obligaciones del Estado, entre ellas, que debe preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad. A pesar de esto, desafortunadamente el apoyo del Estado es casi nulo.

Por lo anterior, resulta relevante investigar este tipo de temas ya que estamos hablando de prácticas y elementos culturales que como nación nos definen e identifican, y dejar un testimonio formal de la situación actual de los textiles, así como destacar su importancia actual y vinculación con el mundo prehispánico que les dio origen. Si bien es cierto que es inevitable que las prácticas y tradiciones se transformen con el paso del tiempo, es importante valorar y tratar de preservar y fomentar los elementos culturales de la nación, como son los textiles, el lenguaje, ritos, costumbres, y otras prácticas que pueden ser catalogadas como patrimonio intangible de la humanidad. Los textiles producidos por los pueblos indígenas del país, son parte del acervo cultural inmaterial de esos pueblos originarios, y al igual que las lenguas y tradiciones, corren el riesgo de extinguirse en algún momento no muy lejano, si no se toman medidas y acciones adecuadas para evitarlo.

HIPÓTESIS

Los principios filosóficos, geométricos, simbólicos e iconográficos más importantes, que compartieron las diferentes culturas que se desarrollaron en el territorio mesoamericano, en periodo clásico (300 a.C. - 950 d.C) y posclásico (950 - 1521 d.C), siguen estando presentes, de alguna manera, en diversas manifestaciones culturales de los pueblos indígenas contemporáneos, como lo son los textiles.

OBJETIVO GENERAL

- **Analizar las maneras en que las y los artesanas y artesanos de Tenango de Doria y Zongolica significan y se apropian de elementos simbólicos e iconográficos mesoamericanos, plasmados en los textiles contemporáneos que reproducen. Esto a través de un análisis teórico y morfológico para comprobar si se conservan, o no, vínculos con la cosmovisión prehispánica.**

OBJETIVOS PARTICULARES

1. Estudiar el significado de los principales símbolos e iconografías mesoamericanas, así como los principios cosmogónicos que contienen.
2. Analizar morfológicamente algunas de las páginas de los códices prehispánicos y virreinales, para descifrar las estructuras formales que los componen.
3. Clasificar los principales símbolos e iconografías presentes en los textiles contemporáneos, elaborados en las comunidades indígenas.
4. Establecer las relaciones morfológicas, que existen entre los códices analizados y los textiles contemporáneos de Tenango de Doria y Zongolica.
5. Explicar las maneras en las que los habitantes de Tenango de Doria y Zongolica significan y se apropian de los textiles y de la simbología e iconografías en estos contenidos.

METODOLOGÍA

Una vez establecidos los objetivos, se plantearon las diversas actividades a realizar. Podemos clasificar este estudio como una investigación cualitativa y dividir el trabajo en cuatro diferentes etapas.

1 DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA. En primer lugar, se consultaron fuentes de información bibliográfica relacionada con el objeto de estudio, y con las culturas mesoamericanas. Se revisaron las tesis y otras investigaciones relacionadas con el estudio

de los textiles contemporáneos de comunidades indígenas y de producciones artesanales diversas.

Partiendo de esta revisión, se estableció que, aunque diversos objetos producidos en territorio mesoamericano fueron diseñados bajo los mismos criterios simbólicos, filosóficos y cosmogónicos, los códices prehispánicos serían la principal fuente de información gráfica, para establecer la simbología y los esquemas estructurales prehispánicos que sirvieron para hacer el análisis comparativo, entre estos y las estructuras y elementos de diseño de los textiles contemporáneos. Esto debido a que los códices prehispánicos concentran y sintetizan, de una manera magistral, la cosmovisión y las formas de vida de dichas culturas.

Después se seleccionaron a los textiles como las unidades de análisis en las que se centra la investigación, así como las comunidades donde se realizó el estudio, en este caso, Tenango de Doria y tres comunidades de la sierra de Zongolica, ambos, lugares con asentamientos de población indígena que se ubican en una región, donde de acuerdo con estudiosos del tema, probablemente se elaboraron los códices del grupo Borgia ³ y que son los que se analizan más adelante.

2 TRABAJO DE CAMPO. Una vez realizadas las actividades antes descritas, y con un marco histórico y teórico sólidos, se llevó a cabo la visita a las comunidades, para obtener información de primera mano acerca de los usos y significados que las artesanas y artesanos que elaboran los textiles les dan a estos. El diseño de la investigación fue flexible, adaptándose a las condiciones y desarrollo del estudio. Se acerca al diseño de investigación etnográfico, ya que se pretende comprender un fenómeno cultural que se desarrolla dentro de una comunidad originaria.

El diseño o método Etnográfico o Etnometodología es un tipo de investigación que consiste en el intercambio del investigador en grupos sociales de los pueblos originarios, comunidades atrasadas o arcaicas (sic), con la finalidad de conocer de ellos su organización social, estructura familiar, relaciones de parentesco, prácticas religiosas, lenguas , rituales, actividades económicas, costumbres, etc. (Ñaupas, 2015: 358).

³ El Grupo Borgia, es un conjunto de cinco códices, considerados como de origen auténticamente prehispánico. Por su similitud de estilos de escritura y de contenido, es posible clasificarlos como un grupo específico. Su lugar de origen y sus autores siguen siendo tema de debate, aunque se cree que pueden provenir de las zonas culturales del Centro, del Golfo y de Oaxaca.

Se realizó una visita a la comunidad de Tenango de Doria en septiembre del 2019.⁴ Y se hicieron dos visitas a la sierra de Zongolica.⁵ La primera en diciembre del 2019, en la cual se hizo el primer acercamiento con las artesanas de diferentes comunidades de la sierra y con sus saberes. Esto fue durante un festival de artes textiles, organizado por un comité de artesanas de la sierra y tuvo lugar en el Municipio de Zongolica.⁶ La segunda visita tuvo lugar a principios de agosto de este año 2020, en la cual se visitaron a las artesanas en sus casas para poder platicar cómodamente (entrevistas abiertas, capturadas con grabadora de sonido) y observar las condiciones y los procesos en los que cada artesana desarrolla su trabajo textil. Las comunidades visitadas fueron los municipios de Atlahuilco, Tequila y Mixtla de Altamirano.

La tarea de la recolección de datos en las comunidades, se realizó utilizando diversas técnicas y herramientas de investigación que se muestran en los siguientes cuadros:

| ELEMENTO | DESCRIPCIÓN |
|--------------------------------------|---|
| Población | -Artesanas indígenas |
| Tipo y tamaño de muestra | -Selección de informantes -Objetos textiles |
| Técnicas de investigación | -Entrevista -Observación participante |
| Instrumentos de recolección de datos | -Cédula de entrevista -Cédula de información -Cámara fotográfica -Bitácora |

Tabla 1. Elementos del diseño de investigación

| MUNICIPIO | ARTESANA |
|----------------------|--|
| Tenango de Doria | -Sra. Guadalupe |
| Atlahuilco | -Sra. Adriana Tlaxcala Cosme -Sra. Bernarda Tlaxcala |
| Tequila | -Sra. Ana Virginia Tzopitl Tzopitl -Sra. Petra Oltehua Molohua -Sra. Ma. Luisa Oltehua Tzopitl |
| Mixtla de Altamirano | -Sra. Reyna Flores -Sra. Zaida Cano Tenoxtle |

Tabla 2. Relación de las artesanas entrevistadas por municipio estudiado

3 ANÁLISIS MORFOLÓGICO COMPARATIVO. Por otro lado, el análisis gráfico y morfológico de algunas de las páginas de códices prehispánicos y coloniales, sirvió para demostrar la permanencia de las estructuras formales a través del tiempo. También se aplicó dicho análisis a los textiles actuales seleccionados, para así descubrir las diferentes estructuras formales implícitas en su diseño y revelar así, si existen relaciones o similitudes

⁴ Esta visita fue de dos días, en la cual se realizaron dos entrevistas, observaciones de campo y se tomaron fotografías. Se planeaba regresar para una segunda visita, pero desafortunadamente, por cuestiones ajenas al proyecto, no se pudo llevar a cabo.

⁵ En la primera visita a Zongolica, se investigaron los tipos de textiles que ahí se elaboran, y se seleccionaron las fajas como unidades de análisis, se seleccionaron las tres comunidades a estudiar y se recabaron datos de artesanas de dichas comunidades para acordar una segunda visita y profundizar en la investigación.

⁶ Este evento fue el *Tercer Festival Regional de Artes Textiles*, se llevó a cabo los días 13, 14 y 15 de diciembre del 2019, en el parque central del municipio de Zongolica. Organizado por un comité de artesanas de siete comunidades de la sierra. Acudieron artesanas de los siete municipios a vender sus productos y a compartir sus experiencias y saberes con el público en general. Este año no se llevará a cabo la cuarta edición, debido a la situación de pandemia que se vive en el país y en el mundo.

entre las estructuras prehispánicas y las de los textiles actuales. Como señala Wong (1991), dichos elementos simbólicos e iconográficos que componen la totalidad de las obras, se encuentran estrechamente relacionados entre sí, de manera tal, que no pueden separarse fácilmente en nuestra experiencia visual, pero todos juntos determinan la apariencia final y el contenido de un diseño.

| UNIDAD DE ANÁLISIS | DATACIÓN | COMPONENTE |
|--------------------------------|--------------|----------------------|
| -Códice Fejérváry-Mayer pag. 1 | -SIGLO XV | Geometría |
| -Códice Borgia pag. 72 | -SIGLO XV | |
| -Códice Mendocino pag. 1 | -SIGLO XVI | Métrica |
| -Rueda Calendárica No. 7 | -SIGLO XVIII | |
| -Faja de Atlahuilco | -ACTUAL | Cromática |
| -Faja de Tequila | -ACTUAL | |
| -Faja de Mixtla | -ACTUAL | Estructuras formales |
| -Tenango No. 1 | -ACTUAL | |
| -Tenango No. 2 | -ACTUAL | |

Tabla 3. Relación de los elementos a analizar morfológicamente

4 ANÁLISIS TEÓRICO DE DATOS. En esta etapa, se analizaron los datos obtenidos durante el trabajo bibliográfico, de diseño y el trabajo de campo. Basándonos en la información obtenida, el análisis se apoyó de los criterios y los fundamentos teóricos de John B. Thompson⁷ y su análisis estructural de la cultura, tomando a dichos textiles como formas simbólicas. Según este autor, dichas formas pueden explicarse analizando los cinco rasgos que las conforman: lo referencial, lo contextual, lo intencional, lo convencional y lo estructural. Además, estas ideas se complementaron con las de Gilberto Giménez y Mauricio Beuchot. El primero con sus aportaciones al estudio de la cultura y su relación con las identidades colectivas e individuales, lo cual complementa lo que plantea Thompson, relacionando los diferentes factores que intervienen en estos procesos; y el segundo con su hermenéutica analógica, que nos ayuda a situar la interpretación de los significados que adquieren los textiles, bajo los marcos referenciales de los actores mismos (las y los artesanas y artesanos indígenas de las comunidades).

⁷ En su Ideología y Cultura moderna, Thompson propone lo que él llama: "la concepción estructural de la cultura". De acuerdo con esta, los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas que se insertan en relaciones sociales estructuradas en las cuales se producen y reciben.

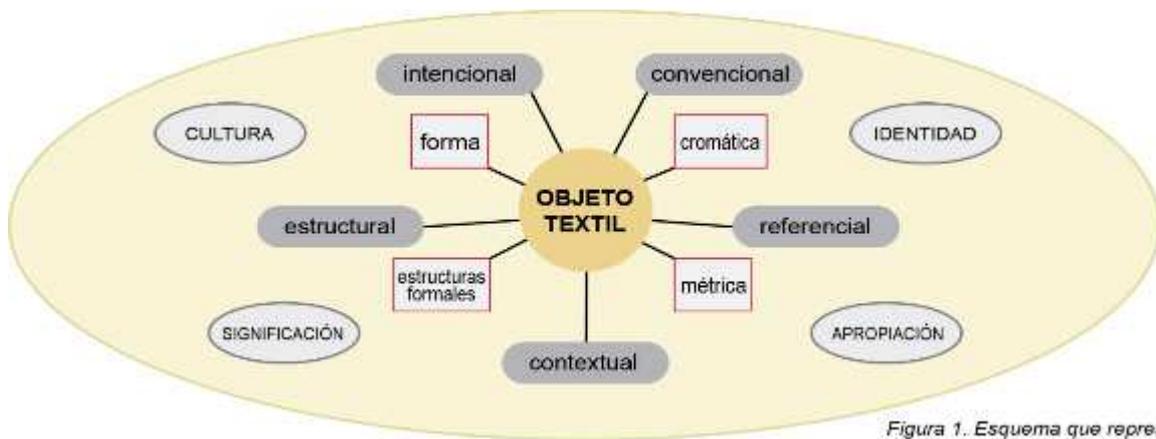


Figura 1. Esquema que representa a grandes rasgos, la metodología aplicada

CAPÍTULO

1

1.1 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS CLAVE: CULTURA, IDENTIDAD, APROPIACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

Empezaremos por definir uno de los conceptos más importantes para la investigación, y que involucra a los demás conceptos aquí utilizados, el de cultura.

CULTURA. Este es un concepto común en todas las áreas de la vida humana y más puntualmente en el estudio de las ciencias sociales y la antropología. El término se ha ido transformando a través del tiempo. Pasando por varios momentos en la historia, llegamos a la concepción del término hecha por el sociólogo Gilberto Giménez. Este autor retoma las definiciones de cultura hechas por Clifford Geertz⁸ y John B. Thompson⁹ y las sintetiza de la siguiente manera: la cultura es “la organización social de significados, interiorizados de modo

⁸ Clifford Geertz (2003: 20), siguiendo a Max Weber, señala que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”, y considera que la cultura es esa trama.

⁹ Thompson (1998) propone una nueva idea de cultura y formula la concepción estructural de la cultura, la cual resalta tanto el carácter simbólico inherente a los hechos o fenómenos culturales, así “como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados”. Thompson sostiene que los fenómenos culturales son formas simbólicas que se producen e insertan en contextos sociales estructurados, y define el análisis cultural como el “estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas” (Thompson, [1993] 1998: 203).

relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. Propone que esta definición, inspirada en Geertz y Thompson, considera que la cultura se objetiviza a través de formas simbólicas, pero también se interioriza. Giménez (2009: 8) afirma que

los significados culturales se objetivan en forma de artefactos o comportamientos llamados formas culturales...por ejemplo, obras de arte, ritos, danzas; y por otra, se interiorizan en forma de *habitus*, de esquemas cognitivos o de representaciones sociales.

y además que existe una relación inseparable entre estas dos formas de cultura porque no pueden dissociarse en la experiencia. Por una parte, “las formas interiorizadas provienen de experiencias comunes y compartidas, mediadas por las formas objetivadas de la cultura; y por otra, no se podrían interpretar ni leer las formas culturales exteriorizadas sin los esquemas cognitivos o *habitus* que nos habilitan para ello” (Giménez, 2009: 9).

Esta perspectiva considera más a la cultura, desde el punto de vista del actor. Además propone que existen dos tipos de significados: los culturales y los que interesan solo a los individuos aisladamente. Pero para que un significado sea cultural, tiene que cumplir con dos condiciones: que sea compartido ampliamente por un grupo social y que perduren relativamente en el tiempo (Giménez, 2009). De estas reflexiones el autor define a la cultura como

...la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, porque... todos los hechos sociales se hallan inscritos en un determinado contexto espacio-temporal. (*Ibid.*: 9).

Tomando esta definición como base para nuestro estudio, pasemos al concepto de identidad, íntimamente relacionado con el de cultura.

IDENTIDAD. En un sentido amplio, la identidad es lo que nos distingue de los demás. El mismo Giménez (2009: 12), agrega que la identidad siempre implica las siguientes características: “1) la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción; 2) concebido como una unidad con límites; 3) que lo distinguen de todos los demás sujetos”, por último señala que esta distinción,

debe ser reconocida por una colectividad. Esto quiere decir que para que un sujeto se identifique consigo mismo, debe haber el reconocimiento de los demás personas con las que se relaciona e interactúa día a día, para que se autoafirme públicamente en la sociedad a la que pertenece.

Cada una de las personas son entidades independientes con voluntad de distinguirse de las otras personas, adoptando ciertos atributos que sirven para tal fin. Giménez (2009), menciona que están los atributos de pertenencia social y los particularizantes. Los primeros implican una identificación del sujeto, con ciertos grupos o colectividades, destacan las similitudes y los segundos destacan las diferencias.

Ambos atributos son siempre culturales, y la identidad de cada individuo se construye a partir de la apropiación de una serie de ciertos elementos culturales considerados como diferenciadores y delimitadores de la autonomía de cada persona, es decir que “la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos” (Giménez, 2009: 5).

Además de la identidad individual, existe también la identidad colectiva. Aunque similares entre sí, son diferentes debido a que la identidad colectiva no son unidades bien diferenciadas y delimitadas y no poseen voluntad propia, como en caso de la individual. A las identidades colectivas también podemos definir las y delimitarlas, pero no por ellas mismas, sino por los individuos que la adoptan y la reproducen en la cotidianeidad.

APROPIACIÓN. El término, hace referencia a la acción por la cual una persona hace suyo algo. En términos de este estudio, tomaremos la apropiación como el proceso por el que un individuo o una colectividad interiorizan y dan sentido, en sus propios términos, a los elementos y las formas culturales en las cuales están inmersos. Puede entenderse

como un mecanismo básico del desarrollo humano, por el que la persona se apropia de la experiencia generalizada del ser humano, lo que se concreta en los significados de la realidad... A través de la apropiación, la persona se hace a sí misma mediante las propias acciones, en un contexto sociocultural e histórico (Vidal, 2005: 232).

No debe confundirse con el término apropiación cultural, conocido en antropología como el “el hacerse dueño” de elementos culturales propios de los pueblos indígenas, con fines lucrativos, sin que se reconozca la propiedad intelectual de los pueblos.¹⁰

SIGNIFICACIÓN. Podríamos definir este concepto como el proceso por el cual las personas otorgan significados a los objetos, lugares, ritos, tradiciones, etc. Tiene que ver con por un lado con las experiencias aprendidas a lo largo del tiempo, y por otro, con las convenciones sociales y culturales que se establecen colectivamente. Tomando una definición de un diccionario filosófico:

la significación de una cosa es lo que ésta representa para la práctica social; depende de las funciones que la cosa desempeñe en la actividad de las personas. Esta significación está determinada por la esencia objetiva real de la cosa, dado que ésta cumple sólo las funciones derivadas de su propia naturaleza. Las personas se informan unas a otras acerca de la significación práctica de una cosa por medio de distintos signos de lenguaje.¹¹

1.2 _____ **MULTICULTURALIDAD EN MÉXICO**

Una vez que ya definimos los conceptos clave. Pasemos a explicar el tema de la multiculturalidad en México.

Antes de la llegada de los españoles a América, en el territorio nacional convivían un gran número de culturas y dialectos diferentes. Aun al día de hoy, contamos con una gran variedad de pueblos indígenas, que tienen su origen en aquellos tiempos, más todos los demás grupos sociales y castas que se formaron a partir del mestizaje. Es por ello que no podemos hablar de una cultura mexicana homogénea, debido a que en cada región del país existe una gran diversidad de culturas. Y es que “la multiculturalidad...se presenta más como una expresión de la condición humana que como una elección” (Etxeberria, 2004: 15). Esta idea es muy importante ya que nos hace situarnos desde una perspectiva diferente, en donde el respeto a la diferencia debería prevalecer al intentar estudiar y comprender otras culturas diferentes a la nuestra.

¹⁰ Sin embargo, este hecho también se aborda en la investigación. Esto es debido a que los textiles de las comunidades indígenas estudiadas (principalmente Tenango de Doria), han sido objeto de este tipo de *apropiación* por parte de distintas empresas transnacionales que lucran con los diseños, que son propiedad los pueblos.

¹¹ <http://www.filosofia.org/enc/ros/si2.htm>

La idea de la que parte Etxeberria, (citando a Geertz)¹² es que el ser humano es un animal que se completa como humano, solo gracias a la cultura o que “llegamos a ser seres humanos solo por esquemas culturales en virtud de los cuales ordenamos y dirigimos nuestras vidas” (Etxeberria, 2004: 16). Y que la cultura no es una elección sino una condición de posibilidad de la existencia humana.

Ahora bien, cada ser humano tiene la capacidad de aprender y adaptarse a diferentes circunstancias y contextos. Pero cada grupo social va creando sus propios mecanismos culturales que les dan sentido, y por eso cada individuo adopta las características culturales del grupo social donde creció. Es por esta razón que no podemos hablar de la cultura en general, sino de muchas culturas que conviven en un mismo tiempo y a veces en un mismo espacio. Tomando en cuenta esto, podemos afirmar que la multiculturalidad es una condición humana (*Ibid.*: 17).

Ahora bien, considerando esta idea, se presenta la limitante de que nuestros referentes siempre serán los de nuestra propia cultura. Y solo parcialmente podremos comprender otra cultura, en la medida en que pausemos conscientemente nuestras propias consideraciones y concepciones que tenemos del mundo, y hagamos el esfuerzo de analizar el mundo desde otros esquemas referenciales.

1.3

ESTRUCTURAS FORMALES EN EL DISEÑO DE OBJETOS

Comenzaremos por explicar qué es diseño y qué es una estructura formal. El diseño “es una actividad creativa y destinada a definir, de acuerdo a un contexto cultural determinado y como parte de un proceso productivo, la forma de los objetos y productos materiales tendientes a satisfacer las necesidades humanas”. (HEPP en Simón, 2008: 12).

Una estructura formal, se puede definir como, la guía geométrica que determina la composición final en el diseño de un objeto, ya sea bi, o tridimensional. Es una serie de líneas constituidas de manera rígida y matemática, que subdividen el espacio en segmentos más pequeños, que

¹² Geertz dice que “la cultura más que agregarse, por así decirlo, a un animal terminado o virtualmente terminado, fue un elemento constitutivo y un elemento central en la producción de ese animal mismo. [...] Entre las estructuras culturales, el cuerpo y el cerebro, se creó un sistema de retroalimentación positiva en el cual cada parte modelaba el progreso de la otra.[...] Lisa y llanamente, esa evolución sugiere que no existe una naturaleza humana independiente de la cultura” (citado en Etxeberria, 2004: 16).

sirven para ubicar los distintos elementos que componen el diseño total de una obra. Según Wong (1991), existen estructuras formales como la repetición, gradación y radiación, las cuales son las que encontramos con mayor frecuencia en el diseño de objetos, debido a su geometría y simetría. Aunque también existen otros tipos de estructuras como las semi-formales y las informales, pero no hablaremos de ellas en este estudio.

También podemos definir a estas estructuras compositivas, como retículas, que en diseño gráfico por ejemplo, tiene como objetivo “conseguir influir en la percepción que el lector tendrá de los contenidos dispuestos en la composición gráfica” (Manchado, 2013: 43). Pueden existir también, además del diseño gráfico, retículas que se emplean en las artes plásticas, en la literatura, en la música, en la arquitectura, etc. Pero yendo más profundo, las retículas o estructuras formales tienen una gran importancia en la vida del hombre, ya que como señala Manchado:

La ordenación del mundo y su percepción, y la posterior estructuración del intelecto, se produce según modelos complejos que se pueden llamar retículas. Entendiendo las mismas como una organización de elementos tangibles e intangibles en sistemas que establecen límites al acotar dichos elementos, disponiéndolos según principios naturales o artificiales, más o menos convenidos, y establecidos por el ser humano para facilitar su comprensión (2013: 20).

Como se puede advertir, estas estructuras formales o retículas, son más que solo un conjunto de líneas compositivas y que pueden tener, además de un carácter funcional, un carácter más profundo y simbólico.

1.4

ESTRUCTURAS FORMALES EN MESOAMÉRICA

En las distintas regiones de Mesoamérica se desarrollaron culturas como la Olmeca, Totonaca, Tarasca, Teotihuacana, Mixteca, Tolteca, Otomí, entre otras, las cuales produjeron una infinidad de objetos con diversos materiales, desde cerámica, esculturas, monumentos, pinturas, códices, textiles, entre otros. Algunos de estos estaban destinados a satisfacer necesidades de la vida cotidiana, pero muchos otros se realizaban con fines rituales, religiosos, políticos o sociales en los que se refleja la particular cosmovisión de cada una de estas culturas. Al observar y analizar gráficamente dichos objetos, podemos encontrar que en

muchos de ellos, en su planeación se utilizaron trazos o formas estructurales que ayudaron ubicar los diversos elementos que integran la totalidad del objeto, cualquiera que este sea.

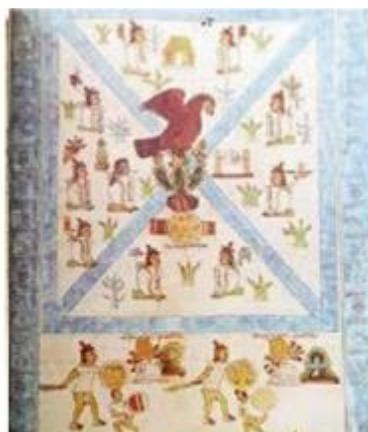
Estos rasgos estructurales, o estructuras formales guardan similitud entre cada objeto y es que responden a aspectos cosmogónicos que permeaban prácticamente en todos los aspectos de la vida de los pueblos prehispánicos. Mercado (2017: 129), en su tesis doctoral, analiza las relaciones que existen entre las maneras de representación mesoamericanas y la traza urbana de la ciudad de México durante la época virreinal, y se refiere a esta recurrencia de este tipo de estructuras o rasgos implícitos en el diseño de objetos mesoamericanos, y menciona que “su semejanza es una cualidad gráfica que deja entrever la posibilidad de existencia de una estructura formal tradicional, que ordene, especifique y contenga atributos semióticos de trascendencia social y cultural”. En general dichas estructuras se interpelan dentro de un mismo esquema, para ubicar de manera jerárquica a los diversos elementos de la composición. Estas expresan la manera en la que las culturas mesoamericanas concebían el universo. Entre otros significados, hacen referencia a los cuatro rumbos o puntos cardinales, con un centro creador y equilibrante, como se verá más adelante.

LAS CRUCES. Las cruces eran muy relevantes en Mesoamérica, como puntualiza Mercado, quien también realizó un análisis gráfico de la página 1 del código Fejérváry-Mayer, (el cual sirvió como guía para esta investigación) y puntualiza la importancia de las estructuras en forma de cruz, argumentando que “la constante presencia de cruces no sólo en los códices, sino en múltiples objetos, lleva a pensar que éstas fueron símbolos de trascendental importancia en las culturas mesoamericanas... que en muchas ocasiones son percibidos, como elementos decorativos sin mayor consecuencia, cuando la presencia de éstas, denota que para todas las culturas prehispánicas tenían un significado de suma relevancia.” (*Ibid.*: 131). La cruz, como símbolo católico religioso, fue introducida en América por los españoles con fines evangelizadores, pero podemos encontrarlas en representaciones, que datan desde el periodo preclásico hasta la Conquista, y todavía hasta nuestros días en diversas manifestaciones de pueblos indígenas, sin embargo su significado ha sido diferente según el tiempo y el contexto. Podemos diferenciar dos tipos de cruces presentes en diversos objetos mesoamericanos: la cruz de diagonales y la cruz de ortogonales y dada su recurrencia, su uso debió estar relacionado con aspectos cosmogónicos de los pueblos.

LA CRUZ DE DIAGONALES. Según algunos autores, es el símbolo primigenio de la dualidad. En las imágenes de abajo se muestran dos ejemplos de la utilización de las cruces como elemento estructural y simbólico a la vez. La *figura 1* corresponde a una página del código Fejérváry-Mayer, de origen prehispánico, en el cual se hace uso recurrente de esta estructura formal. Y en la *figura 2* se muestra la primera lámina del código Mendocino del año 1540 elaborado por *tlacuilos*¹³ mexicas, para el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza. Vemos claramente la referencia a esta forma estructural y simbólica. Aunque es cierto que este código presenta ciertas influencias europeas, aún conserva los códigos y las maneras de representación prehispánicas.

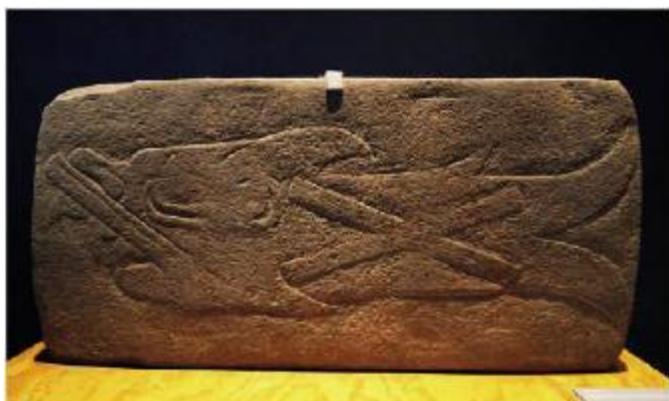


F1. Códice Fejervary-Mayer
S. XIII



F2. Códice Mendoza o Mendocino
1540 aprox.

En la *figura 3* podemos observar el empleo muy temprano de la cruz de diagonales. La imagen corresponde a una escultura tallada en piedra, que representa un pez. Fue encontrada en la zona arqueológica de San Lorenzo, en Veracruz y pertenece a la Cultura Olmeca.



F3. Monumento 58. San Lorenzo, Veracruz.
1200-600 a.C.



F4. Cerámica de Chupicuaro, Guanajuato.
Preclásico 400 a.C.- 200 d.C.

¹³ *Tlacuilo* es un término que deriva del náhuatl y significa: *el que labra la piedra o la madera, el que escribe pintando*. Se utilizaba en la época prehispánica para nombrar a las personas que se dedicaban al arte de la escritura y la pintura, y fueron los autores de los códigos.

LA CRUZ DE ORTOGONALES. Esta estructura la encontramos frecuentemente representada en distintos objetos, desde representaciones pictóricas, hasta cerámica y alfarería. Junto con la cruz de diagonales, es de las principales formas estructurales que los antiguos mexicanos empleaban para la concepción y planeación de muchos de sus objetos y manifestaciones culturales, esto debido al carácter simbólico que se les otorgó.

En la *figura 4* vemos un ejemplo del uso de esta estructura como decoración. La cruz de ortogonales fue utilizada por los pobladores de Mesoamérica desde tiempos muy antiguos y su significado difiere totalmente al otorgado en la era cristiana. Esta combinación de líneas rectas que se intersectan de manera perpendicular, representaban los cuatro rumbos de la tierra o puntos cardinales. Si bien las cruces tienen una configuración bastante esquemática, en el México prehispánico se diseñaron con una gran diversidad de elementos complementarios, o se integraban al círculo *figura 5*, o al cuadrado. Esta estructura también está asociada al *quincunce*, un símbolo muy importante para las culturas prehispánicas y del cual hablaremos en el siguiente apartado.

CUADRADO. La característica más relevante del cuadrado es que está formado por cuatro lados iguales y esta condición



F 7. Escudo. Chimalli
Cultura Azteca



F 8. Copa, Culturas de Occidente

geométrica revela la estructura en cruz, ya sea en la subdivisión media de sus lados o en la unión de las esquinas (*figura 6*). Son cuatro los puntos cardinales, cuatro las estaciones del año. En consecuencia, abarca la totalidad y el equilibrio, representados en una sola figura.

El cuadrado tradicionalmente ha representado a la tierra, el terreno, la tierra de cultivo. El cuadrado no aparece exactamente en la naturaleza, y se podría decir que es invención del ser humano. La palabra milpa, del náhuatl *milpan*,



F 5. Disco de mosaico. Chichen-Itzá.
1000 d.C. - 1250 d.C.



F 6. Códice Borgia, Lámina 68
Prehispánico

existir intermitente en las varias edades o soles...Segundo. La reiteración de la creencia en la suprema divinidad dual, principio que engendra y concibe (*Ometéotl*), cercanía y la proximidad (*Tloque Nahuaque*), respecto del cual las numerosas parejas de dioses parecen ser meras manifestaciones, símbolo de su omnipresencia. Tercero. El descubrimiento de un sentido y misión del hombre en la tierra...: participar en la creación de la *toltecáyotl*, el conjunto de las artes de los toltecas, imitando así la actividad del dios dual, hasta encontrar en lo que hoy llamamos arte un primer sentido para la existencia del hombre en la tierra. Cuarto. La convicción de que para encontrar una raíz más profunda es menester superar la misma *toltecáyotl*, en busca de *Tlilan*, *Tlapalan*, la región del color negro y rojo, el mundo de la sabiduría.

Portilla señala aquí los aspectos fundamentales del pensamiento y la filosofía que permearon en las culturas mesoamericanas. La concepción del universo con sus cuatro cuadrantes y una serie de niveles superiores e inferiores. Lo cual se relaciona directamente con las estructuras en forma de cruz que revisamos anteriormente. Vemos que para ellos el universo era dual, y todas las energías divinas tenían su contraparte. Al concebir todo el mundo de manera dual, definieron el principio creador justo en el centro de esas dos fuerzas opuestas que se equilibran. A este principio supremo dual,

se le menciona unas veces con su nombre más abstracto de *Ometéotl* (dios de la dualidad); otras con los ya bien conocidos de *Ometecuhtli*, *Omecíhuatl* (Señor y Señora de la dualidad). Se le llama también *Tonacatecuhtli*, *Tonacacíhuatl* (Señor y Señora de nuestra carne) y se alude a él asimismo con frecuencia como *in Tonan*, *in Tota*, *Huehuetéotl* (nuestra madre, nuestro padre, el dios viejo). (León Portilla, 2007: 201).

Vemos que había muchas maneras de nombrar a *Ometeotl* (*figura 10*), sin embargo, todas se referían al mismo principio. También se le representó gráficamente de muchas maneras. Una



F 10. Códice Borgia
Quetzalcoatl y Mictlantecuhli
como fuerzas opuestas



F 11. El símbolo olin
en una vasija

de ellas fue como fuerzas contrarias entrelazadas, apareciendo automáticamente dios en el centro de esa unión, en ese espacio vacío de densidad infinita donde todo está sin aparecer, resolviendo el dilema de la representación divina sin nombrarla ni dibujarla.

Una de las maneras en que se representaba este principio de fuerzas opuestas que se



F 12. Quincunce tallado en piedra.

equilibran entre sí, era a través del símbolo *ollin*¹⁴ (figura 11).

Otro símbolo muy utilizado en la época prehispánica fue el *quincunce* (figura 12) o flor de *Quetzalcoatl*. Es básicamente una flor de cuatro pétalos con un centro. Es un símbolo muy simple, pero que encierra, uno de los principios de equilibrio.

“El jeroglífico náhuatl más familiar es una figura que, bajo infinitas variantes, está formada siempre por cuatro puntos unificados por un centro... He aquí entonces reunidos en un signo todas las características del Quinto Sol... expresadas

por la mitología” (Séjourné, 2003: 101).

Además del *quincunce*, existen otros símbolos de la filosofía náhuatl, que tienen una gran carga simbólica, como el *atl-tlachinolli* (agua quemada), el cual representan el equilibrio (entendido como la unión armónica de las fuerzas o principios opuestos) que como vemos, está presente en la base de toda creación material y espiritual (Séjourné, 2003). Muchos de estos símbolos los podemos encontrar condensados de una manera magistral, en una de las piezas arqueológicas de mayor valor para nuestra cultura, me refiero a la Piedra del Sol (figura 13) o Calendario Azteca.¹⁵ Es la representación del universo tal como lo concebían los mexicas. En el segundo de este monolito se encuentra el símbolo *ollin*, En el tercer anillo están esculpidos los símbolos de los veinte días del calendario mexica.

Y en el cuarto anillo encontramos representaciones de *quincunces*.

¹⁴ Este símbolo hace referencia a la noción de movimiento, y sus variantes. Suele traducirse como “temblor” ó “terremoto”. La raíz *ol* de la que se deriva *ollin*, corresponde a “pelota” y “hule”, por lo que *ollin*, expresa “moverse en redondo”, acción que significa un ciclo.

¹⁵ Este monolito de 24 toneladas, fue tallado durante la época posclásica. Mide 3.60 metro de diámetro, En esta piedra están plasmadas ideas de la cosmogonía mexica, así como aspectos de los ciclos solares. Fue descubierta el 17 de diciembre de 1790, en el zócalo de la ciudad de México.



F 13. Piedra del Sol.
Destacando el Anillo del olin,
Anillo de los días y el
Anillo de los quincunces

1.6

LOS CÓDICES COMO FUENTE DE INFORMACIÓN

Como se mencionó anteriormente, los códices¹⁶ eran documentos que condensaban en sus páginas, desde aspectos de la vida cotidiana, hasta otros religiosos y cosmogónicos. Por lo cual, en ellos encontramos una gran cantidad de referencias a las estructuras formales y a los símbolos que acabamos de describir. Fueron un medio por el que se podía perpetuar el conocimiento. Resulta lamentable que no tengamos muchos ejemplares de estos documentos. Recordemos que mientras los españoles avanzaban hacia la ciudad de Tenochtitlan, destruían los templos y lugares sagrados que encontraban a su paso, quemaban códices, porque no entendieron su contenido y les parecían horribles las imágenes plasmadas en estos. A pesar de esto, Cortés utilizó códices cartográficos para trazar rutas de exploración y planes de ataque. Así que también proporcionaban información a los conquistadores.

Según Escalante (2010), desde el primer momento, a los españoles les llamó la atención los códices y, aunque la destrucción furiosa y metódica de la cultura mesoamericana fue brutal, no se pudo acabar por completo con estos textos antiguos. A pesar del intento por desaparecerlos, algunos códices prehispánicos sobrevivieron. Muchos españoles, además de Cortés, reconocieron el valor utilitario que podían tener para registrar una gran variedad de

¹⁶ Códice, o *amoxtili* en nahuatl. Se pueden considerar como los libros del Nuevo Mundo. Son documentos pictóricos, productos culturales de civilizaciones como la azteca, mixteca, maya, otomí, entre otras, que se desarrollaron en Mesoamérica. Aunque también se produjeron durante el periodo virreinal.

información: genealógica, catastral, tributaria, etc., así que aprovecharon a su favor ese recurso y la habilidad de los artistas indios que sabían pintarlos en todas las provincias. También algunos códices de contenido religioso sobrevivieron. Algunos de los frailes encargados de la evangelización fueron los interesados en conocer y estudiar la religión y cultura nativa, ayudados de sus colaboradores e informantes originarios, quienes por medio de los códices, explicaban a los frailes aspectos de su cultura.

En esos códices que los artistas y sabios indígenas se resistían a olvidar, y que las autoridades españolas decidieron conservar y utilizar, se acumulaban conocimientos de siglos: había un repertorio simbólico cuyos inicios pueden situarse en la época Olmeca; había un lenguaje pictográfico antiguo, con algunos componentes milenarios, fraguados en los templos y talleres de Teotihuacan y Monte Albán; y había también un estilo, bastante homogéneo, que las élites mesoamericanas del Posclásico habían promovido, aceptado y asimilado. Habitualmente se emplea el término Mixteca-Puebla para aludir a ese lenguaje unificado de las noblezas del Posclásico: noblezas que comerciaban entre sí que se visitaban, se hacían la guerra; que contraían lazos de parentesco, que veían el mundo y contaban el tiempo de una manera muy similar, y que organizaban los asuntos del gobierno con la inspiración y apoyo del mismo dios protector, el sabio y taciturno Quetzalcóatl (Escalante, 2010: 10).

Vemos que a pesar de la destrucción masiva de códices, algunos fueron conservados y utilizados incluso por los españoles para diversos fines. Y aún en la actualidad, siguen siendo objeto de estudio y fuente de información, que nos ayudan a conocer y comprender el mundo prehispánico. Por otro lado, el estilo de escritura Mixteca-Puebla, al cual se refiere Escalante, es con el que fueron elaborados los códices del Grupo Borgia, de los cuales hablaremos a continuación, y que para este estudio, servirán como fuente de información gráfica y simbólica.

1.6.1

CÓDICES PREHISPÁNICOS EL GRUPO BORGIA

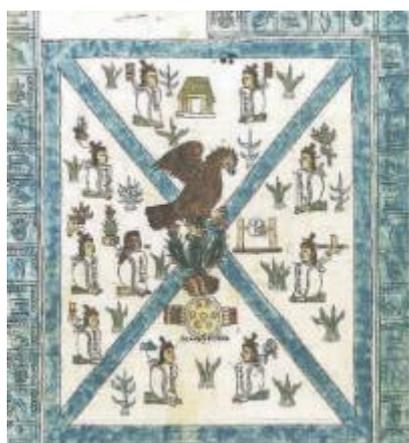
Los códices prehispánicos¹⁷ (*figura 15*) que sobrevivieron fueron muy pocos. En la actualidad sólo quedan pocos de ellos, todos resguardados en museos y bibliotecas de Europa. Estos

¹⁷ Los códices prehispánicos por lo general tenían forma de biombo y el material del que estaban hechos era papel amate o piel de venado regularmente.

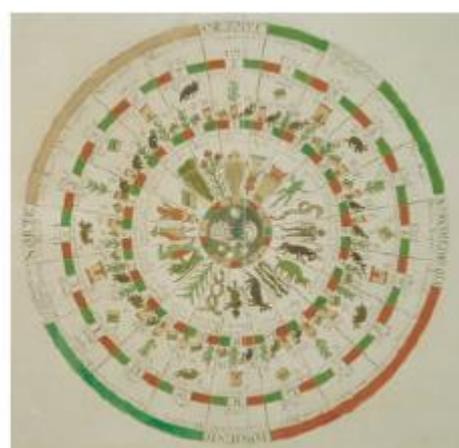
y los Códices *Tudela*, *Ixtlilxochitl* y *Veytia* y el compuesto por los Códices *Telleriano-Remensis* y *Vaticano A o Ríos* (Batalla, 2013: 16).

Los autores de estos nuevos códices, continuaron siendo *tlacuilos* indígenas que empleaban las mismas formas de representación. “Las nuevas autoridades coloniales no sólo permitieron, sino que fomentaron inicialmente el uso del sistema logosilábico indígena para poder comunicarse con las nuevas gentes conquistadas” (*Ibid.*: 12). Solo con el paso del tiempo, es que se fueron reemplazando por elementos europeos. Entre los elementos que cambiaron fueron los materiales, las maneras de representación y los contenidos. La piel y el papel amate se sustituyeron por el papel europeo, aunque se siguió empleando amate por su bajo costo de producción, en comparación con el europeo. Se introdujo la tridimensionalidad, los sombreados y el escorzo, y las imágenes dibujadas se complementaron con textos en castellano. Los temas son: rituales calendáricos, históricos, genealógicos, cartográficos, económicos y etnográficos (Batalla, 2013). Una de las diferencias entre los códices prehispánicos y los virreinales, es que estos últimos plasman la información de una con explicaciones iconográficas simples.

Fueron más de 500 códices que se produjeron durante el virreinato, desde la Conquista, hasta el S XVIII. Para fines de esta investigación, nos enfocaremos en analizar las estructuras formales implícitas en el diseño de dos de ellos: el código Mendoza o Mendocino¹⁹ (*figura 16*), y la Rueda Calendárica No. 7 (*figura 17*).²⁰



F 16. Códice Mendocino
1540 d.C.



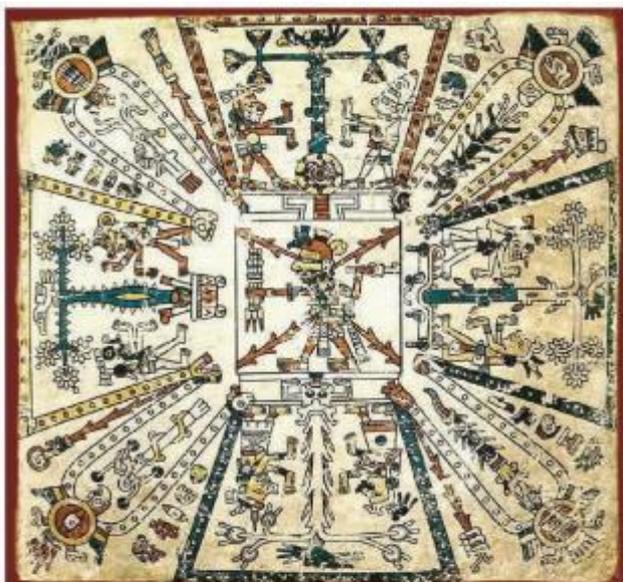
F 17. Rueda Calendárica No. 7
S. XVIII

¹⁹ El Códice Mendoza fue encargado por el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, (cargo que ocupó de 1535 a 1550), para enviar informes sobre los mexicas a Carlos V. Fue elaborado en 1540 sobre papel europeo. Se añadieron textos en español, interpretando lo plasmado por los *tlacuilos*.

²⁰ Esta Rueda Calendárica pertenece al Calendario Mexicano, Veytia nº 7. Son la representación del calendario solar que incluye 360 días más cinco días funestos.

Pasemos entonces a realizar el análisis formal de la cuatro páginas de los códices: una del Borgia; una del Fejérváry-Mayer,²¹ *figura 18*; una del Mendocino; y la Rueda Calendárica No.7. Para conocer y comparar las estructuras formales que las componen.

El descubrimiento de tales estructuras que soportan la composición de los textos iconográficos, se logra al develar paulatinamente los trazados de prefiguración que van mostrando secuencialmente, un conjunto de esquemas geométricos que condicionan la ubicación, dimensión, proporción y disposición de los símbolos, ideogramas y logogramas utilizados en el sistema de escritura de cada una de las páginas (Mercado, 2012). Ordenando no sólo los diversos significados, sino también los diferentes niveles de profundidad que van expresando las imágenes que contiene, así como los diferentes sentidos de lectura que el texto manifiesta, permitiendo apreciar en la ilustración una cierta perspectiva o volumetría que de otra manera no se distinguirían.



F 18. Página 1 del
Códice Fejérváry-Mayer
Prehispánico

Veamos este proceso aplicado a la página 1 del códice Fejérváry-Mayer, el cual también se aplicó a las páginas de los otros códices para compararlas y analizarlas. Este ejercicio de análisis formal, se basa en hacer una síntesis de los elementos pictográficos insertos en la composición de la lámina, reduciendo los objetos a segmentos lineales simples que en su conjunción conforman elementos geométricos más complejos como cruces, cuadriláteros y triángulos (*Ibid.*). Al final de este proceso, las diversas estructuras descubiertas se superponen, dando como resultado un

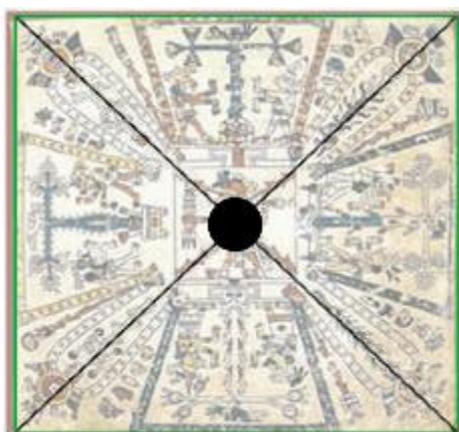
diseño complejo que determina la composición general de la página.

²¹ Este códice perteneció al coleccionista húngaro Gabriel Fejérváry. Se encuentra actualmente en el museo de Liverpool en Inglaterra. Esta hecho de piel probablemente de venado. Tiene una longitud total de 3.85 m, con 23 hojas dobles plegadas en forma de biombo. Cada página es casi cuadrangular, de aproximadamente 17.5 cm por lado.

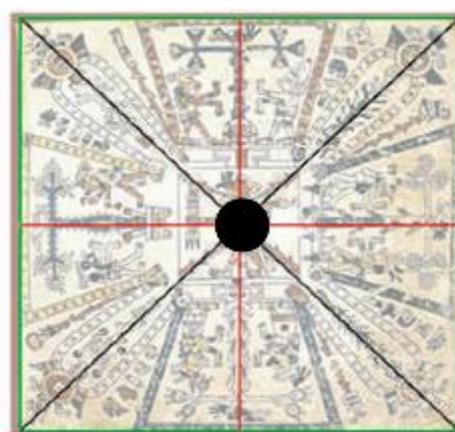
PRIMERA ESTRUCTURA. Es una cruz de diagonales, que vemos en la *figura 19*, y se complementa con el cuadrado que dota de estabilidad a la página completa. Esta estructura

se genera al unir con un segmento de recta a los símbolos de los portadores calendáricos anuales, esta vinculación se da a manera de ejes atendiendo a la cardinalidad que cada portador calendárico asume, así *tochtli* (ubicado en el ángulo superior derecho) se asocia con el sur, y se une con *tecpatl* vinculado con el norte (en el ángulo inferior izquierdo), mientras que *acatl* representativo del cardinal este, se liga con *calli* asociado con el oeste (León Portilla en Mercado, 2017: 166).

Estas dos líneas se cruzan en el centro de la lámina, el cual también juega un papel protagónico, y señala el lugar donde vemos representado al dios del fuego o *Xiuhtecuhtli*.

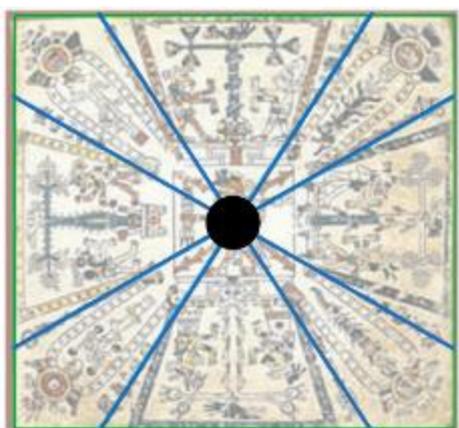


F 19. Primer estructura
Cruz de diagonales

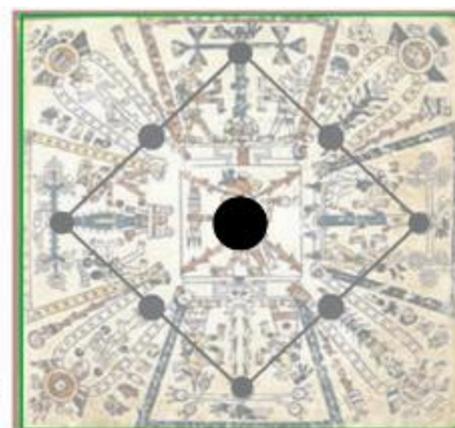


F 20. Segunda estructura
Cruz de ortogonales

LA SEGUNDA ESTRUCTURA. Es otra cruz, pero ahora de líneas ortogonales (*figura 20*), “la cual se descubre al unir con dos segmentos de recta, los ejes que marcan los troncos de los arboles ubicados al centro del espacio trapezoidal donde se ubican (*Ibid.*).



F 21. Cuarta estructura
Cruz en color azul

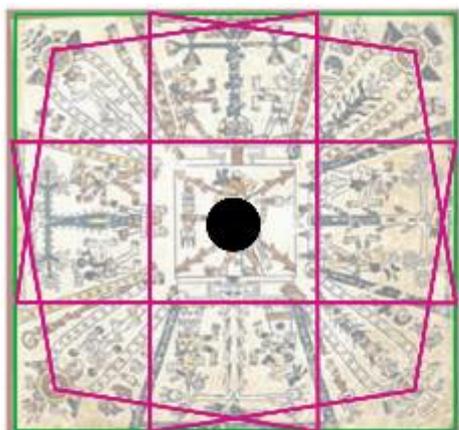


F 22. Quinta estructura
Rombo con puntos en color gris

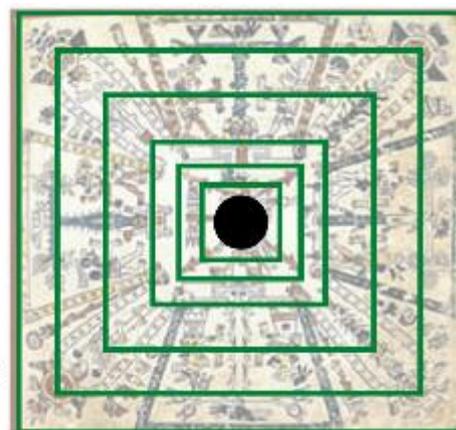
TERCERA ESTRUCTURA. La tercera estructura se genera al unir las dos anteriores, lo que divide al espacio general en cuatro cuadrantes más pequeños (*Ibid.:* 167).

CUARTA ESTRUCTURA. Siguiendo con el análisis y respetando el sentido de lectura de los códices (de derecha a izquierda), se hace una división más compleja y abstracta de las agrupaciones de los días, que tiene como resultado “otro sistema de orientar las trecenas” (Anders: 1994: 173). Es así que nos encontramos con la cuarta estructura, la cual “surge al unir con dos segmentos de recta las agrupaciones de símbolos de los días de acuerdo con su cardinalidad, así un segmento vincula los días del norte con los del sur y otro, los del poniente con los del oriente” (Mercado, 2017: 167).

Así podemos ir descubriendo y sumando más estructuras, como las siguientes:

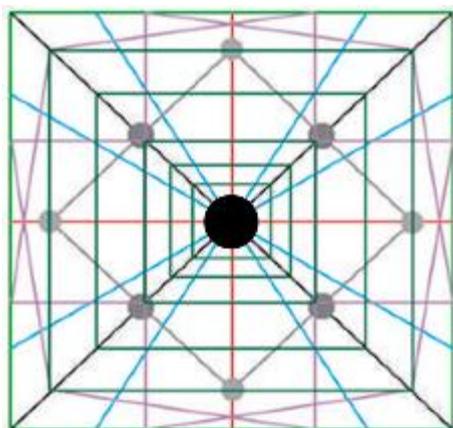


F 23. Sexta estructura
Cuadrados creados por
la línea morada



F 24. Séptima estructura
Radiación de cuadrados

El diseño resultante de este análisis (*figura 25*), engloba cada una de las estructuras dibujadas, en el cual, podemos apreciar la presencia de las diferentes estructuras formales mesoamericanas que revisamos anteriormente. Podemos apreciar un diseño totalmente geométrico y simétrico, en donde el cuadrado es la estructura que en general dota de equilibrio a la composición general. Vemos la clara referencia a los cuatro puntos cardinales y a un centro equilibrante.



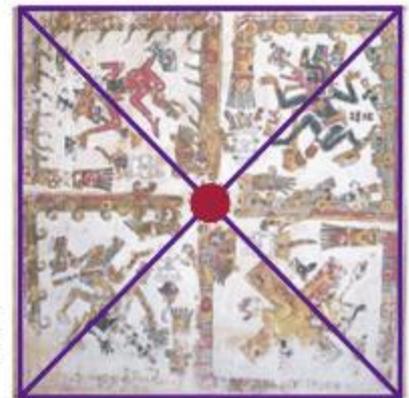
F 25. Estructuras
superpuestas

A continuación se presenta el mismo tipo de análisis aplicado a la página 72 del códice Borgia (*figura 26*). En esta página vemos ilustrado un rito propiciatorio para las estaciones del año: en el centro, vemos como eje para que gire su rehilete, lo que parece ser el sol, que comienza su cuenta en el cielo del sur. Vemos a cuatro divinidades rodeadas por serpientes, *xiuhcoatl*, o serpientes del año. Cada una tiene cinco signos de días relacionados con partes

de su cuerpo. Se lee en sentido opuesto a las manecillas del reloj y se inicia con el cuadrante superior derecho, con *Ehecatl*, asociado con el invierno, y sus cinco signos que representan ayunos: *ozomatli*, *cuauhtli*, *quíáhuatl*, *calli* y *mazatl*. A la izquierda de éste, *Macuilxochitl*, presidiendo la primavera con los signos: *cozcacuauhtli*, *xochitl*, *cuetzpallin*, *tochtli*, *malinalli*. Sigue *Tlaloc*, regente del periodo de lluvias del verano, con sus días de ayuno: *cipactli*, *cóatl*, *atl*, *ácatl* y *ollin*. Y por último esta *Tlazolteotl*, diosa otoñal, con los días: *miquiztli*, *itzcuintli*, *ocelotl*, *tecpatl* y *ehecatl*. (Melgarejo, 2015).



F 26. Códice Borgia
pag. 72
imagen editada



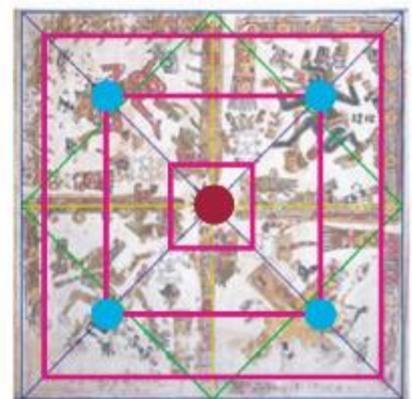
F 27. Estructura de cuadrado y cruz de diagonales



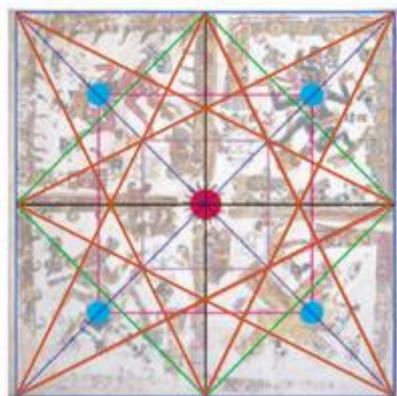
F 28. Cruz de ortogonales



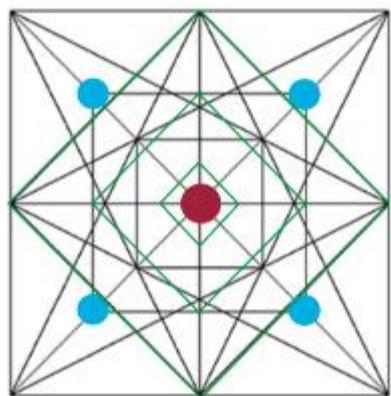
F 29. Radiación de rombos



F 30. Radiación de cuadrados

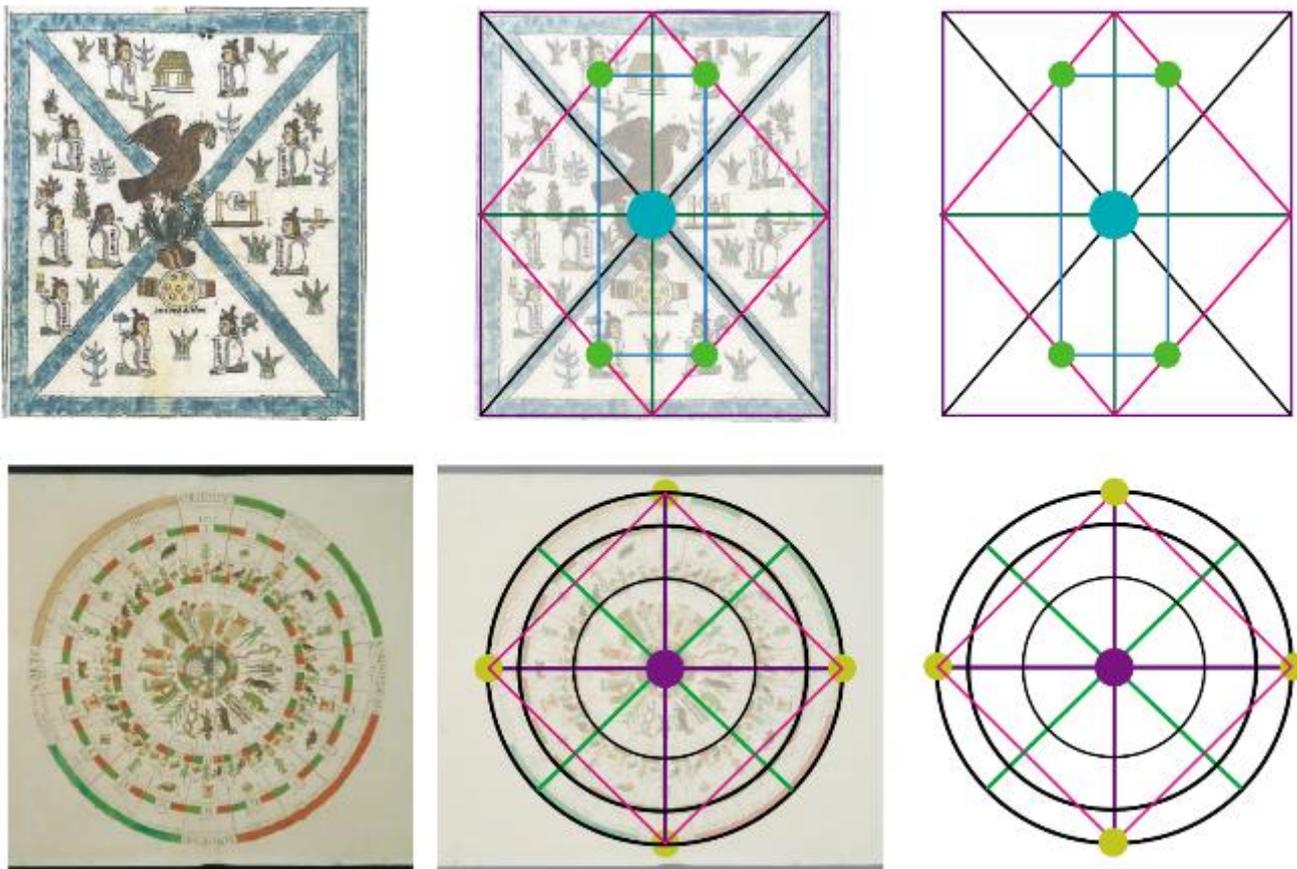


F 31. Estructura en estrella



F 32. Estructuras superpuestas

El análisis del códice Mendocino y de la Rueda Calendárica No. 7, sigue el mismo método que los anteriores. A continuación podemos ver los resultados.



F 33. Estructuras formales del Códice Mendoza(pag 1) y de la Rueda Calendárica No. 7

CAPÍTULO 2

2.1 LA TRADICIÓN TEXTIL EN MÉXICO

En Mesoamérica no solo se plasmaba la cosmovisión e historia de los pueblos, a través de los códices, la cerámica, la arquitectura, o de otros elementos culturales, sino que también por medio de los textiles, los diseños en ellos plasmados y las maneras de vestir. Las labores textiles representaban una actividad de gran importancia. La función principal de los textiles y

elaborar y mantener las prendas de vestir y el resto de textiles usados en la vida diaria y ceremonial (Armella, 2008: 4).

Vemos que era una tarea exclusivamente destinada a la mujer y que se lograba transmitir la importancia de esta labor desde que eran muy jóvenes. En el códice Mendocino, hay un gran número de evidencias acerca de este proceso (*figura 1*). En él, podemos ver imágenes de mujeres jóvenes siendo instruidas por sus madres, en el oficio de hilar, bordar y tejer, extendiendo las técnicas familiares de generación en generación. Esta práctica pudo estar también motivada por las obligaciones tributarias que los pueblos conquistados por los aztecas estaban obligados a cumplir, como también se muestra el dicho códice. Podemos apreciar también, el grado elevado de especialización que se lograba en los textiles. Diseños muy elaborados y complejos, desde mantas sencillas, hasta los atuendos más sofisticados para guerreros o gobernantes. “Como se ha podido concluir, cada uno de los trajes y de las mantas que aparecen registradas a lo largo de las láminas, estaban directamente relacionadas con la vida política y religiosa de quienes las portaban” (Mohar, 2015: 7). Así que había prendas para cada estrato social y para cada evento o festividad religiosa y las mantas, presentan una gama muy amplia tanto en su decoración como en el colorido.



F 1. Códice Mendocino. Madre enseñando a su hija a tejer en telar de cintura.

MATERIALES. En el México antiguo existían muchos y variados materiales naturales con los que las sociedades fabricaban sus textiles. Entre los más comunes están el *ixtle*, la palma, el algodón, el pelo de conejo, el henequén, las plumas y las pieles. Otro proceso importante era la tinción de los textiles, que por lo regular se empleaban vegetales como, raíces, plantas y flores. También utilizaron elementos minerales u orgánicos como la grana cochinilla,¹ caracol púrpura, entre otros.

HERRAMIENTAS. En tiempos muy antiguos no se utilizaban herramientas para fabricar los textiles, solo se empleaban las manos. Después se empezaron a usar herramientas como el

¹ La grana cochinilla o *dactylopius coccus*, es un insecto que parasita a varias especies de cactáceas, entre ellas los nopales. De este parásito se obtiene distintos tonos muy intensos de color rojo o morado, dependiendo con qué se mezcle. En la actualidad se sigue utilizando en distintos lugares de México como en la Sierra de Zongolica, donde lo utilizan para teñir la lana, ya que en este material fija muy bien.

sociales, y además, factores como los recursos del lugar jugaban un papel fundamental determinando la apariencia de las prendas. Sin embargo, con la llegada de los españoles, la cultura mesoamericana, así como sus manifestaciones culturales fueron cambiando progresivamente debido al sincretismo cultural.

Algunos de los cambios más significativos que sucedieron durante la Conquista se relacionan con el tipo de moral que impusieron los españoles a los indígenas. Por ejemplo era mal visto que las mujeres llevaran el pecho descubierto o semi descubierto, así que se les obligó a cubrirse con prendas confeccionadas al estilo europeo. Y también sus enredos fueron sustituidos por faldas y otras prendas. Los hombres también cambiaron su manera de vestir, por lo que dejaron de utilizar su *máxtlatl*, porque cubría el cuerpo muy poco y en cambio utilizaron el calzón o pantalón de manta. (Armella, 2008).

También los materiales y las herramientas sufrieron transformaciones. Fue en 1526 se introdujo la lana con las primeras ovejas y tiempo después, por orden del Virrey Antonio de Mendoza se mejoró la producción del ganado con la importación de ejemplares de otra especie de ovejas (Valles, 1989). Además el telar de cintura fue sustituido por el telar de pedal, debido a que la confección de las nuevas prendas introducidas de estilo español, requería el uso de telares de gran dimensión para fabricar telas más anchas y largas, y que trabajaran con mayor rapidez. Entonces el trabajo que era antes casi totalmente exclusivo de las mujeres, comenzó a ser realizado también por hombres (*Ibid.*).

La conquista también introdujo, a través de las mujeres españolas, una tradición europea muy vieja, del tejido y el bordado, los *dechados*, que son pequeños lienzos de tela, en los que se bordaban diferentes muestras de técnicas y puntadas, para servir de ejemplo para otras mujeres, y para dar cuenta de las habilidades y virtudes que tenían las autoras de tales obras. En general se les enseñaba a las mujeres desde muy temprana edad, y muchos de los dechados que sobreviven hasta nuestros días fueron realizados por niñas y jóvenes de entre 6 y 15 años de edad. En algunos casos bordaban su nombre a manera de firma y registro de quien lo había ejecutado. Esta tradición textil se consideraba exclusiva de las mujeres, puesto que era un requisito que debían tener las mujeres, entre otras cosas, para poderse casar. En México se les comenzó a enseñar y a inculcar esta tradición desde los primeros años del Virreinato, tanto a niñas y jóvenes indígenas que paralelamente tomaban su aprendizaje evangélico y esta práctica se prolongó hasta el siglo XX (Flores, 2015).

Por otro lado, en las comunidades indígenas rezagadas y alejadas de los centros urbanos, se continuó con la tradición textil prehispánica sin muchas influencias que la modificaran. Según Armella (2008) fue gracias a que los españoles no prestaban mucha atención a algunas cuestiones de la vida cotidiana de los indígenas, como sus textiles, que se pudo mantener la tradición mesoamericana en formas y diseños. Pero también gracias a la voluntad y la resistencia que opusieron los indígenas para mantener su identidad por medio de sus textiles. Por eso, a pesar de los cambios y restricciones impuestas por los conquistadores, aún hoy en día podemos encontrar diferentes pueblos y comunidades indígenas se siguen utilizando el mismo tipo de prendas que en la época prehispánica, como el *quechquémitl*, el enredo, los *huipiles*, las fajas y los tocados. Además, muchos de los diseños e iconografías de estas prendas contemporáneas, de igual manera provienen de ese tiempo.

Cabe mencionar que el sincretismo cultural, introdujo también un nuevo elemento textil que se convirtió, en muchos casos, en parte fundamental de la indumentaria de los pueblos indígenas, incluso hasta nuestros días: el rebozo.

En el caso de la indumentaria masculina, las prendas de origen prehispánico dejaron de utilizarse desde el virreinato. Sin embargo, lo que sí ha perdurado es el uso de prendas introducidas por los españoles como los pantalones³ y camisas de manta en color blanco sin adornos, que hoy en día se utilizan en muchos pueblos indígenas, y se consideran como el atuendo tradicional masculino. Cabe mencionar que estos cambios tan drásticos en la indumentaria masculina, aparte de estar determinados por la nueva moral impuesta por los españoles, también están íntimamente relacionados con las actividades cotidianas y a la división del trabajo. Mientras que las mujeres se quedaban en casa para realizar tareas domésticas y cuidar a los niños, las nuevas condiciones laborales (como la minería) demandaban a los hombres el uso de otro tipo de prendas.

En la actualidad podemos encontrar pueblos y comunidades indígenas donde todavía se usan prendas femeninas de origen prehispánico, sin embargo, es solo una pequeña parte de la población. En general, las prendas industrializadas y de confección y diseño “modernos”, son

³ En la Nueva España, y en general en el *mundo occidental*, el uso del pantalón fue exclusivo de los hombres. Y es hasta los siglos XIX y XX que se populariza y generaliza su uso entre las mujeres, debido a diversos factores políticos y sociales, que permitieron que las mujeres realizaran actividades y trabajos que antes solo hacían los hombres, como por ejemplo: trabajar en fábricas, andar en bicicleta o a caballo.

las que la mayoría de la población utiliza, tanto mujeres como hombres. Así que podemos encontrar, incluso a mujeres indígenas que, por necesidades laborales o simplemente por gusto o comodidad, prefieren utilizar pantalón en vez de sus atuendos tradicionales.

En el siguiente punto veremos el caso de las comunidades de origen indígena que en esta investigación se analizaron. Por un lado, resulta particular el caso la Sierra de Zongolica, puesto que es una región en donde diferentes factores se conjugaron, para que la tradición prehispánica del telar de cintura haya permanecido hasta nuestros días, así como el empleo de elementos indumentarios y los diseños de estos. Y por otro lado, el caso de Tenago de Doria, en donde en vez de tejido en telar, se utiliza el bordado como la técnica principal para reproducir sus textiles.

Cabe mencionar que estos textiles involucran procesos de diseño en su elaboración y reproducción, pero hoy en día son considerados como productos artesanales y no productos u objetos de diseño ni tampoco como manualidades o piezas artísticas.⁴ Y sus creadoras y creadores, pueden ser catalogados como *artesanos por tradición* “cuyas características incluye el uso de materias primas que les aporta el entorno, técnicas y formas heredadas de generación en generación con una fuerte carga de identidad colectiva, e incluso cambios y transformaciones que son adoptados por esta misma colectividad” (Turok, 2018: 23).

Aunque como veremos, la producción textil en la actualidad es diferente en ambos lugares, en los dos se reproducen saberes heredados y se plasma la cosmovisión particular de sus pobladores.

⁴ Las *artesanías* son objetos o productos de identidad cultural comunitaria, hechos “por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano... su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien, como implemento de trabajo. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional propia... que los distingue de otros grupos” (Turok, 2015: 14). Por otro lado una *manualidad* es un producto “de un proceso de transformación manual o semiindustrializado”, en el que, ni la técnica, ni la actividad en sí, “tienen una identidad de tradición comunitaria y se pierden en el tiempo, tornándose en una labor temporal marcada por las modas... Contraria a la tradición artesanal, las manualidades... tienden a la estandarización de su producción con los fenómenos de la globalización y la cultura de masas” (*Ibid.*). El *arte*, por su cuenta, busca producir objetos que sean únicos e irrepetibles, en los que el artista plasma sus sentimientos, emociones e ideas como medio de expresión. Y por último los *objetos de diseño* son producidos para resolver problemas y satisfacer necesidades propias de las sociedades de masas y pensados para producirse en serie. Al diseño se le ha considerado como arte aplicado, aunque no busca transmitir ni expresar las emociones de su creador.

Es uno de los 84 municipios del estado de Hidalgo, y se encuentra ubicado al lado oriente, colindando con Puebla, en la región denominada sierra Otomí-Tepehu. La palabra Tenango es de origen náhuatl (*Tenanco*) y quiere decir “en el lugar de los muros”. Y la cabecera municipal del municipio lleva el mismo nombre. Es una localidad con población indígena de origen otomí. Que tiene sus cimientos en tiempos muy antiguos.

En la época prehispánica esta región estuvo habitada por tres pueblos indígenas: tepehuas, totonacos y nahuas. Más adelante, en el siglo XII, llegaron otomíes provenientes de la zona de Tula. Los otomíes fueron expulsados por los toltecas que habían regresado del norte para asentarse de nuevo en su territorio y migraron hacia la sierra. En la sierra, la población tepehua se desplazó hacia el sur, dejando a los otomíes en el área que hoy comprenden los municipios de Tenango de Doria, San Bartolo Tutotepec, una parte de Huehuetla, así como Pahuatlán de Valle, en específico, las localidades de Zacapehuaya, San Pablito.(Macho, 2018: 17).

Y es en Tenango de Doria y en localidades como Pahuatlan y San Bartolo, donde se producen los textiles bordados, popularmente llamados *tenangos*.⁵ Aunque algunos pobladores mencionan que esos bordados surgieron en el poblado cercano de San Nicolás Tolentino, al cual algunos llaman la *cuna de los tenangos*.

Según el INEGI (2010), en Tenango de Doria habitan 17, 206 personas (8,899 mujeres y 8,307 hombres), distribuidas en 58 localidades. El 82.8% de la población se asume como indígena y aproximadamente un 28.6% por ciento habla otomí, aunque en la mayoría de los casos también hablan español.

Es uno de los municipios con mayor índice de pobreza y marginación del estado de Hidalgo. Esto puede estar relacionado con el hecho de que es una localidad de difícil acceso debido a las condiciones geográficas de su ubicación. Por lo que resulta complicado que se cuente con la cantidad de servicios y trabajos que se ofertan en otros grandes centros urbanos como Pachuca o Tulancingo (Macho, 2018). Razón por la cual mucha gente se ve obligada a emigrar

⁵ Este nombre se lo dieron los mismos artesanos que los producen, para que se supiera de dónde proceden.

a otros lados en busca de oportunidades laborales. En general la gente se dedica a labores agrícolas, a la crianza de ganado porcino y a actividades terciarias, y a la elaboración de textiles.

2.2.2 **LA ACTUAL PRODUCCIÓN TEXTIL** **CARACTERÍSTICAS GENERALES Y PARTICULARES**

La actividad textil en esta comunidad comenzó entre los años 1950 y 1960 aproximadamente, y desde entonces se ha convertido en una práctica cultural que se ha generalizado y en la actualidad una gran parte de la población realiza. Inicialmente comenzaron las mujeres, pero ahora participan también hombres, niños y niñas desde muy temprana edad.

En los inicios la técnica de bordado era diferente a la que se utiliza actualmente. Esto fue así porque decidieron cambiar la puntada de punto de cruz por una más sencilla y práctica de hacer que se llama “al pasado cruzado”, que les permitía disminuir los tiempos de fabricación. Anteriormente solo fabricaban objetos sencillos como servilletas o manteles, pero con el paso del tiempo han diversificado sus productos, aplicando actualmente esta técnica y sus iconografías en objetos muy diversos como ropa, bolsas, almohadas, aretes, separadores, caminos de mesa, mantas para paredes, morrales, libretas, tazas, etc., algunos de estos son totalmente ornamentales y otros sí tienen una función práctica.

Los diseños que plasman en sus creaciones son un reflejo de su entorno natural, tanto animales como plantas y flores son los más comunes. Sin embargo también podemos encontrar piezas extraordinarias, en las que están representadas escenas de la vida cotidiana de la gente de Tenango. Algunos pobladores de la cabecera municipal, señalan que sus diseños están inspirados en unas pinturas rupestres que están pintadas en una cueva cerca del Cirio,⁶ las cuales incluyen figuras de animales y flores.

Los materiales con los que se trabaja son productos industrializados, como manta, estambre e hilos y estambres de colores. Así que el proceso creativo de los *tenangos*, no incluye la producción de la materia prima, y comienza con el diseño o dibujo “espontáneo” de las figuras sobre la tela, para después bordarlas. O puede haber personas que solo se dediquen a bordar, o solo a dibujar. Sin embargo, entre los artesanos se comparte la idea de que para considerar

⁶ El Cirio es un espacio sagrado de la población de San Nicolás donde los habitantes realizan misas durante los festejos del santo patrón San Nicolás Tolentino y solicitan permiso para participar en las celebraciones en honor a San Agustín, santo patrón de Tenango de Doria. (Macho, 2018: 18)

un *tenango* como una pieza original o auténtica, debe ser elaborado por una sola persona desde el momento de imaginar y dibujar el diseño, hasta bordar la última puntada.

Existen ciertos elementos que las artesanas y artesanos reconocen para identificar a un Tenango original, como la combinación de colores (aunque hay piezas que utilizan solo uno o dos colores), la cual tiene que ser contrastante (pero que finalmente es subjetiva depende del gusto de cada artesana o artesano) y la habilidad y calidad en la aplicación de la técnica de bordado (figura 4).



F 4. Puntada característica de un tenango

DINÁMICA DE COMERCIALIZACIÓN. En Tenango de Doria la producción de estos textiles es una práctica habitual entre muchos de sus habitantes. Como ya mencionamos, se involucran tanto mujeres, hombres, niñas y niños, desde temprana edad y es una tradición que se transmite de generación en generación. La mayoría de la población sabe bordar aunque no participen del todo en esta actividad. En muchos casos la gente solo se dedica a bordar cuando no tienen otra fuente de ingreso.

Una manera de comercializar estos productos es a través de locales comerciales (familiares regularmente) que están distribuidos en el pueblo, los cuales se dedican permanentemente a la producción y venta directa de *tenangos*. Hay locales pequeños y otros más grandes, donde se pueden encontrar una gran variedad de productos. Estas tiendas a veces tienen la capacidad de vender por mayoreo y obtener así mayores ganancias.

Otra dinámica de comercialización, se da con los productores que no cuentan con un local o un taller, y producen bordados paralelamente a otras actividades como forma de obtener un ingreso extra que les permita satisfacer sus necesidades diarias. Estos los comercializan en mercados locales o regionales.

TENANGOS Y EL PATRIMONIO CULTURAL. La popularidad de los *tenangos* ha ido creciendo con los años. Y esto sugiere ventajas para su comercialización, pero también ciertos inconvenientes. Un problema que se ha presentado tiene que ver con el tema del patrimonio cultural. Y es que si bien es cierto que estos productos tienen fines comerciales y esto fue así desde un principio, y de que su práctica es relativamente nueva (comparada con otras

prácticas textiles de otros pueblos indígenas), también es verdad que, por ser una actividad practicada y compartida por un gran número de personas, con el tiempo se ha convertido en un elemento de identidad colectiva que distingue a la comunidad de otras.

Partiendo de esto, debemos entender que ya se ha definido, en un marco legal, el patrimonio cultural. Podemos citar varios documentos oficiales que abordan el tema, como por ejemplo: la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*; la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas* (2007, ONU); *La Recomendación General Convención Para La Salvaguardia Del Patrimonio Cultural De Los Pueblos Y Comunidades Indígenas De La República Mexicana* (2019, CNDH). En este último documento se establece que

La identidad cultural además de ser reconocida como derecho fundamental de los pueblos indígenas, también es un principio fundamental que permite definir el alcance de los derechos de las comunidades indígenas bajo el entendimiento de que los sujetos protegidos tienen una cosmovisión distinta de la sociedad (p. 5).

Aquí se reconoce la diversidad de los pueblos indígenas y se resalta cosmovisión particular de cada pueblo como factores que deben ser protegidos. Así como en la Constitución Política de México, en el artículo 2, fracción IV, se establece la responsabilidad del Estado de “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad”.

A pesar de esto, la realidad es que falta que se aplique la ley. Muchas empresas y marcas transnacionales han utilizado los diseños e iconografías de los *tenangos*, generando ganancias millonarias, sin que se les reconozca o dé el crédito a los verdaderos autores. Marcas como Carolina Herrera, Nestle, Luis Vuiton, Pottery Barn y Williams Sonoma, son ejemplos de esto.

A los artesanos y artesanas de Tenango les preocupa que se reconozca su trabajo y que no se roben sus diseños, es por eso que para combatir este hecho, en 2012 los pobladores de Tenango comenzaron el proceso de registro de una marca colectiva ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI), el cual les fue otorgado en 2014. Con esto se establecieron consensos acerca de las características que debe tener “*tenango auténtico*”, como la iconografía, la técnica y ciertos estándares de calidad. Esta contar con marca colectiva y el poder etiquetar sus productos validándolos como “auténticos”, genera un valor agregado a

tales productos y facilita ciertas ventajas a la hora de solicitar recursos gubernamentales para la producción (Macho, 2018).

A pesar de esfuerzos, como el registro de la marca, y de que el Estado Mexicano tiene la obligación de proteger los derechos de los pueblos indígenas y de que ha ratificado los documentos legales mencionados, es verdad que falta trabajar efectivamente y sumar voluntades, para construir y garantizar que las leyes se cumplan, así como generar mecanismos eficientes y adecuados, que protejan la propiedad intelectual y el patrimonio cultural de las comunidades indígenas, porque la distancia entre los objetivos e intenciones planteadas por los gobiernos y la realidad vivida por las comunidades indígenas parece ser más grande cada vez.

2.3 SIERRA DE ZONGOLICA, VERACRUZ ATLAHUILCO, TEQUILA Y MIXTLA

La Sierra de Zongolica es una región montañosa situada al centro del estado de Veracruz y pertenece a la Sierra Madre Oriental. Al poniente colinda con el estado de Puebla.

Según algunos estudios, se cree que esta zona fue poblada por recolectores y cazadores hacia el año 6, 500 a.C. De acuerdo con la historia Tolteca- Chichimeca, los nahuas que llegaron a estas tierras, pertenecían a tribus *nonoalcas*⁷ procedentes del Altiplano Central, quienes impusieron la lengua náhuatl como la oficial, después de un proceso de conquista (Rodríguez citado en Cabada, 2020: 30).

Debido a sus características geográficas, la sierra está provista de muchos recursos naturales, lo que junto con la diversidad cultural de la zona, genera un ambiente muy particular y fértil, en el que se desarrollan diversas actividades económicas como la agricultura, la ganadería, la cerámica y la carpintería entre otras.

Cabada (2020) señala que esta zona de la sierra se divide en la región fría o *Tlalesesekya*,⁸ y la región cálida o *Tlaleltotonik*.⁹ Esta división responde a diversos factores. Por un lado, las comunidades o municipios de la zona fría se encuentran ubicados a más de 1,500 metros

⁷ La cultura *nonoalca* fue una cultura que logró fusionar sus habilidades con las de otras culturas. El término, hace referencia a aquellos que hablan mal el náhuatl, y significa “donde el lenguaje cambia”.

⁸ Esta zona fría, o *Tlalesesekya*, cuenta con los municipios de Atlahuilco, Astacinga, Los Reyes, Mixtla de Altamirano, San Juan Texhuacan, Soledad Atzompa, Tehuipango, Tequila y Tlaquilpa.

⁹ En la zona cálida, o *Tlaleltotonik*, se encuentran los municipios de Magdalena, Rafael Delgado, San Andrés Tenejapan Tlilapan y Zongolica.

sobre el nivel del mar (msnm); por otro lado es en esta zona donde todavía se preserva el uso de indumentaria tradicional en las mujeres; además, el uso de la lengua náhuatl para comunicarse es muy común entre sus habitantes¹⁰ y se fomenta desde la niñez con programas escolares bilingües y en algunas comunidades solo hablan español con visitantes no locales y; aún se llevan a cabo rituales y tradiciones religiosas arraigadas en sus pobladores como el *Xochitlalistli* (un ritual de agradecimiento a la madre tierra). En cambio en la zona cálida, los municipios se asientan por debajo de los 1,500 msnm, y a diferencia de la zona fría, no se perciben a simple vista elementos identificativos de la cultura náhuatl, como el vestido, los rituales o el uso del lenguaje. Aunque existen personas, principalmente ancianas, que todavía guardan y preservan ciertas costumbres y saberes antiguos.

En esta región del país, a diferencia de Tenango de Doria, la tradición textil es más antigua. Casi no se utiliza el bordado ya que las prendas son tradicionalmente se han confeccionado con telar de cintura, el cual prácticamente no ha sufrido modificaciones desde la época prehispánica. Las tres comunidades en las cuales se trabajó, pertenecen a la zona fría, y son: Atlahuilco, Mixtla de Altamirano y Tequila, las cuales conserva todavía el uso de sus atuendos tradicionales, principalmente entre las mujeres adultas y de la tercera edad, así como el tejido en telar de cintura, con el que confeccionan prendas que son parte de su propia indumentaria y su identidad cultural, como son las fajas. Además de estas prendas, también tejen diferentes productos con fines comerciales ya que “en la actualidad la producción de artesanías se encamina cada vez más a la comercialización” (Turok, en FONART, 2015: 14).

Hay que agregar que esta zona del estado de Veracruz, actualmente está catalogada como una de las más pobres y marginadas de todo el país. Motivo por el cual, es común entre la población masculina, el emigrar hacia ciudades cercanas o incluso al extranjero, buscando mejorar las condiciones en que viven sus familias.

2.3.1

ATLAHUILCO

La palabra *Atlahuilco* proviene del náhuatl y quiere decir “en el agua clara o iluminada”. Y es el nombre de uno de los municipios de la Sierra de Zongolica que pertenece a la zona fría o *Tlalesesekya*. Para llegar a él, hay que tomar la carretera Orizaba-Zongolica y al llegar a la entrada de Tequila se debe tomar esa desviación en vez de seguir derecho hacia Zongolica.

¹⁰ Aunque en municipios más grandes y con mayor influencias externas como Zongolica, el uso cotidiano del lenguaje náhuatl se ha perdido casi completamente, sobre todo en las generaciones más jóvenes.

Pasando el centro de Tequila hay que seguir las indicaciones y seguir el camino hacia Atlahuilco. Todas estas comunidades están relativamente cerca, lo que complica su acceso son los caminos propios de la sierra.

CONTEXTO SOCIOECONÓMICO. Según el INEGI, la población total del municipio en el 2010 era de 9,824 personas, de las cuales 5,113 son mujeres y 4,711 son hombres. Aproximadamente el 90% del total, se considera indígena y habla náhuatl. Los hombres se dedican a trabajar el campo, la albañilería, alfarería, la carpintería y a la producción de carbón y madera, ya que en esta zona los recursos madereros son abundantes. En cuanto a las mujeres, básicamente se dedican a labores domésticas, a la crianza y cuidado de animales de corral, entre otras actividades y a la fabricación de textiles con telar de cintura.

INDUMENTARIA Y PRODUCCIÓN TEXTIL. En Atlahuilco es muy común observar a la mayoría de las mujeres adultas y de la tercera edad portando su atuendo tradicional (*figura 5*), el cual consiste en: 1) blusa de satín o raso, que puede ser de varios colores, sobre la que usan una; 2) blonda (tela de encaje o seda que se pone sobre la blusa y cubre el pecho y la espalda) con figuras florales; 3) enredo o *lío*¹¹ (como ellas lo llaman) de bayeta color negro el cual sujetan con un; 4) *xóyatl*, (una especie de cinturón hecho de palma) sobre el cual colocan la; 5) faja o *ilpikatl*, y a veces optan por usar; 6) tocados en el cabello, como los *tlapiales*. (adornos para el cabello de las mujeres elaborados con estambre o lana).



F 5. Sra. Adriana Tlaxcala Cosme portando su atuendo tradicional.

La faja que utilizan las mujeres en este municipio, es un símbolo de su identidad, por lo que se diferencia de las utilizadas en otros municipios. Esta elaborada en telar de cintura con hilos de algodón y/o estambre muy finos. Con iconografías y un tejidos pequeños (en comparación con fajas de los otros municipios). Dichos elementos iconográficos, así como la técnica y la manera de representación, fueron heredados por generaciones pasadas y no han sufrido cambios, pero otros han sido incorporados por la creatividad de las artesanas y se inspiran básicamente en elementos de entorno natural.

¹¹ Este enredo, o *lío*, es muy similar al *cueitl* que se utilizaba en Mesoamérica (al igual que las fajas o *ilpikatl*). En la actualidad algunas mujeres ancianas todavía lo tejen y usan de lana, pero la mayoría compra tela industrializada llamada bayeta. Mide entre 2 y 4 metros y es igual al usado en Tequila.

Estas fajas las confeccionan pocas mujeres artesanas que viven en algunas localidades del municipio, como en la Congregación de Zacamilola, Ha sido una tradición transmitida de generación en generación, como en la época prehispánica, sin embargo, en la actualidad muy pocas son las mujeres que enseñan a sus hijas esta labor. Las fajas son utilizadas para uso personal principalmente, también las hacen por encargo para otras mujeres de la localidad, que no saben tejer, o para venderlas en los mercados locales.

Como mencionamos, además de fajas, las artesanas tejedoras, también fabrican distintas piezas textiles, de gran calidad y confección, con fines comerciales, en las que igual plasman parte de sus iconografías. Para la fabricación de estos productos emplean lana como materia prima. Tejen piezas como: *quechquémitls*, mangas (zarapes o jorongos), rebozos, *tlapiales*, entre otros. Algunas artesanas participan y desarrollan todo el proceso productivo,¹² desde la crianza de los borregos, hasta el tejido final; otras solo en alguna parte de éste.

2.3.2

TEQUILA

Regresando por el camino hacia Orizaba, llegamos nuevamente al municipio de Tequila. Su nombre proviene del vocablo náhuatl *tequilan* que significa “lugar de tributos o fuerzas”. También es parte de la zona fría de la sierra.

CONTEXTO SOCIOECONÓMICO. Tiene una población total de 14,648 personas: 7,446 mujeres y 7,202 hombres (INEGI 2010). Y el 98% de la población se considera indígena y sabe hablar náhuatl (Cabada, 2020: 114). Las mujeres se dedican a labores domésticas, a la siembra de milpa y producción de huertos de traspatio, y a la producción textil con telar de cintura, entre otras actividades. Los hombres por su cuenta, trabajan básicamente en el campo o trabajan en las ciudades fuera del municipio. Al igual que en Atlahuilco, muchas mujeres utilizan su atuendo tradicional, pero solo algunas mujeres adultas y ancianas son las artesanas que los hacen, y que viven en localidades como en el Barrio de Santa Cruz.

LA INDUMENTARIA Y PRODUCCIÓN TEXTIL. La producción de textiles en Tequila es similar a la de Atlahuilco, y debido a la cercanía de los municipios (5 km aprox.) y al intercambio cultural entre ellos, las fajas y ambas indumentarias son muy parecidas (*figura 6*). Las mujeres

¹² Este proceso consiste en: 1) crianza y cuidado de los borregos; 2) trasquilado; 3) lavado; 4) escarmenado; 5) hilado; 6) teñido; 7) tendido y; 8) tejido.



también usan una blusa del color que prefieran, con su blonda encima, enredo, *xóyatl*, faja y también a veces rebozo y *tlapiales* o listones como tocados. Las fajas que se utilizan en este municipio, como se dijo, son muy parecidas a las de Atlahuilco en cuanto a materiales, técnica de tejido e iconografías.

También se utilizan hilos de algodón y a veces estambre y se comparten las figuras iconográficas. Sin embargo, entre las artesanas distinguen el trabajo de uno u otro lugar, por ciertos elementos que pasan desapercibidos al ojo ajeno o inexperto. Además de fajas, las artesanas de Tequila también tejen productos que se fabrican para venderse en los mercados locales o regionales como en el municipio de Zongolica o en Orizaba.

F 6. Sra. Ma. Lucía Oltehua Tzopitl con la indumentaria tradicional de Tequila.

2.3.3

MIXTLA

Después de Tequila, retomando hacia el sur la carretera Orizaba-Zongolica, después de 20 km está el municipio de Zongolica, y siguiendo hacia el sur 14 km más se encuentra Mixtla de Altamirano. Su nombre deriva de la palabra náhuatl *mixtli* quiere decir “lugar de abundantes nubes” y hace referencia al paisaje nuboso que comúnmente rodea el lugar.

CONTEXTO SOCIOECONOMICO. Mixtla cuenta con 10,387 habitantes: 5,221 hombres y 5,166 mujeres (INEGI 2010). De la población total, el 98% se considera indígena y nahua hablante (Cabada, 2020:72). Las mujeres se dedican al hogar, a la siembra de milpa y de pequeños huertos de traspatio, al cuidado y crianza de animales domésticos, a la fabricación de textiles, o por temporadas trabajan en pequeños negocios familiares como panaderías. Algunos hombres realizan labores de albañilería, y de agricultura sembrando y cosechando maíz, chícharo y frijol, entre otros productos.

INDUMENTARIA Y PRODUCCIÓN TEXTIL. La indumentaria tradicional de Mixtla se compone de: 1) blusa de popelina o manta con bordados de flores; 2) falda con tablones; 3) rebozo; 4) tocados y; 5) faja. Como vemos, aquí no es común el uso del enredo como en otros

municipios, aunque también solo las mujeres adultas y ancianas continúan vistiendo su indumentaria y fajas tradicionales.

Las fajas que aquí se elaboran, son diferentes a las de Tequila y Atlahuilco, aunque comparten iconografías, las de Mixtla se distinguen por reproducirlas de mayor tamaño y con materiales como estambre o hilos de algodón más gruesos. En este municipio también se reproduce otra faja que es representativa de este lugar y se le conoce como “faja granada”, o “faja de granada”. En esta, a diferencia de las demás, solo se emplean dos colores: el blanco (puede ser hilo o estambre) y rojo o carmín (hilo de lana teñido con cochinilla grana), aunque también las hay de otros colores. Actualmente este tipo de faja casi no se reproduce, debido a que quedan muy pocas mujeres que saben hacer ese tejido, ya que emplea iconografías diferentes y únicas, y por lo general las artesanas tejen solo los diseños que están más acostumbradas a reproducir y porque son parte de su propia identidad individual y colectiva.

También aquí se tejen prendas y productos de lana como en los otros municipios los cuales las artesanas venden localmente.

2.3.4 **CONDICIONES DE COMERCIALIZACIÓN**

Las fajas (junto con sus elementos iconográficos) y otros elementos textiles que actualmente se siguen tejiendo, son fundamentales en la vida cotidiana de las mujeres indígenas de éstos municipios. Tradicionalmente los textiles han sido utilizados en un ámbito local, sin embargo, actualmente también tejen sus fajas y diversos objetos y prendas con fines comerciales, ya que las condiciones económicas así lo exigen. Las artesanas han ido incorporando a su repertorio nuevos objetos que antes no elaboraban.

Encontramos desde los tradicionales, *quechquémitls*, fajas, mangas, rebozos, hasta muñecos, figuras de animales, aretes, morrales, mochilas, bolsas, caminos de mesa, separadores, pulseras, cobijas, etc. Todos estos realizados en telar de cintura y en la gran mayoría se emplean la lana como materia prima o en combinación con hilos o estambres.

Esto les da un doble valor agregado a las prendas, por un lado están hechas totalmente a mano y por otro, hechas con materiales y procesos naturales que no dañan al ambiente.

A pesar de los esfuerzos de las artesanas por diversificar sus productos y por buscar dónde venderlos para poder así tener un ingreso que les permita vivir mejor o por lo menos satisfacer

las necesidades básicas, la realidad es que no se venden tanto como ellas quisieran o necesitan. Esto puede estar pasando por varios motivos:

1) Las mujeres no se dedican de tiempo completo a esta labor y no cuentan con un espacio comercial, como un local para venderlos porque no cuentan con los suficientes recursos.

2) Por el tipo de técnica, se emplea mucho tiempo en la elaboración de las prendas: para terminar una faja pueden tardar hasta uno o dos meses, dependiendo de la habilidad de la artesana y a las horas de trabajo por día. Por lo regular una faja se vende entre 400 y 500 pesos; una manga, entre 800 y 1500 aprox., lo mismo que un *quechquémitl*; o una cobija que pueden vender en 200 o 300 pesos, dependiendo del tamaño y de la cantidad de lana que se ocupe en su elaboración, y en la cual pueden tardar hasta tres meses. Es por esto que este tipo de piezas no se venden frecuentemente, y cuando sucede, no es redituable en términos de tiempo y esfuerzo. Así que algunas artesanas han optado por elaborar productos textiles pequeños que no les represente mucho tiempo ni esfuerzo.

3) Ésta sierra es una zona con un alto índice de pobreza y marginación, por lo cual los mercados locales no son la mejor opción, así que algunas artesanas hacen un esfuerzo extra y optan por ir a Orizaba o incluso al municipio de Zongolica (los domingos que hay plaza) donde llega más gente y vender ahí sus productos. A pesar de esto, deben estar sujetas al regateo de la gente que no aprecia y valora lo que implica el trabajo de las artesanas y entonces, en muchas ocasiones no reciben lo justo por su trabajo.

4) Las condiciones topográficas de la Sierra de Zongolica dificultan la comunicación entre las comunidades y los centros urbanos donde habría más posibilidad de venta. Y esta misma condición complica el hecho de que estos municipios sean visitados por turistas o gente ajena que podrían ser potenciales compradores.

5) Compiten con la industria textil que produce prendas a muy bajo costo, por lo que mucha gente prefiere la ropa industrializada porque no puede costear los precios de los textiles tradicionales.

6) Y por último, en muchas mujeres y de la población endémica de la Sierra de Zongolica (principalmente las generaciones más jóvenes), se ha ido perdiendo gradualmente el valor simbólico y el uso de este tipo de objetos y no se consumen tanto ni se utilizan en su vida cotidiana.

Las artesanas han batallado con todos estos factores. Afortunadamente hay esfuerzos y buenas voluntades que han querido ayudar a las artesanas a vender sus productos. Existe un comité de artesanas tejedoras, en las que participan varias mujeres de siete municipios de la sierra (entre ellos los tres aquí mencionados), el cual fue impulsado y es organizado por jóvenes estudiantes de la Universidad Veracruzana, quienes preocupados porque estas prácticas y saberes no se pierdan, han buscado estrategias de colaboración entre las comunidades y lugares donde poder vender los productos. Este comité se reúne regularmente cada dos meses (desde su creación hace tres años), con el fin de intercambiar experiencias y/o técnicas entre las artesanas y planear nuevas estrategias, como el Festival de Artes Textiles de Zongolica que se mencionó al inicio de esta investigación. Sin embargo, por la situación de confinamiento que estamos viviendo en el país y en el mundo, estas reuniones se han pospuesto hasta nuevo aviso.

Es claro que se necesitan más esfuerzos y nuevas estrategias de comercialización para mejorar las condiciones de mercado de estos textiles, y que se pague lo justo por todo el trabajo que hay detrás de ellos, y con esto se pueda ayudar a mejorar las condiciones económicas de las artesanas.

CAPÍTULO

3

3.1 ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE TEXTILES CONTEMPORÁNEOS

De cada comunidad estudiada se seleccionaron las unidades de análisis a las cuales se les aplicó el análisis formal o morfológico (geometría, color, métrica y estructuras formales) para contrastar los resultados de este, y compararlos con el análisis de los códices que se hizo anteriormente, para observar las relaciones que existen entre los textiles actuales y estructuras formales e iconografías mesoamericanas. A continuación se muestra un resumen de los resultados de este análisis.

En el caso de Tenango de Doria, existen varias maneras en que los artesanos y artesanas plasman sus figuras. Y muchas veces la aplicación u objeto donde a elaborar determina la composición final, siendo las piezas más grandes como los tapices o manteles, en donde se pueden realizar diseños más elaborados. Es por eso que seleccionamos dos tapices decorativos para este análisis. Sin embargo, en términos de la gramática visual de Leborg (2004), podemos ver que, en general, los *tenangos* tienen diseños geoméricamente simétricos y utilizan mucho la composición reflejo (a manera de espejo), en las que los elementos se agrupan en pares, no necesariamente idénticos. También muchas de las composiciones contienen estructuras radiadas circulares o cuadradas en las que el elemento central funciona como elemento que genera equilibrio y alrededor del cual gira todos los otros elementos (*Ibid.*). Además hay una clara referencia a las cruces ortogonales, diagonales y a los cuatro puntos cardinales.

En cuanto a las iconografías en su mayoría son figuras de animales¹ o flores, aunque también se han plasmado escenas de la vida cotidiana, que en muchos casos también guardan las mismas características de composición. Por lo regular cada figura es bordada con hilos industrializados de diversos colores y tonalidades y no atienden a los colores que podrían tener los animales o flores reales. Los colores se eligen subjetivamente y no tienen ningún simbolismo más allá del valor estético, por lo que se pueden generar infinitas posibilidades de combinación. Aunque como se dijo también hay *tenangos* que solamente se bordan con uno o dos colores.

TENANGO No. 1. En este *tenango* (*figura 1*) podemos apreciar un diseño complejo que contiene muchos elementos iconográficos, entre los cuales



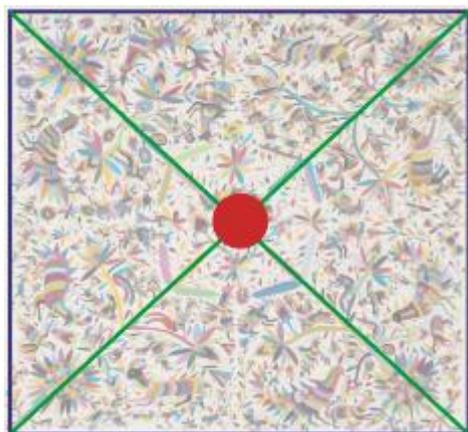
F 1. Tapiz *tenango*.

¹ Estas figuras son representaciones de conejos, pájaros, gallos venados, serpientes, insectos, mariposas, etc., o a veces también parecen combinaciones de éstos, que recuerdan a los alebrijes de Pedro Linares.

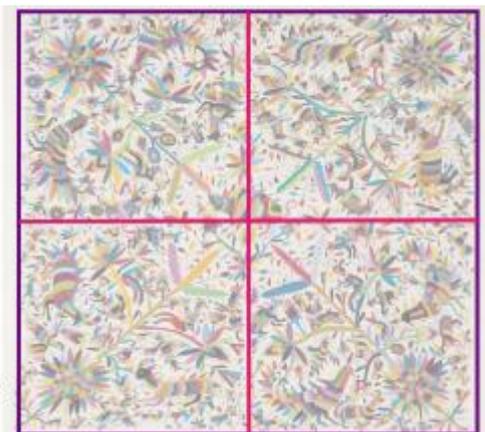
vemos flores, plantas, aves, personas con sombreros, gatos, insectos y otros animales con apariencia extraña.

Existe una jerarquización de elementos que por el tamaño o posición en la composición, tienen un mayor peso visual, como las cuatro flores de las esquinas.

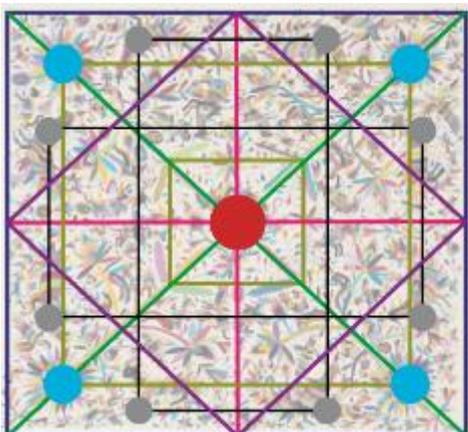
La estructura formal general es un cuadrado, que engloba toda la composición y que se repite varias veces más dentro de la imagen. Justo en el centro vemos a una especie de animal multicolor en el que convergen las líneas diagonales y ortogonales que conforman las estructuras en cruz. Estas estructuras formales del *tenango* se muestran aquí abajo:



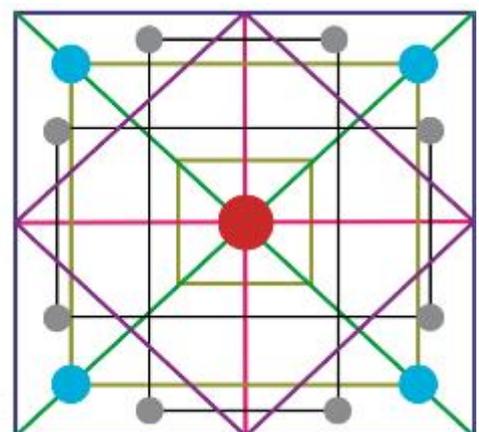
F 2. Cuadrado.
Cruz de diagonales.
Centro.



F 3. Cruz de ortogonales



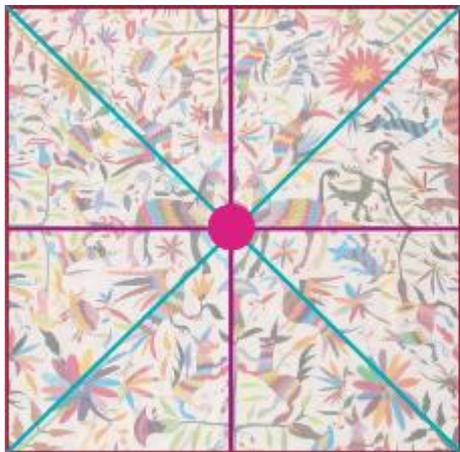
F 4. Otras
estructuras formales.



F 5. Estructuras
superpuestas

TENANGO No. 2. En este segundo *tenango* (figura 6) podemos advertir que la composición es similar a la anterior. En el centro de la imagen vemos las dos figuras de animales parecidos

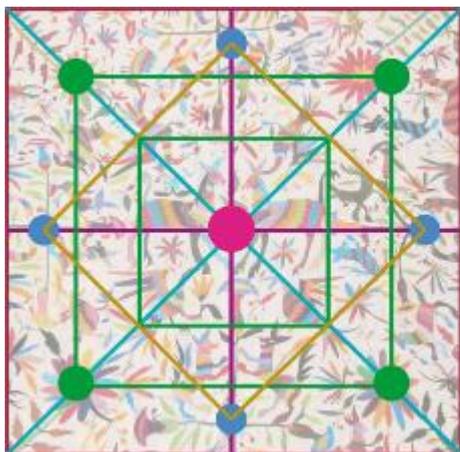
a caballos que se encuentran frente a frente y alrededor de los cuales se ubican los demás elementos. Aquí se muestra el resumen del ejercicio del análisis de sus estructuras formales.



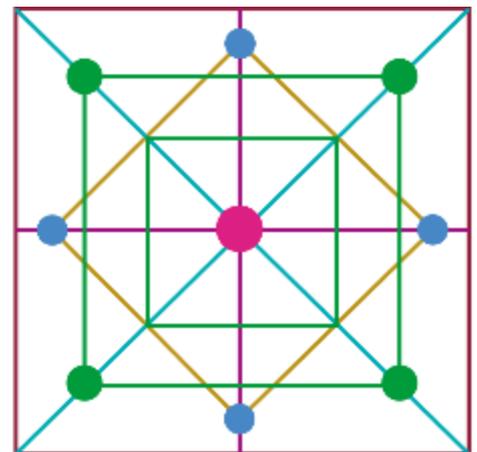
F 7. Cruces.
Cuadrado.
Centro.



F 6. Tapiz tenengo.



F 8. Otras estructuras



F 9. Estructuras
superpuestas

3.1.2

SIERRA DE ZONGOLICA FAJAS. ATLAHUILCO, TEQUILA Y MIXTLA

En el caso de la Sierra de Zongolica, se seleccionó la faja de cada municipio por ser lo más representativo de su indumentaria. Los colores tampoco aquí juegan un papel simbólico y de igual manera, expresan los gustos de cada artesana. En cambio, las iconografías han mantenido una regularidad desde generaciones pasadas, en cuanto a su forma, pero también hay otras figuras iconográficas que se han agregado gracias a la creatividad de cada tejedora o, a veces, gracias a errores que se comenten al momento de realizar alguna puntada o colocar algún hilo, aunque generalmente, estas nuevas figuras corresponden a representaciones

abstractas de animales o elementos de su entorno. Las composiciones y el orden de los elementos que componen la faja, dependen de la artesana.

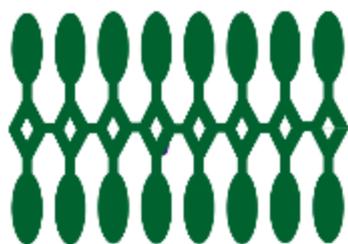
Destaca su geometría y simetría, y también podemos encontrar referencias a las estructuras formales de estilo mesoamericano. Pero lo que más sobresale de las fajas, es en su riqueza iconográfica, como se ve en la *figura 10*, en la que se muestran ejemplos de fajas tejidas en cada uno de los municipios. A continuación mostraremos el resultado del análisis que se aplicó a cada fajas, en el que se observaron, clasificaron y extrajeron las iconografías más representativas de cada una, y las más utilizadas por las artesanas de cada municipio. Después se vectorizaron en computadora para poder estudiar su estructura y composición.



F 10. Detalles de las fajas.
a) Atlahuilco, b) Tequila c) Mixtla 1, d) Mixtla 2.

3.1.2a **ATLAHUILCO Y TEQUILA**

Como las fajas de estos dos municipios son muy parecidas, se analizaron las iconografías en común, pero también aquellas que solo se realizan en alguno u otro municipio, como el en el caso de la que representa un murciélago, la cual solo se encontró en las fajas de Atlahuilco; o la figura del águila o zopilote que registró solo en Tequila. Sin embargo, no se descarta que estas figuras se compartan por ambos municipios.



1. Camino de flores



2. Peine chico



3. Pájaros



4. Peine grande o parcela



5. Milpa



6. Estrellas



7. Murciélago



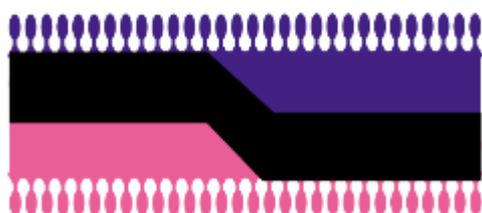
8. Serpiente o cadena de flores



9. Perros



10. Piña



11. Iconografía de la faja de Atlahuilco



12. Águila o zopilote

Las iconografías de los dos tipos de fajas tejidas en Mixtla, son más grandes y dependiendo de la faja que se trate, lleva ciertas iconografías. La “faja granada” tiene iconografías especiales que ninguna otra falda comparte. En cambio, el otro tipo de faja sí comparte ciertas iconografías usadas en otros municipios, aunque con ciertos rasgos diferentes.

ICONOGRAFÍAS DE LAS FAJAS DE MIXTLA



1. Iconografía de la faja granada



2. Escorpión. (Faja granada)



3. Montañas. (Faja granada)



4. Tierra y agua



5. Iconografía de la faja de Mixtla



6. Piña

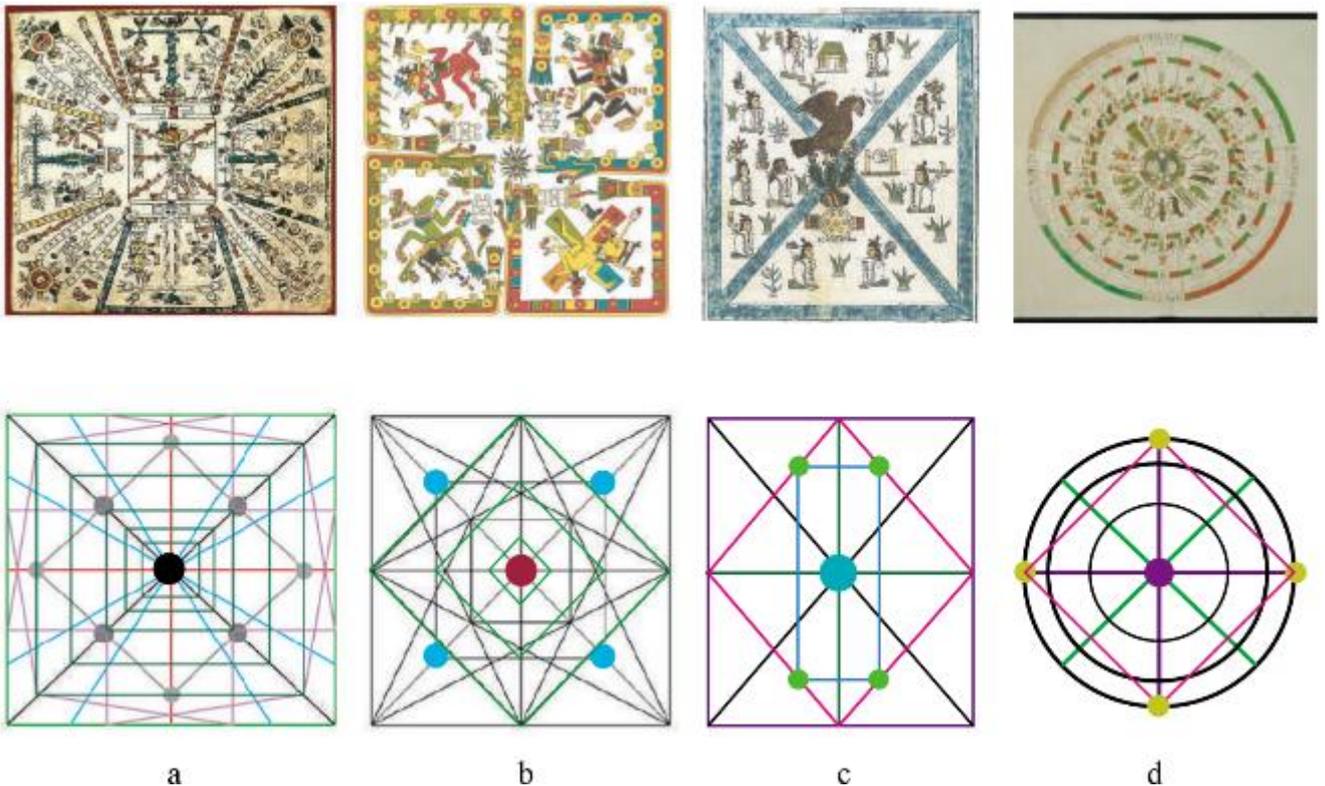


7. Flor



8. Estrella

Este análisis tuvo como objetivo el observar las relaciones morfológicas y de estructuración formal, entre los textiles contemporáneos de las comunidades indígenas, y las estructuras formales y elementos iconográficos de los códices. A continuación se contrastan las diferentes formas estructurales de cada unidad de análisis estudiada, para observar y examinar las posibles correspondencias entre éstas.



F 11. Comparación de estructuras formales de los códices
a) C. Fejérváry-Mayer. b) C. Borgia. c) C. Mendocino 4) Rueda calendárica No. 7

En la siguiente página se muestra *figura 12*, en la que podemos apreciar reunidas, a cada una de las estructuras formales correspondientes a las unidades de análisis. En la esquina superior derecha se muestra la comparación entre una de las iconografías de la faja de Mixtla, y el símbolo mesoamericano *ollin*, (movimiento) en la que podemos apreciar a simple vista, una clara similitud entre ambas figuras así como entre sus estructuras formales, sin embargo tienen distintos significados.

Mesoamérica.² Esto puede explicar que varias prácticas y tradiciones actuales de ambos pueblos, reflejen y contengan intrínsecamente saberes y conocimientos ancestrales arraigados profundamente en su inconsciente colectivo y que son parte de su cultura e identidad. Saberes que re-producen a través de sus textiles, en los que plasman su pasado, su cosmovisión y su relación con el entorno, pero cada comunidad con las características específicas de su contexto socio-histórico.

En el caso de los *tenangos*, podemos ver una clara semejanza entre las estructuras formales de sus diseños, y las estructuras formales mesoamericanas, en las que destaca la composición simétrica, con composiciones radiadas. Además, el hecho de representar sus iconografías simétricamente en pares, pero con diferencias entre sí, se parece a la antigua manera mesoamericana de representar el concepto de dualidad, aunque esto es solo una idea. El uso del lenguaje también es un elemento prehispánico que se ha mantenido vivo en un sector grande de la población.

Por otra parte, en los municipios de la Sierra de Zongolica, es claro que la influencia mesoamericana sigue presente en sus pobladores. A pesar del tiempo ha prevalecido el uso de elementos prehispánicos, que son parte esencial de la identidad cultural de cada municipio. El uso del *cueitl*, o enredo, de fajas (*ilpikiti*), que siguen siendo prácticamente iguales que en Mesoamérica (aunque se adapta a las condiciones climáticas y otros factores). Además la técnica de tejido con telar de cintura, es otro elemento prehispánico que ha perdurado sin cambios sustanciales y es la principal herramienta de las artesanas, con la que aparte de las fajas, re-producen otras prendas, como *quechquémitls* y rebozos.

Otro elemento que prevalece, es el uso del náhuatl como lengua principal, sobresale en los tres municipios que estudiamos, debido al alto porcentaje de población que lo habla y lo practica diariamente, incluso existen algunas escuelas primarias bilingües donde los niños lo aprenden y practican.

Las iconografías de las fajas probablemente tienen relación estructural y semejanzas con iconografías mesoamericanas, así como con ciertas estructuras formales prehispánicas, pero

² Wright menciona que en el Códice Florentino, los informantes nahuas de Sahagún, admiten que los otomíes “vivían en pueblos, con una estructura política y religiosa de varios niveles jerárquicos, con cierta sofisticación en el vestir, comer y beber, arquitectura ritual de una calidad especial... y escuelas similares al *calmecac* de los mexicas” (Wright, 1997: 438).⁹

urbanos o en diversas actividades comerciales, durante sus jornadas laborales optan por usar ropa comercial, como pantalones y blusas, ya que esto les representa mayor comodidad. Sin embargo, su atuendo tradicional lo vuelven a utilizar una vez que están en sus casas o en reuniones sociales u ocasiones especiales.

Ahora bien, debido a las precarias condiciones económicas de la gente de la sierra, los textiles también se tejen con ahora con fines comerciales, aunque como vimos atrás, no representan realmente grandes ganancias para las artesanas.

Hay que decir que mucha de la gente indígena que vive en la sierra de Zongolica casi no consumen los textiles que ahí se tejen y mucho menos aún los jóvenes y niños, ya que optan por ropa industrializada porque algunos de esos jóvenes y señoritas ven algo anticuado ese tipo de ropa y no se identifican ya con ella, quedando las mujeres ancianas y adultas como las consumidoras principales de estos productos.

CONCLUSIONES

Resultó muy gratificante y enriquecedor realizar esta investigación, el conocer estas comunidades indígenas y convivir con sus pobladores. A pesar de las condiciones adversas en las que se desarrollan, han sabido mantener en su cotidianidad viva su esencia. Conservan formas de vivir, y de relacionarse con su entorno y con los demás, en las que predomina la humildad y el respeto mutuo. Solo en algunos casos, los pobladores de las comunidades se mostraban algo desconfiados y muy herméticos, sobre todo porque la presencia de personas ajenas a la comunidad no es muy común y mencionaban casos de gente que iba a buscar problemas o a robarse sus diseños. Por este motivo fue que en Tenango de Doria no se pudieron obtener muchas imágenes de los textiles. Y en el caso de Zongolica, fue necesario informar de nuestra presencia y de las intenciones de nuestras visitas, a las autoridades municipales de cada comunidad. Esto por seguridad de la comunidad, pero también por seguridad propia. Pero en general la mayoría de la gente se mostró muy amable, hospitalaria y dispuesta a colaborar con la investigación.

Podemos decir que la tradición de los textiles mesoamericanos en México, ha logrado sobrevivir y seguir viva a pesar de las influencias europeas durante el virreinato, y al paso del tiempo. Gracias a esto, muchos pueblos indígenas siguen utilizando una gran cantidad de

elementos prehispánicos en su cotidianidad, como el lenguaje, las herramientas, las técnicas y materiales, así como la indumentaria o las maneras de representación gráfica.

Existen evidencias gráficas de semejanzas entre las estructuras formales usadas en Mesoamérica para la realización de diversos productos culturales como los códices, y las estructuras usadas en la elaboración de los textiles indígenas contemporáneos, que aunque no tengan el simbolismo que en la época prehispánica se les daba, es evidente las referencias y correspondencias entre el pasado y el presente. Como la referencia al centro, a las cruces, a los cuatro puntos cardinales y la recurrencia a las composiciones geométricas y simétricas. Por lo que concluimos que las estructuras formales mesoamericanas intrínsecamente relacionadas con la elaboración y producción de objetos culturales, podemos encontrarlas también, implícitamente en los textiles tradicionales de Tenango de Doria y de la Sierra de Zongolica, pero sus significados han cambiado, adoptando nuevos de acuerdo a las circunstancias de cada tiempo y espacio específicos.

A su vez, algunas de las iconografías de las fajas estudiadas, se parecen en cuanto a forma y estructura, a las iconografías de origen prehispánico, sin embargo, éstas últimas estaban íntimamente relacionadas con la cosmovisión y religión prehispánicas, y no corresponden al significado que se les otorga en la actualidad. Sin embargo, es probable que estas figuras iconográficas hayan surgido desde tiempos prehispánicos y que con el pasar del tiempo, tanto su forma como el significado se hayan transformado gradualmente. Lo que es cierto, es que actualmente cada figura está relacionada con algún elemento del entorno físico de cada lugar específico, los que a su vez simbolizan partes esenciales de su vida cotidiana.

Podemos concluir que los textiles actuales de las comunidades indígenas analizadas, son un producto cultural que reproduce saberes y conocimientos de origen prehispánico y que son una manera en que estos pueblos y sus habitantes se expresan y se reafirman a sí mismos y ante los demás. Pero también representan actualmente, una manera de generar ganancias económicas y pueden ser una fuente de empleo para muchas personas. Por otro lado las condiciones de producción y comercialización, no siempre son favorable, como vimos en el caso de la Sierra de Zongolica, esto debido al rezago social y económico al que están sujetos sus habitantes. Es por eso que se requiere la intervención efectiva del Estado Mexicano, así como de organizaciones sociales, para ayudar a combatir esta situación. Se debe resaltar el valor y el trabajo que hay detrás del proceso de elaboración de este tipo de textiles, para que

los consumidores compren a un precio justo, tomando en cuenta que son productos culturales con un alto valor simbólico, además de ser piezas únicas y ecológicas.

También es importante señalar que este tipo de prácticas culturales, están catalogadas como patrimonio inmaterial de la humanidad y como tal, no se les ha protegido como se debiera, permitiendo que prácticas como el plagio o la apropiación cultural, se siga cometiendo sin ningún tipo de castigo o regulación al respecto. Así que se debe retomar el tema y desarrollar nuevas estrategias y mecanismos legales que garanticen los derechos el ejercicio pleno de los derechos de los pueblos indígenas de México.

Además de lo anterior, resulta notable que, históricamente, las labores textiles hayan estado destinadas a ejecutarse casi exclusivamente por mujeres, desde la época prehispánica hasta nuestros días como en el caso de la sierra de Zongolica. Incluso en algunos movimientos vanguardistas como en la Escuela de la Bauhaus, en donde la mayoría de las más de 400 mujeres que ahí estudiaron se formaron en los talleres considerados “para mujeres” como el de textiles o el de cerámica. Aunque resulta excepcional el caso de Tenango de Doria, en el que los hombres han asumido roles que antes no tenían y han ido cambiando de paradigmas, en respuesta a las circunstancias y necesidades de su tiempo.

Por ultimo señalaremos que estas prácticas culturales y simbólicas están sujetas a transformaciones, que suceden dependiendo del contexto y de los múltiples factores que pueden incidir en ellas, y que muchas veces no se pueden advertir. Lo anterior, es un proceso natural en el desarrollo de las sociedades. Pero ello no necesariamente representa algo negativo o que atente en contra de las identidades colectivas o individuales, porque a veces los cambios, incluso pueden enriquecer la práctica, sin afectar sustancialmente la identidad cultural de los pueblos indígenas, porque ésta, parece estar fuertemente arraigada en la vida y en el ser de cada personas que habita estos pueblos, se asumen como indígena y vive según sus costumbres y tradiciones. Esto, a pesar de los cambios y transformaciones que han sufrido las prácticas culturales de los pueblos indígenas a lo largo del tiempo. Lo que hace reflexionar y preguntarnos acerca de cuáles son los mecanismos por los que los individuos y las colectividades conservan y reproducen su identidades (o dónde están sus límites), y cuáles, los del proceso de significación, mediante el cual los individuos crean y generan sus símbolos.

BIBLOGRAFÍA

LIBROS Y TESIS

ANDERS, Ferdinand, 1994, *El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo, libro explicativo del llamado códice Feyérváry-Mayer*, México.

ARMELLA SÁNCHEZ, Carlos, 2008, *Historia y presencia del vestido en el México prehispánico*, CACCIANI, S. A. de C. V., D.F., México.

BALLESTAS RINCÓN, Luz H., 2010, *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

BEUCHOT, Mauricio, 2017, *Hermeneútica y símbolo*, UNAM, D.F., 2017.

CABADA RODRÍGUEZ, Cristina, Reynaldo Zavaleta Colotl, 2020, *Historia tejida en los textiles de la Sierra de Zongolica: Iconografía y técnicas en la indumentaria*, CCR Ediciones, Xalapa, México.

CASO, Alfonso, 1983, *El pueblo del sol*, FCE, México.

DE SAHAGÚN, Bernardino, 1989, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo, 2010, *Los códices Mesoamericanos antes y después de la conquista española*, FCE, México.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo, 1999, *Los códices*, CONACULTA, México.

ETXEBERRIA, Xabier, 2004, *Sociedades multiculturales*, Mensajero ediciones, Bilbao, España.

GEERTZ, Clifford, 2006, *La interpretación de las culturas*, Gedisa S.A., España

LEBORG, Christian, 2013, *Gramática visual*, GGilli, D.F., México.

LEÓN Portilla, Miguel, 1995, *Antología. De Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, UNAM, México.

LEÓN PORTILLA, Miguel, 2003, *Códices*, Alfaguara, México.

LEÓN PORTILLA, Miguel, 2017, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México.

MACAZAGA ORDOÑO, Cesar, 2014, *Símbolos Prehispánicos*, Trillas, D.F., México.

MANCHADO PÉREZ, Eduardo, 2013, *Diseño y aplicación de sistemas de retículas en la realización de proyectos de desarrollo de producto*, Tesis doctoral, Universidad Zaragoza, Zaragoza, España.

MELGAREJO VIVANCO, José Luis, 2015, *Códice Borgia*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

MERCADO LIMONES, Carlos A., 2017, *De Meshico a Méjico: fundación y permanencia del diseño urbano de Mexico Tenochtitlan en la traza urbana de la ciudad de México*, Tesis doctoral, UNAM, D.F., México.

ÑAUPA, H., Mejía, E., 2015, *Metodología de la investigación cuantitativa - cualitativa y redacción de la tesis*, DE LA U, México.

PIÑA CHAN, Román, 1960, *Mesoamérica*, INAH, D.F., México.

SÉJOURNÉ, Laurette, 2003, *El universo de Quetzalcóatl*, FCE, D.F., México.

SÉJOURNÉ, Laurette, 1957, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, FCE, México.

SELER, Eduard, 1904, *Comentarios al Códice Borgia*, FCE, DF, México.

SIMÓN SOL, Gabriel, 2009, *+ de 100 definiciones de diseño*, UAM, D.F., México.

TAYLOR, S. J., 1987, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, España.

THOMPSON, J.B., 1998, *Ideología y cultura moderna*. UAM-X, México.

TUROK, Marta, 1996, *Cómo acercarse a la artesanía*, Plaza y Valdés editores, DF, México.

VALLES SEPTIEM, Carmen, 1989, *Los textiles en México: Panorama histórico desde sus inicios hasta nuestros días*, D.F., México.

WESTHEIM, Paul, 1972, *Ideas Fundamentales del arte prehispánico en México*, Alianza Editorial Era, México.

WONG, Wucius, 1991, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, GGili S.A., España.

WRIGHT CARR, David, 1997, "Manuscritos otomíes del Virreinato", en Salvador Rueda (comp.), *Códices y documentos sobre México*. Segundo Simposio vol 2, INAH, D.F., México.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ARMENDÁRIZ SÁNCHEZ, Saúl, 2009, "Los códices y la biblioteca prehispánica y su influencia en las bibliotecas conventuales en México", *Biblioteca Universitaria*, vol. 12, no. 2, julio-diciembre 2009, UNAM, D.F., México.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2010, “La Cultura como identidad y la identidad como cultura”, *Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Cámara de Diputados, México D.F.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2009, “Cultura, identidad y memoria”, *Frontera Norte*, vol. 21, no. 41, 2009, Colegio de la Frontera Norte, México D.F.

VIDAL MORANTA, Tomeu, 2005, “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”, *Anuario de Psicología*, vol. 3, no. 3, 2005, Universitat de Barcelona, Barcelona, España.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

BATALLA ROSADO, Juan José, 2013, “*Códices Indianos Del Siglo XVI. La Pervivencia De La Escritura Indígena Tradicional*”, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-3%20codices.pdf> (consulta en enero 2020)

FLORES ENRÍQUEZ, Mayela, 2015, *Dechados de virtudes: mujeres que cosen historia. Muestra de bordados antiguos desde el siglo XXIII al XX*, Conferencia. Recuperada de: https://www.youtube.com/watch?v=6XOyu3ckG9Y&ab_channel=3museosNL (consulta en mayo 2020)

MACHO MORALES, Diana, 2018, “Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva”, *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, vol. 5, ENCRYM. Recuperado de <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/estudiosconservacion/article/view/12367> (consulta en nov. 2019)

Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad, 2015, FONART, México. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf (consulta en julio 2020)

MOHAR BETANCOURT, Luz María, 2015, *El Códice Mendoza O Mendocino*, CIESAS, CONACyT. Recuperado de <https://www.tetlacuilolli.org.mx/elementos/codice/pdf/1198292015.pdf> (consulta en sep. 2020)

TENANGO 1. Imagen recuperada de: <https://collection.maas.museum/object/416031> (consulta en abril 2020)

TUROK, Marta, 2018, Análisis social de los artesanos y artesanas en América Latina. Recuperado de http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1574/2/An%C3%A1lisis%20social%20de%20los%20artesanos%20en%20Latinoam%C3%A9rica_Marta%20Turok%20Wallace.pdf (consulta en dic. 2019)

Recomendación General No 35 Sobre La Protección Del Patrimonio Cultural De Los Pueblos Y Comunidades Indígenas De La República Mexicana, 2019, CNDH. Recuperado de http://informe.cndh.org.mx//images/uploads/nodos/50737/content/files/RecGral_035.pdf (consulta en feb. 2020)

Constitución Política De Los Estados Unidos Mexicanos, [1917] 2020. Cámara De Diputados. Recuperado De http://Www.Diputados.Gob.Mx/Leyesbiblio/Pdf/1_080520.Pdf (consulta en feb 2020)

Declaración De Las Naciones Unidas Sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, 2007, ONU. Recuperado de https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf (consulta en feb. 2020)

Convención Para La Salvaguardia Del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003, UNESCO. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa (consulta en feb. 2020)

INEGI. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2020/indigenas2020.pdf> (consulta en ago. 2019)